UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

NOTAS AL PROGRAMA

REPERTORIO PARA TROMBON DEL PERIODO CLASICO AL SIGLO XX

OPCION DE TITULACION QUE PRESENTA

RENATA MARLENE GONZALEZ URBAN

ASESORES: L. GUSTAVO ROSALES MORALES.

SALVADOR RODRIGUEZ LARA.

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Primeramente: A dios por darme la oportunidad de estar aquí y terminar esta etapa de mi vida.

Le quiero agradecer a todas las personas que han participado junto a mí a lo largo de mi vida musical, como mi tío Gilberto Vázquez que me dio las primeras clases de piano y guitarra y los inicios hacia la música además por darme la oportunidad de conocer un nuevo y mágico mundo al presentarme al TROMBON, gracias por todo, igualmente al maestro francisco Romero (+) que me ayudó mucho en mi paso por la Escuela de Bellas Artes de Tultepec. Así como también al Maestro Genaro Sánchez por darme las primeras clases de trombón y enseñarme buena música, y sobre todo al Maestro Gustavo Rosales por todos los años que me dio tantas oportunidades, gracias por todo lo aprendido y por toda su paciencia que creo ya no era mucha, pero siempre tuvo la sabiduría de orientarme por el mejor camino, un excelente maestro y amigo.

Y claro a todos mis amigos de la Escuela Nacional de Música, Bárbara, Marcos, Marcia, Sergio, Érick, Ulises, Marce, etc. a toda la comunidad trombonistica, porque de todos he aprendido mucho y valorado muchas cosas, además que hemos vivido tantas cosas increíbles.

Mil gracias a mis padres por toda su paciencia y apoyo a lo largo de mi vida siempre tendrán mi infinita gratitud.

Por último a mis hermanos, y toda mi familia por sus buenos consejos, a mis compañeros músicos de mi pueblo Tultepec, a mis amigos de la “banka” y los muchachos del Ciber por todo su apoyo para este proyecto.

“Los sueños nos enseñan a mirar con aquel otro ojo, el ojo del alma aquel ojo que en la vida andante sólo pertenece al artista.”[1]

¡GRACIAS

PROLOGO

Esté presente trabajo, está enfocado para ser una pequeña guía, va dirigido a todo aquel que toca el trombón como aficionado o profesional, o cualquier persona que guste de la música para trombón.

Lo primero, que me gustaría comentar es el placer que siento por tocar estas grandes obras, así como mi interés en seguir buscando con la música una evolución personal mediante la comunicación artística. Mi interés con este escrito, no es otra que revisar una parte del mundo del trombón, intentando plasmar en ellas las inquietudes vividas en estos años.

Tenemos que buscar quienes somos como personas, para poder entender mejor lo que estudiamos, lo que trabajamos.
También hay que tener presente que el equilibrio que hay entre la parte técnica y la parte emocional en el estudio y ejecución de la música, buscando un equilibrio conscientemente, para realizar una práctica profesional de la música.

"La creatividad humana es nuestra participación en el acto de Dios de crear el cosmos. Lo puedes enfocar en la creatividad para hacer música"[1]

INTRODUCCION

Alrededor del s. XV un instrumento con un mecanismo similar a una vara corrediza y que se llamó Sacabuche. Tras un Renacimiento tardío y un Barroco de esplendor, nos encontramos con un siglo XVIII oscuro para el mismo, donde se mantendría gracias a los vestigios del siglo anterior, y su uso continuado en la zona de la actual Austria y su área de influencia. Su renacer será a finales del s. XVIII donde cada vez se va utilizando más en lo que se refiere a su uso orquestal, especialmente desde la creación del "Fínale" de la Quinta Sinfonía de Ludwig van Beethoven. Desde entonces, el uso del trombón ha sido continuado, interesándose por este compositor, que van desde Bruckner o Mahler, pasando por Edgar Varèse e Igor Stravinski o Pierre Boulez, con un repertorio interesantísimo tanto para el público como para el propio intérprete.

Algunos de los compositores del renacimiento que escribieron música para Sacabuche fueron, por ejemplo, Alessandro Striggio, Orlando Di Lasso o Giovanni Pierluigi Palestrina. Otros compositores fueron los franceses Guillaume Dufay, y Pierre Fontaine, quien utilizaría al sacabuche bajo la denominación de "trompeta baja". Pero la ciudad que acogió con mayor énfasis el trombón fue Venecia a finales del renacimiento y principios

del barroco, constituyendo la denominada “escuela veneciana”, en la que destacaban Andrea Gabrieli y su sobrino Giovanni Gabrieli, quienes harían de puente entre el Renacimiento y Barroco en lo que a la música para sacabuche se refiere. A partir de finales del s. XVII y gran parte del XVIII el trombón entra en decadencia y es muy difícil encontrar composiciones originales en repertorio de cámara o solista, a excepción de algunos conciertos para trombón alto como el “Concierto de Mi*b* Mayor” de Georg Christoph Wagenseil y el “Concierto en Si*b* Mayor” de Johann George Albrechtsberger. También es muy conocido el interpretado el “Concierto en Re M” de Leopold Mozart, también llamado “Serenata en Re M”, que cuenta con numerosos movimientos para ser interpretados por diversos instrumentos. De toda la serie movimientos se extrajeron tres, los cuales forman esta serenata. También es muy interpretado el “Concierto en Re M” de Michael Haydn. En cuanto al uso orquestal del sacabuche en el Clasicismo, se ciñe al ámbito de la Ópera (“Don Juan” o “La Flauta Mágica” de Mozart) y a la música sacra (en oratorios como “La Creación” de Haydn, misas como la “Missa Solemnis” de Mozart o su “Requiem”, y que incluye uno de los solos más importantes escritos para trombón). A partir de este periodo y hasta mediados del s. XIX, se impondría el llamado trío clásico de trombón (alto, tenor, bajo), construyéndose el alto en mi*b*, el tenor en si*b* y el bajo en mi*b*. Este es un aspecto de vital importancia a la hora de trabajar este tipo de repertorio, ya que determinará la sonoridad que debemos buscar en la interpretación.

Por otro lado, Beethoven (1770-1827) representa el tránsito entre el Clasicismo y el Romanticismo y con él, el renacer del trombón. Destacará al trombón en el “Fínale” de su “5º Sinfonía” (aun dentro del trío clásico), considerada la primera en introducir los trombones en esta forma musical. También, dentro de la “6º Sinfonía” escribe para 2 trombones (alto y tenor) la “Obertura Fidelio”, que es la primera vez que se escribe para 2 tenores y un bajo. En su “9º Sinfonía”, en la que vuelve al trío clásico, incluye un solo de trombón bajo acompañando a las voces graves del coro.

La sección de trombones y su repertorio orquestal llegará a su esplendor (ya bajo la formación actual de 2 tenores y un bajo) con el compositor francés Héctor Berlioz (1803-

1869), que sentaría las bases en lo que al uso del trombón se refiere para compositores posteriores.

El Trombón es un instrumento de viento metal con tubo de sección cilíndrica, con boquilla de copa y mecanismo de corredera. Sus principales constructores fueron:

Neuschel, murió en 1533 y sus hijos (Hans y Jorg) continuaron su trabajo.

Existen ejemplos de Jorg Neuschel en 1557, de Anton Schnitler 1579 y Cunrat Linczer.

Todos ellos son de Nuremberg, y son los iniciadores de la construcción de trombones altos, tenores y bajos, y el contrabajo lo hizo Hans Scheiberen en 1614.

Hacia 1907 el trombón surge como tal y como es hoy en día.

El Trombón-se deriva de Tromba-Trompeta

En lo referente al repertorio para trombón y piano, algunas de las obras más representativas son: “Romanzas” de Axel Jorgensen y Carl María von Weber o el “Salve María” de Severo Mercadante, que es una obra sacra original para trombón. En lo referente al trombón como solista, destacan autores como Ernest Sachse, Friedebald Grafe (con sus “Conciertos para trombón y orquesta”) o Jules Demersseman. También Rimsky-Korsakov escribió su “Concierto para trombón y banda” en 1878, pero sin duda, el más importante de la época dentro del repertorio trombonístico, es el “Concierto en Mi *b* M”, de Ferdinand David. En el ámbito orquestal sí encontramos música de gran relevancia para el trombón, escrita por compositores como Berlioz, Wagner, Verdi, Rossini, Borodin, Tchaikovski, Mussorgsky, Schubert, Schumann, Brahms o Bruckner.

Así, en el repertorio solista para trombón del Post-Romanticismo destacan conciertos alemanes y franceses como los de Josef Serafín Alschausky o Eugene Reich. Con el inicio de la Escuela Francesa, a finales del s. XIX, se va a crear un gran repertorio, por ejemplo, las “Cavatina” de Camille Saint-Sáenz, la “Morceau Symphonique” de Félix Alexandre Guilmant o la “Pieza en Mi *b*” de Ropartz. En lo referente al trombón en la orquesta Post-

Romántica destacamos a Gustav Mahler y el solo de la “3º Sinfonía”, a Richard Strauss y sus “Poemas Sinfónicos” como “Don Juan, Muerte y Transfiguración”, “Travesuras de Till”, “Así habló Zaratustra” o “Don Quijote”. También sus óperas

Till Eulenspiegel” y su Música Programática 2, como la “Sinfonía Domestica” y la “Sinfonía Alpina” (que incluye partes que suelen ser interpretadas con trombón contrabajo).

Como compositores impresionistas destacamos a Claude Debussy y Maurice Ravel, el cual ensalza al trombón en el solo de su “Bolero”.

En el siglo XX se han realizado multitud de composiciones para trombón solista, tanto conciertos con orquesta como obras para trombón y piano. Muchos compositores dedicaron estas obras a trombonistas de nuestro tiempo. Por ejemplo, una composición de Launy Grondahl, dedicada a Vilhem Aarkrogh que es la una de las que voy a interpretar (trombón solista de la Opera Real Danesa), un concierto de Jan Koetsier que dedica al trombonista Armin Rosin, o los cerca de 80 conciertos escritos para Cristian Lindberg por compositores como Jan Sandstrom (“Don Quijote”, “Motorbike Concerto”), Toru Takemitsu (“Fantasma”), Iannis Xenaquis (“Keren”), etc. Por otro lado, destacan dentro de este tipo de repertorio la “Balada” de Frank Martin, compuesta en 1940 para el Concurso Internacional de Ginebra y cuya importancia radica en ser considerada como la composición que acercó la música para trombón a nuestro tiempo. En lo referente al repertorio de Cámara, hay que mencionar que los conjuntos instrumentales de cámara por instrumentos de metal han tenido su auge, sin ninguna duda, en el s. XX, gracias a varios factores: Incorporación plena a la orquesta, interés de los compositores, evolución en el gusto musical del público, evolución en la construcción y en los materiales de instrumento, demanda de obras por encargo, promoción de cursos, concursos, revistas especializadas, etc., además del interés de los centros educativos, profesorado y alumnado por abordar el estudio de este tipo de repertorio.

En las siguientes cuatro piezas trataré de mostrar un poco las virtudes y herramientas con las que cuenta el trombón en su amplio repertorio musical, siendo algunas piezas transcripciones de otros instrumentos como el fagot y el contrabajo, puesto que en algún tiempo aún no se escribía música específicamente para esté instrumento. En la actualidad ya existen muchos compositores que incluyen al trombón como un instrumento protagonista y el repertorio musical es cada vez más amplio.

INDICE

- AGRADECIMIENTOS
- PROLOGO
- INTRODUCCION: Breve Historia del Trombón.

1.-Andante et Allegro Para trombón y piano. J. Ed Barat. (1882-1963)

1.1 Contexto Histórico
1.2 Aspectos biográficos del autor
1.3 Análisis de la obra
1.4 Sugerencias Técnicas e interpretativas

2.- Concierto en mib para Trombón Alto Georg Christoph Wagenseil (1715-1777)

2.1 Contexto Histórico
2.2 Aspectos biográficos del autor
2.3 Análisis de la obra
2.4 Sugerencias Técnicas e interpretativas

3.-Romance Para Trombón y piano Carl María. Von Weber (1786- 1826)

3.1 Contexto Histórico
3.2 Aspectos biográficos del autor
3.3 Análisis de la obra
3.4 Sugerencias Técnicas e interpretativas

4.-Concierto para Trombón y piano Launy Grondahl (1886- 1960)

4.1 Contexto Histórico
4.2 Aspectos biográficos del autor
4.3 Análisis de la obra
4.4 Sugerencias Técnicas e interpretativas

- CONCLUSIONES
- BIBLIOGRAFIAS
- ANEXOS

Andante et Allegro para Trombón y piano.

1.1 Contexto Histórico.- Esta pieza fue escrita para trombón o barítono y banda, se hizo una reducción para piano por él mismo autor y fue hecha especialmente para el concurso anual del Conservatorio Nacional de Música de Francia en 1935 y estaba dedicada a Henry Couilland director del mismo.

En Europa surge un gran auge por la música de banda, y al principio solo se componían marchas militares. Después se introduce la marcha acompañada la cual ya requirió del aumento de pequeños conjuntos instrumentales y poco a poco se fueron introduciendo más instrumentos de viento.

Precisamente en Francia fue introducida en la música militar el Serpet (trompa larga) y fue sustituido al inventarse los instrumentos de pistones. Estos grandes inventos abrieron la posibilidad ilimitada para todas la combinaciones posibles de cromatismos, armónicos y melodías las cuales provocaron el esplendor de la música militar del s. XIX. Desde 1877 existe un concurso anual de bandas en Francia y otros países Europeos. Actualmente se ha incorporado un vasto repertorio de obras clásicas de Orquesta a la bandas Sinfónica, con muy buenas transcripciones, además de todo el repertorio que se compone para banda originalmente.

El compositor J. Ed. Barat fue uno de los mejores representantes de la música de banda militar y un gran director de Banda Sinfónica Francesa, que al escribir su Andante et Allegro, para instrumento solista y acompañamiento, tuvo su mayor éxito. Esta obra cuenta con diferentes variantes y dentro de su estructura melódica y armónica fue un parte aguas para las composiciones de música solista para banda en esa época.

ANDANTE; El término se utilizó en un principio como una indicación interpretativa independiente del tiempo, referida especialmente a partes de bajo con un movimiento uniforme, como si se anduviera, con notas del mismo valor. Su posición entre los tiempos que se piensa que son claramente lentos o claramente rápidos da lugar a cierta ambigüedad cuando el término se combina con otros, como en las expresiones, “molto andante”.

ALLEGRO; Un movimiento en tempo rápido o moderadamente rápido, especialmente el 1er movimiento de una sonata, (de ahí el termino allegro de sonata).

1.2 Aspectos biográficos del autor.- Joseph Edouard Barat, nació el 22 de septiembre de 1882 y murió en Chelles el 10 de septiembre de 1963, hijo de un solista de la Guardia Republicana, estudio en el Conservatorio de Paris junto Paul Vidal, Emile Pessard y George Caussade, después de varios intentos se convirtió en director de banda militar en Lyon, posteriormente fue director de la banda *Sirene Fanfarrea* de renombre en París Francia en 1933 hasta que se retiró en el año de 1944. Mejor conocido por sus composiciones para solista y orquesta de viento. Su obra Andante et Allegro fue compuesta para el concurso anual del Conservatorio Nacional de Paris en 1935, y se la dedico a su maestro Henry Couillaud.

1.3 Análisis de la Obra.- Andante et Allegro para trombón y acompañamiento de piano o banda, fue compuesta en 1935 mientras q Barat era director de banda en el ejército en Rudhestand Francia, esta obra se toca a menudo en el repertorio de estudiantes y trombones profesionales.

En la estructura melódica y armónica de esta pieza se reconocen fácilmente, escalas y arpegios propios del sistema tonal.

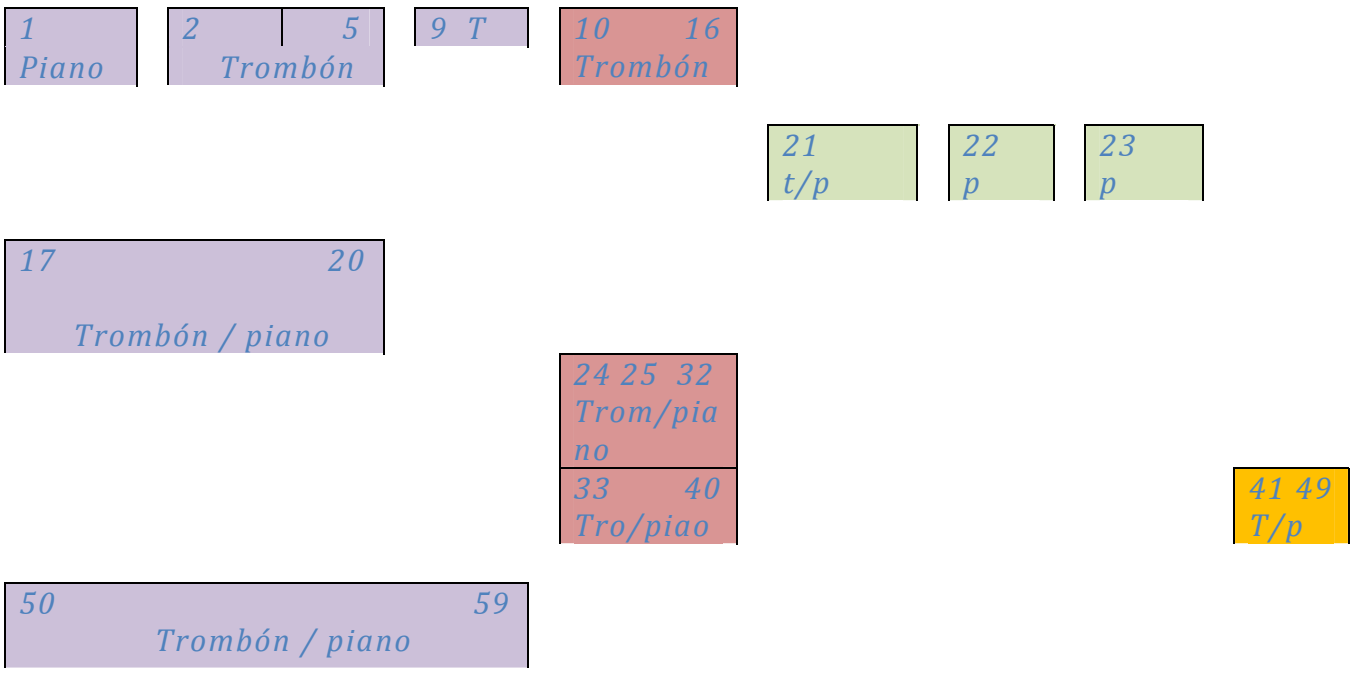
Andante: Esta en sib menor, presenta una melodía de caracter impresionista con el apoyo del acompañamiento de 4/4 tiempos. Él esquema A B A de este movimiento se le llama forma ternaria y esta forma ternaria contiene un tema inicial seguido de una sección contrastante y después una reexposición que afirma el tema inicial.

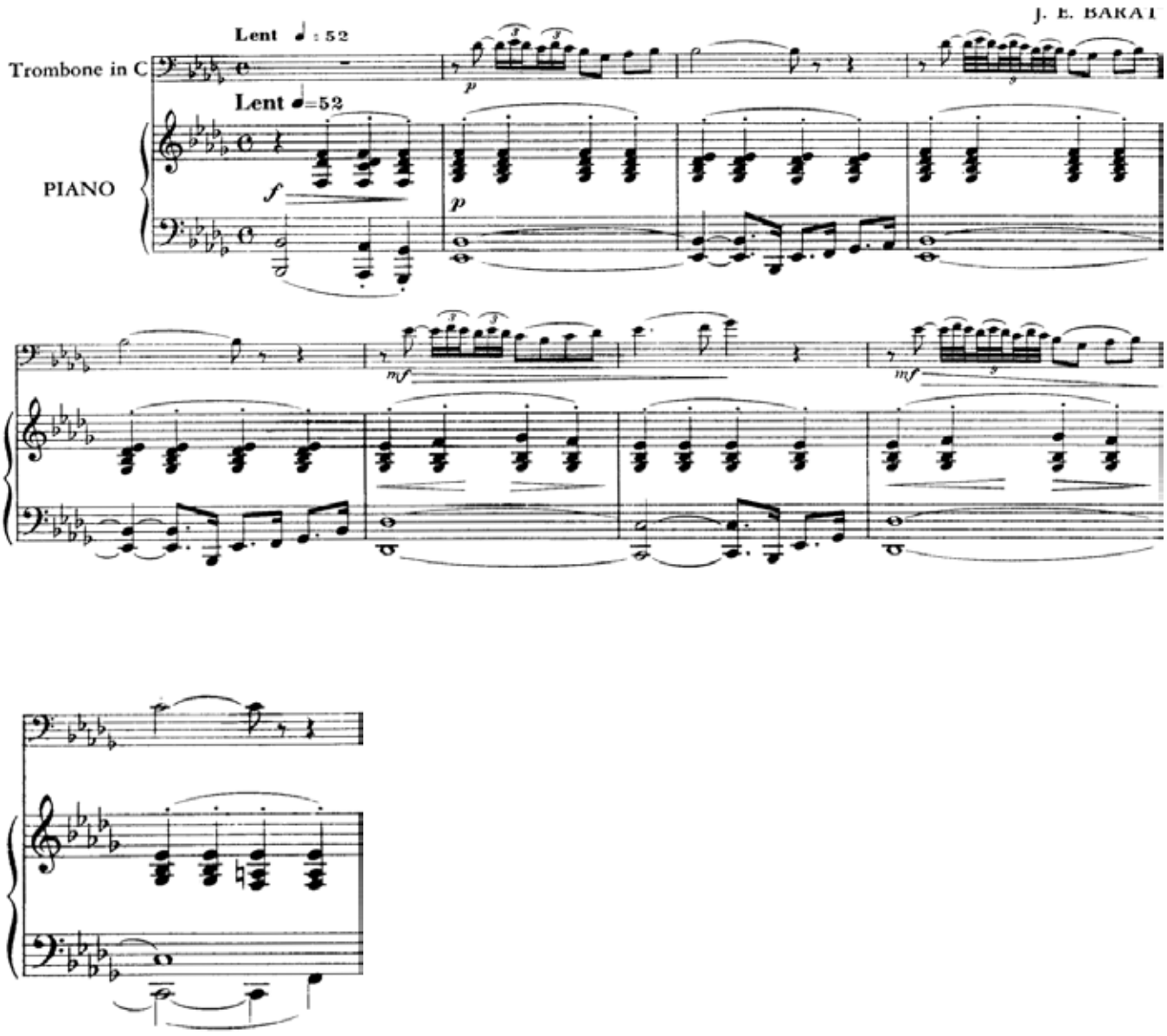
Sección A- (compases 1-23) presenta un motivo melódico, ondulante haciendo transiciones a tonalidades lejanas con dos frases contrastantes, y finalizando con la repetición de la primera frase, haciendo un final conclusivo al tono original.

Compas 1ero empieza el piano solo, ya en el 2do compas a contratiempo empieza el trombón con el tema principal del Andante, hasta el compás 9.

Nota: todos los esquemas estructurales están elaborados de tal forma que los materiales musicales iguales o muy semejantes forman una columna vertical, y se indica el número de compás para indicar la secuencia de su distribución temporal.

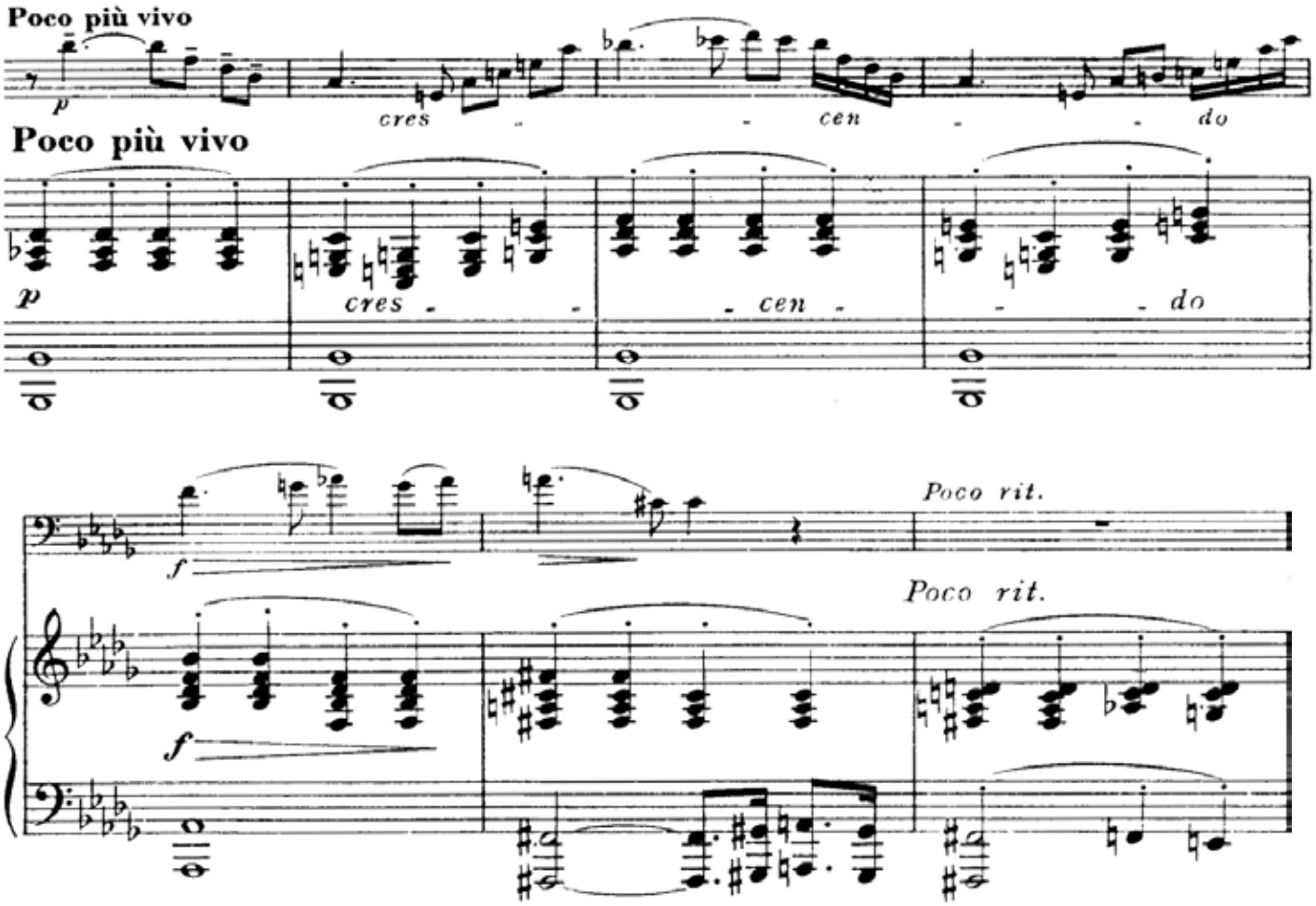
ESQUEMA ESTRUCTURAL.





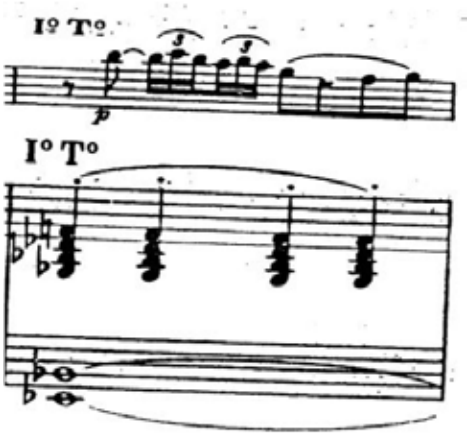
Para abordar las dificultades técnicas de este pasaje, sugiero subdividir primero el pulso para que los tresillos se distribuyan a tiempo, y realizar escalas en la tonalidad, con sus arpegios y tresillos en todo el registro que se requiera, para tener una mejor coordinación entre la articulación de la lengua y las posiciones de la vara.

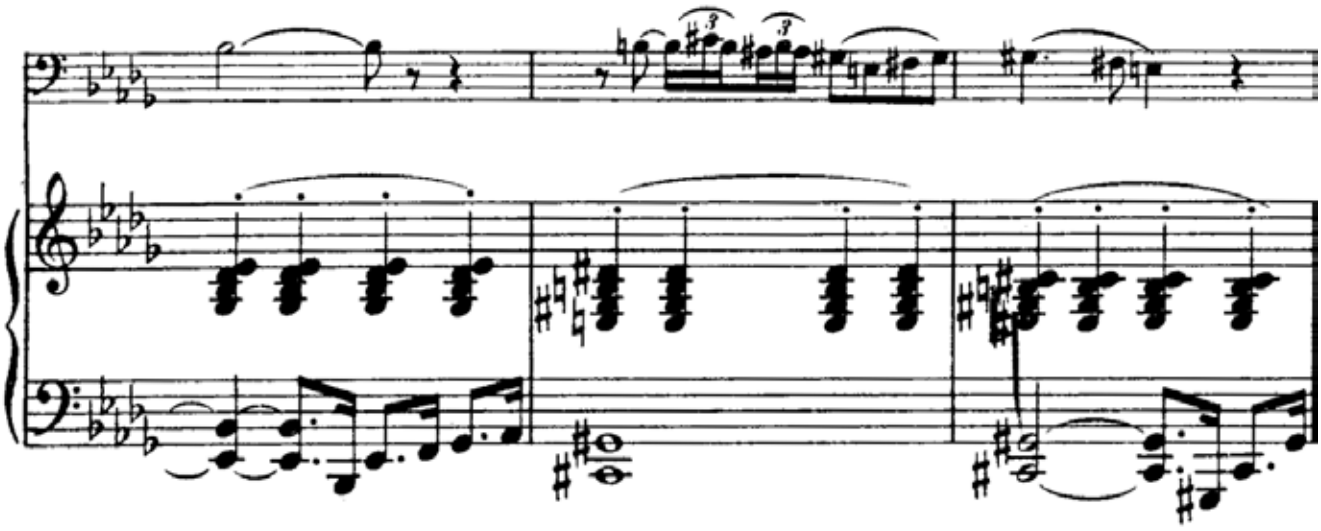
Del compás 10 al 16 el piano empieza a tiempo y el trombón a contratiempo con un material diferente.



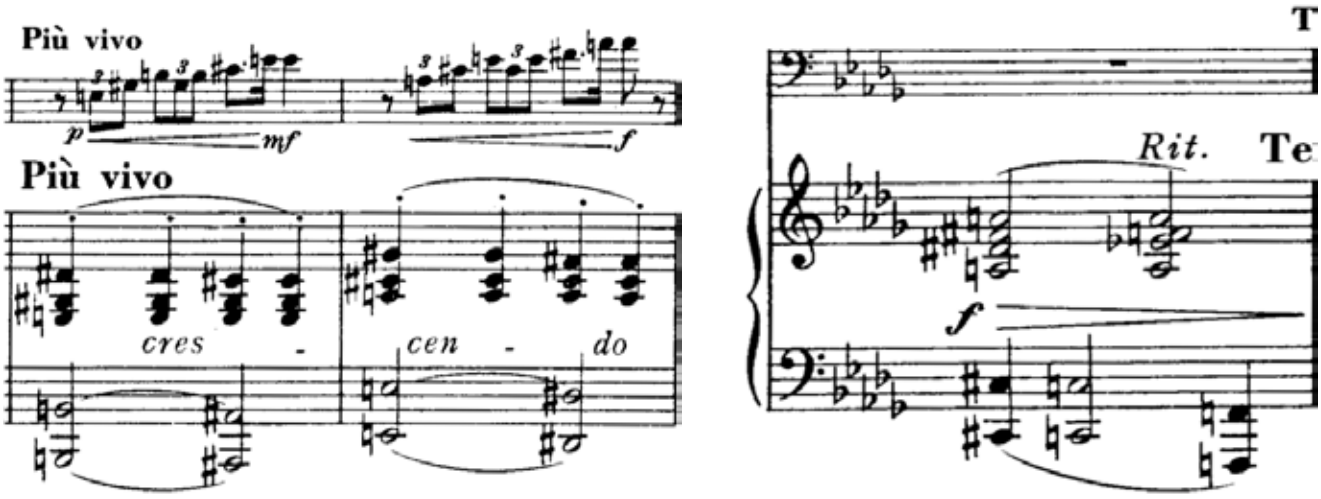
Esta parte es muy *cantabile* con formas ondulantes, y solo requiere de algunos ejercicios de respiración para poder realizar las frases completas sin espacios, sería bueno hacer escalas en semitonos por los diferentes accidentes que se presentan.

17 al 20 se vuelve a repetir el tema del principio.





Del 21 al 23 hay un pequeño puente que contrasta muy bien con el siguiente tema.

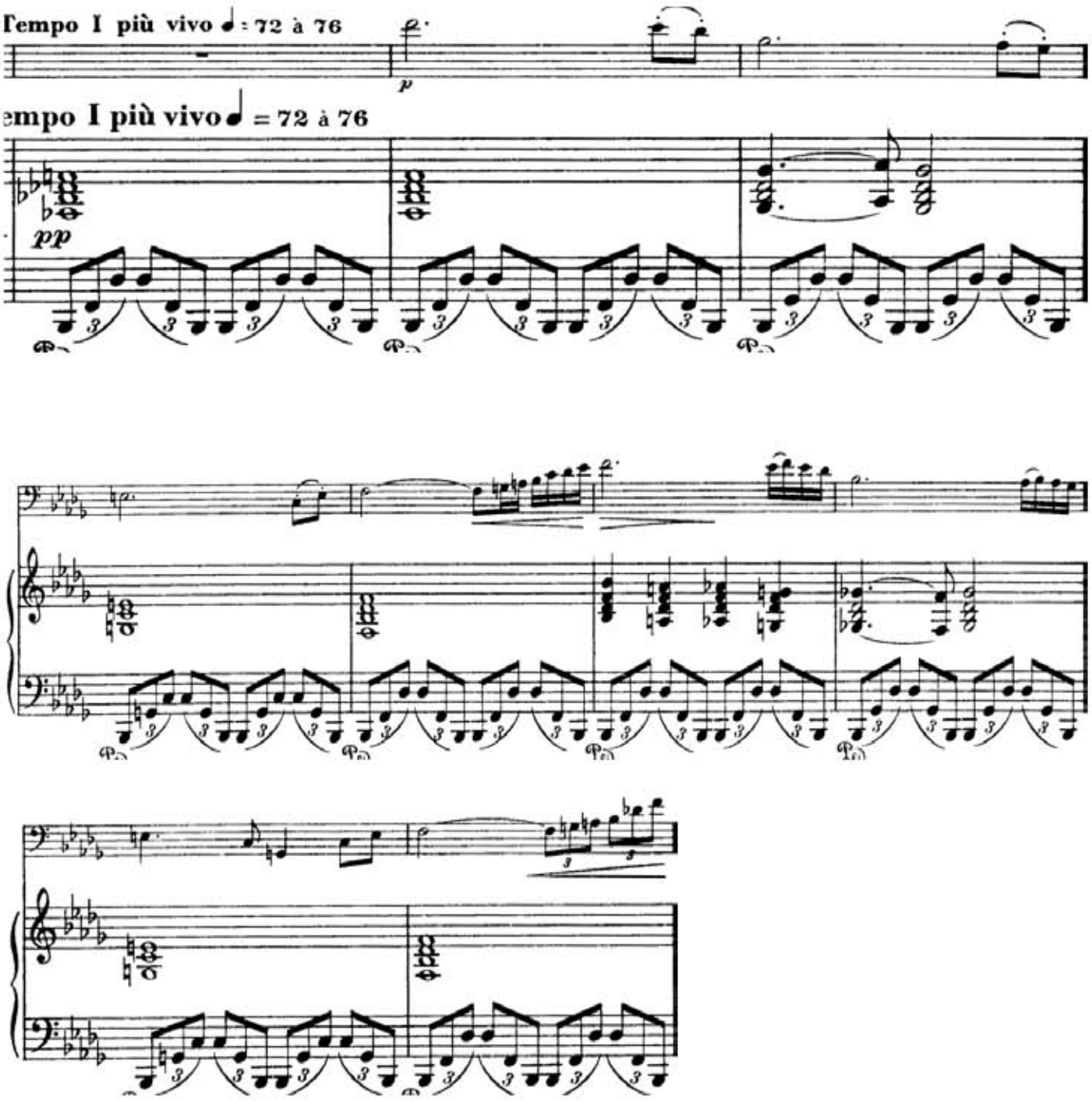


Se sugieren hacer arpegios tanto ascendentes como descendentes para abordar este pasaje.

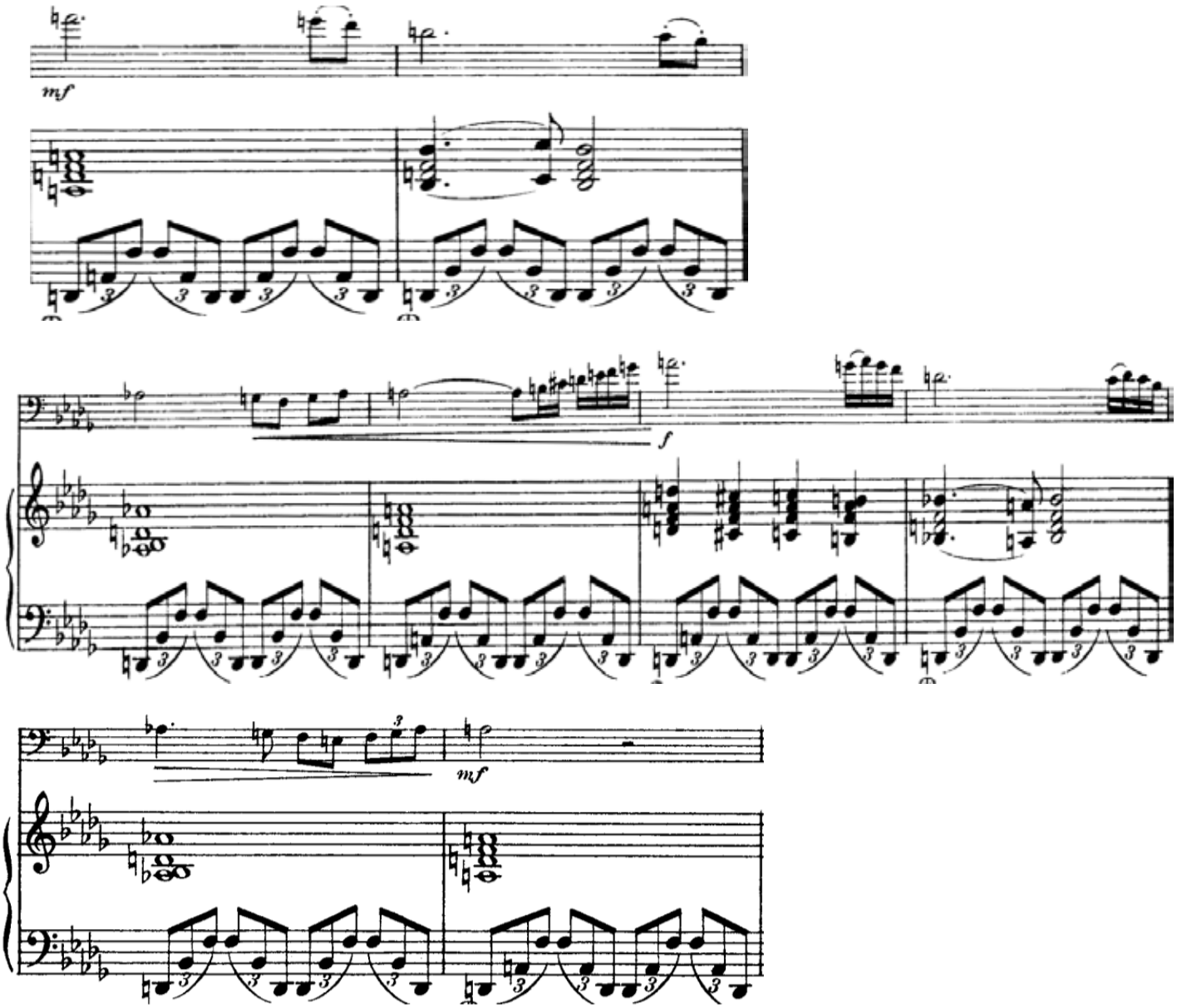
Sección B.- (24-49) misma tonalidad (Bbm), pero con movimiento contrastante, así como un período de dos frases rítmicamente contrastantes y un puente con material melódico nuevo, siendo el Si bemol del índice 5 la nota álgida en todo el movimiento.

En el 24 al 32 tiene motivos del subtema del *poco piu vivo* pero con algunas variantes. En toda esta parte hay que realizar varias series de escalas y ejercicios de ligaduras, y además es importante saber bien la parte del acompañamiento, manejar y ampliar el registro tanto grave como el agudo, con notas largas en ambos registros.

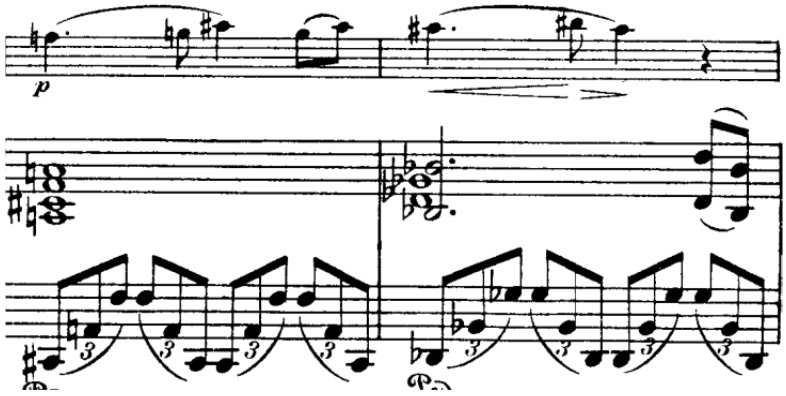
Estos tres compases del 23 al 25 son una introducción al tema de los siguientes compases, en escalas ascendentes, de un fa4 a un sib5.

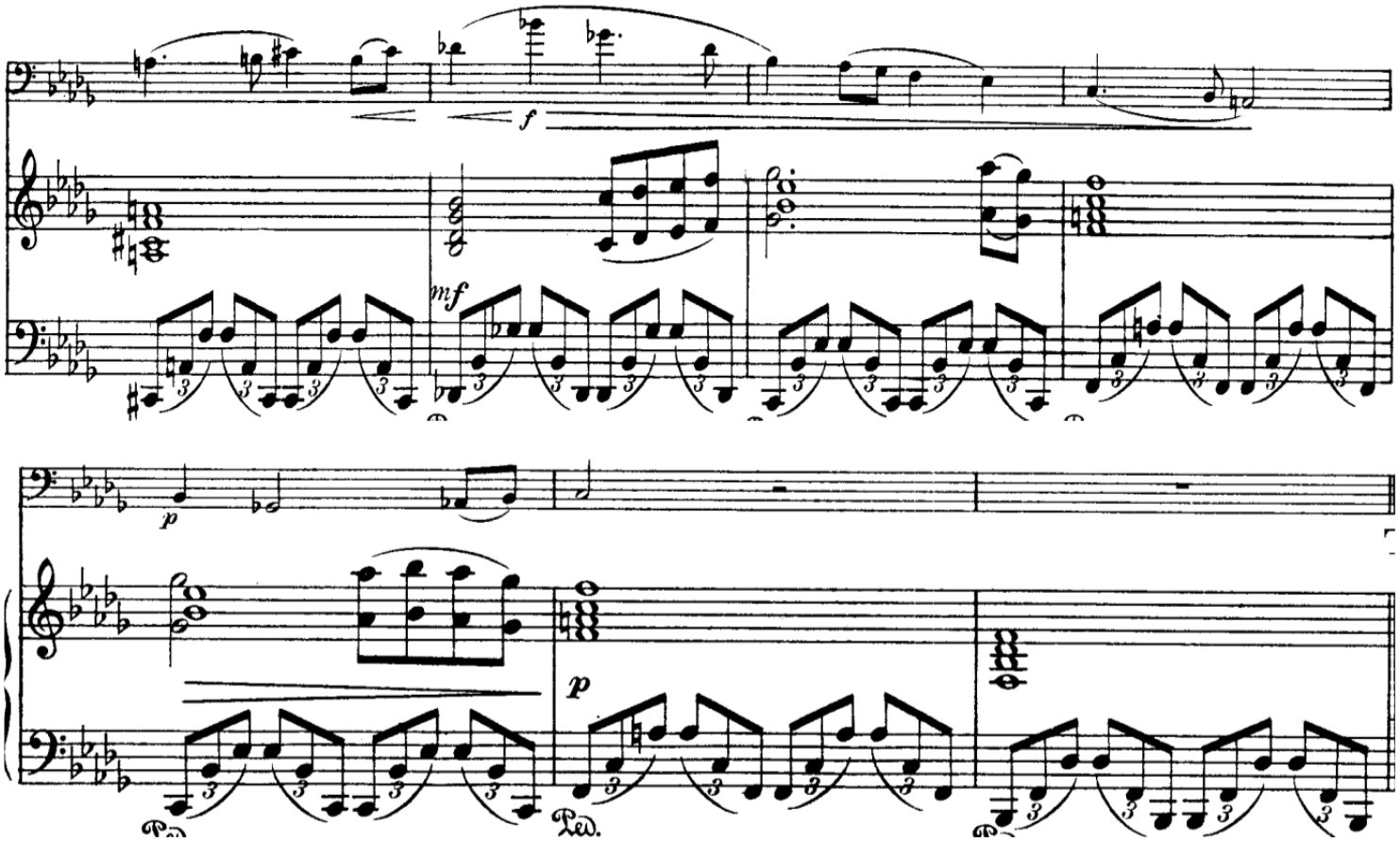


En el compás 33 al 40 se repite el mismo material, pero una tercera ascendente comenzado en un la.



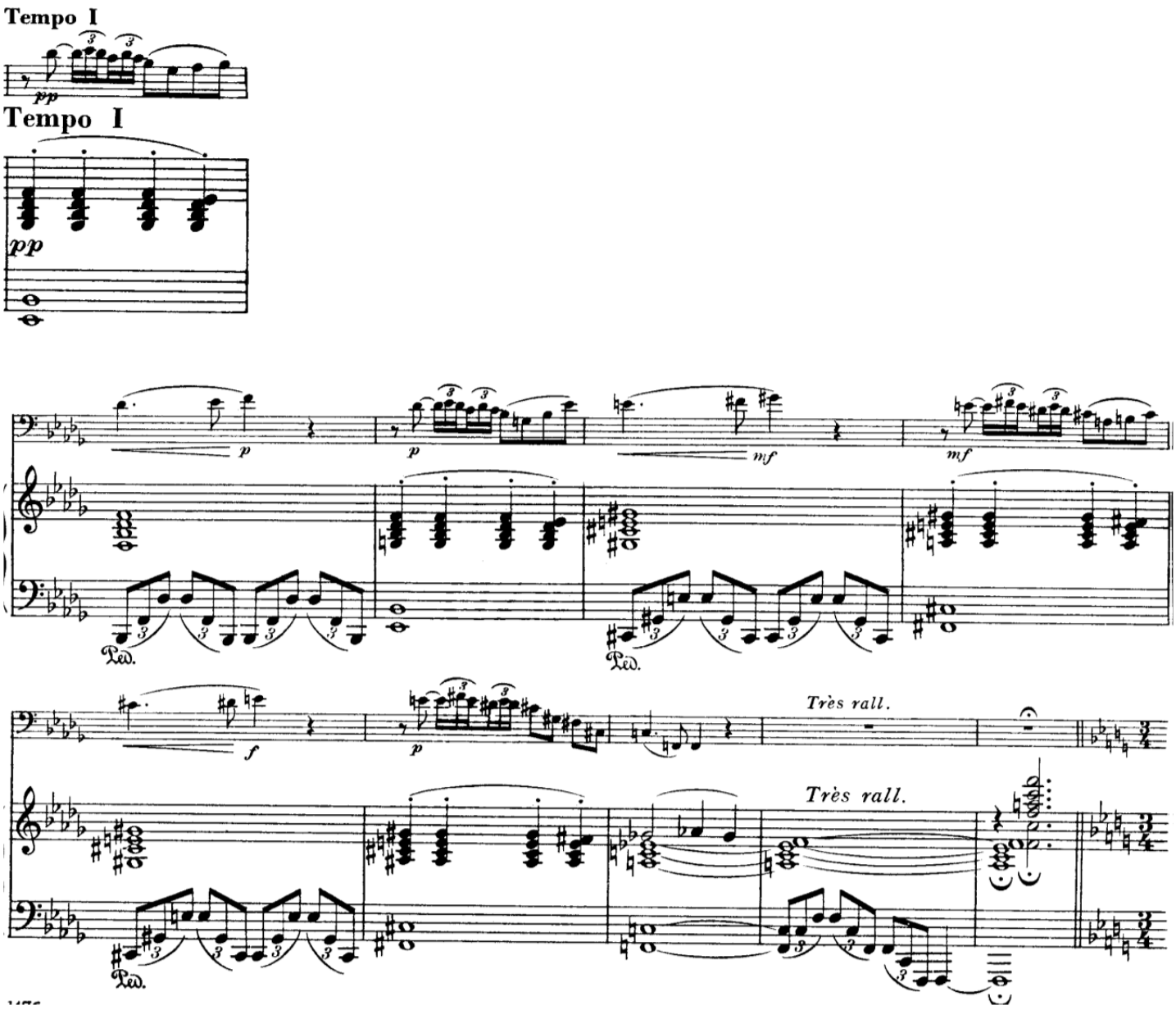
A continuación del compás 41 al 49 se presenta otro puente.





Se pueden observar transiciones a otras tonalidades, utilizando una nota en común y también de manera cromática, con un final conclusivo al tono original.

Sección A.- (50-59) comienza con motivos similares a la primera sección con una pequeña variación rítmica melódica el final del motivo principal haciendo una transición a la tonalidad de Do sostenido menor en el compás 53, y con un final de carácter suspensivo en el acorde de dominante (F7/9b), haciendo una pequeña coda con arpegios descendentes. En esta sección, el solista llega al punto más bajo melódico, Fa del índice 3. En todo el movimiento predomina el uso de séptimas y novenas.



Todo el movimiento se caracteriza por tener escalas y arpegios en el trombón, con el piano en función de acompañamiento, con pequeños diálogos entre ambos instrumentos.

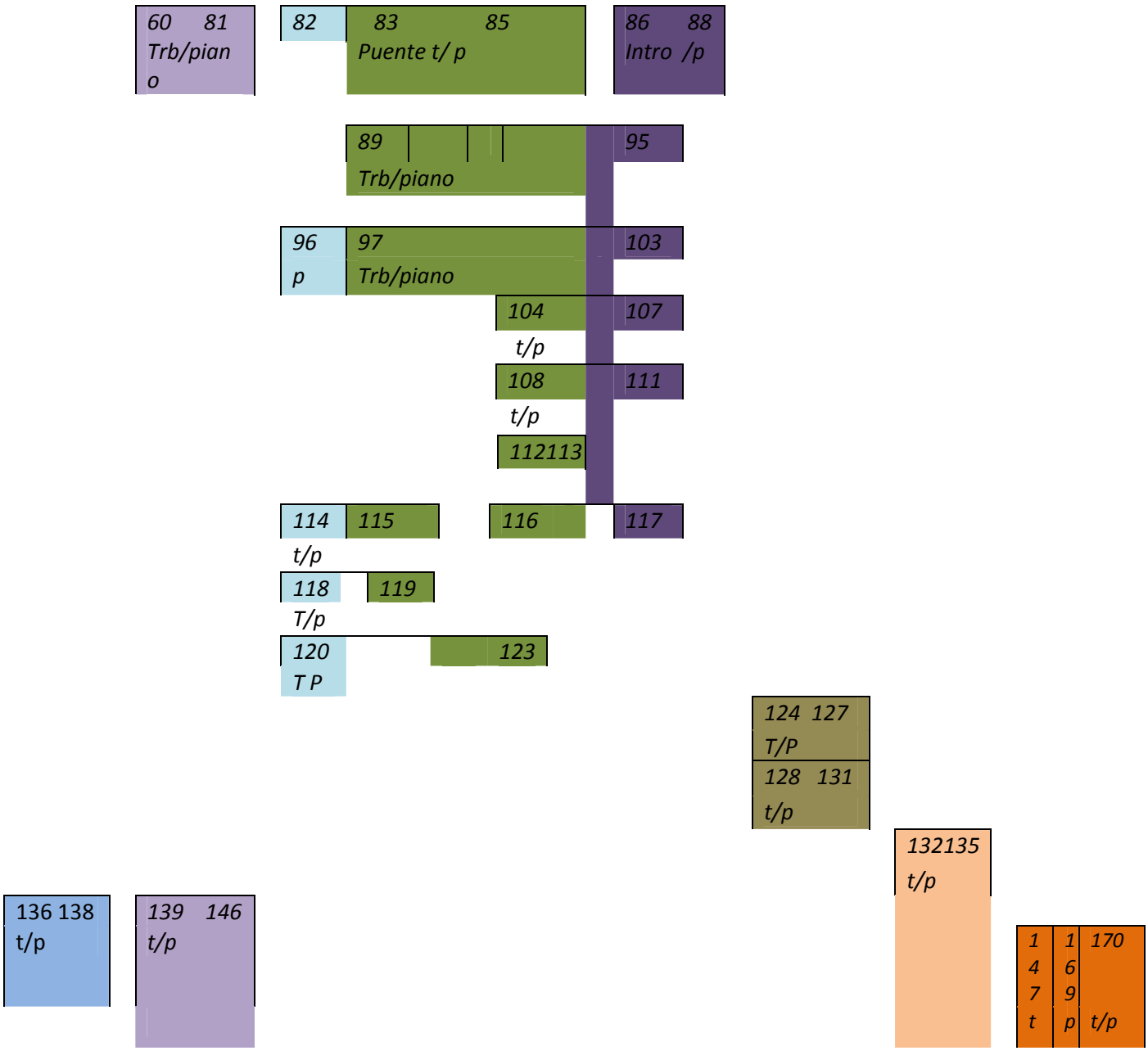
Complementar con ejercicios de vara y lengua para realizar las ligaduras de forma correcta, hay que revisar bien los accidentes que se presentan en este movimiento pues tiene mucho. Hay que realizar los tresillos bien marcados pero a tiempo, sin apresurarlos, mantener un pulso regular y subdividir el tiempo. Usar el sib y el reb en la 5ta posición y el fa en la 4ta posición por comodidad. Hay que tocar las notas largas en ambos registros tanto graves como agudos, pues la pieza requiere de un amplio perfil sonoro al abarcar más de 3 octavas del FA-3 hasta un SIb-5.

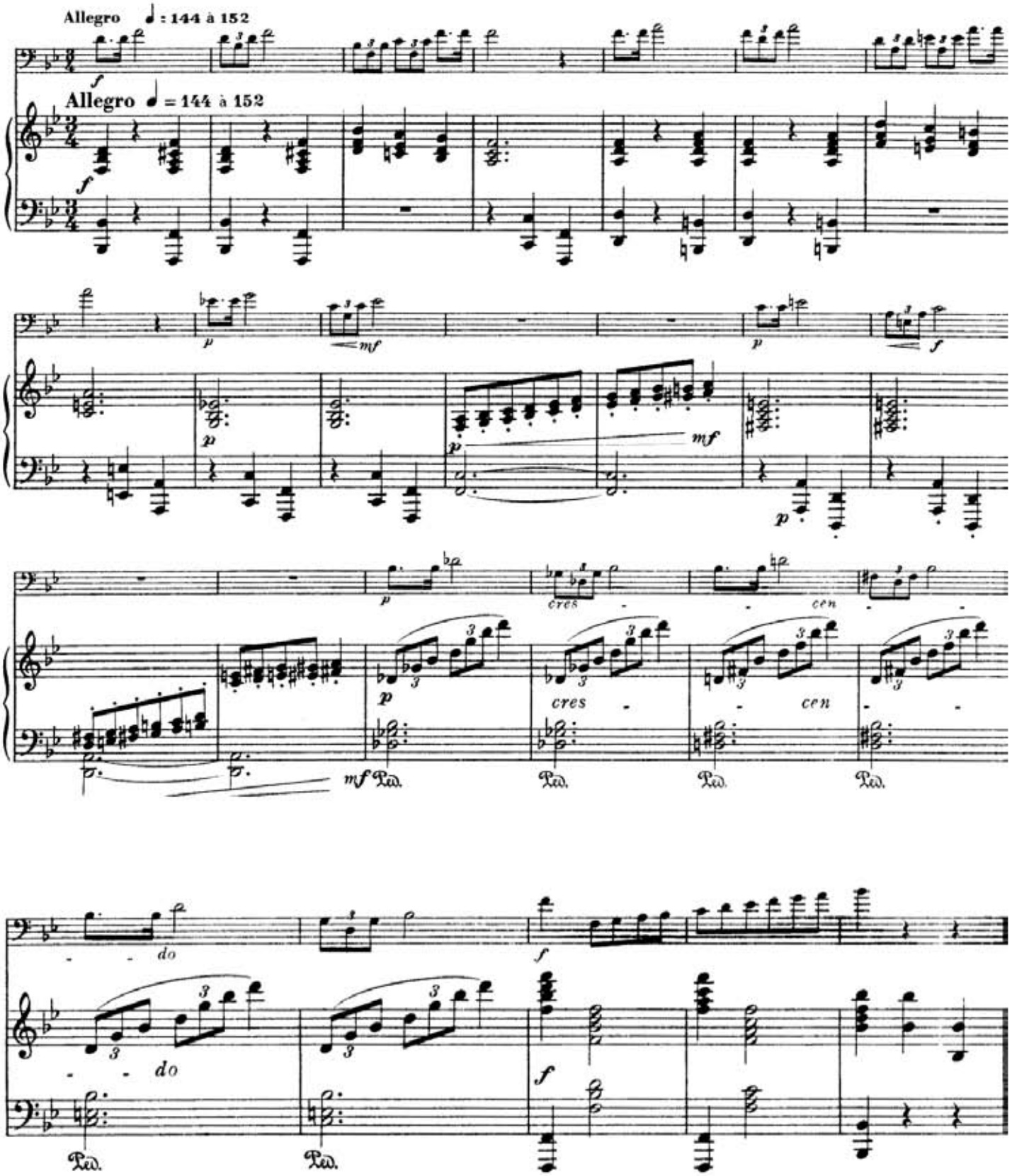
Allegro: Este movimiento está en sib mayor, que es el homónimo del tono del primer movimiento. También tiene forma ternaria A B A, y contrasta con el primer movimiento un poco en el tiempo, al principio hay un tema de fanfarria como introducción y luego se torna una melodía lenta y lírica y regresa al estilo fanfarria. La coda final se añade a la conclusión.

Sección A- (60-84) motivo melódico tético y ritmo ternario en forma de fanfarria.

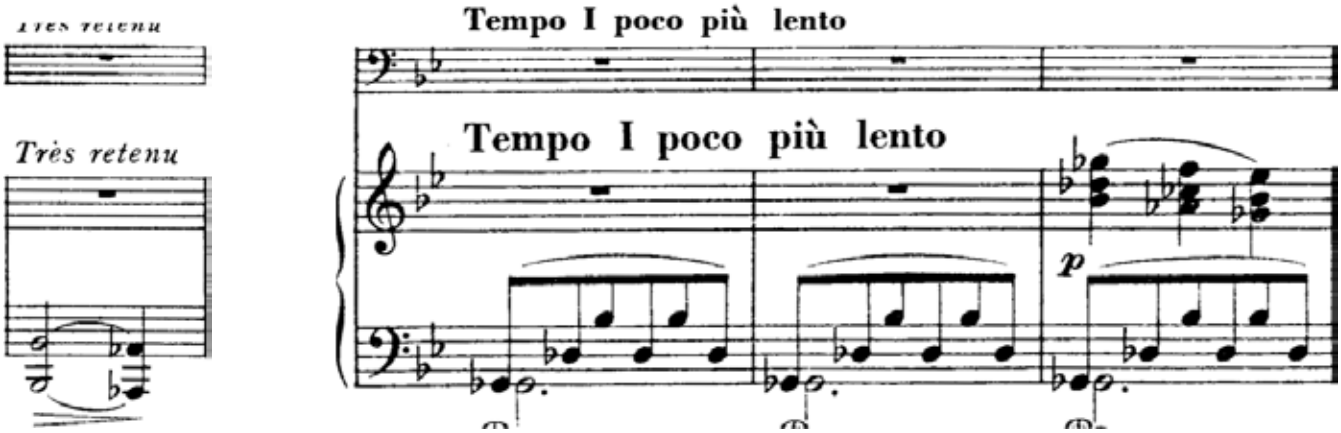
Usa motivos melódicos y rítmicos contrastantes, como octavo con punto-dieciseisavo y tresillo de octavo, haciendo una pronta inflexión a la tonalidad de La menor (Am), posteriormente usando acordes de séptima y novena para hacer transiciones a tonalidades lejanas empleando una nota en común y regresar a la tónica empleando la cadencia 6/4-5/3 haciendo el final de la sección conclusivo en Si bemol mayor (Bb), del compás 82 al 84, presenta escalas ascendentes dando paso al siguiente tema, que puede ser considerado un puente para el tema legato.

ESQUEMA ESTRUCTURAL.

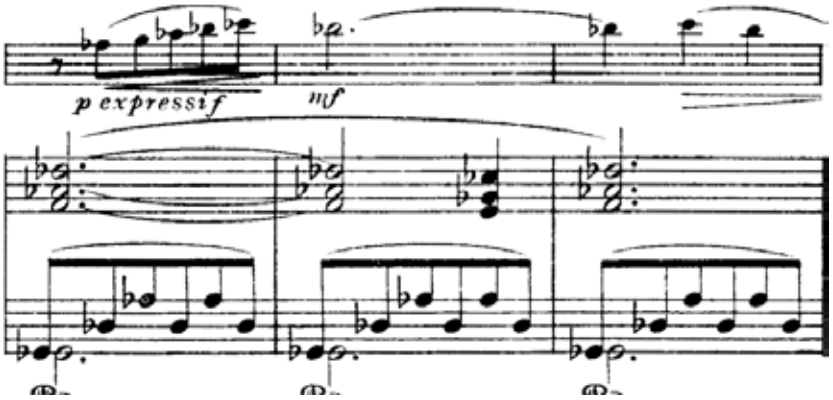


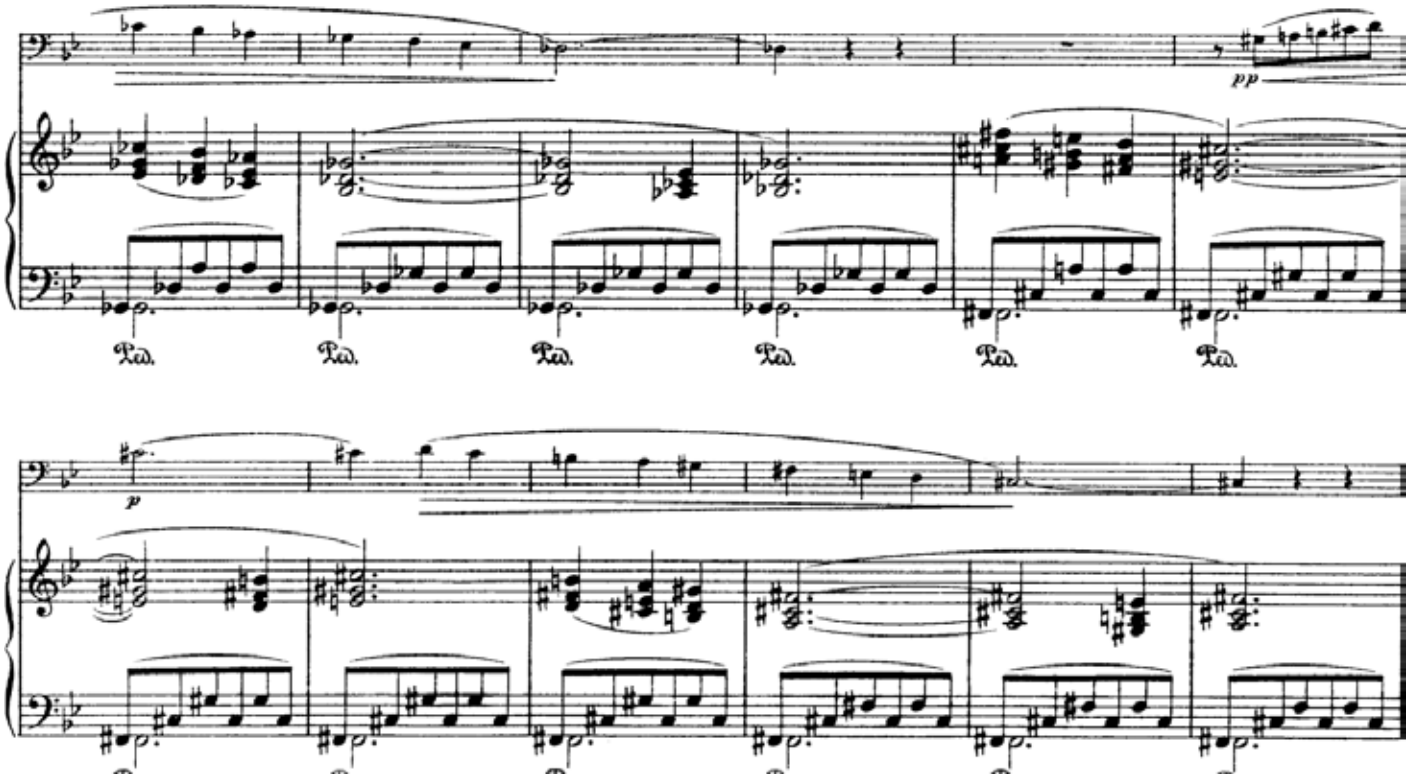

Allegro ♩ : 144 à 152
Allegro ♩ = 144 à 152
cres
cen
do
Ped.

Sección B- (86-135) Emplea la nota fundamental del primer grado como tercer grado mayor de la nueva tonalidad Sol bemol (Gb), haciendo el compás 85 al 88 como puente entre ambas secciones. El ritmo es contrastante a la primera sección y la melodía más cantábile.

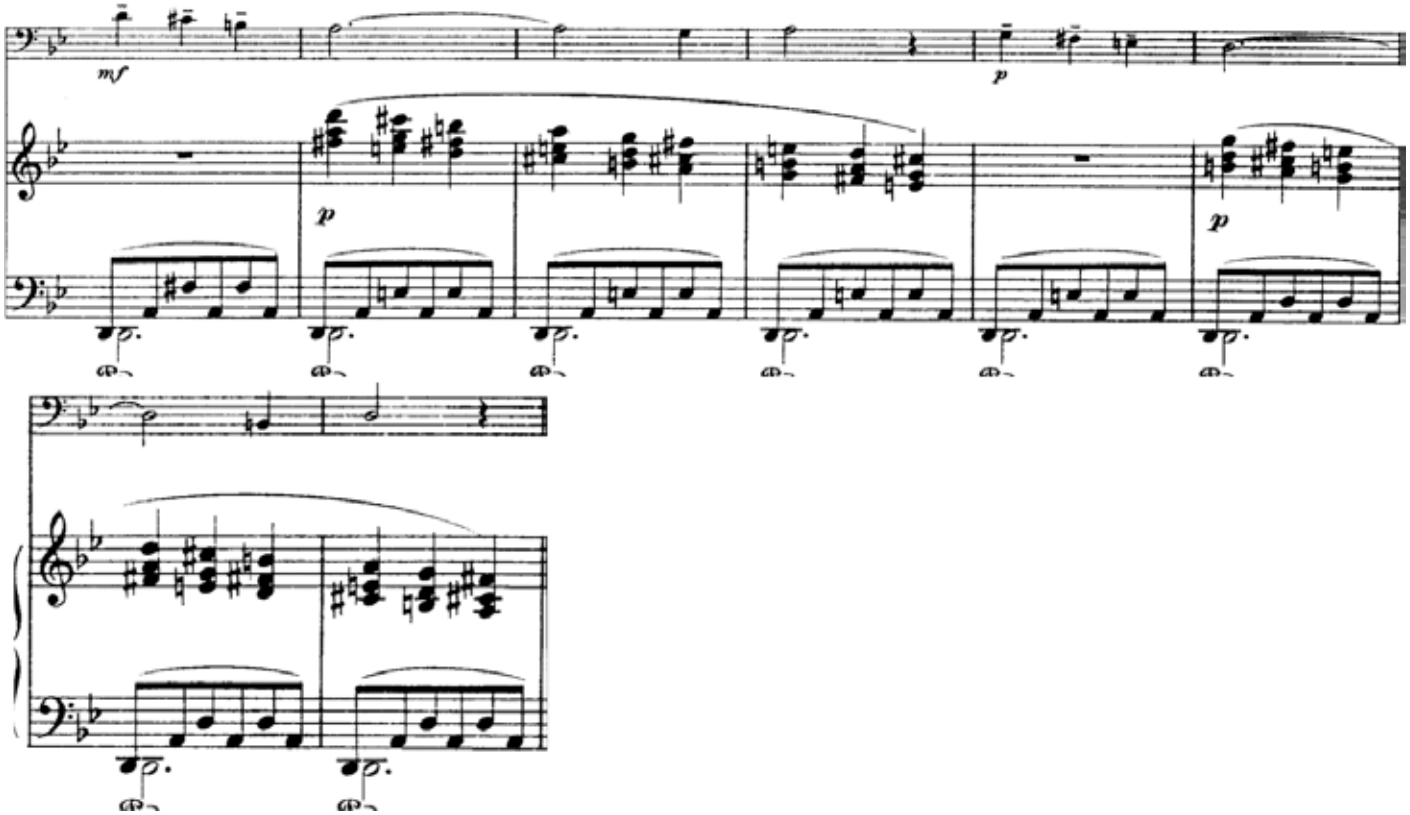


Comienza con una introducción de tres compases en el piano sobre la tonalidad de Sol bemol y posteriormente del 89 al 95 y del 96 al 103 es exactamente lo mismo, el instrumento solista realiza un motivo melódico, también contrastante a la primera sección de manera de anacrusa, y empleando frases melódicas similares durante el primer período, concluyéndolo en el modo menor de la tonalidad.

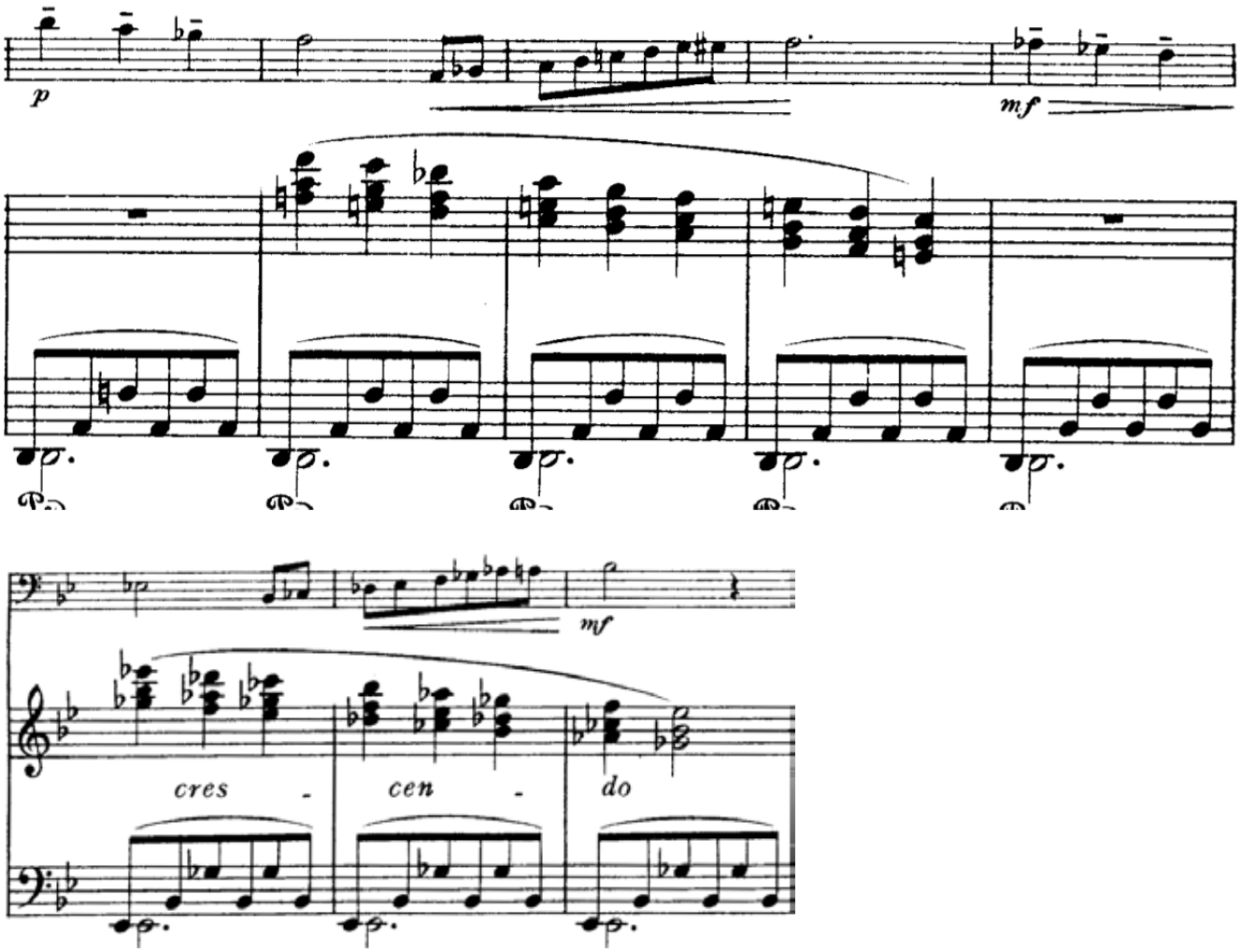




En el compás 104 comienza el segundo período de la sección usando un motivo tético en la primera frase, conclusiva en la tonalidad de Re mayor (D).



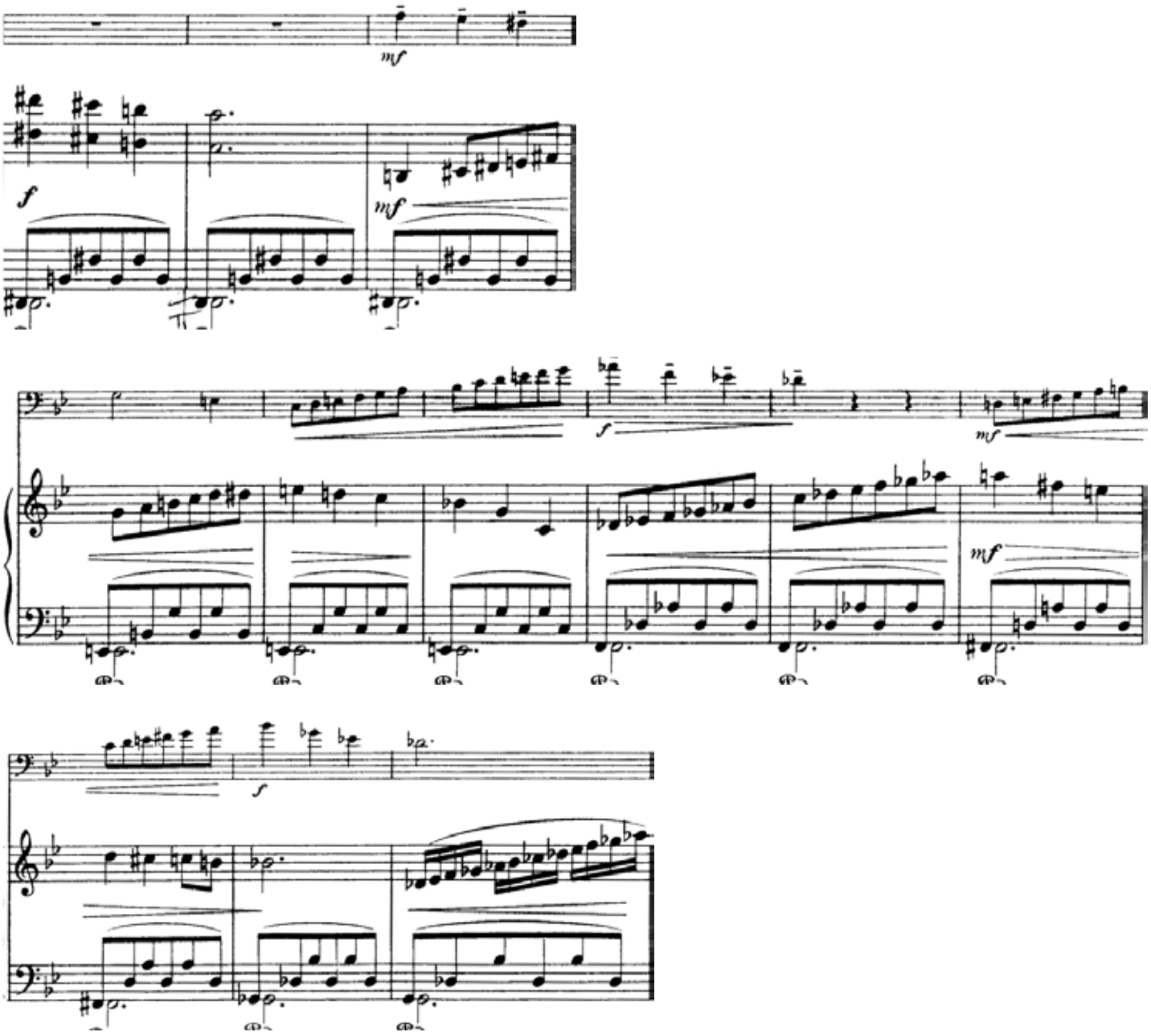
La segunda frase del período es muy similar rítmicamente, utilizando el segundo motivo de frase como material melódico del tercer período de la sección. Ahora el tono es el modo menor de la última tónica, es decir, Re menor (Dm), compás 112 al 115 y del 116 al 119.



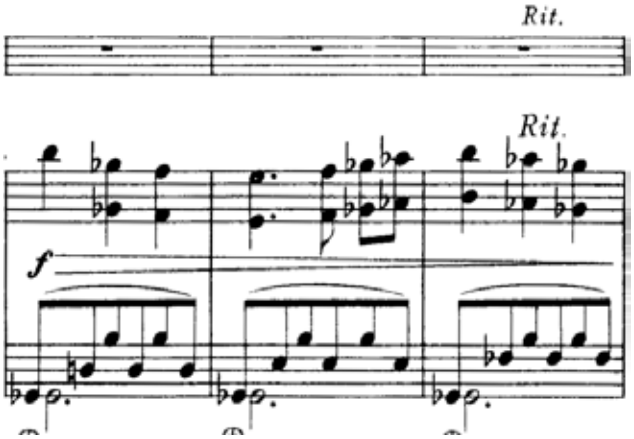
A partir del compás 117 vuelve a realizar transiciones armónicas concluyendo el sección en la tonalidad de Re mayor y comenzando la sección en el tono relativo menor, Si menor (Bm).

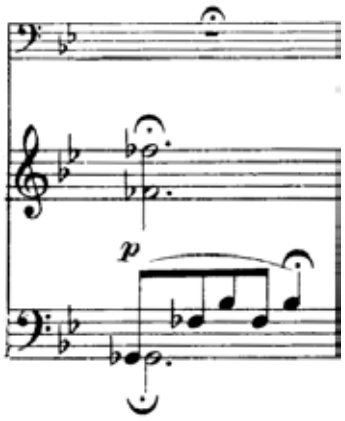
Durante este período usa dos motivos contrastantes, el primero con melodía descendente en notas negras y el motivo respuesta ascendente en corcheas, creando un diálogo con el piano quien también emplea esos motivos. Vuelve a realizar transiciones armónicas a tonos lejanos y regresar momentáneamente al tono original de la sección (Gb).

Tendríamos que considerar el hacer ejercicios de *legato* como el *rochut* para realizar modificaciones en la manera de cómo queremos que sea escuchada esta parte para que no se vea muy monótona pues tiene muchos ritmos idénticos.

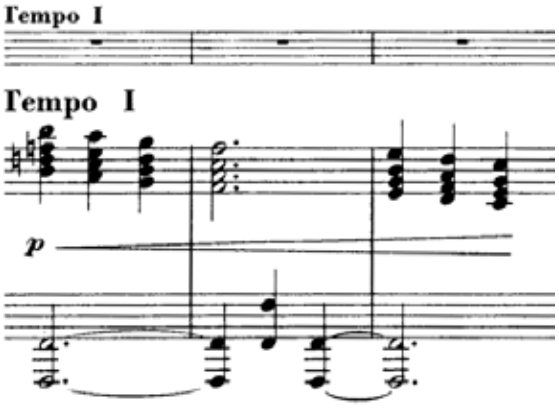


Del 132 al 135 hay un pequeño puente empezando con escalas ascendentes e intervalos, y ahí se puede realizar una *cadenza.*

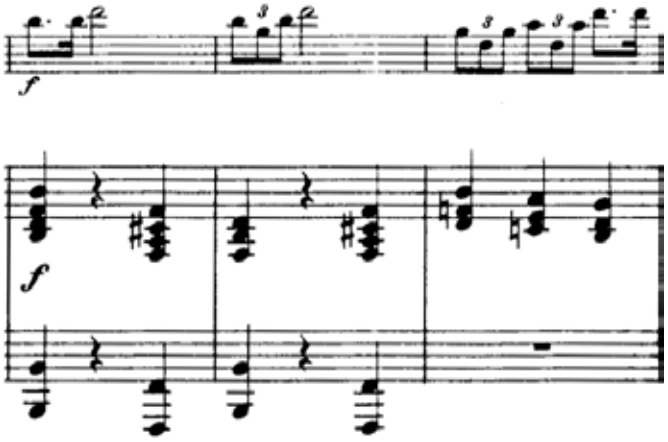


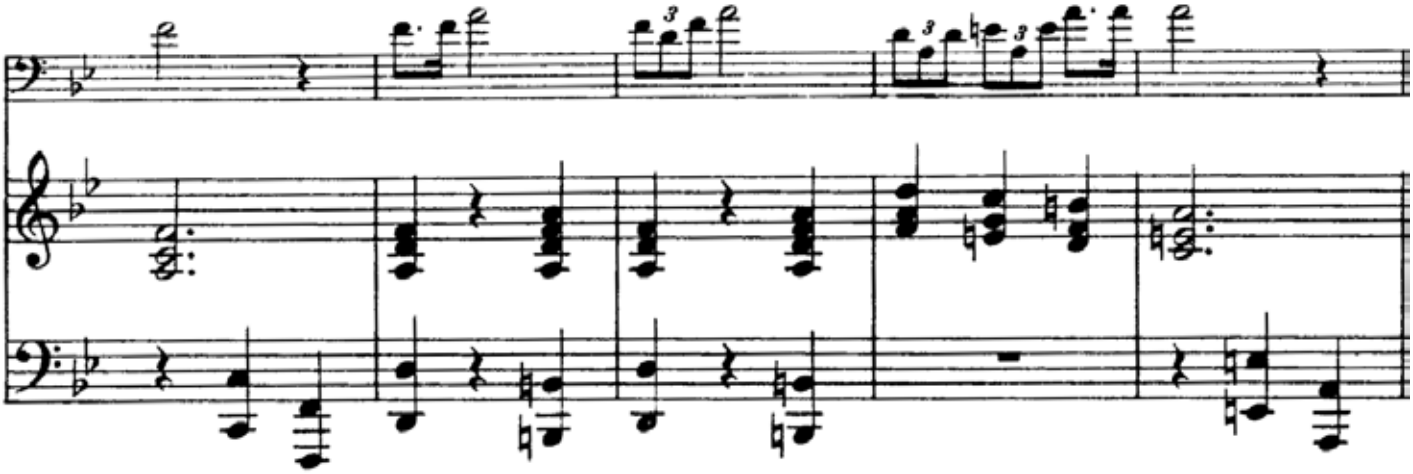


Sección A - (139-158) los compases 136 al 138 sirven de puente para la re exposición del tema, utilizando el acorde de sexta y cuarta en tónica y para reafirmar la tonalidad original del movimiento (Bb) con el acorde de quinta y tercera en dominante, re exponiendo el tema original con variaciones rítmicas en el inicio del segundo período.

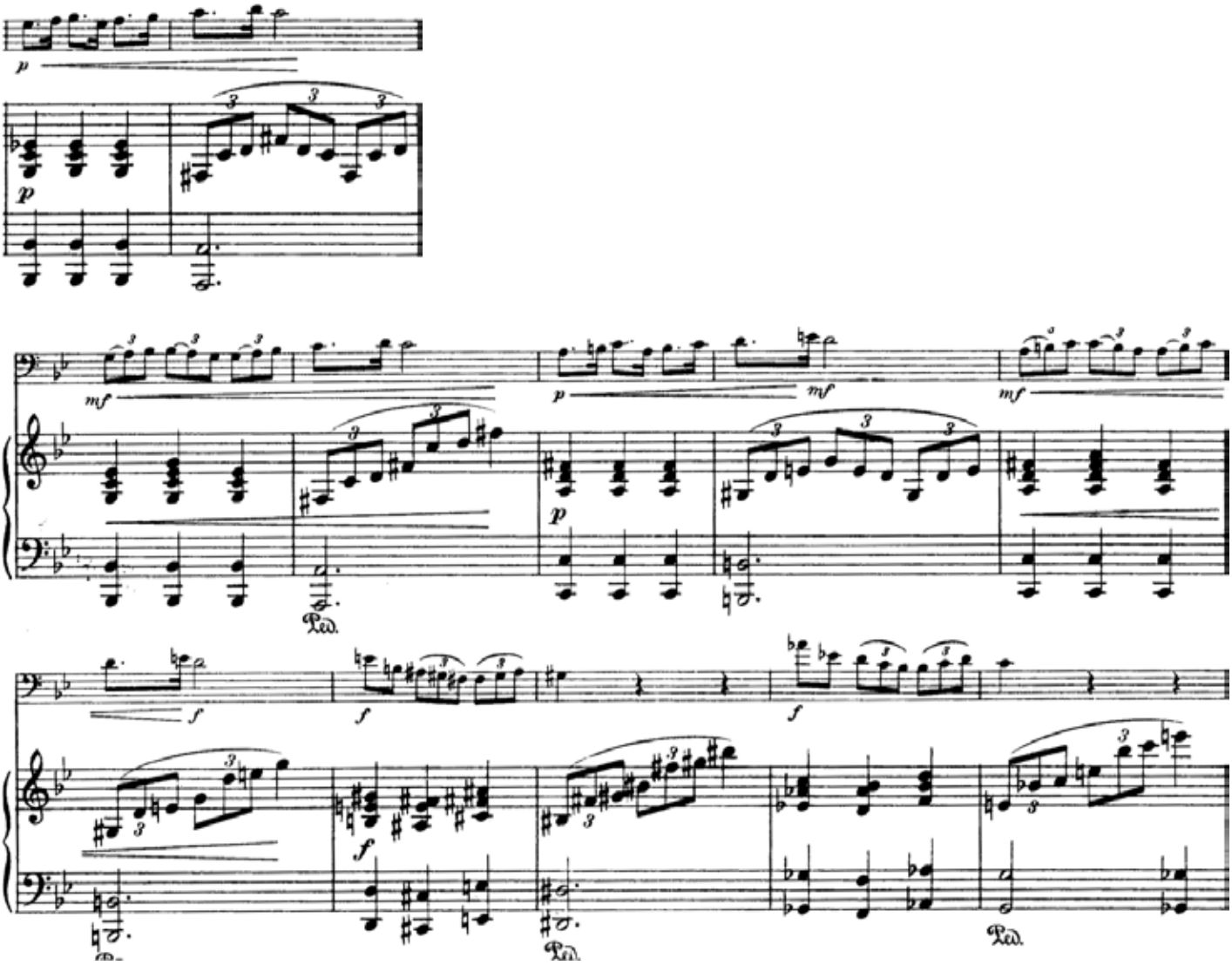


Y del compás 139 al 146, empieza la fanfarria del trombón.

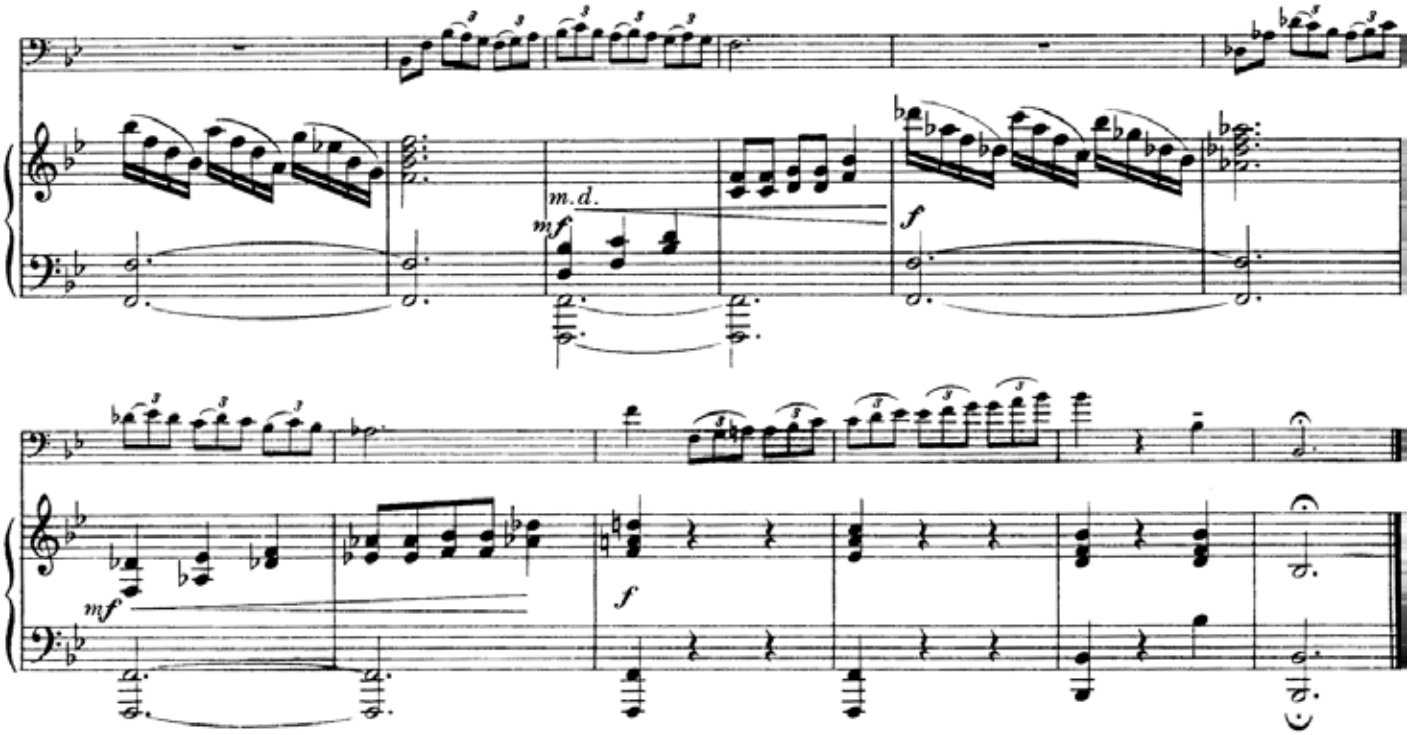




Del 147 al 159 cambia un poco la rítmica y melodía, también algunos acordes en menor y regresando al mayor, pero mantiene los motivos de tresillos reiterando el tema del Andante y el acompañamiento escalas descendentes con tresillos y arpegios.



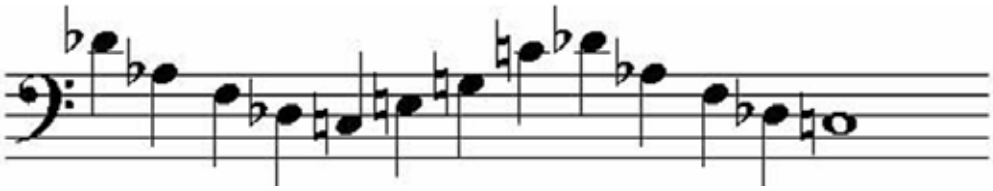
Coda (compases 159-171) el piano emplea un pedal inferior en el bajo sobre la nota fundamental de la dominante (Fa) usando acordes de sexta y cuarta en tónica y quinta y tercera en dominante, con una transición corta a la tonalidad de Re bemol (Db) con el acorde de sexta y tercera para concluir con la cadencia final: sexta y cuarta en tónica, séptima en dominante, quinta y tercera en tónica.



1.4 Sugerencias técnicas e interpretativas.- En general en el Andante hay que dar más énfasis en estudiar diferentes escalas, mayores y menores, en semitonos y arpegios, en la tonalidad de sib menor, el fraseo de la melodía tiene que ser muy lirico para que la expresión sea la apropiada, a fin de crear un contraste de las partes rápidas y lentas, pero también suaves y fuertes.

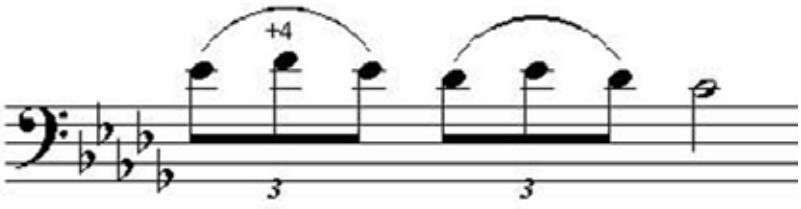
La parte del piano es por lo menos dos terceras partes de la música y por esa razón la tenemos que tener de memoria pues están en constante diálogo, con el soporte armonías sonoras que son un sello distintivo en esta pieza.

Arpegios

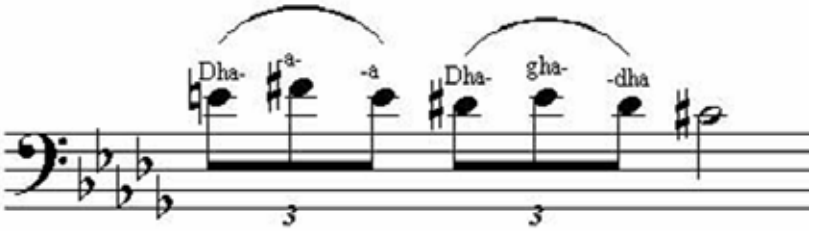


Escalas

FA en La 4ta Posición

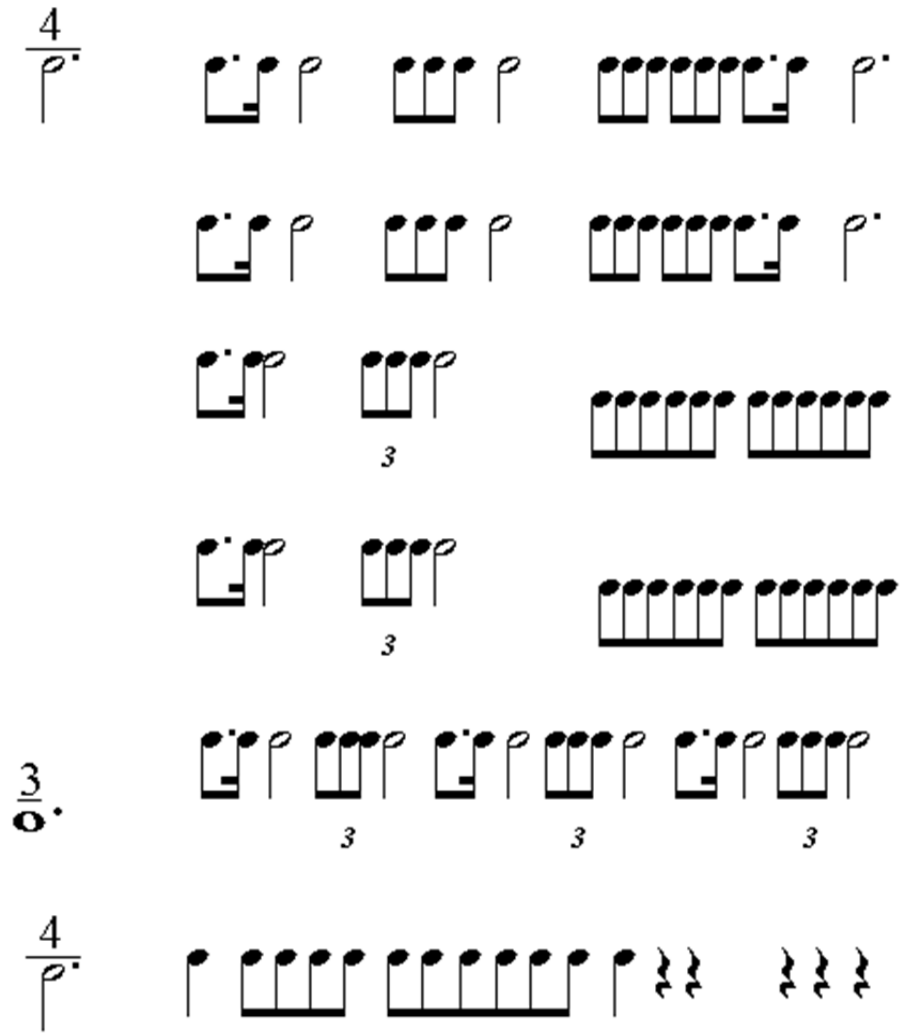


Uso de la triple-lengua con DGD más suave

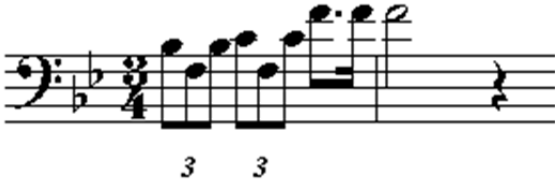


En el Allegro, al principio hay que subdividir y medir bien la negra con puntillo y corchea para no caer en el error de hacerlo tresillo, hacer bien los reguladores, toda esta partes es muy rítmica y en el lento más expresivo y el final un poco explosivo, hay diferentes estilos rítmicos, practicar frase por frase primero lento e irle aumentando poco a poco, y así poder capturar la imaginación de los oyentes.

Diferentes ritmos para practicar.



Esta frase primero lento varias veces



Concierto en mib para Trombón Alto

2.1 Contexto histórico.- Aproximadamente de 1750 hasta alrededor de 1820 abarca el periodo clásico, en esa época había grandes compositores que lograron una evolución dentro de la música y en ella misma con un extremo equilibrio entre la armonía y la melodía, algunos de los más destacados fueron (Haydn, Mozart y ya al final Beethoven), y es en 1760 que G. Wagenseil compuso el concierto para trombón alto y acompañamiento de pianoforte, muy comprensible y sencillo para el oyente , en su estructura rítmica con formas bien definidas.

Lo que ayudó mucho en esa época fue que los compositores gracias a los inventos y cambios en la sociedad tuvieron la oportunidad de editar y publicar sus partituras, y ellos mismos hacían grandes giras artísticas mostrando sus obras, pues también contaban con el tren de vapor y nuevos caminos. Por otra parte la notación musical se volvió cada vez más específica para los ejecutantes.

Aunque Wagenseil comenzó en los últimos años del barroco tardío sus mejores obras las realiza en los años de 1750 hasta 1777 que ya es más clásico. Algo relevante en este periodo es la formación de la Orquesta Sinfónica como tal, heredada de la orquesta barroca, se amplía su número de ejecutantes y quedan establecidas las secciones de instrumentos cuerdas, maderas y de boquilla redonda y metal.

En 1750 se empieza a componer también mucha música vocal, en especial la ópera, en la cual G. Wagenseil compuso gran cantidad de obras para la corte imperial y una gran cantidad de diversas obras. Ya los compositores hacían más hincapié en las modulaciones y transiciones melódicas. Wagenseil fue uno de los primeros en componer una gran cantidad de obras tanto orquestales como vocales y para ensambles.

2.2 Aspectos biográficos del autor.- Georg Christoph Wagenseil, nació en Viena Austria el 29 de enero de 1715 y murió el 1 de marzo de 1777.Fue un compositor que hizo la transición del barroco al clásico. Su abuelo era funcionario de la corte imperial de Viena, sus estudios musicales empezaron en su adolescencia, donde empezó A componer y más adelante recibió clases de clavecín y órgano en la iglesia de San Miguel en a Viena con el maestro de capilla Joseph Fux. Observando sus logros lo recomendó para una beca en 1735. Estudio piano, contrapunto y composición con Matteo Palotta. Después de 3 años G.C. Wagenseil ocupo el puesto de compositor de la corte, clavecinista y organista hasta que murió, viajo poco, paso la parte de su vida en Viena. Uno de sus alumnos fue J. B. S Schenk el cual enseñaba a Beethoven.

De 1740 a 1751 fue el organista privado de la emperatriz Elizabeth Christine, y en 1749 fue *Hofklaviermeister,* le dieron permiso de viajar a Italia en donde presentaba sus óperas y donde tuvo el privilegio de publicar su música, con ello fue capaz de producir y vender una gran cantidad de composiciones instrumentales. Se sabe que tanto Mozart como Haydn estaban familiarizados con sus obras. G.C. Wagenseil fue pianista hasta 1765 cuando la gota lo golpeo en la mano izquierda. El siguió componiendo y enseñando, su alumno Schenk dejo una gran descripción de Wagenseil de sus métodos de enseñanza, que fue notable en su tiempo por su uso como ejemplo para su estudio.

Fue uno de los primeros en componer notables obras para grandes masas orquestales con diferentes colores en su orquestación, con 4 trompetas, timbales, cornetas, trombones, fagotes, órgano y cuerda. Sus obras muestran contrapunto y notables habilidades, Wagenseil mezclaba muy bien las voces y los instrumentos.

De 1745 a 1750 compuso obras teatrales y muchas fueron para las fiestas de la familia imperial. Tenía un fuerte sentido dramático, escribió operas donde en sus partes mezclaba recitativos, arias, conjunto y coros, que precedió a la ópera, reforma de Gluk en 1762. Escribió 15 óperas corales, sinfonías conciertos, divertimentos, sonatas y suites y muchas obras instrumentales. Aunque sus primeras obras son de estilo barroco las más

representativas son de estilo Galante, prefirió una forma de tres movimientos en sus sinfonías influyendo en el desarrollo de la forma Sinfónica Clásica.

G. C. Wagenseil.

2.3 Análisis de la Obra.- Concierto para trombón y orquesta correspondiente al estilo galante (transición Barroco – Clasicismo).

Primer movimiento – Adagio

Estructura: A – B - C

A – (del compás 1 al 13)

ESQUEMA ESTRUCTURAL

1 8
PIANO/ INTRO

9 13
TROB/PIANO

14 20
TROB/PIANO

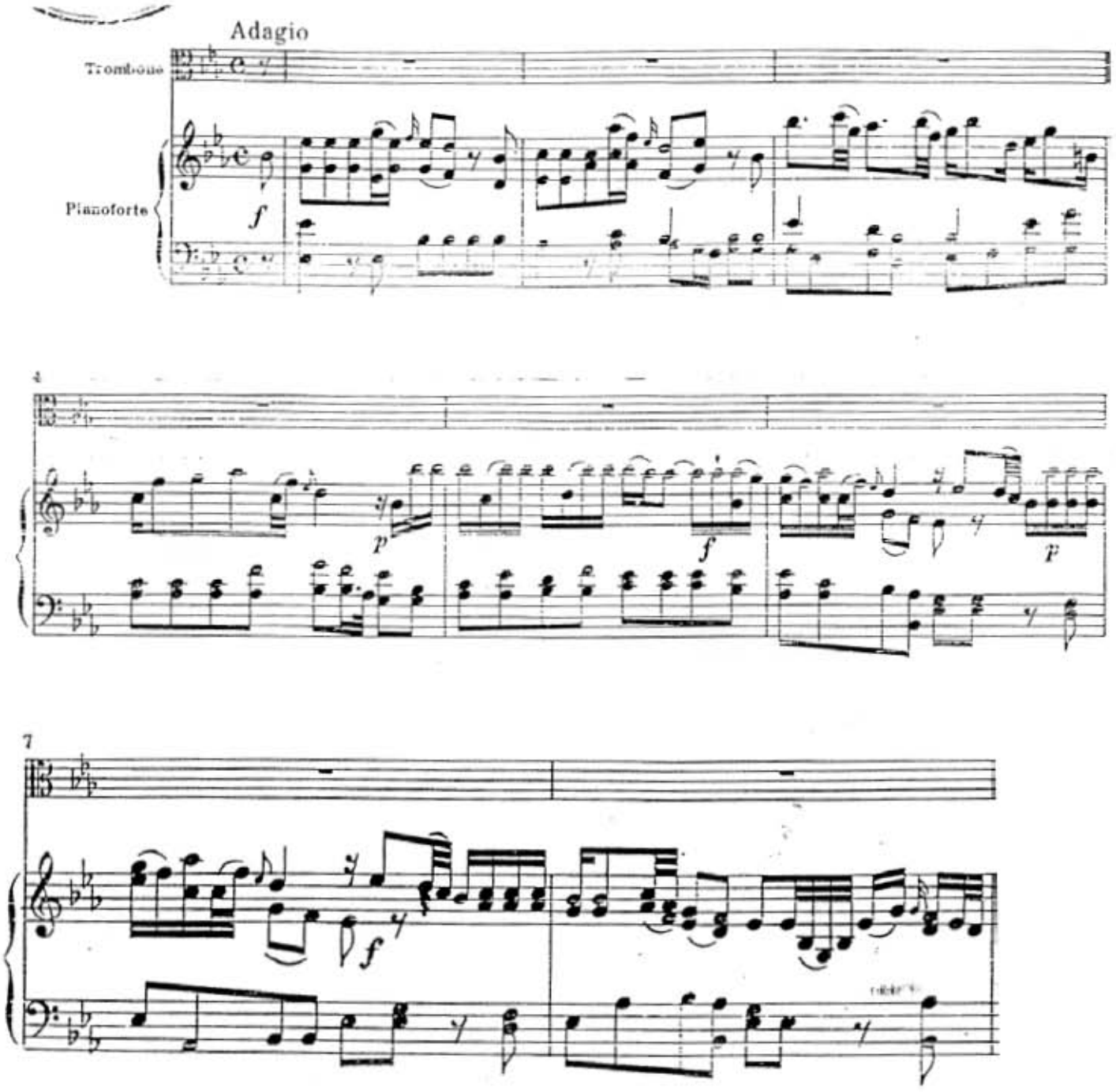
21 30
TROB/PIANO

31 42
TROB/PIANO

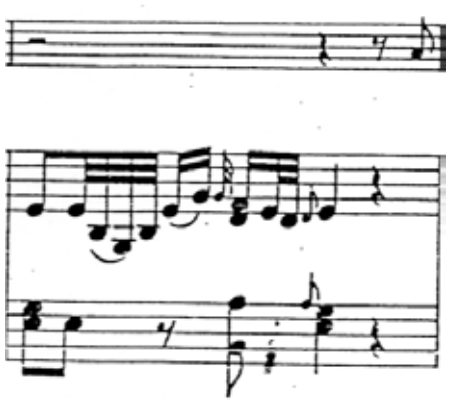
43 44
TROB/PIANO

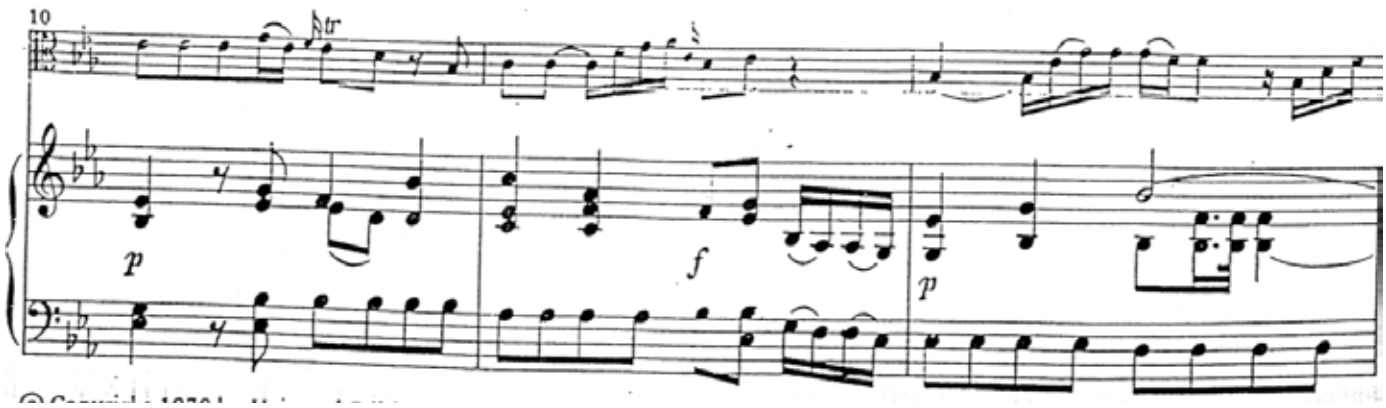
45 50
PIANO

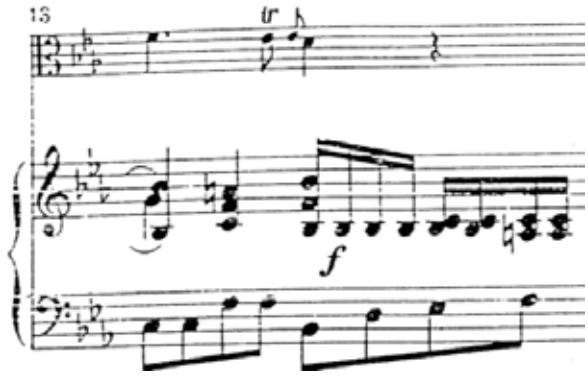
Comienza el tema principal en introducción con un motivo en anacrusa en la tonalidad de Mi bemol (Eb), ocho compases con melodías contrastantes entre frases, sin modulación.



El solista comienza de forma anacrúsica en el compás 9 al 13 repitiendo el motivo principal del movimiento haciendo una modulación al quinto grado (Si bemol) al final del primer período.



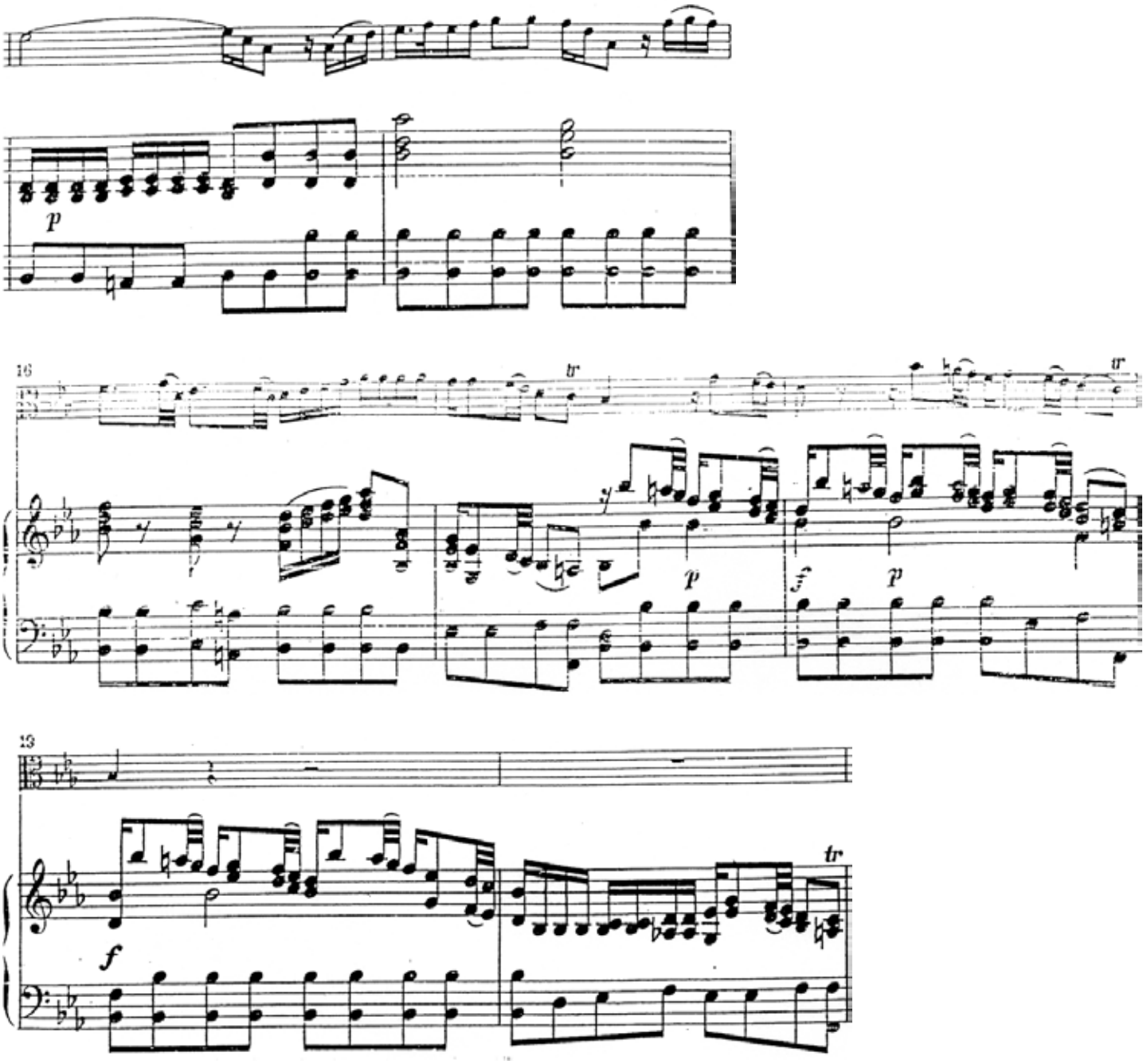




Para abordar estos pasajes es importante la subdivisión del tiempo, practicar los trinos, al principio en un tiempo lento e ir aumentando la velocidad hasta llegar a la calidad requerida, según el estilo que se toca hay que determinar si termina la nota del trino hacia arriba o hacia abajo.

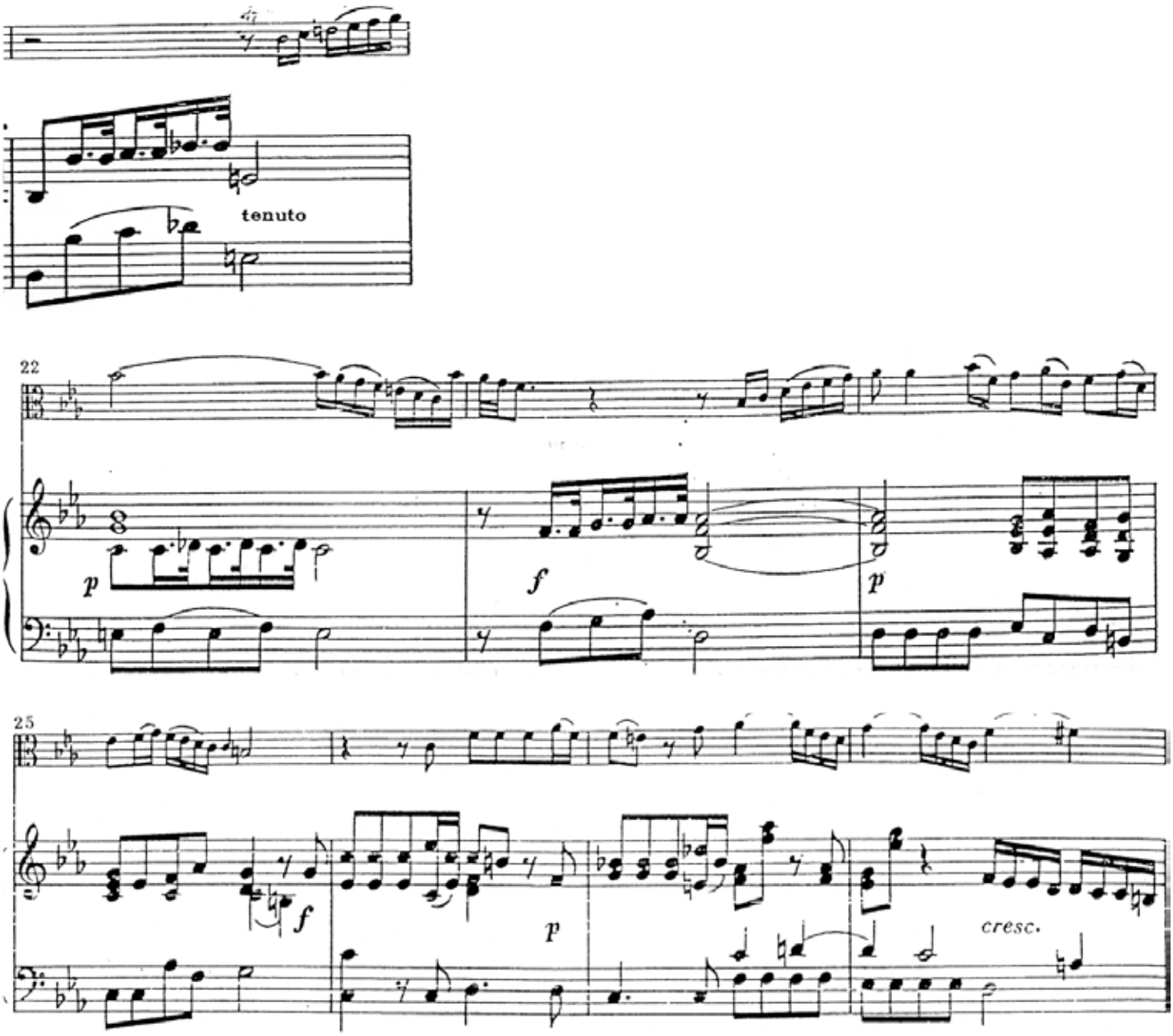
Sección B- (14 – 30)

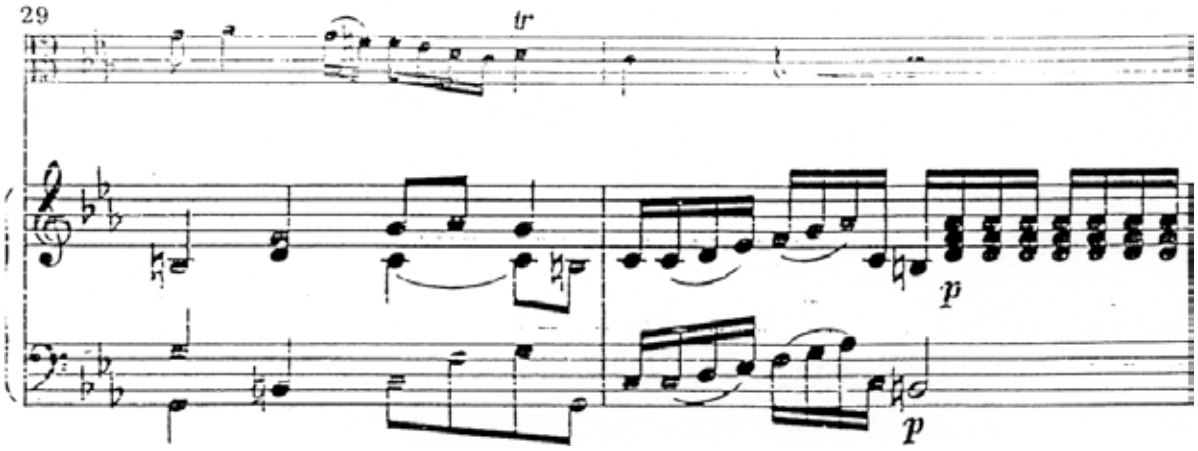
En el compás 14 se expone una nota larga para continuar con una línea melódica con más movimiento de notas ascendentes y descendentes, hasta el compás 19 en donde hay una modulación a la tonalidad de Fa menor (Fm).



Esta es una parte muy cantábile y expresiva que va en aumento de actividad, y hace falta practicar los ritmos antes de tocar, además de algunas escalas en ligados.

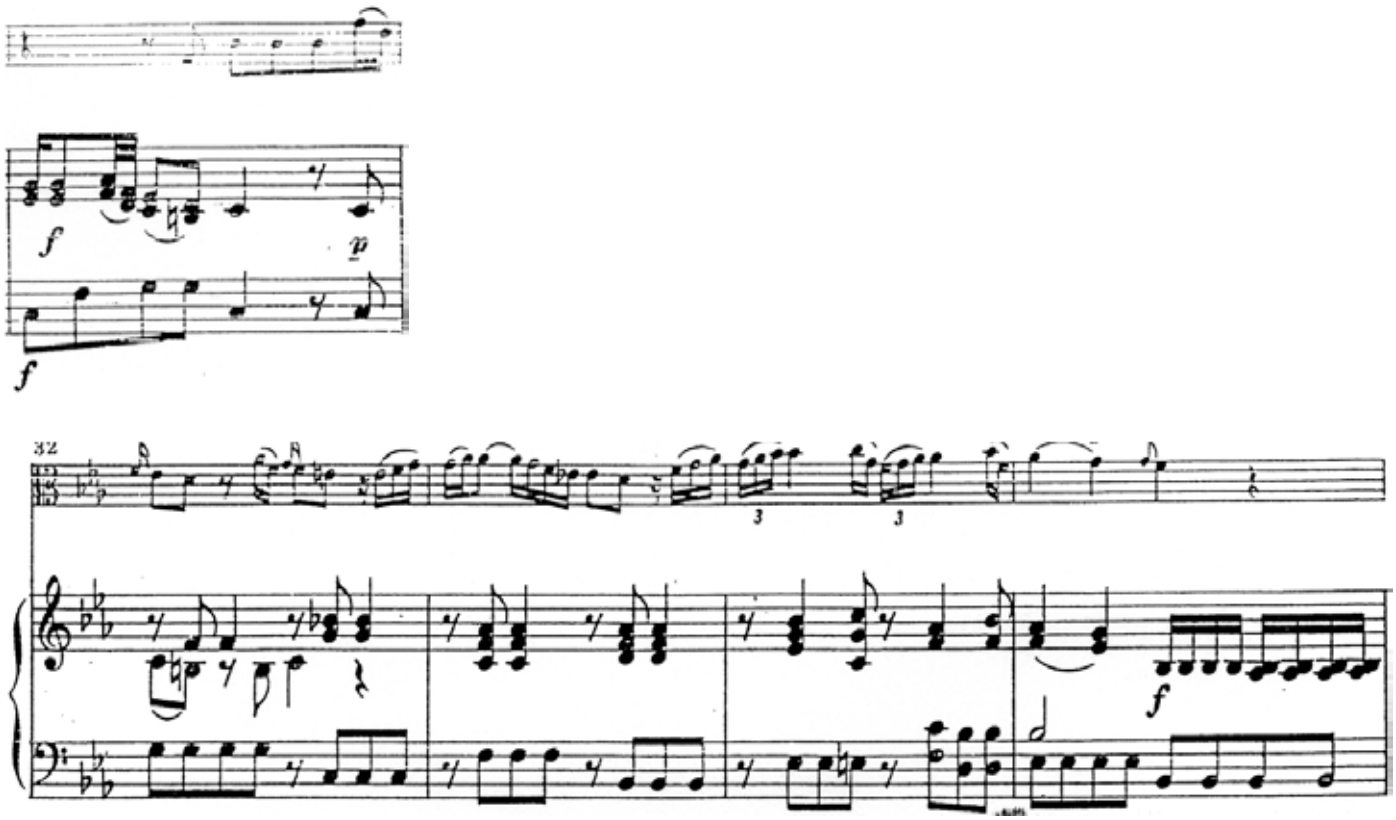
En esta sección del 21 al 29 retoma el tema principal y aparece la nota álgida para el solista que es un Si bemol del índice 5, continuando con el desarrollo de esta sección donde emplea un motivo anacrúsico y más variado en cuanto a la duración de notas, sin tonalidad estable hasta el fin del desarrollo (compás 30) que conclusivamente termina en la tonalidad de Do menor (Cm), relativo del tono original.

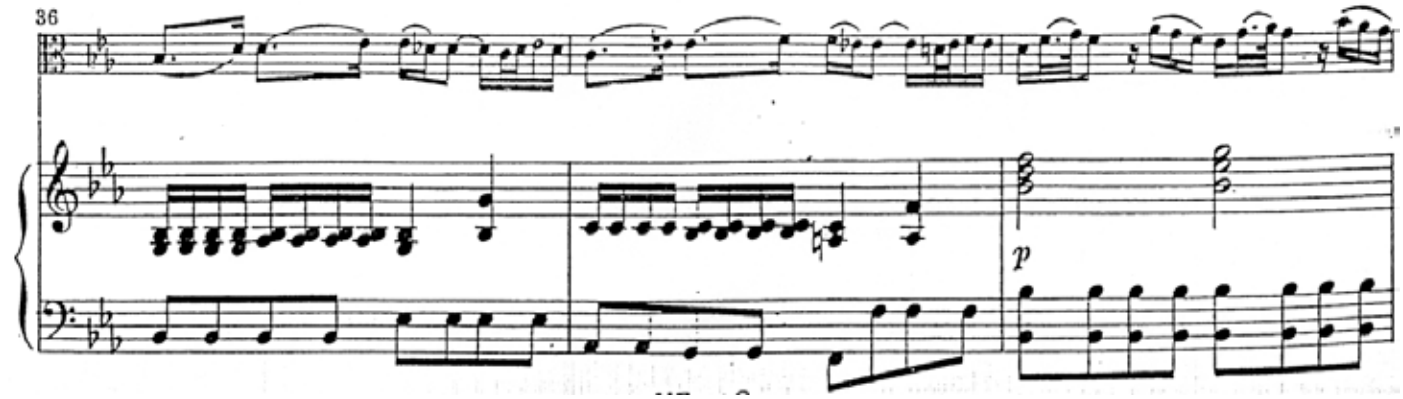


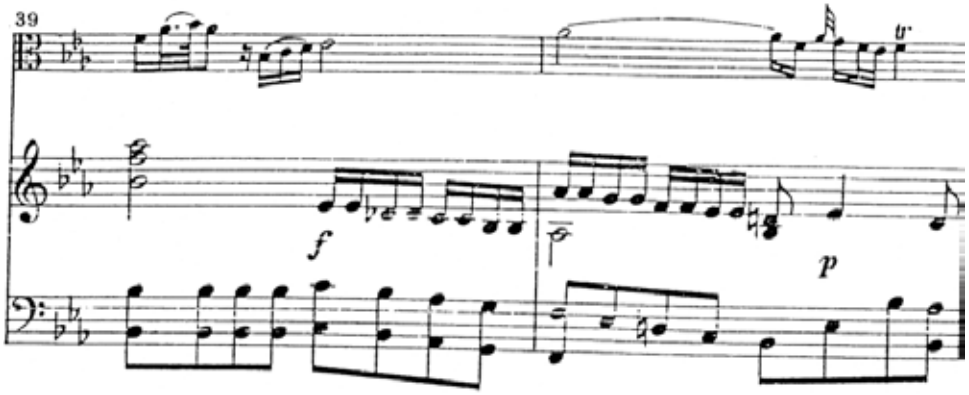


Sección C- (31 – 50)

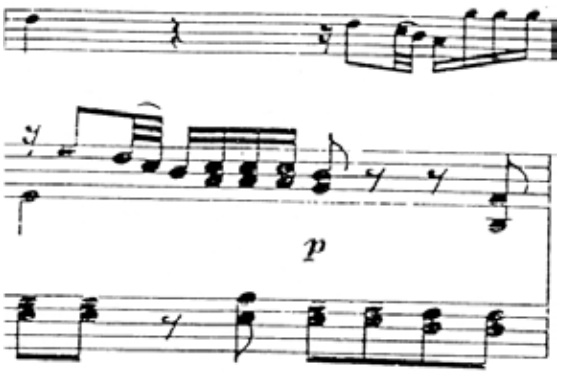
Comienza en el compás 31 al 40 con la afirmación tonal de Do menor en el acompañamiento seguido del tema principal del movimiento por el solista y continuando con otros motivos rítmicos contrastantes a los del modo mayor para regresar a la tonalidad inicial durante el desarrollo de la sección pasando por tonalidades vecinas.

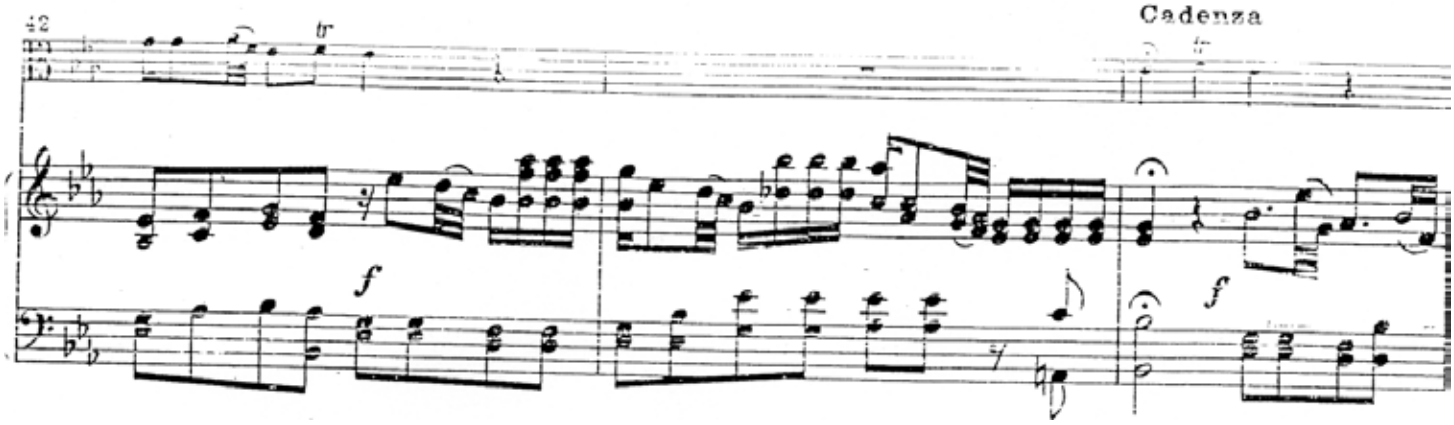




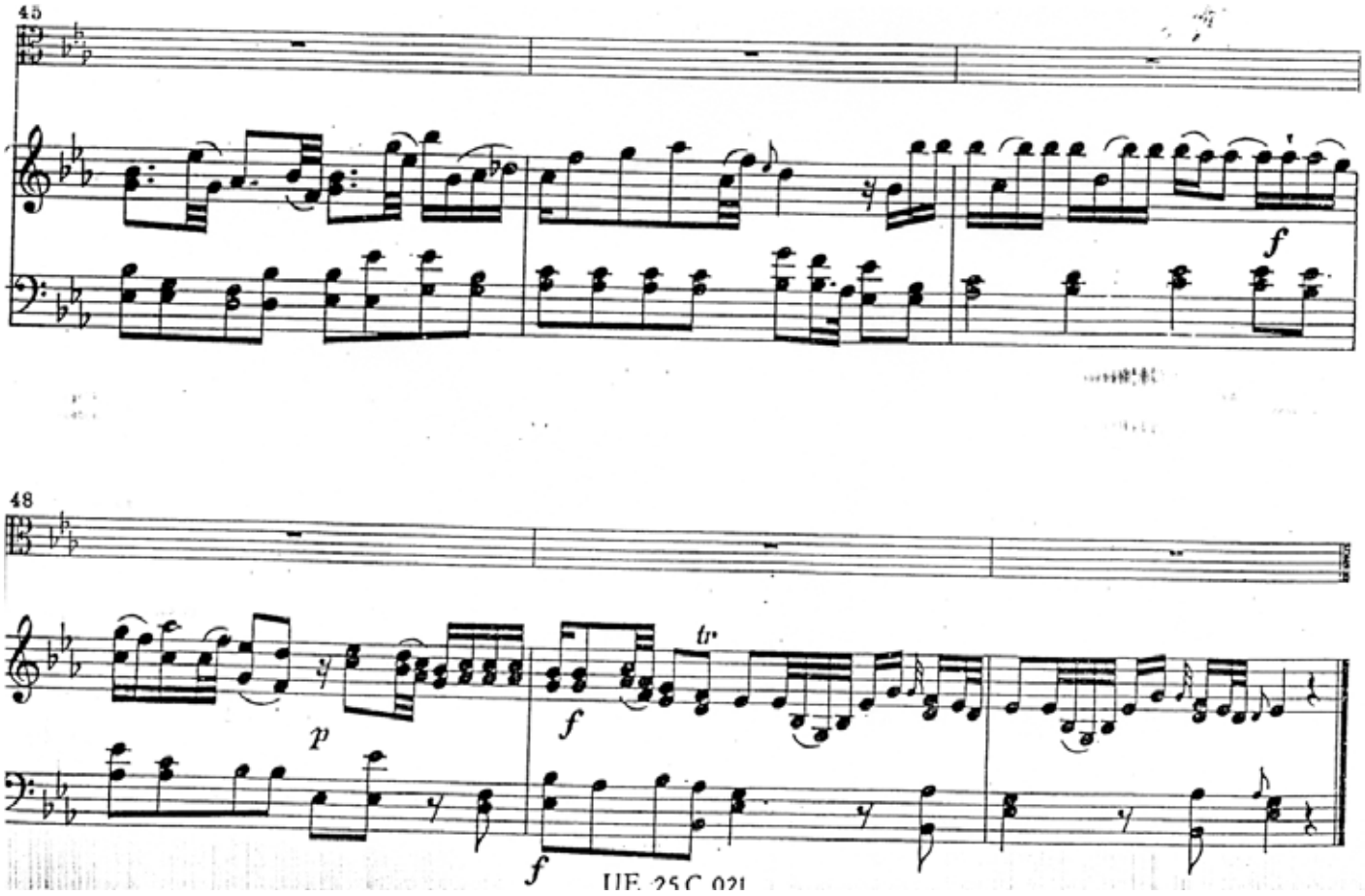


Hasta llegar al compás 41 con un acorde de sexta y cuarta en tónica para dar inicio a la cadenza del solista. Hay variantes en formas ascendentes y descendentes algunos arpegios el final del 43 preparación de la cadencia y 44 cadenza.





Hay un juego rítmico entre el instrumento solista el acompañamiento. Realizar una buena cadenza es esencial para terminar con firmeza este primer movimiento. Sugiero que esta no sea escrita, sino que siempre se realice una nueva versión, y así tenemos un mejor manejo de las ideas musicales, sobre todo con, arpegios, escalas y otros recursos como los tonos cercanos.



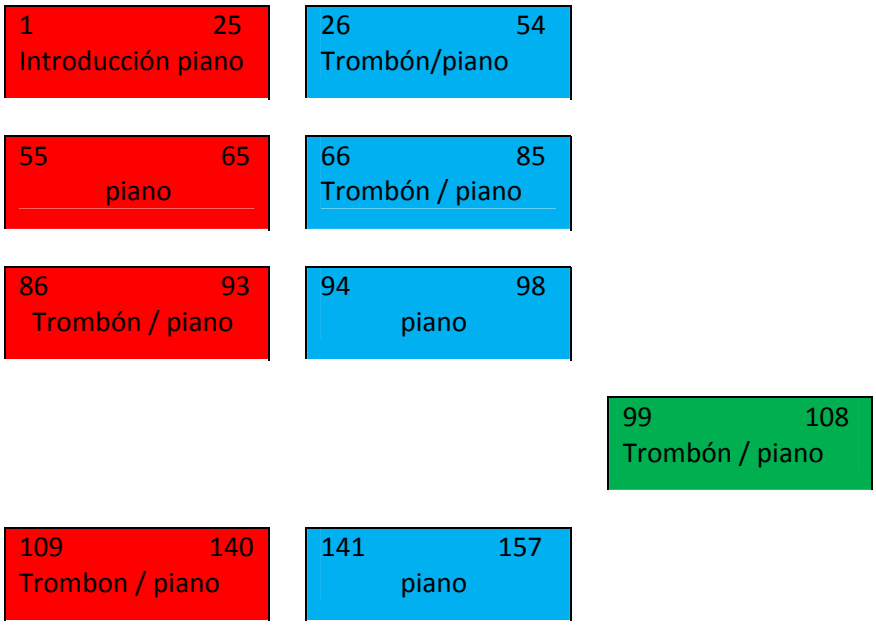
Concluye el acompañamiento con parte del material rítmico melódico de la introducción omitiendo el motivo principal, y haciendo una coda final.

Segundo movimiento – Allegro

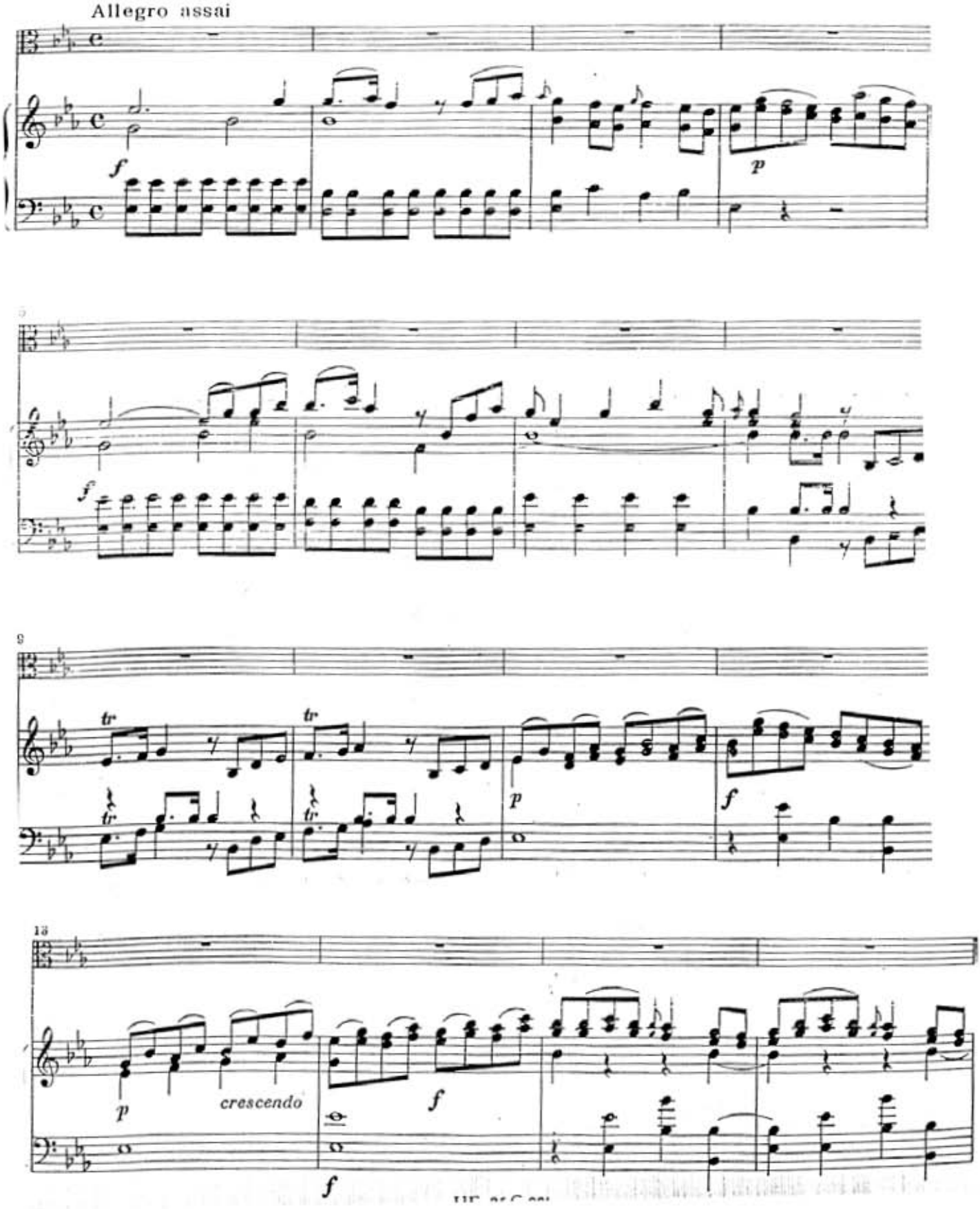
Estructura: A – B – A´

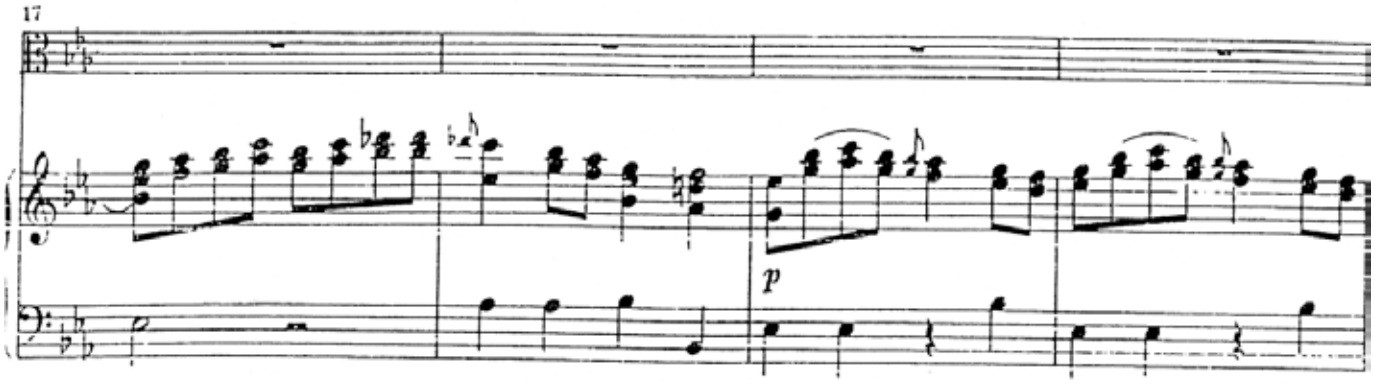
A – (compases del 1 al 55)

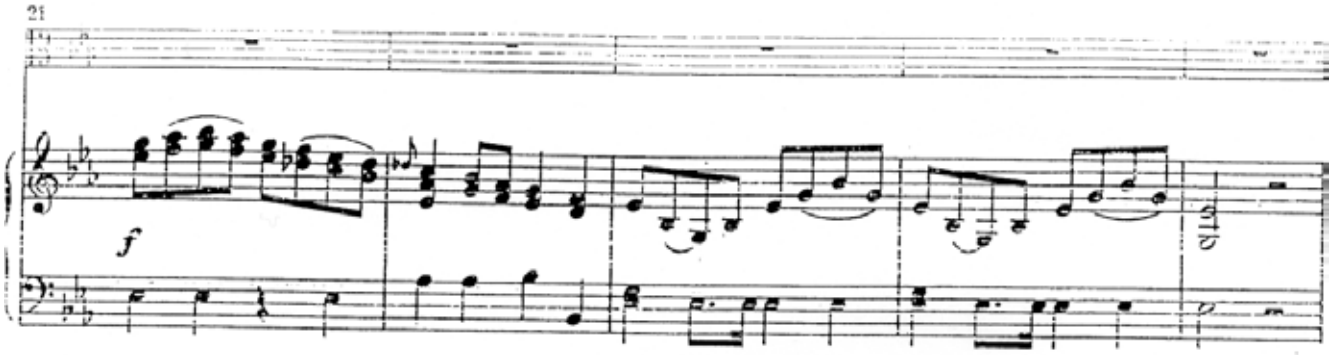
ESQUEMA ESTRUCTURAL.



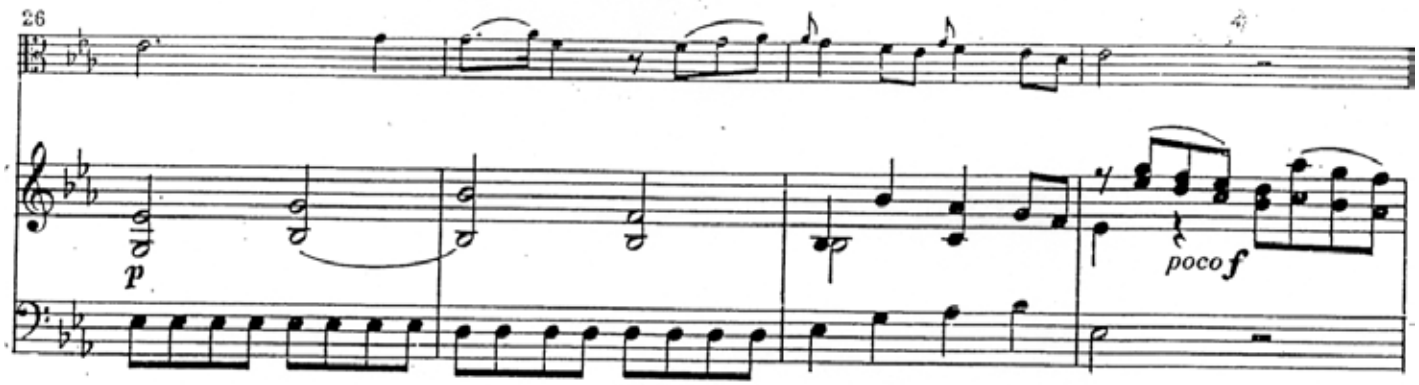
Comienza compas 1 con el acompañamiento en la tonalidad de Mi bemol (Eb) exponiendo el tema principal, desarrollándolo durante 25 compases. Con escalas ascendentes y descendentes. Es muy repetitivo y al final algunos arpegios dan la entrada al trombón.

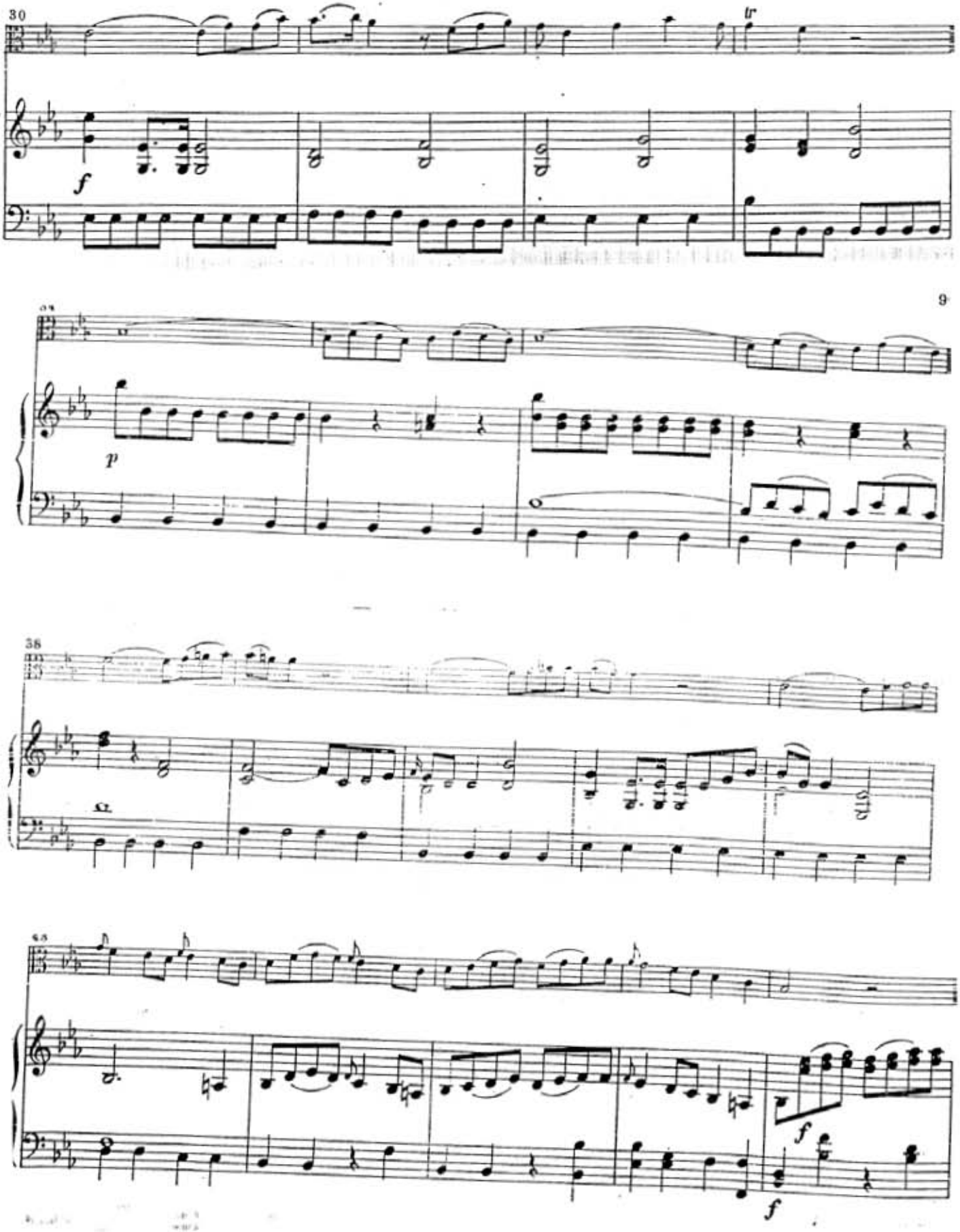

Allegro assai
f
p
5
f
9
tr
tr
tr
tr
p
f
13
p
crescendo
f
f

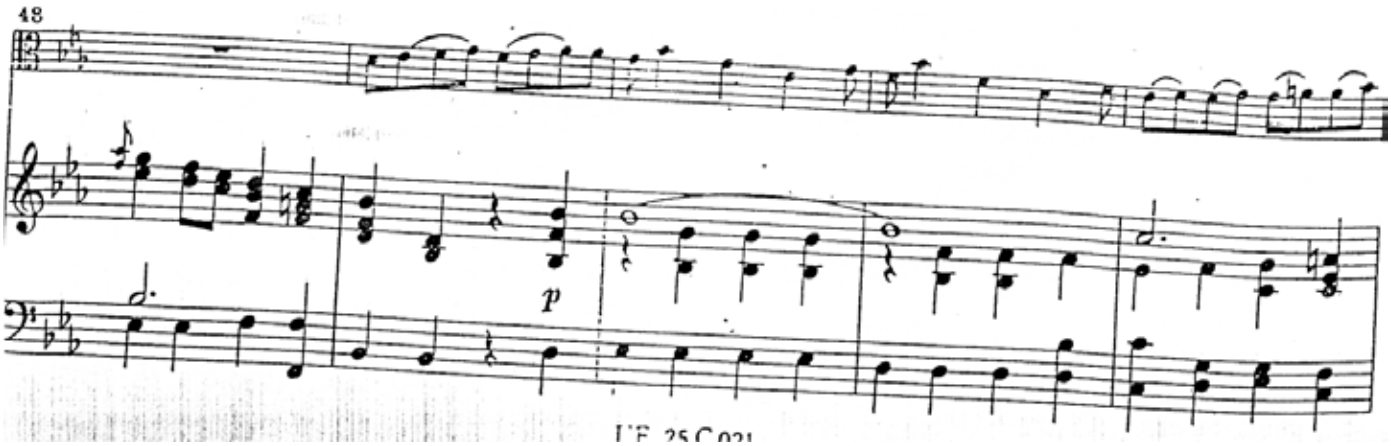


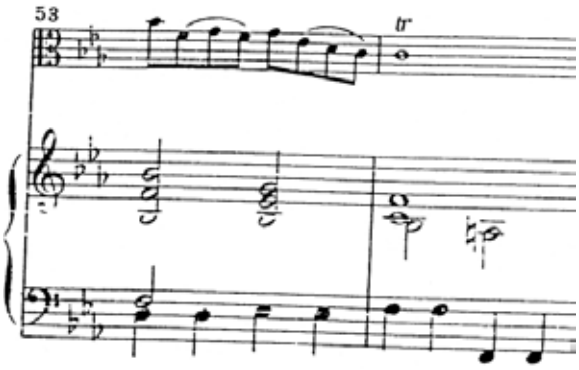


Comienza el solista del 26 al 54 repitiendo los ocho primeros compases que el acompañamiento expuso al inicio. Después continúa sobre la tonalidad de Si bemol (Bb) dejando al quinto grado ahora como tónica, concluyendo la sección en esta tonalidad (estructura que posteriormente fue utilizada en la forma Sonata). Retoma el tema inicial del Allegro, con diferentes variantes pero con frases muy repetitivas de escalas ascendentes y descendentes.



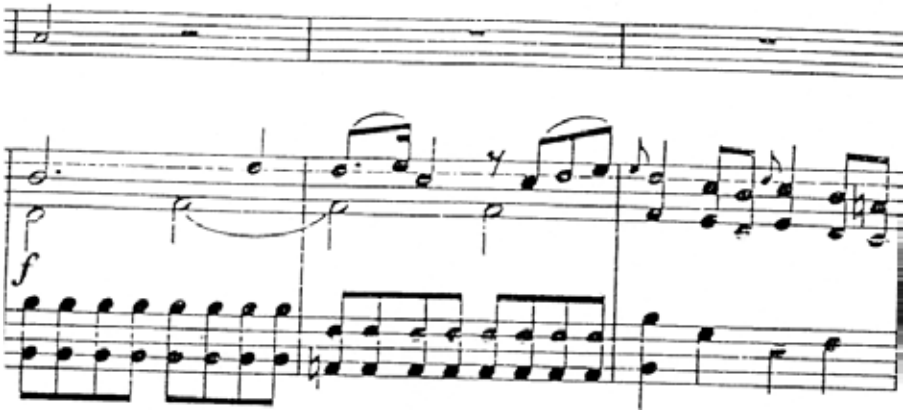

30
tr
f
p
38
65
f
f

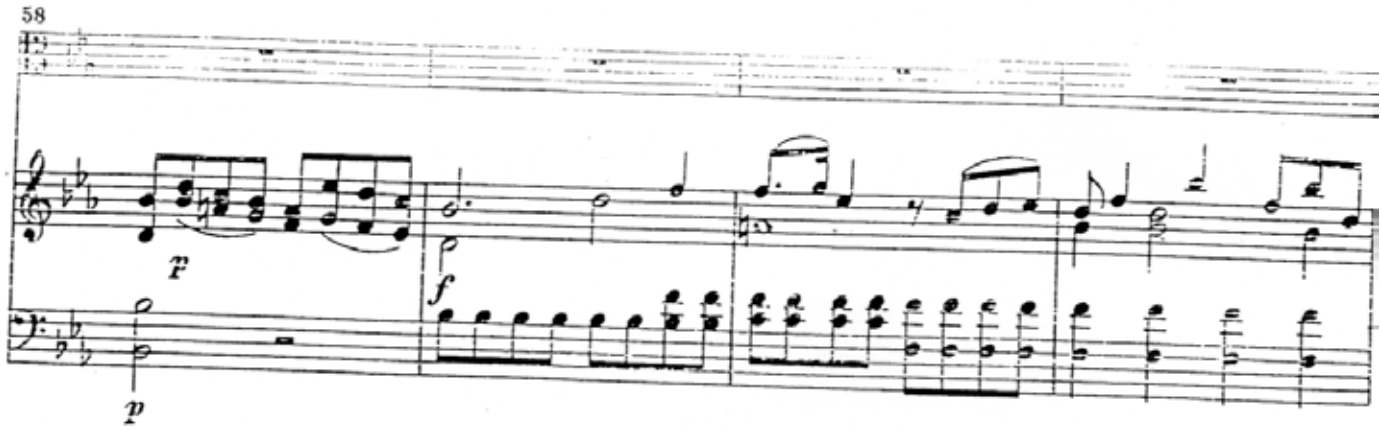


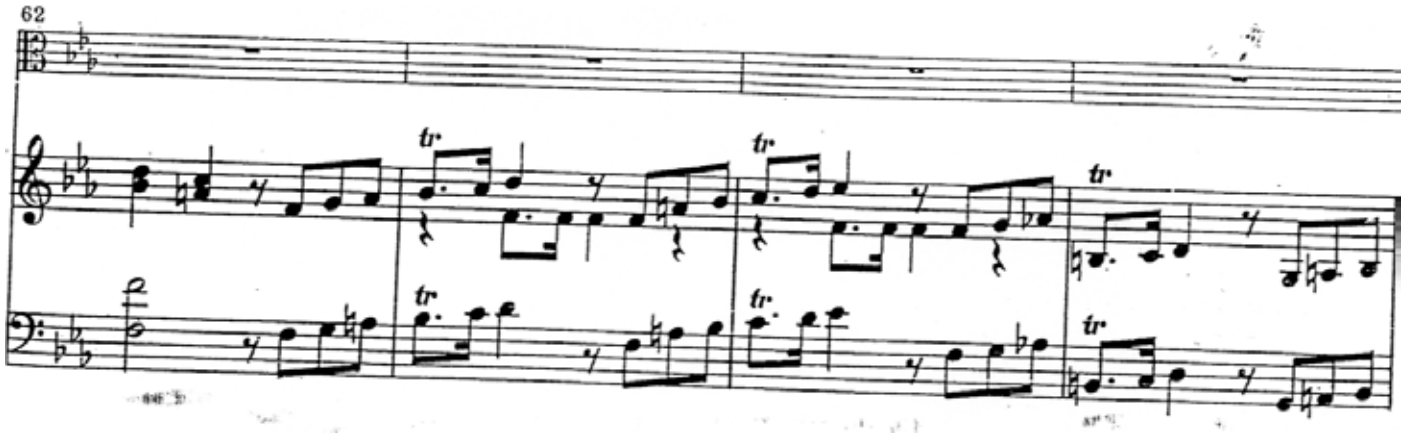


La práctica de muchas escalas con respiraciones muy rápidas ayudará para facilitar la ejecución de estos fragmentos.

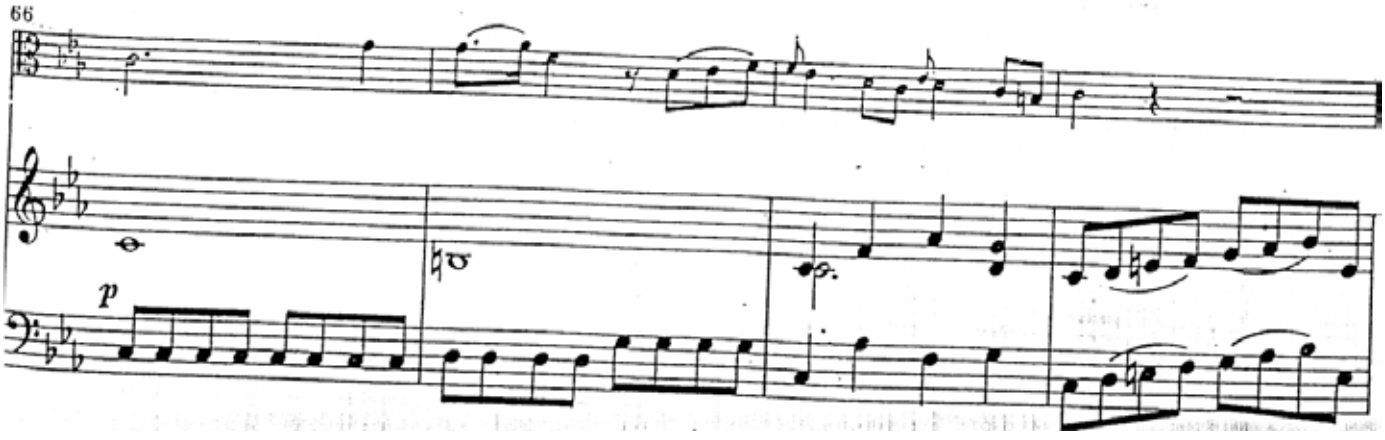
En el compás 55 al 65 comienza un puente entre las dos secciones en la tonalidad de Si bemol mayor, exponiendo nuevamente el tema principal del movimiento, el cual culminará de manera dominante a la tonalidad relativa, es decir Do menor (Cm).

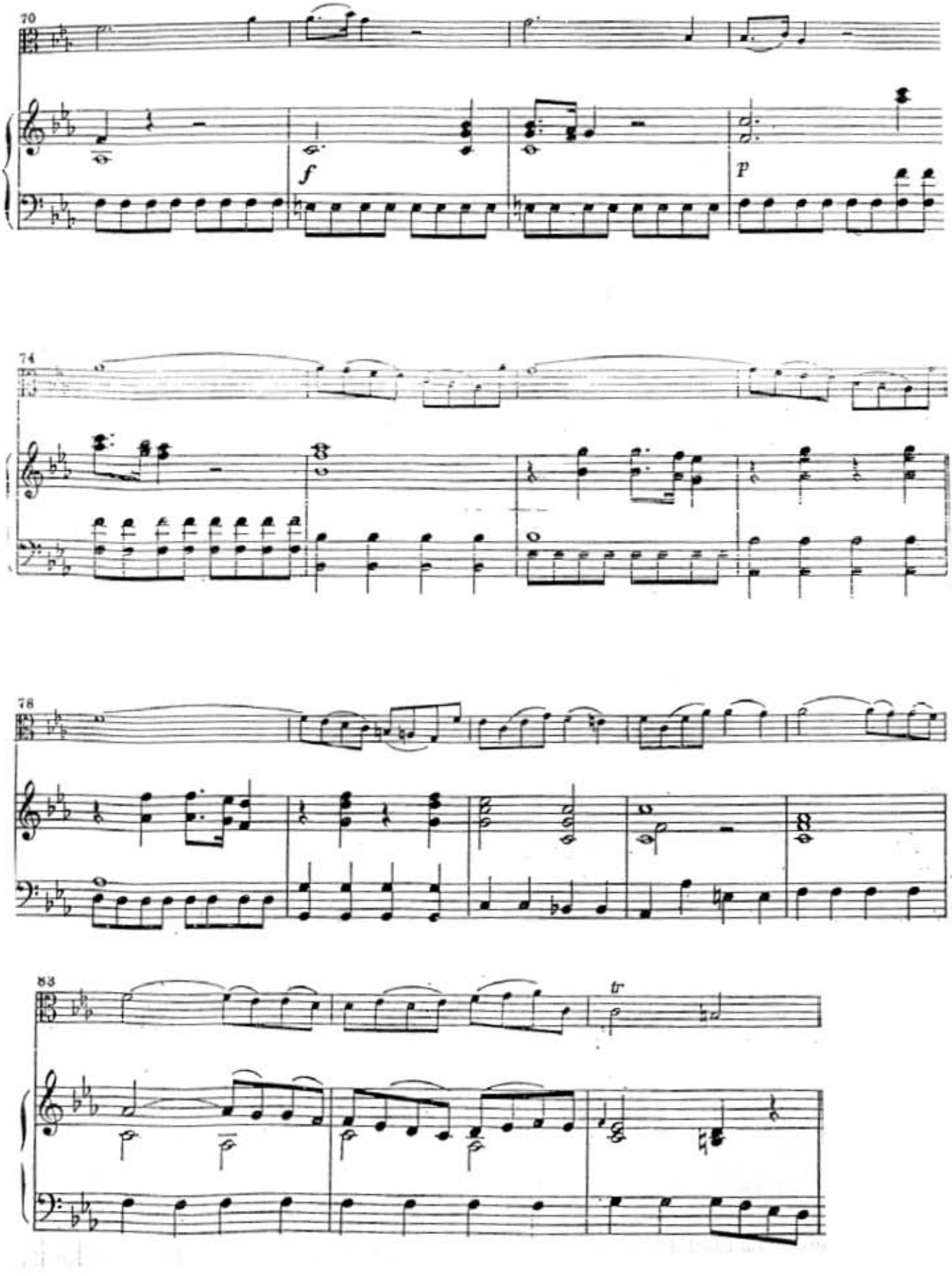






En el compás 66 al 85se repite el tema como en el principio pero con algunas variantes, con saltos de séptimas, pero los ritmos son muy repetitivos.

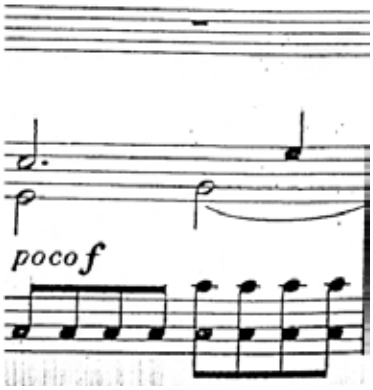


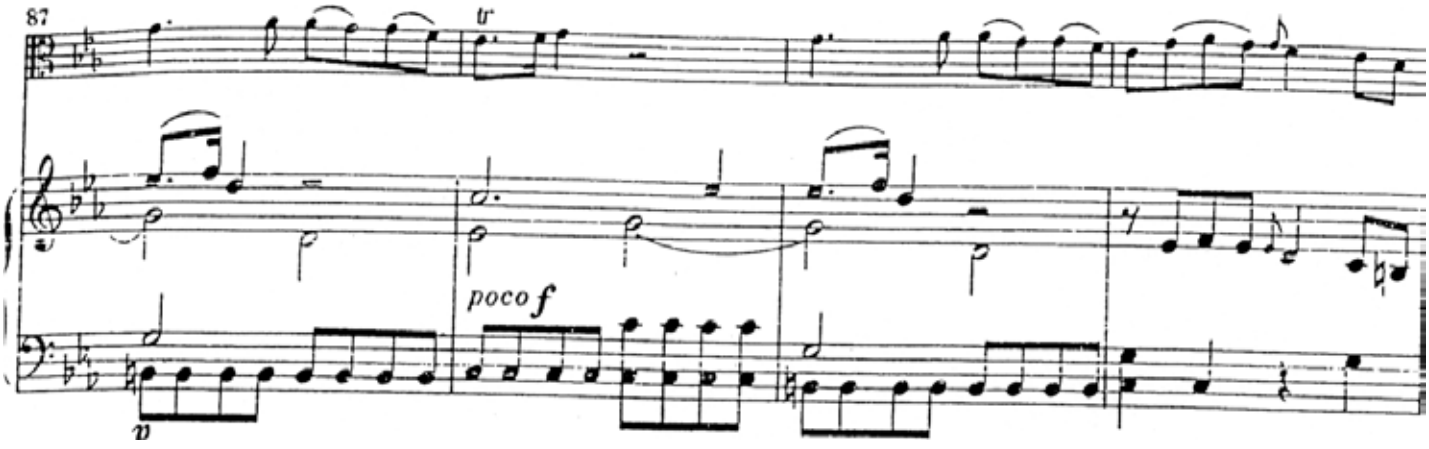

70
f
p
74
78
83
tr

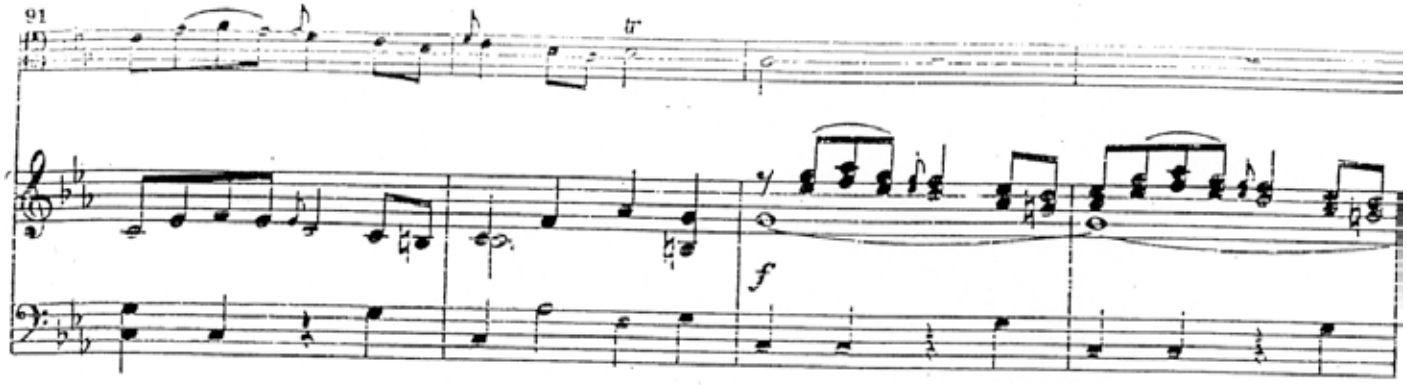
Sección B – (86 – 108)

Comienza con el motivo principal, ahora en modo menor, manteniendo solo en el primer período motivos con pocas notas. En el segundo período aparece material melódico nuevo, haciendo un diálogo con la orquesta, durante una frase y media del solista (compases 74 – 78), para continuar con la frase final del segundo período de manera interrogativa en la misma tonalidad (V 7).

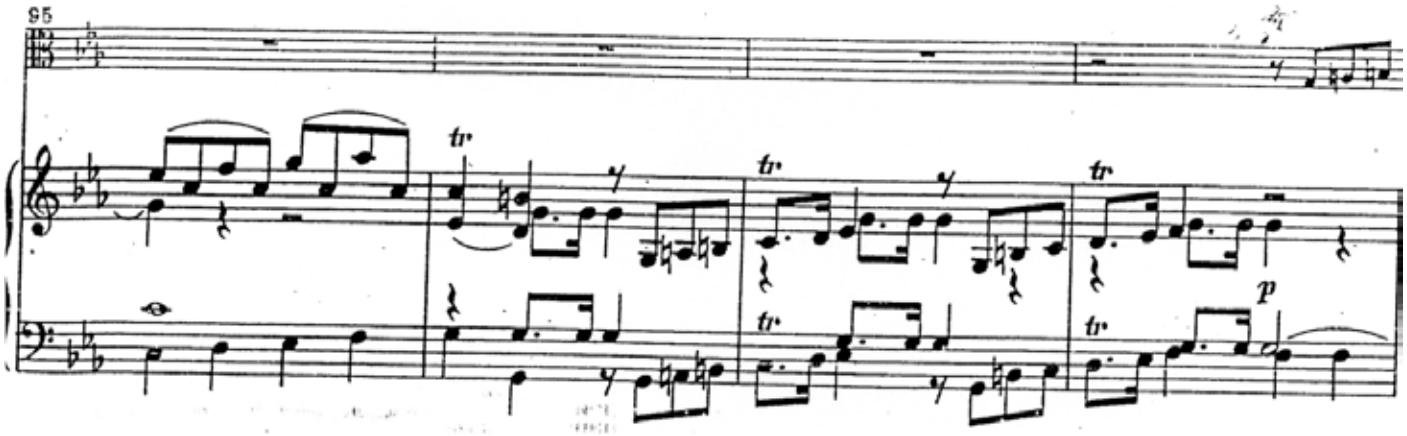
El desarrollo de esta sección comienza en el compás 86 con la orquesta usando el motivo principal del movimiento, manteniendo la misma tonalidad en modo menor, mientras el solista hace una respuesta en el compás siguiente a manera de pregunta y respuesta.

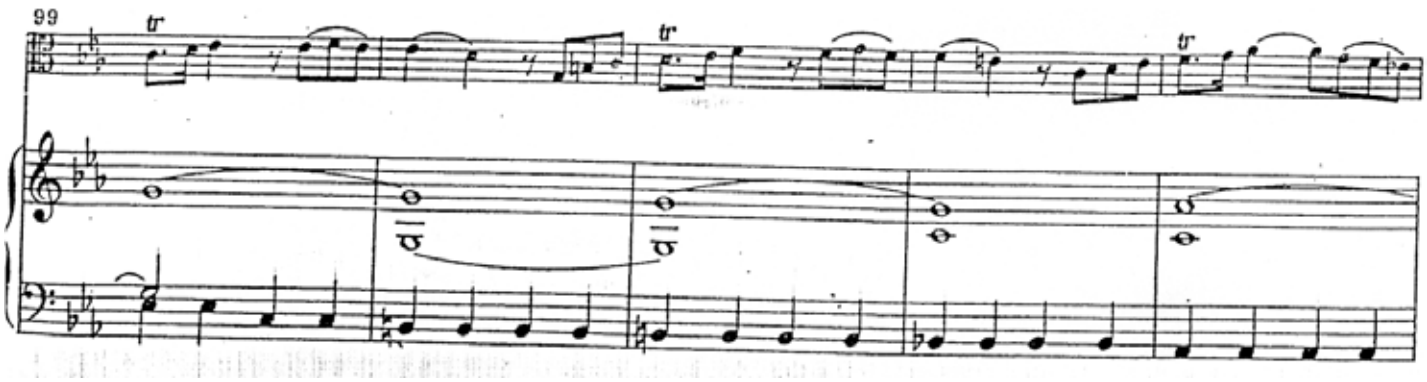


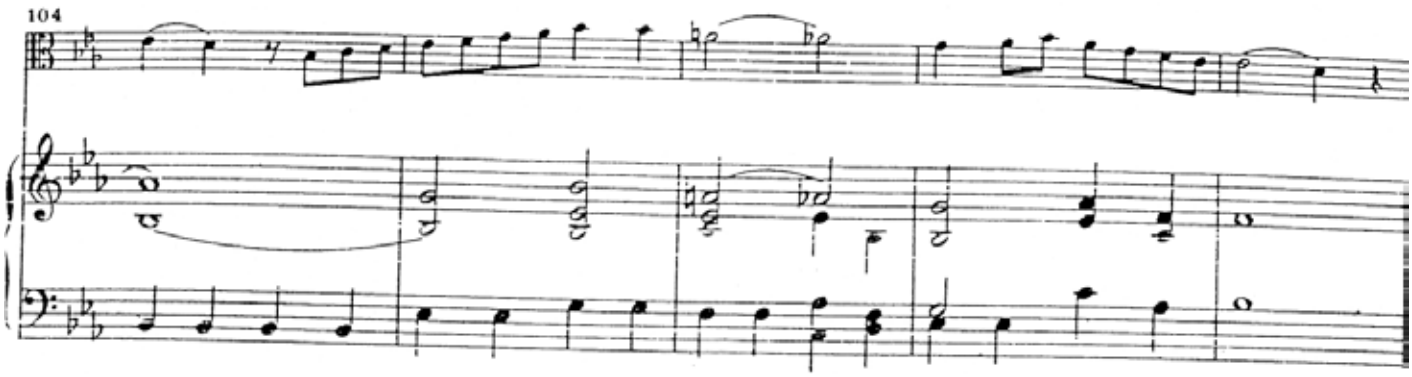




Del compás 95 al 98 el tema del acompañamiento sin cambios rítmicos, solo que se mueve una tercera más grave. Se emplean elementos rítmicos y melódicos de los períodos y secciones anteriores manteniendo la misma tonalidad hasta el compás 100 donde la tonalidad principal es inestable, (precedente del desarrollo en la forma Sonata).



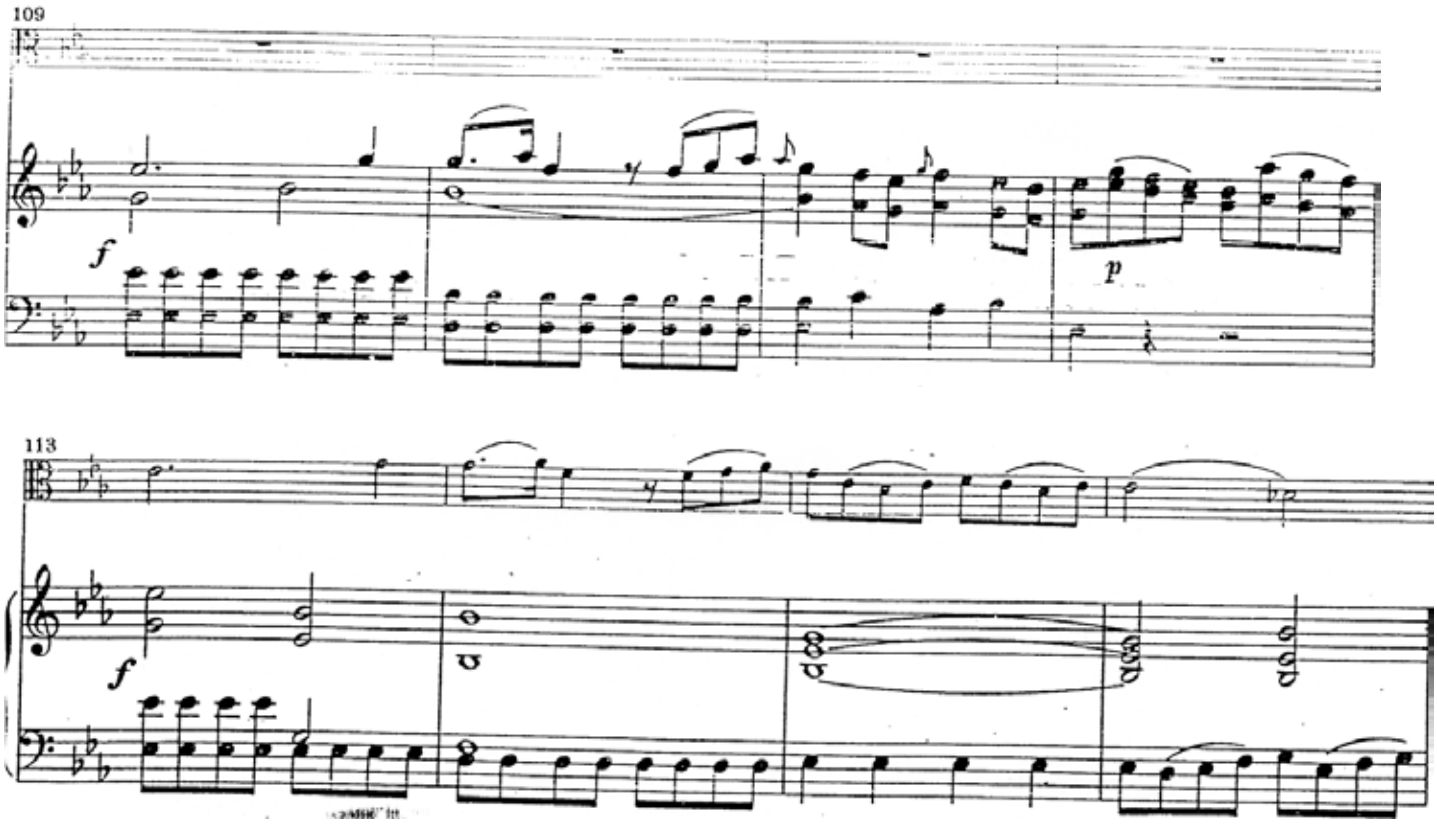


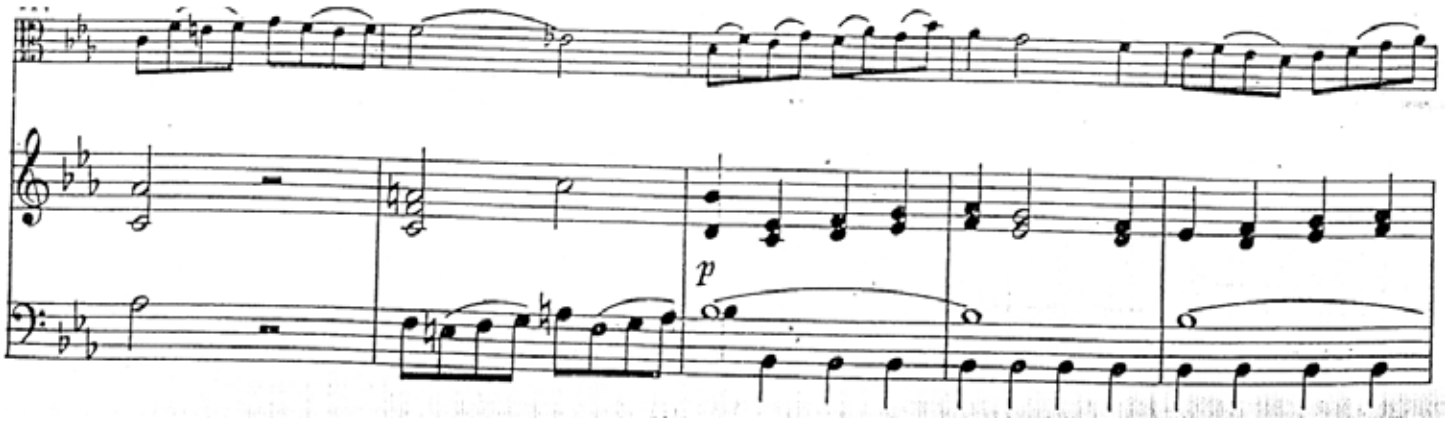


Hasta el compás 109 el acorde de cuarta y quinta, resuelve al de quinta tercera en la dominante del tono original (Bb).

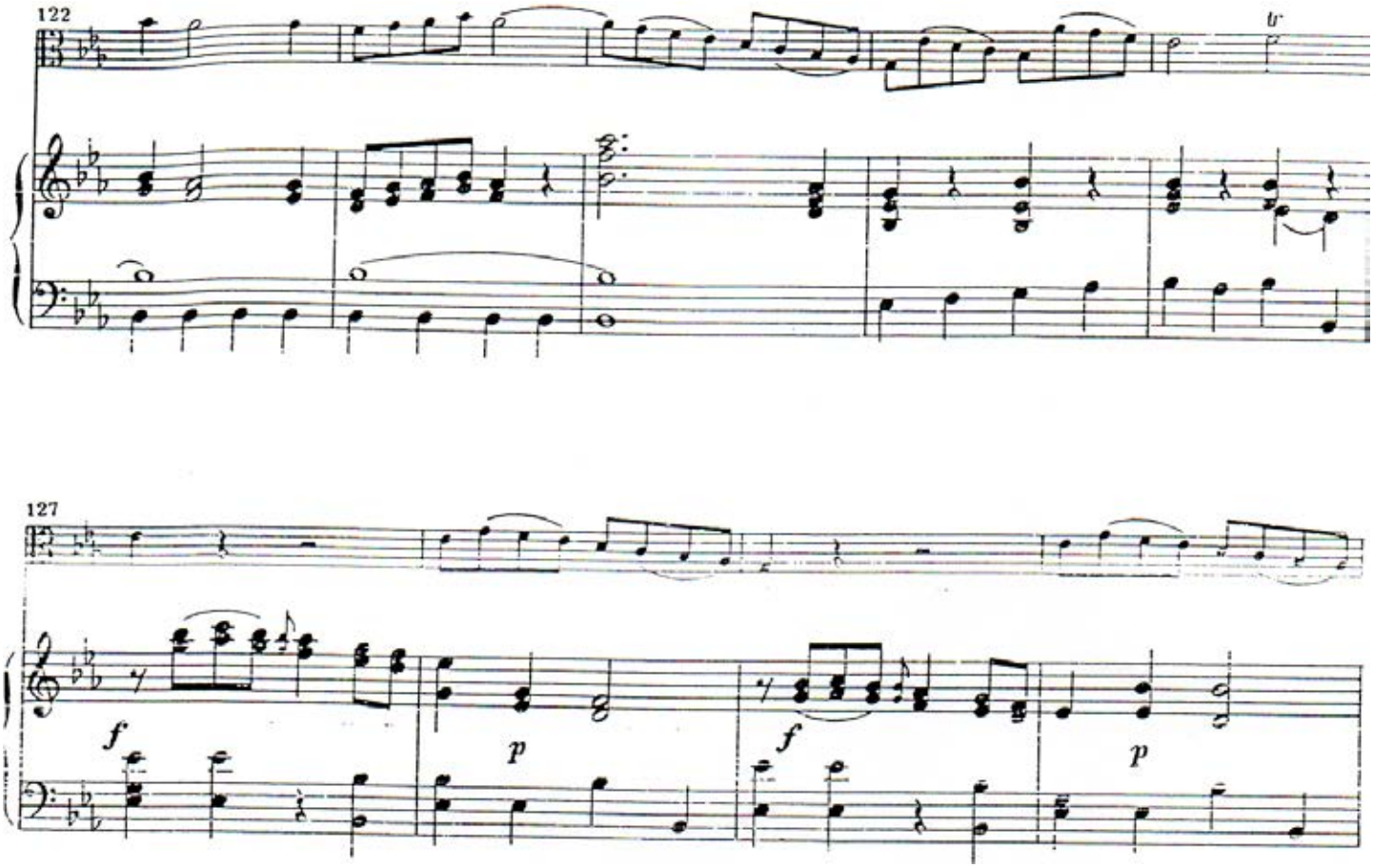
Sección A - (Re exposición tardía en la forma Sonata) (compases 109 – 157)

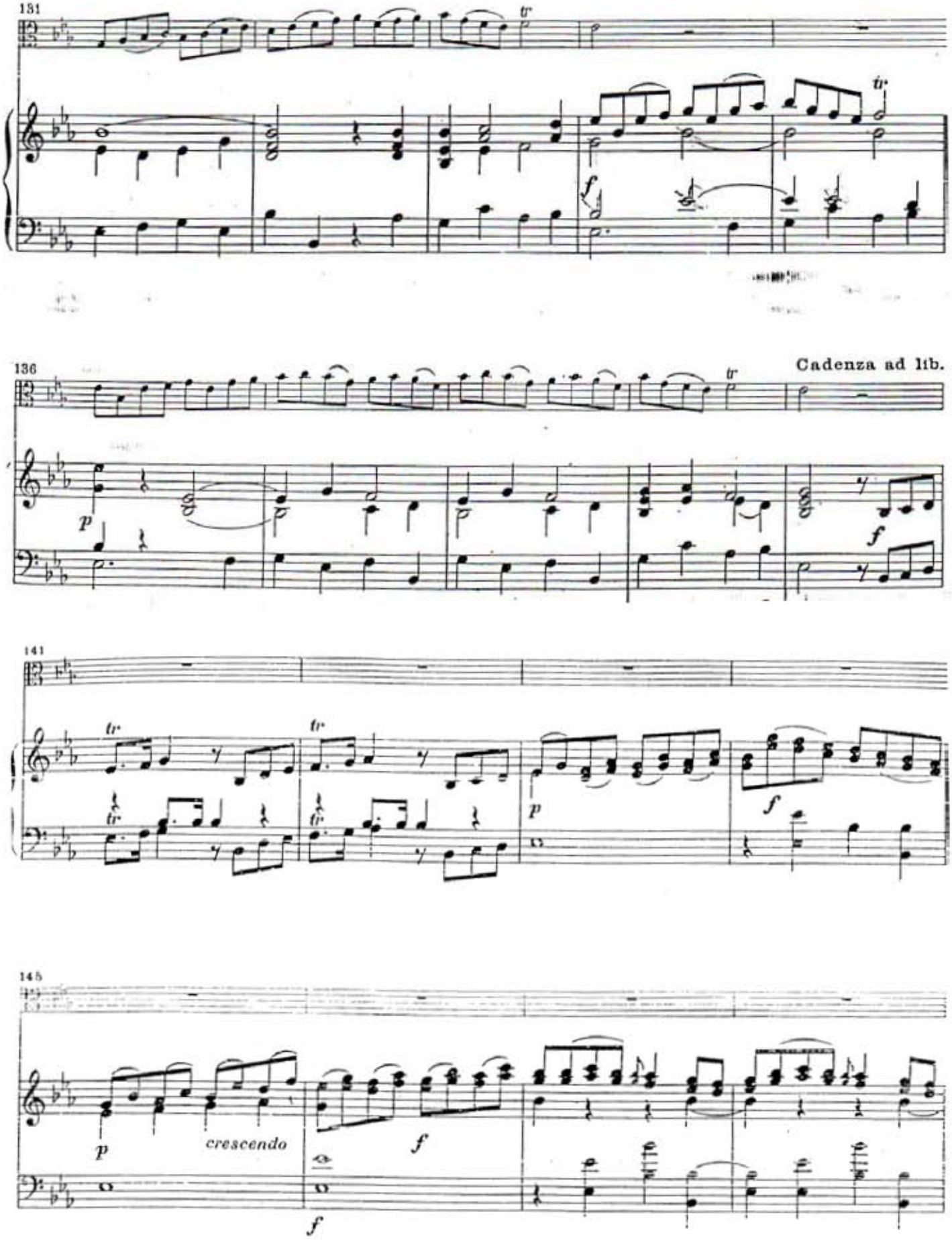
Comienza con el acompañamiento en re exposición del motivo principal del movimiento en su tono original durante cuatro compases, donde posteriormente el solista repite la misma frase con algunas variaciones rítmicas y armónicas a manera de Coda, siempre en la misma tonalidad hasta el comienzo de la *cadenza*, la cual concluye con el inicio del segundo período de la introducción del acompañamiento dando fin a la obra.

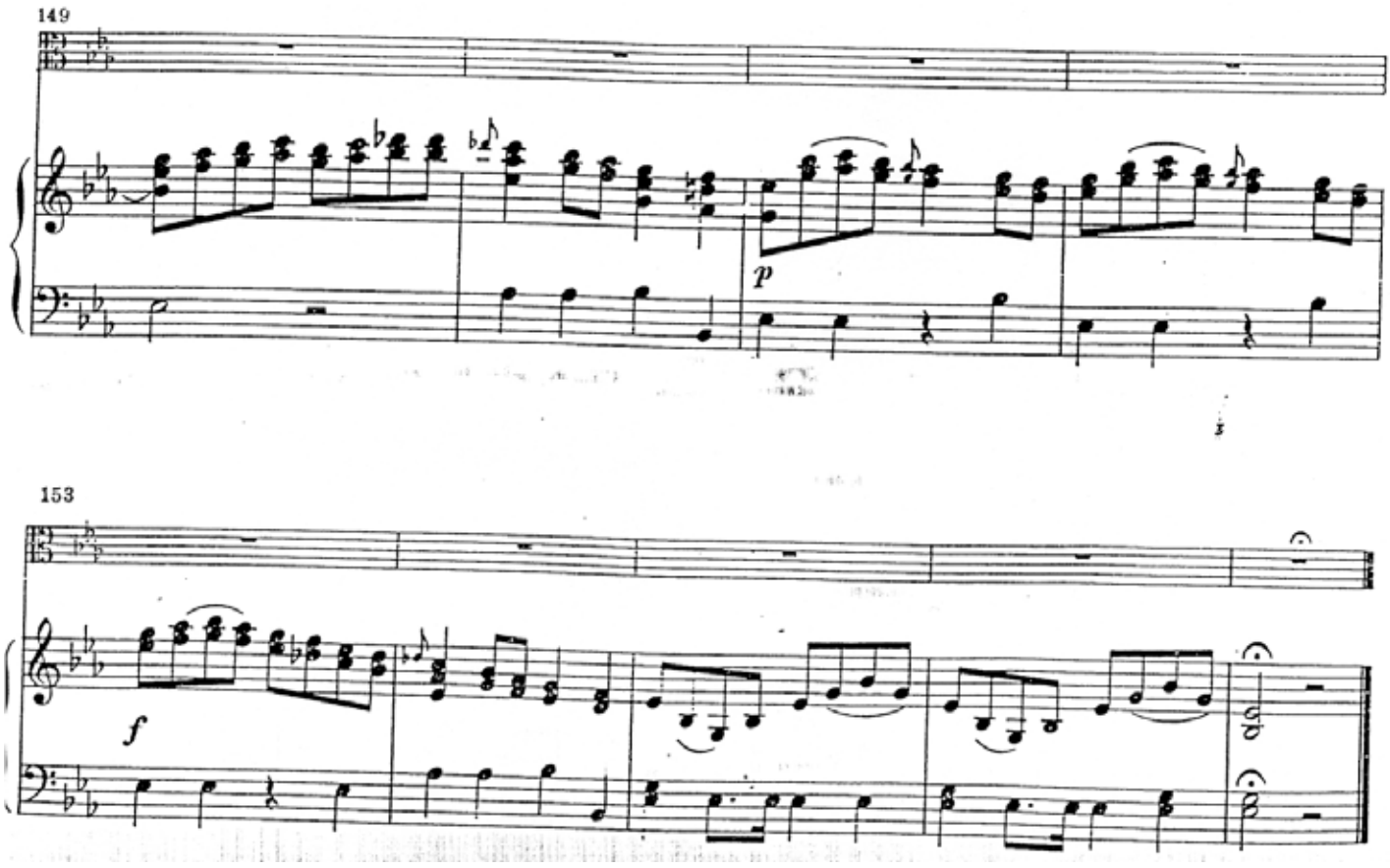




Para estos compases se requiere de una buena columna de aire para poder mantener las notas fuertes y claras.




131
tr
tr
f
136
Cadenza ad lib.
tr
p
f
141
tr
tr
tr
tr
p
f
145
p
crescendo
f
f



Se retoma constantemente el tema principal con algunas pequeñas variantes, en el mismo tono y de la misma manera termina en arpegios ligados. Los últimos 7 compases los tocare junto con el piano, aunque no está escrito en la partitura, y así finalizar juntos la pieza.

2.4 Sugerencias técnicas e interpretativas.- En el 1er movimiento es importante subdividir todo el tiempo de la pieza, no perder el pulso, no hay que correr, es lenta con tranquilidad suave agradable dulce, hay que tener calma en los tiempos y los trinos, en lo particular a mí me parece que la *cadenza* hay que hacerla sencilla, pero con idea musical variedad en formas etc.

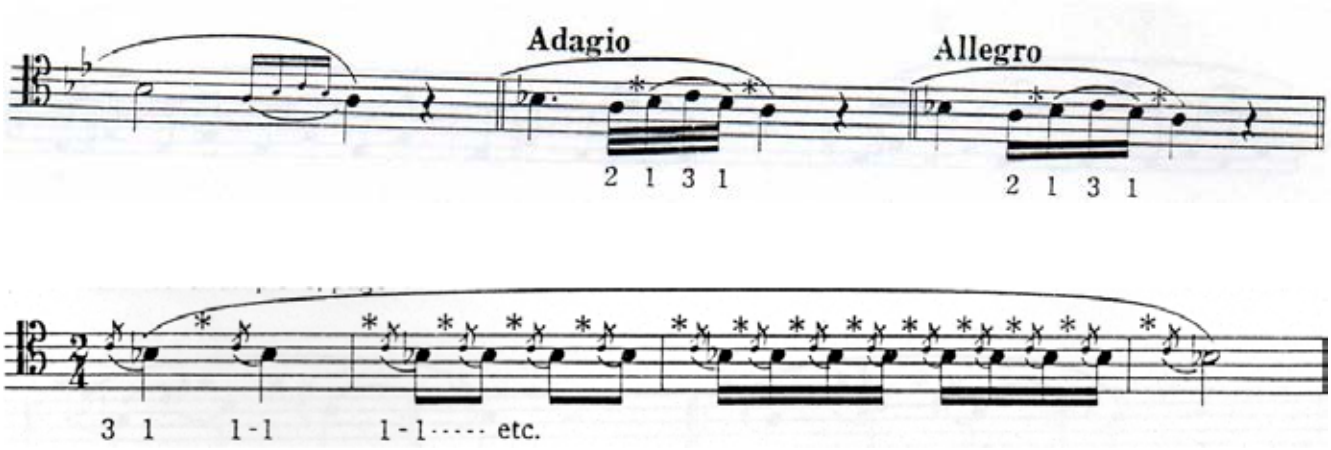
En el 2do movimiento tenemos que tener obviamente bien aprendida la parte del piano, pues él tema principal de la pieza lo interpreta él, y da pie al comienzo del dialogo con el

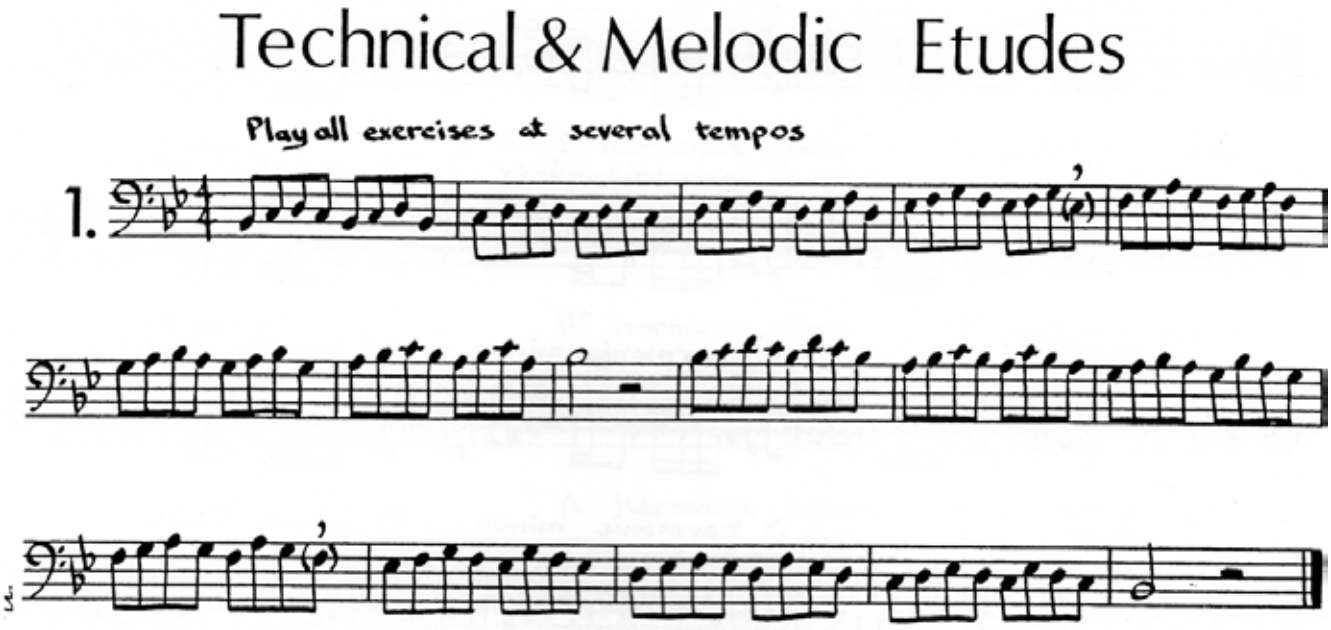
trombón, que le va respondiendo, y así se crea un constante ensamble entre los dos con grandes partes culminantes, en un juego de fortes a pianos.

Como parte fundamental de abordar esta pieza hay que estudiar las escalas de Eb, Bb, y Cm, e ir intercalando las ideas musicales para la cadencia. Conjuntamente es necesario realizar arpegios y armónicos en cada una de las posición del trombón alto.

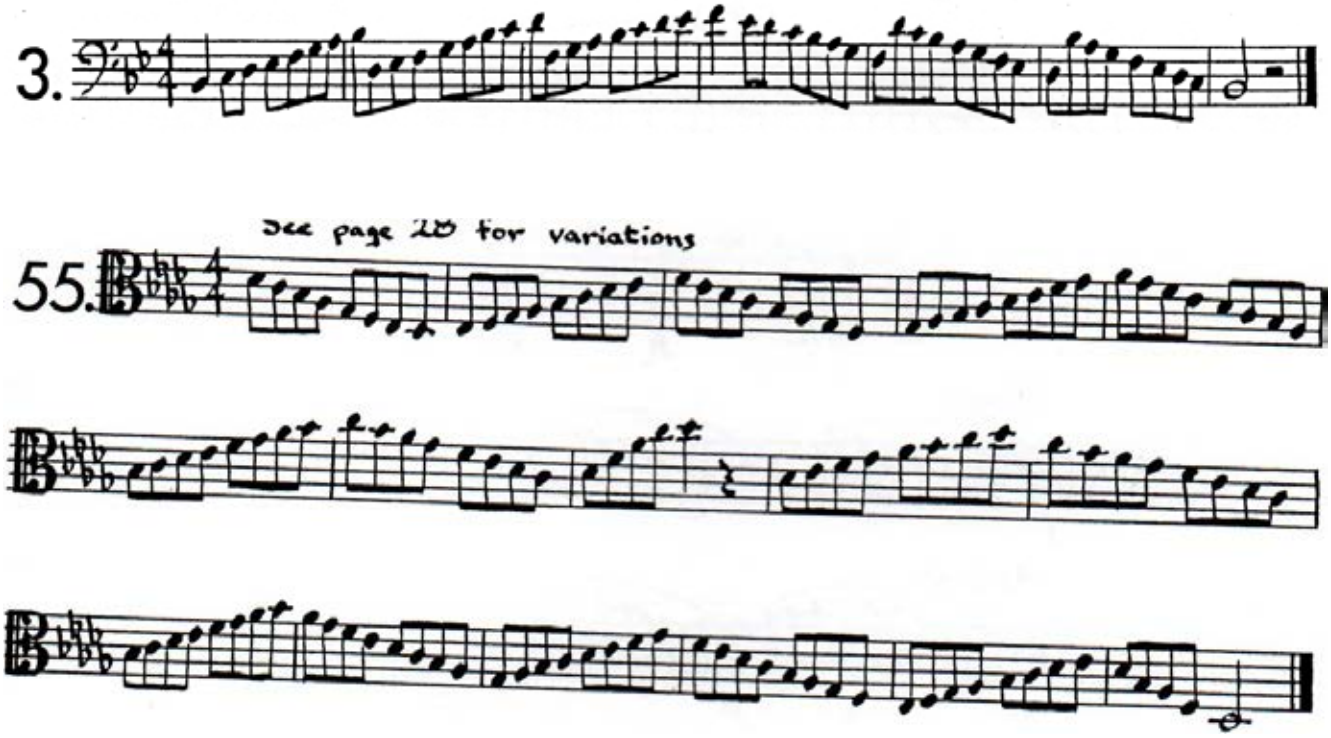
Al final, en los últimos 7 compases, no aparece la parte escrita del trombón, pero lo tocare a la par con el piano, y en el penúltimo compás are un rittardando, terminando junto con el piano.

APOYATURAS Y TRINOS

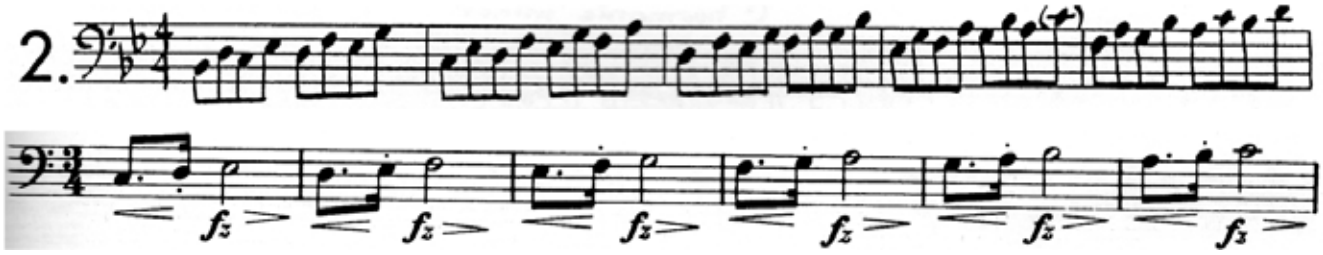




ESCALAS ASCENDENTES COMO DESCENDENTES



FIGURAS RITMICAS



Romance Para Trombón y piano

3.1 Contexto Histórico.- Al nacer Carl María Von Weber a finales de 1700, año posterior al clasicismo, de donde obtuvo una gran influencia musical, pero al transcurrir el tiempo no tarda en darse a notar su gran desarrollo como compositor en el año de 1815.

Lo que también le permite crecer en esos años fue la cantidad de cambios en la sociedad, en la literatura, la Filosofía, y claro en las Bellas Artes, y los músicos en esos años empiezan a enfocarse más en componer mediante sus intuiciones y emociones que le permitirían dar a conocer todos sus sentimientos, de ahí la "Romance" de Weber, sea del periodo Romántico pues está llena de muchos puntos emocionantes en su estructura, con una atmosfera suave y dulce y a la vez con mucha fuerza.

Aunque también debemos de mencionar que no toda la música de esta época tiene que serlo así.

Al mismo tiempo que hubo muchos cambios en la sociedad, el "Concierto" no fue la excepción, y esto a su vez hizo que aumentara la demanda de obras instrumentales con mayores especificaciones y expresividades, y con todos los cambios que hubo favoreció al perfeccionamiento de sus obras. Una de las cosas que mejoro fue la instrumentación que en este periodo fue un cambio muy notable, y así mismo tuvieron los recursos para componer obras más largas y con una prominencia hacia los instrumentos de viento, aumentando el tamaño de las orquestas. Además que creció la importancia del instrumentista como solista, obviamente los violinistas fueron los más solicitados por su amplio virtuosismo, pero también empezaron a componer y explotar todos los instrumentos de viento y con ello al trombón, que es al cual nos referimos en esta pieza.

3.2 Aspectos biográficos del autor.- Compositor y pianista Alemán, nació el 18 de noviembre de 1786 en Eutni Adstein, hijo de un músico y director de teatro y el primer primo de Mozart. Nació con una malformación en la cadera y nunca fue fuerte. Tomo

lecciones de composición en Salzburgo con Michael Haydn de 1737 a 1806, y con el Abate Vogler de 1749 a 1814 en Viena, quien lo recomendó para el puesto de *Breslau* 1804-1806 como maestro de capilla, y en Sttutgard de la dirección con la ayuda de Franz Dazz, fue *Ganebacher y Meyenbeer*. Sus óperas comenzaron a tener éxito y se hizo cargo de la opera de Praga en 1815 y 1816, allí reorganizo toda la sistemática de las óperas de teatro y construyo el núcleo de una empresa Alemana concentrándose en las obras, sobre todo francesas, que ofrecían un ejemplo para el desarrollo de una tradición operística Alemana.

Pero su búsqueda de formas no sé quedo solamente en la música sino que se extendía de la escenografía, la iluminación, los asientos de la orquesta, los horarios de ensayo, y el salario. Esto lo llevo al resentimiento de algunos, y no fue hasta su nombramiento como maestro de capilla Real de Sajonia de Dresde en 1817 cuando tuvo un triunfo sin precedentes de *Der Freischutz* 1821 en Berlín y toda Alemania, y luego con *Euryanthe* en Viena 1823.

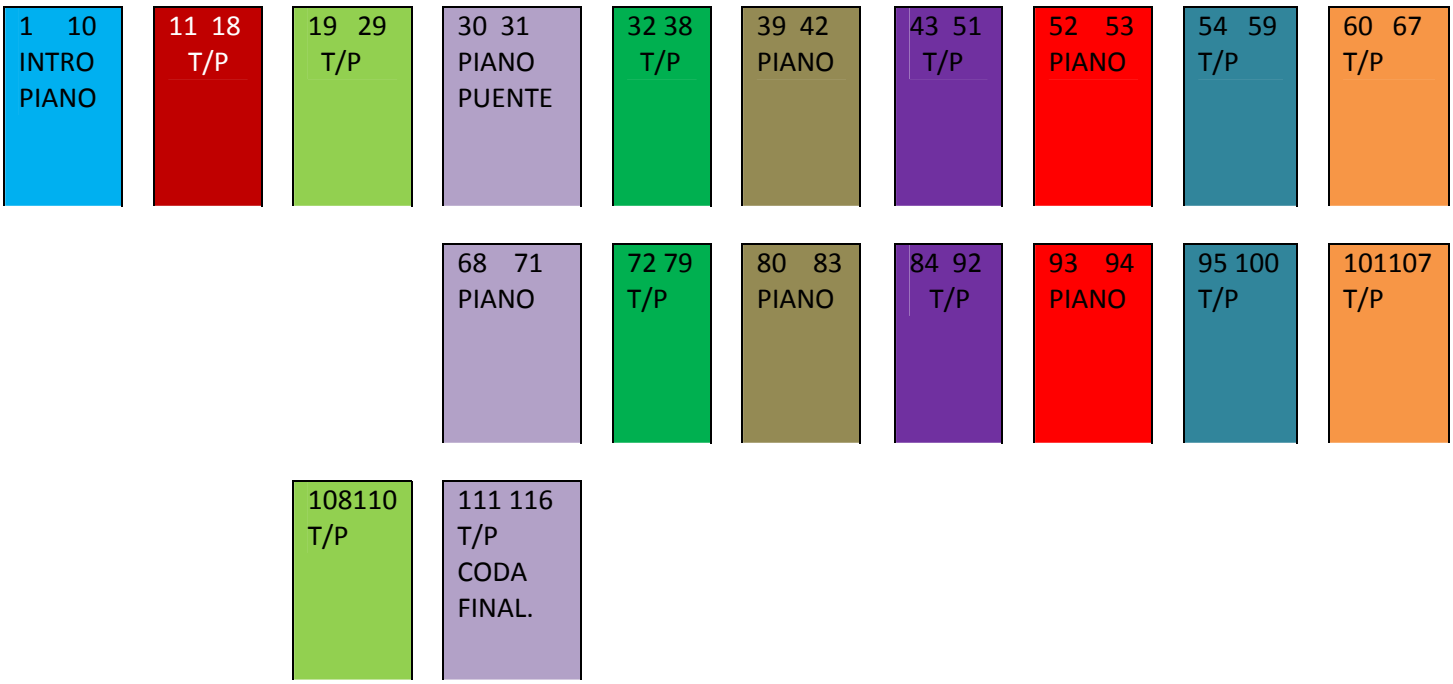
Su rápido deterioro de salud y su interés para mantener a su familia lo indujo para aceptar la invitación para escribir una ópera en Ingles en Londres Oberón en el Convén Garden, en Abril de 1821. A pesar de una entusiasta recepción inglesa, este último viaje acelero su declive y murió de tuberculosis a los 39 años el 5 de junio de 1826.Las inclinaciones románticas de Weber se pueden ver en el sabor emocional de su música y su importancia para el nacionalismo alemán.

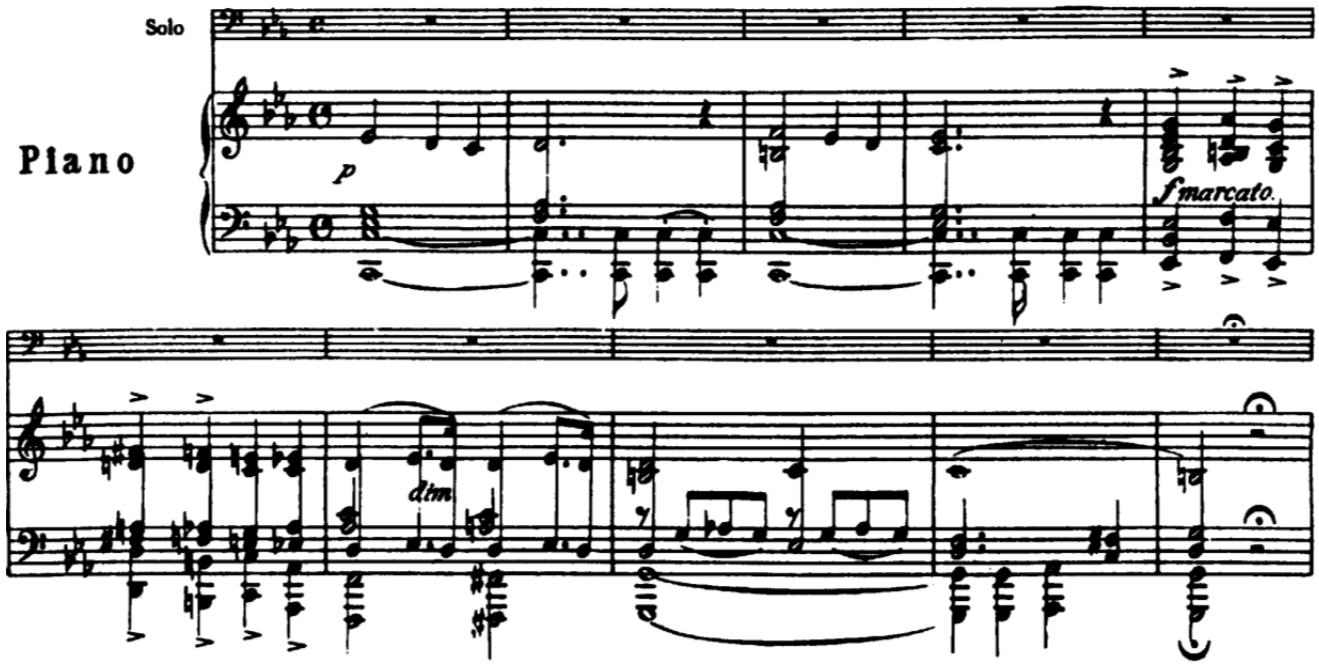
Carl María Von Weber.

3.3 Análisis de la Obra.- Estructura A B.

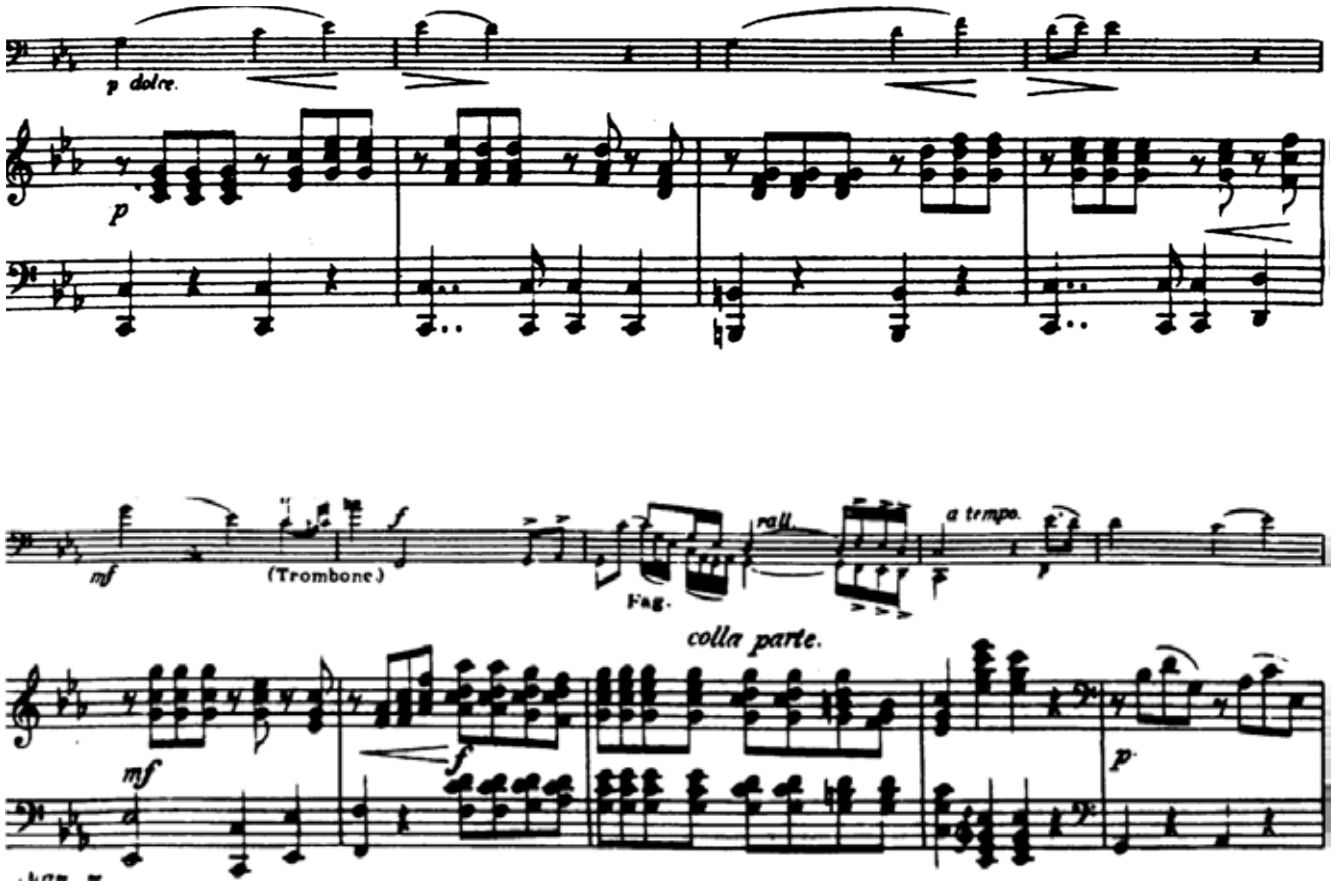
Sección A (Compas 11-31), Comienza con introducción de 10 compases en el piano en la tonalidad de Cm. Posteriormente comienza el solista con el tema principal, usando un motivo tético en la primer frase, y en la segunda frase un motivo en anacrusa, rítmicamente contrastante a la primer frase, finalizando la misma en la tonalidad de Gm y dar comienzo al puente que enlaza a la siguiente sección, modulando a la tonalidad de Bb. En esta sección la nota álgida en el solista es un La bemol del índice 5, y la nota grave es un fa del índice 3.

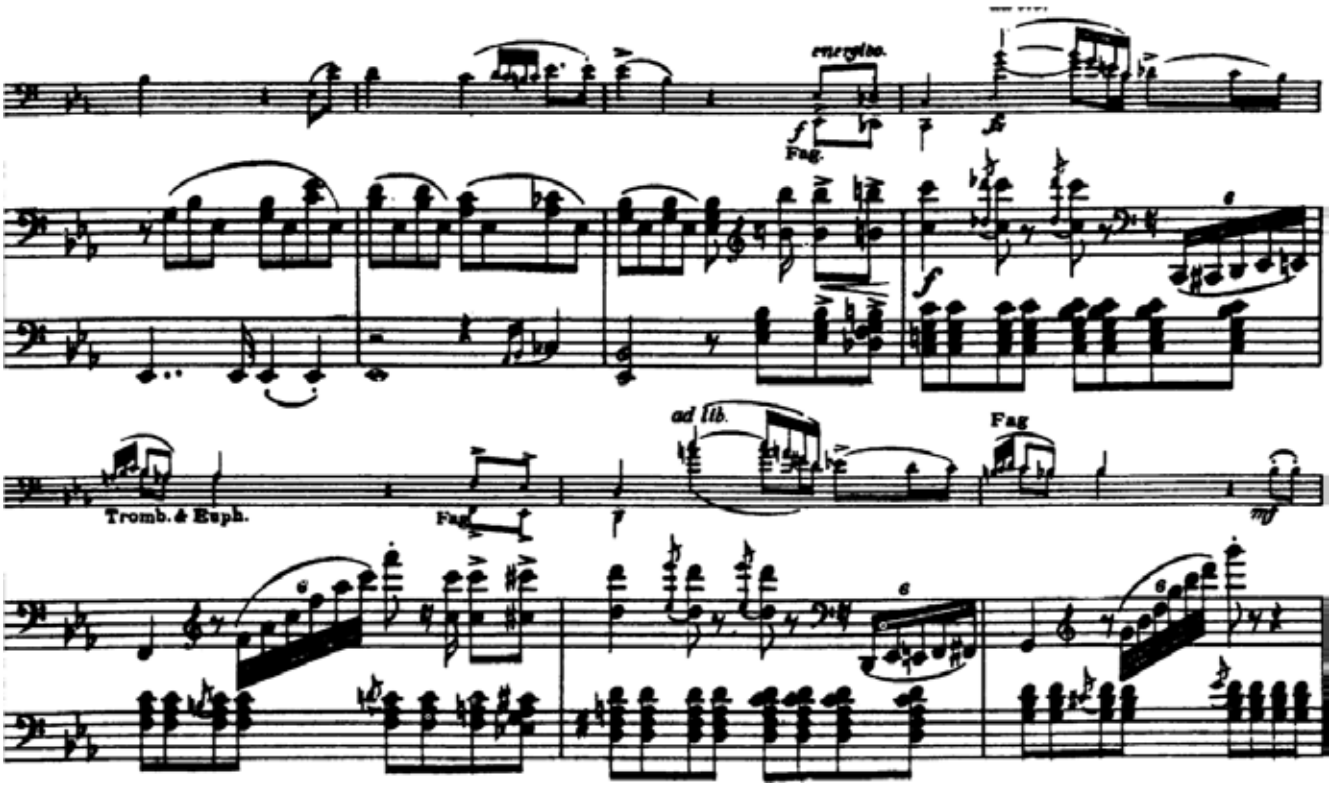
ESQUEMA ESTRUCTURAL.





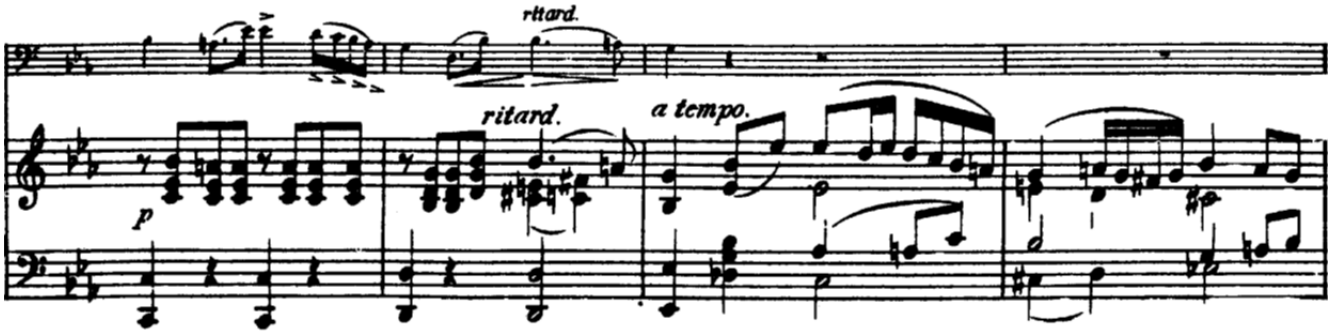
En el compás 11 al 18 empieza el trombón con una parte muy cantábile y lírica.



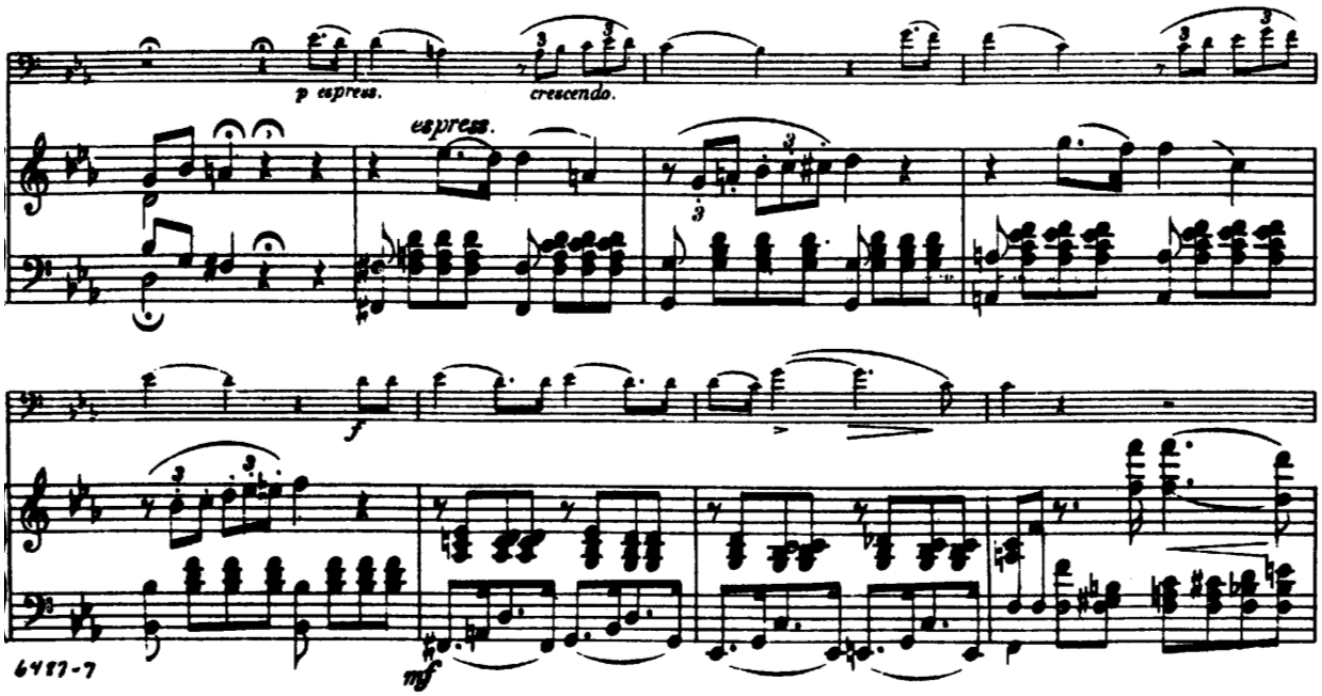


Del compás19 al 29 el tema empieza en anacrusa, de forma suave y legato,abarca un amplio rango de notas, y demuestra el virtuosismo del trombon al poner intervalos muy grandes de casi tres octavas además que hace enfasis en los cambios de tempo, es al carácter de ejecución.

Se recomienda para esta pieza: realizar una seria de notas pedales en toda las posiciones de la vara, y hacer notas en arpegios descendentes, además de practicar las apoyaturas en diferentes registros.



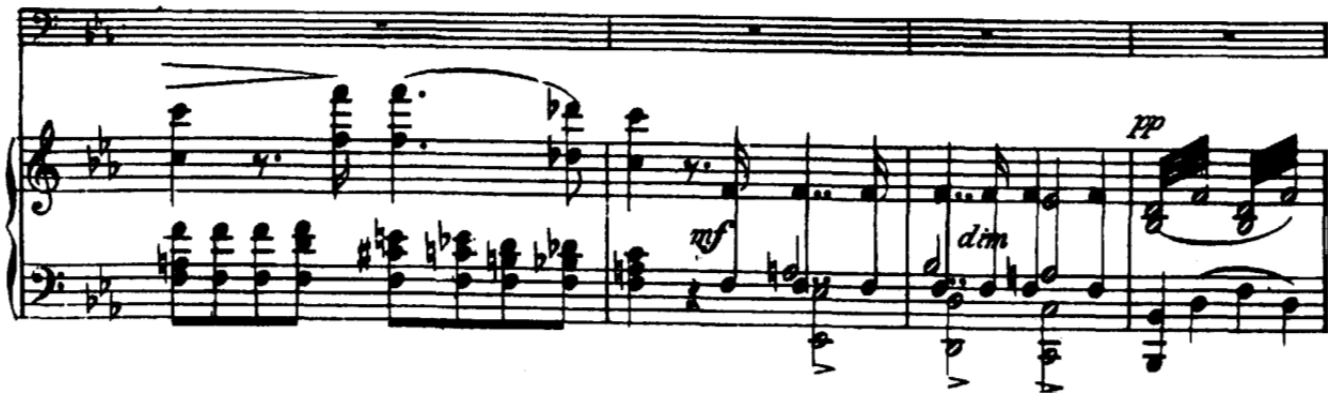
En el compás 30 y 31 tanto el piano como el solista empiezan un dialogo, los dos se van a ir respondiendo como en una conversación.



Del compás 31 al 38 es muy rítmico, con tresillos ligados, y una variante en el tema.

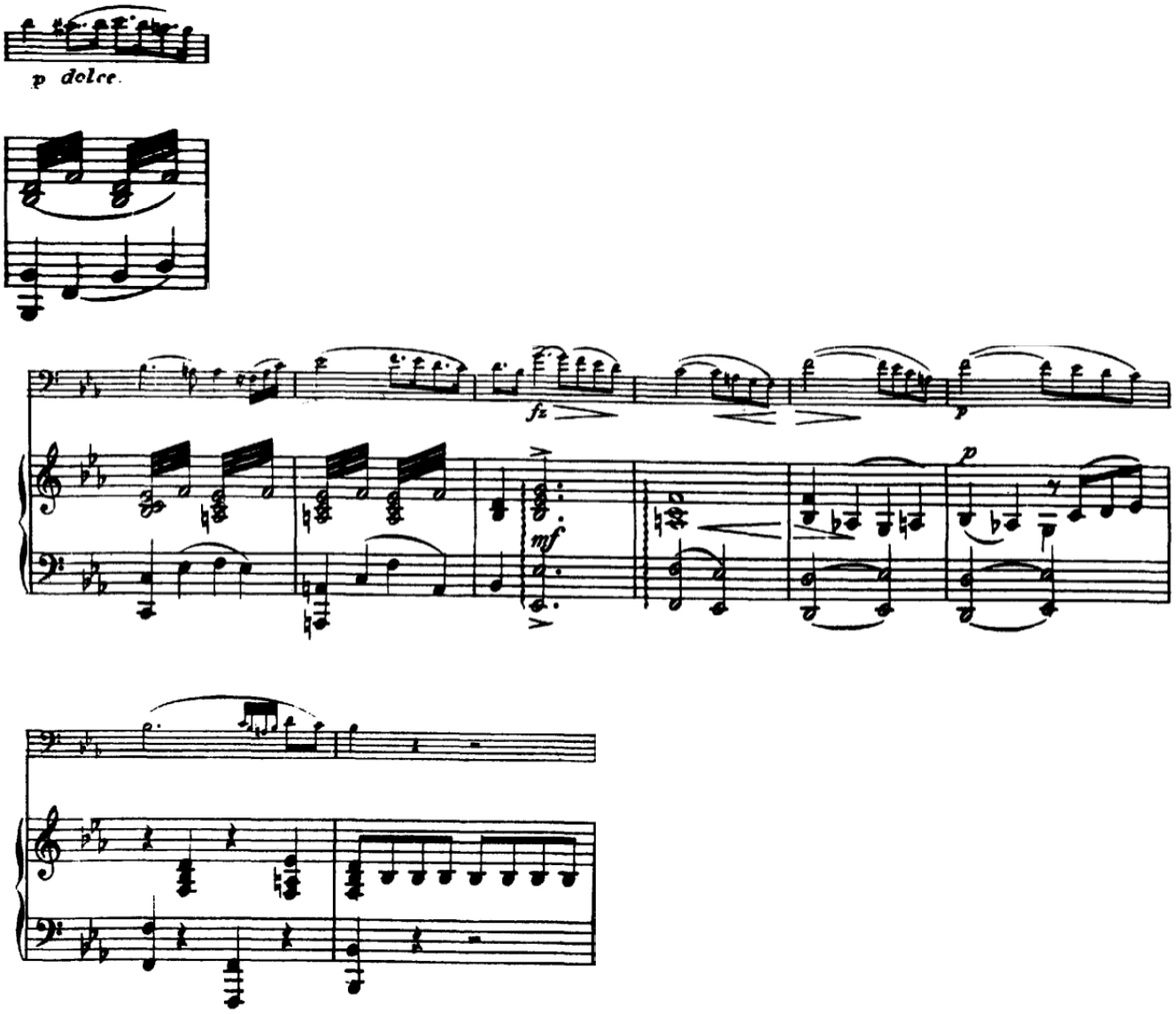
En esta parte de la pieza hay que crear una atmosfera diferente a través del mismo tema, tener cuidado con el octavo con punto.

Y del compás 39 al 42 esta misma rítmica la vuelve a repetir el trombón posteriormente.



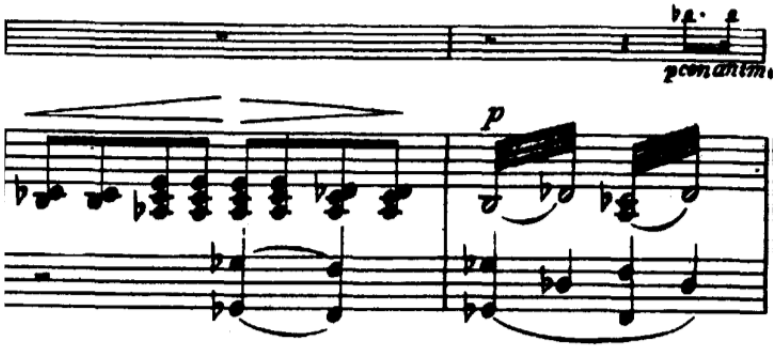
Sección B (43-68). Esta sección comienza con un motivo tético en el primer periodo de la sección, en la tonalidad de Bb, haciendo un dialogo con motivos similares con el piano,

hasta el compás 54 donde comienza un segundo periodo de sección en la tonalidad de Gb con un motivo en anacrusa, enarmonizando la tonalidad de Gb por la de F#, en el compás 60, para hacer una modulación conclusiva a la tonalidad de Bb en el compás 68, haciendo inflexiones con acordes de séptima de dominante a las tonalidades de A y D. En esta sección la nota álgida se da en el sol del índice 5, y la nota más baja en el Mi del índice 4.



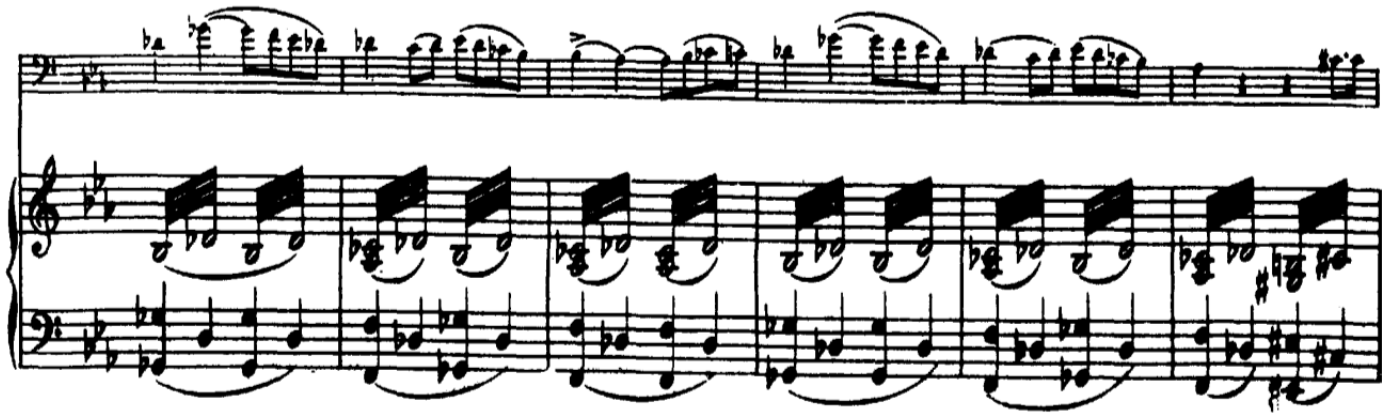
En estos compases del 43 al 51 es una parte dulce y expresiva con grandes matices,

Hay que practicar las dinámicas y las apoyaturas, sobre todo hacer más expresiva la interpretación de la pieza, para capturar la atención de los oyentes.

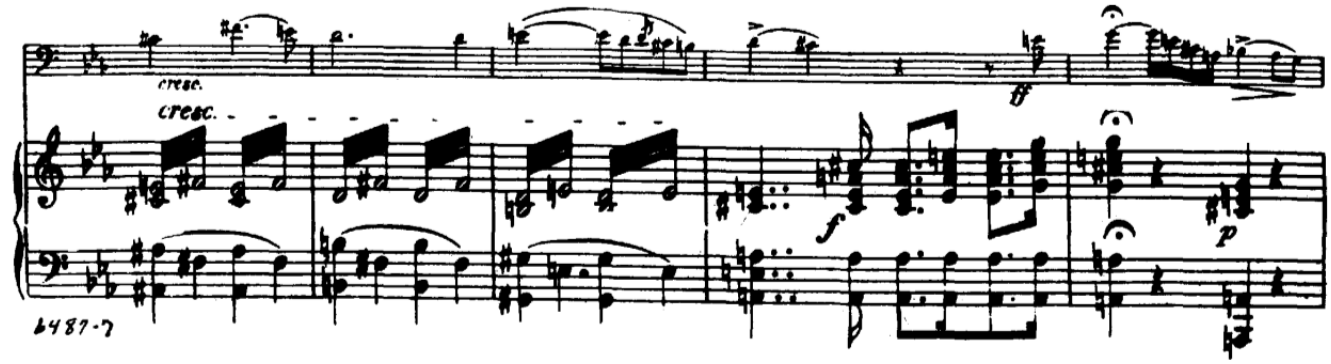


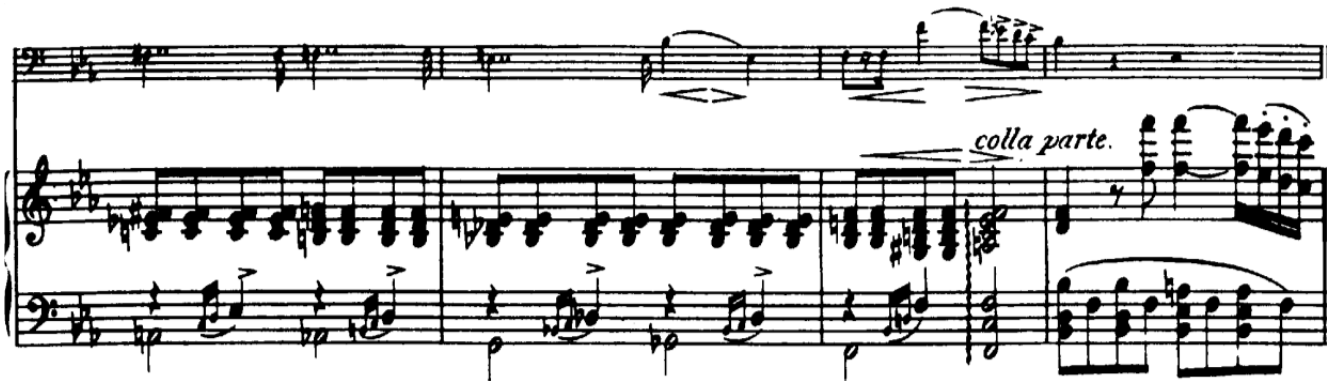
Estos dos compases 52 y 53 son un ligero puente, para volver a retomar con más agilidad el tema en anacrusa y en escalas ascendentes y descendentes.

Del compás 54 al 59 son frases muy largas así que requieren de la práctica de ejercicios de respiración.

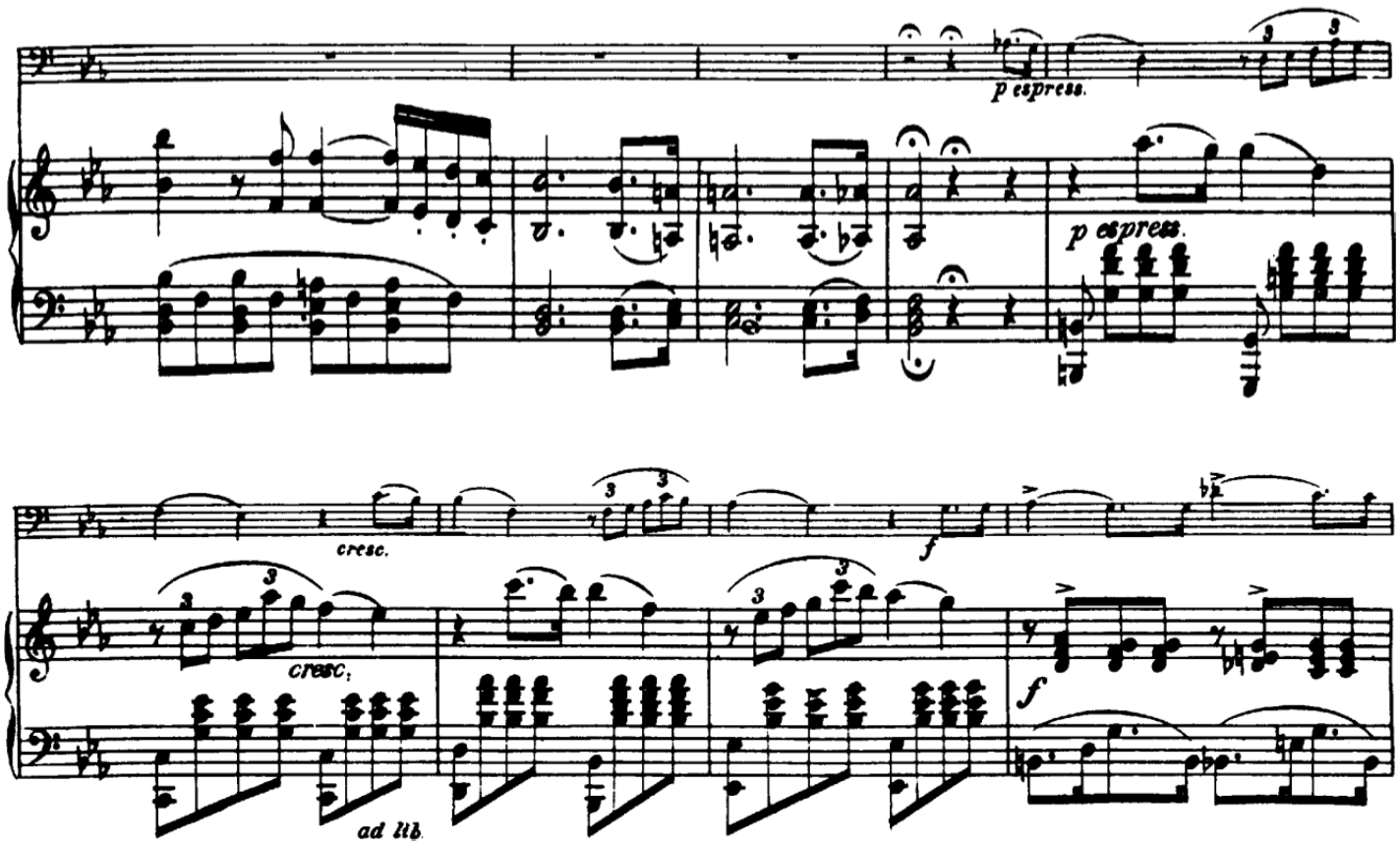


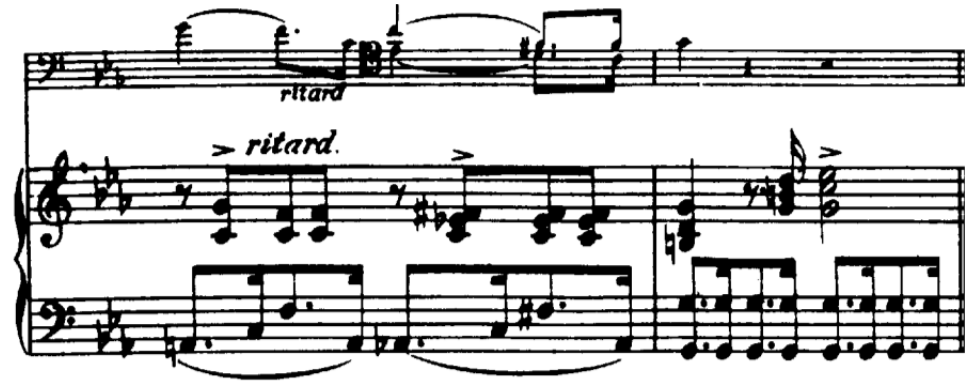
Aquí en el compás 60 al 67 tambien comienza en anacrusa, igual de forma ascendente y descendente, pero con unos cambios en la ritmica.

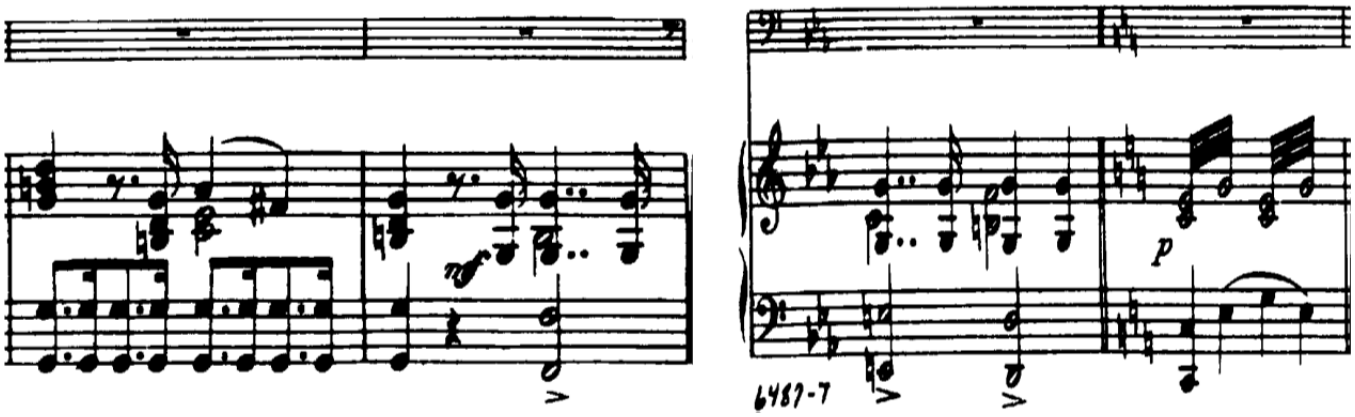




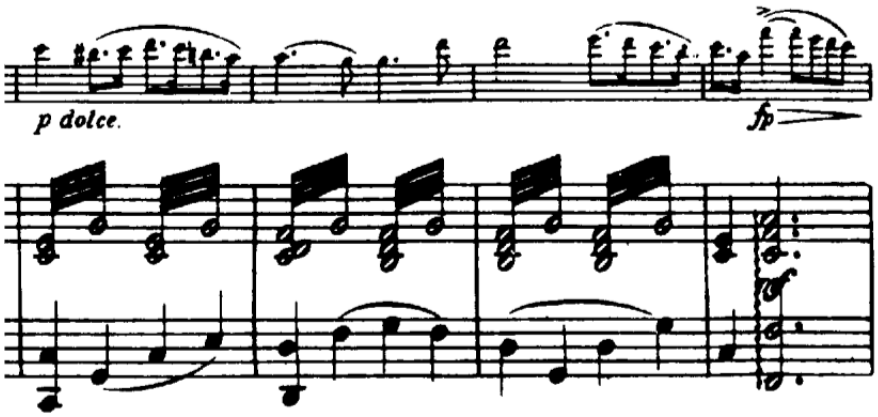
Durante los compases del 68 al 71, el piano utiliza el final de la frase del solista, para reducirlo y continuar con un puente, dejando el acorde de si con séptima disminuida de carácter interrogativo a la tonalidad original (Cm), donde el solista concluye en la tonalidad de G, del compás 72 al 79, se re expone tema anterior, que posteriormente el compositor utiliza como dominante de la nueva tonalidad C a partir del compás 83.

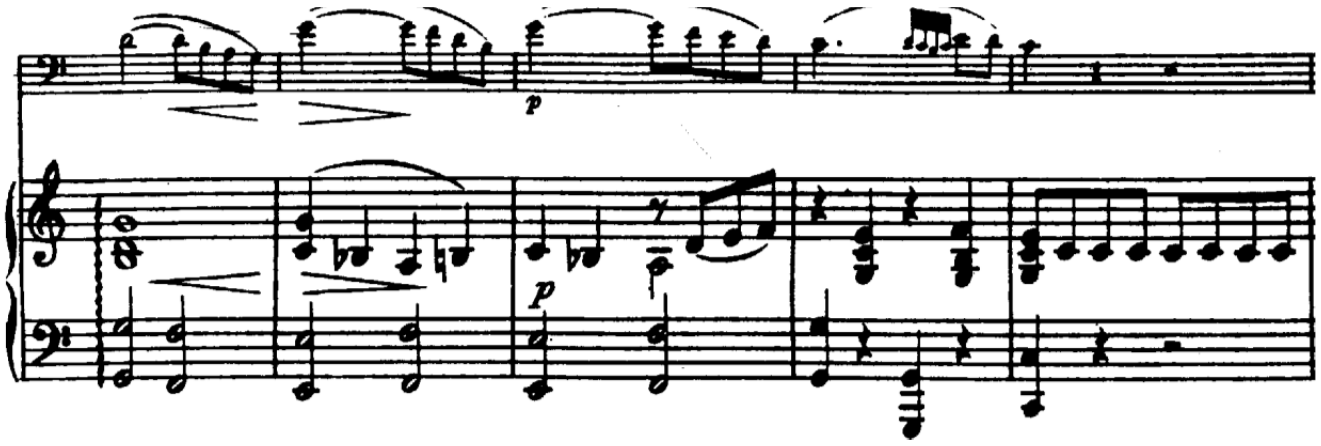




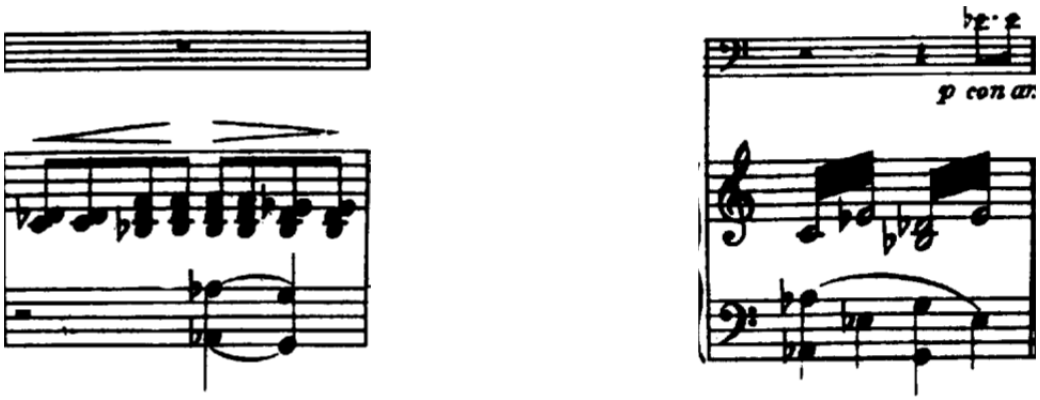


Vuelve a retomar el primer periodo de la sección, pero ahora en Do mayor del compás 84 al 92 (Anteriormente en Bb), para llegar a la parte de la coda, en donde no utiliza tonalidad fija, haciendo variaciones armónicas mediante acordes disminuidos en cadencias cromáticas hasta el compás 94, donde estabiliza la tonalidad en Cm, posteriormente al modo mayor donde concluye la obra con enlaces armónicos al IV en modo menor. En esta sección la nota álgida se encuentra en el do del índice 6 y la nota más grave en el Re del índice 4.

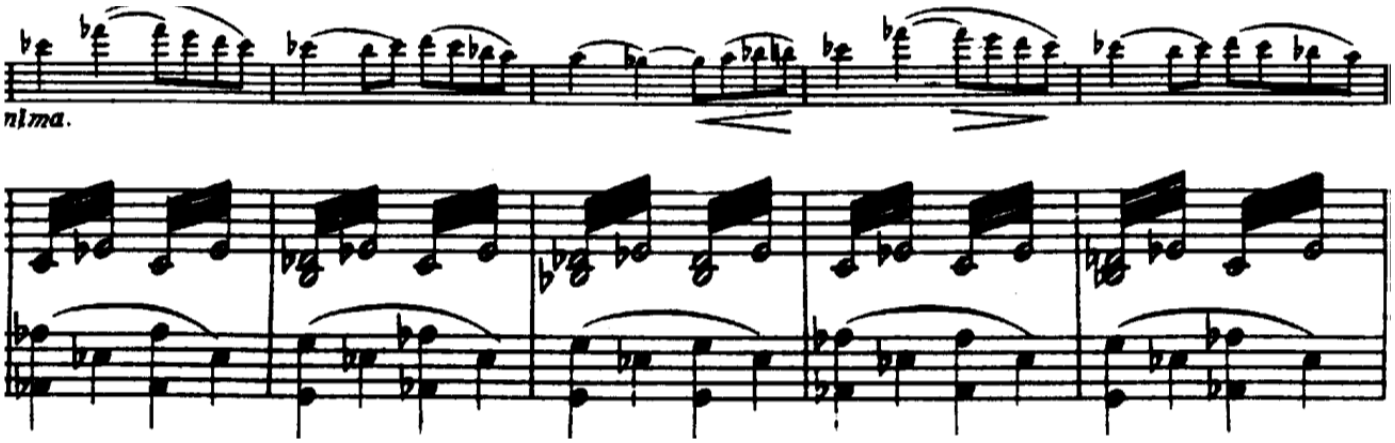


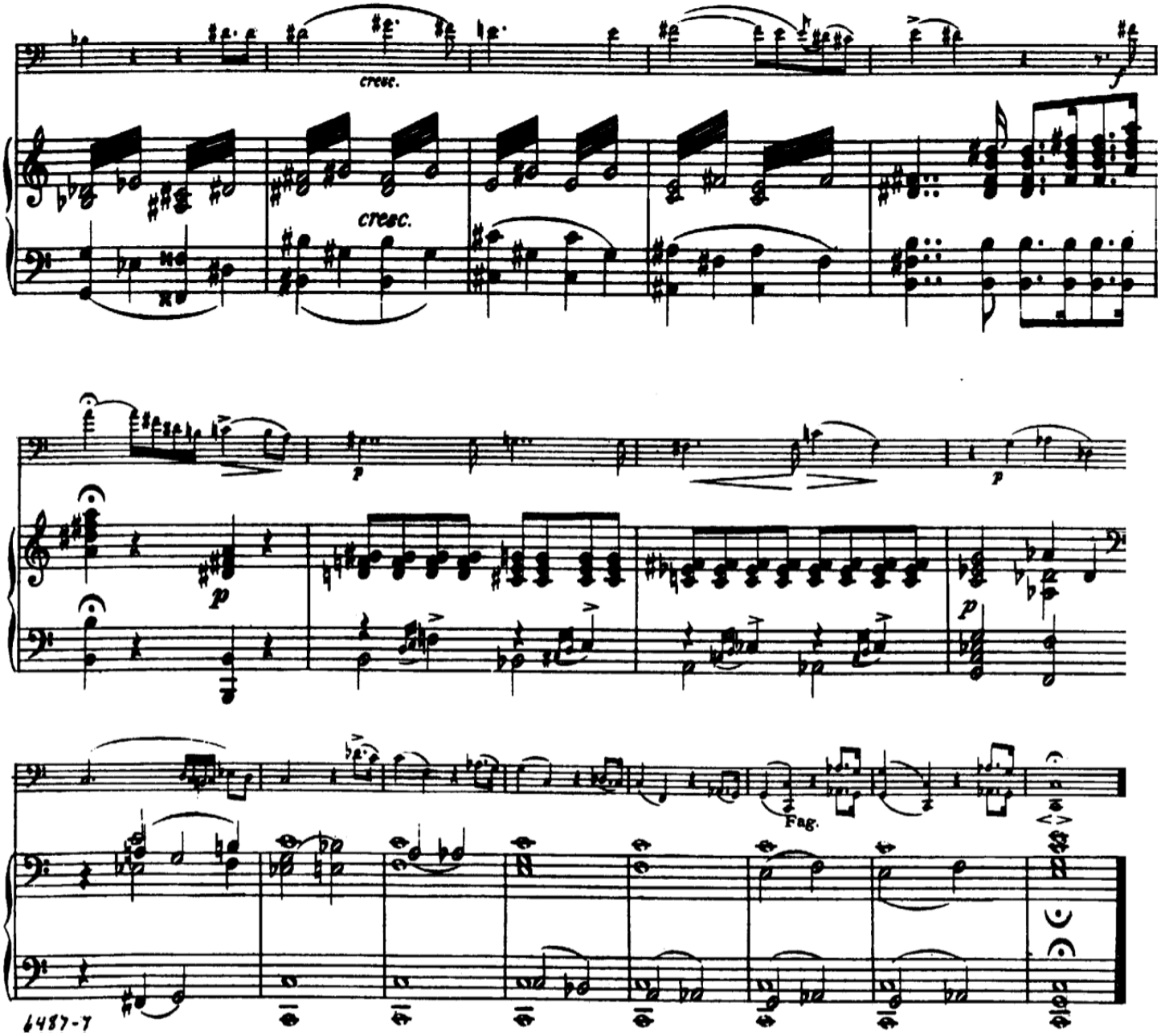


En el compas 93 y 94 hace un puente parecido al del compas 52-53.



Del compas 95 al 100 se parecen a los compases 54-59 anteriores, y lo mismo del 101 al 107 es muy repetitiva la ritmica, pero en diferentes armonias, pasa por GM y CM. Es importante el tiempo en las diferentes frases, se puede estudiar algunas versiones en tiempo, pero lo importante es hacerlo con comodidad y aire.





Del compas 108 al 110 hay temas ya vistos con anterioridad y del 111 al 166 la ritmica es parecida, en anacrusa y con intervalos ascendentes y descendentes de 2das y 5tas.

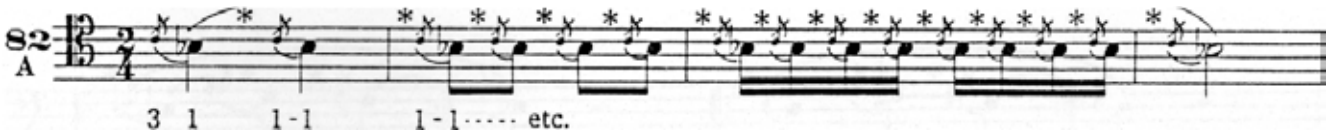
3.4 Sugerencias técnicas e interpretativas.- Esta pieza como dice su nombre es muy romántica, *molto* expresiva, las notas blancas como las mitades hay que tocarlas con más vibrato de lo normal con pequeños *creccendos* para dar un toque más sentimental, hay que dar ciertos tiempos a los inicios después de los compases de cuenta, sin apresurarse, es

muy importante escuchar bien la aparte del acompañamiento del piano pues es parte relevante para la expresión de la sintaxis de la obra.

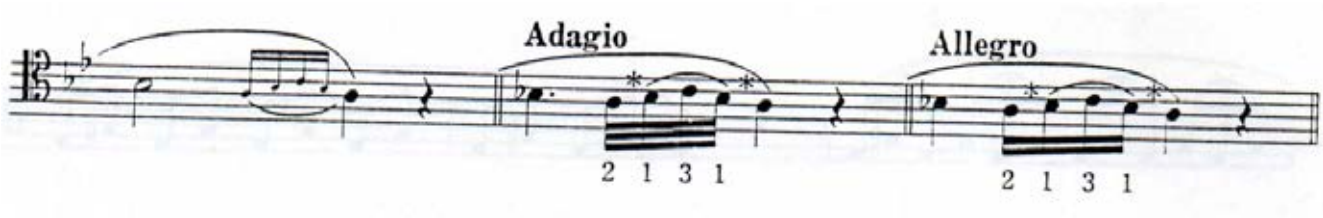
Es muy cantábile y dulce, además que cuenta con un gran virtuosismo en los compases 22 al 27, al tocar un amplio registro del DO3 al DO6, para ello es necesario hacer varias sesiones de arpegios ligados ocupando todo el registro posible, y aún más grave al que requiere la pieza, y también más agudo que el DO6. El trino del compás 15, pudiera ser tocado de un RE y subirlo al DO para una mejor ejecución, así como el al lib., más tenuto sin cortar entre nota y nota, no cortar la columna de aire.

El rimo hay que tenerlo encuentra con la negra con punto y dieciseisavo, para no hacerlo como trecillo.

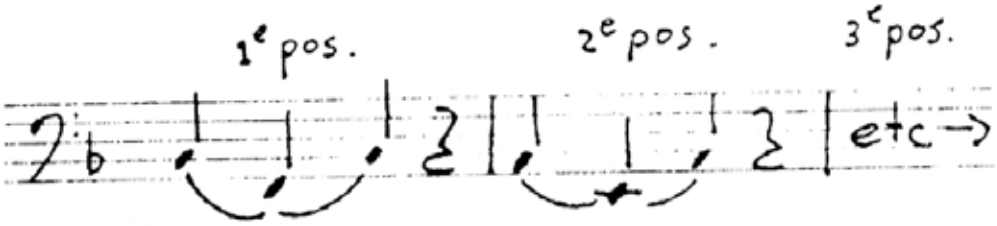
PREPARACION DE TRINOS

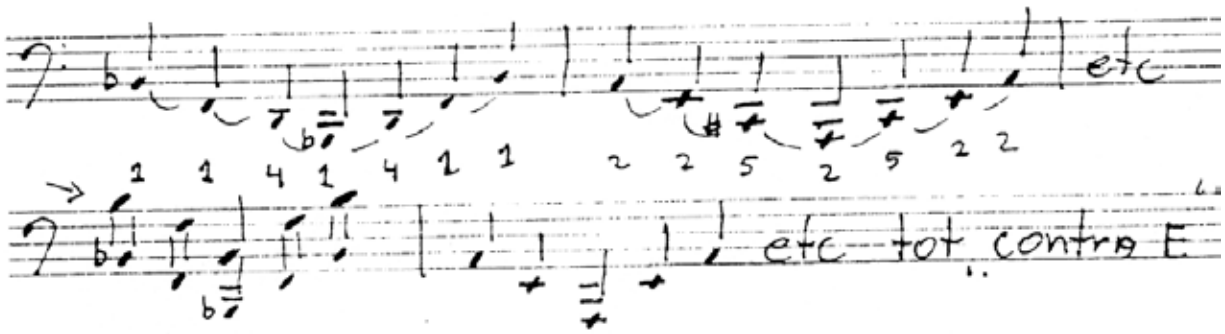


APOYATURAS

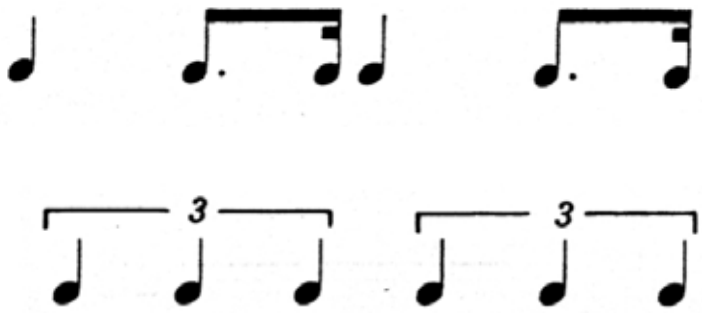


NOTAS PEDALES





REPETIR VARIAS SECIONES



Concierto para Trombón y piano.

4.1 Contexto Histórico.- Esta última pieza tiene un amplio marco musical, pues él compositor tiene la suerte de estar en la transición del s. XIX al s. XX, Y en esa época hay diferentes estilos musicales, como el neoclasicismo el modernismo y un poco del impresionismo, los cuales fueron una influencia para el compositor. Por ejemplo:

El Neoclasicismo: sus principales características estéticas son la objetividad y su contenido expresivo, mientras que técnicamente son importantes la claridad motivica, la transparencia de textura, el equilibrio formar la dependencia de modelos estilísticos. La atribución estilística general del periodo conserva un grado de objetividad expresiva, En este sentido se amplió y se aplica a muchas obras musicales.

El término en sí se introdujo por primera vez a finales del s. XVIII, en función a la crítica de arte, para referirse a un movimiento estilístico, cuyos seguidores favorecieron la imitación consciente de los antiguos modelos. Al aceptarse está idea general de imitación consciente entonces el neoclasicismo puede aplicarse también a una serie de creaciones musicales anteriores al s. XX.

Se considera generalmente que el neoclasicismo se inicia con una obra de Igor Stravinski, Pulcinella, un ballet para los Ballets Rusos de Diaghilev en el que también colaboraron Picasso y Cocteau y en el que el compositor utilizó música de Pergolesi.

Se explorará esta nueva vía en obras sucesivas, como en el Concierto para piano e instrumentos de viento (1924), la Sonata para piano (con referencias a Bach, 1924), la Serenata en (1925), The Rake´s progress (Mozart), Persephone (Gluck), El beso del hada de (Tchaikovski), la Sinfonía en *do* (Haydn), Edipus Rey (con referencias que van desde Händel a Verdi) y que se cerrará con los Requiem Canticles, obra en que las referencias son al propio dodecafonismo.

Muchos músicos en esos años escribieron obras que podrían considerarse adscritas a esta tendencia. Por ejemplo, prokofiev, en 1918 ya había compuesto una obra que podría considerarse un antecedente claro, la Sinfónica clásica. Ravel compone obras de difícil

escritura estilística, pero que podrían considerarse clásicas como La Alborada del gracioso, La Valse, La Hora española, el conocidísimo Bolero o El niño y los sortilegios.

En Francia, por esos años, el Grupo de los Seis está en plena actividad y tres de sus integrantes, Francis Paulen, Arthur Honegger y Darius Milhaud puede considerarse que componen obras neoclásicas. También lo hacen Henri Sauguet y Charles Koechlin. En Italia, la corriente es muy importante, y en ella encontramos a Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero, Ildebrando Pizzetti o Giorgio Federico Ghedini.

En España, los compositores con esta tendencia serán Manuel de Falla con: El retablo de Maese Pedro y el Concierto para clave y cinco instrumentos. Posteriormente, la generación del 27 le seguirá. Ernesto Halffter con la *Sinfonietta* (1927), su hermano Rodolfo, con el ballet Don Lindo de Almeria y las Sonatas del Escorial, y Gustavo Pittaluga y Salvador Bacarisse.

Otro de los compositores tradicionalmente considerado neoclásico es Hindemith, que utiliza en sus inicios elementos del barroco. Obras suyas como Marienleben o la serie de los Kammermusik irán evolucionando hasta su obra maestra Matías el pintor.

El modernismo también se encuentra en las obras de un gran número de compositores, ya que la atonalidad ha perdido mucha de su habilidad para aterrorizar a los auditorios, y puesto que hasta la música de películas utiliza secciones claramente enraizadas en el lenguaje de la música modernista, la lista de compositores modernistas activos aumenta eh incluye a Thomas Adès, Harrison Birtwistle, Alexander Goehr, Magnus Lindberg, Gunther Schuller y Judith Weir.

En general en el siglo XX, se puede decir que destaca por su gran variedad estilística y donde predomina la personalidad del autor. Nos encontramos ante un periodo en el que se dan o se han dado variadas corrientes compositivas que van desde la música expresionista, electrónica, concreta (con sonidos de la vida real) y dodecafonismo, se incorpora el lenguaje del jazz, fundamentalmente de compositores americanos como Leonard Bernstein, Aaron Copland o Gershwin, así como la incorporación de los ritmos latinoamericanos de la mano de compositores como el mexicano Silvestres Revueltas o el argentino Alberto Ginastera.

Hay varios ejemplos de composiciones para trombón solo, conciertos con orquesta, así como obras para trombón y piano, y en ellas se utilizan los glissados, oscilaciones de sonidos, utilización de diversas sordinas, utilización extrema del registro, y dinámicas o cambia la velocidad de ejecución o acentos musicales, que se llevan al límite, y que es nuestro caso en esta composición de Launy Grondahl.

El Concierto.- Es una interpretación publica de música, ante un público que se ha reunido con la intención de escucharla. La aparición de los conciertos públicos fue concomitante con la de un público en general lo suficiente conocedor y próspero como para sufragarlos, por lo que se dieron inicialmente sobre todo en ciudades con una clase media bien desarrollada. Se piensa, por regla general, que el origen de los conciertos guarda relación con las actividades musicales de las (academias en Italia y los collegia música en Alemania), a partir de los siglos XVI y XVII. Aunque ambas eran sociedades privadas y no ofrecían conciertos públicos en el sentido moderno, sus interpretaciones musicales supusieron un desplazamiento del patronazgo individual al apoyo colectivo. (La academia fue durante mucho tiempo sinónimo de concierto.)

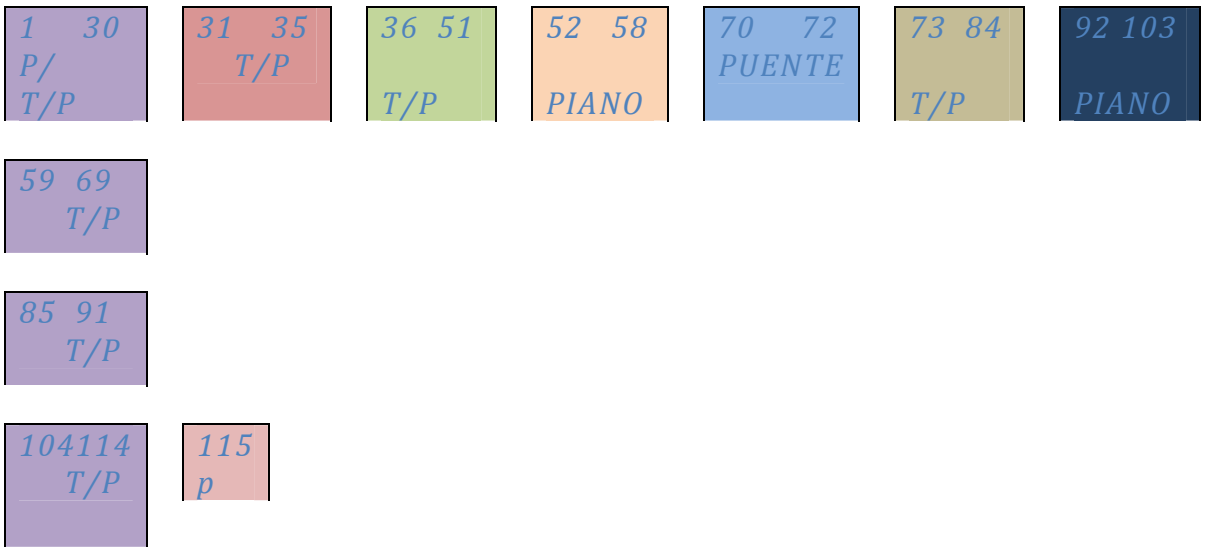
4.2 Aspectos biográficos del autor.- Launy Grondahl, nació el 30 de junio de 1886 en Ordrup, Dinamarca, compositor y director, fue una de las principales figuras de principios de siglo XX en la música Danesa, tanto como interprete como compositor. Inicio sus estudios musicales en Dinamarca con los maestros Anton Bloch, Ludolf Nielsen y Alex Gade, pero L. Grondahl viajo por toda Europa para conseguir un mejor sentido de lo que estaba sucediendo en el mundo musical, estudio en Viena, París e Italia. Al regresar a Dinamarca, Launy Grondahl fundo la Sociedad de Jóvenes Compositores y allí se desempeñó como su 1er director de la Orquesta de Radio del estado Danés, la cual finalmente se convirtió en la Sinfónica Nacional de Dinamarca, Grondahl fue su líder y uno de sus fundadores principales de una asociación que abarco más de tres décadas.

Grondahl fue un prolífico compositor que abarco la mayoría de los géneros fuera de la ópera, a través de su Concierto para Trombón y Orquesta, grondahl fue conocido en todo el mundo, desde que fue publicado por primera vez en 1924 en Milán Italia. El concierto ha sido aceptado por los trombonistas como una importante y exigente pieza en el repertorio para trombón. También se ha comprobado que goza de la simpatía del público en general. Como director Grondahl ha realizado grabaciones auténticas de las sinfonías de Carl Nielsen que son de importancia seminal, y aunque su carrera en su mayor éxito termino poco menos de la llagada de la grabación estéreo, Grondahl sigue siendo considerado como uno de los mejores directores de Dinamarca y un intérprete conocedor de la música de Nielsen.

4.4.-Análisis de la Obra.- Los tempos tienen que ser muy exactos, y en los tres movimienetos. En la primera edición de 1924, indicó muy claramente que los tres movimientos deberían ser tocados al tempo de metrónomo m.m.= 80. No aparecen otros tempos, excepto en los "a due tempo" del segundo movimiento que están marcados m.m.=46 la negra con puntillo. La idea de Gröndahl era tener el mismo tempo, m.m.= 80 en todos los movimientos. Si un tempo es tocado demasiado rápido en uno o dos de los movimientos, el conjunto de la obra adquiere un carácter original y la forma de la

composición cambiará demasiado, y la pieza podría empezar fácilmente a sonar como un tipo de dixieland. Esa no era de ninguna manera la idea de Gröndahl. También debería haber una parada normal y descanso entre cada uno de los movimientos como es habitual en los Conciertos. Pero en esta edición que estoy interpretando, ya el tiempo y nombres de los movimientos están bien escritos por lo que no hay problema, por lo que recuerda, ¡no toques el Concierto como una obra sin pausas!, esto puede ayudar en la ejecución final.

ESQUEMA ESTRUCTURAL



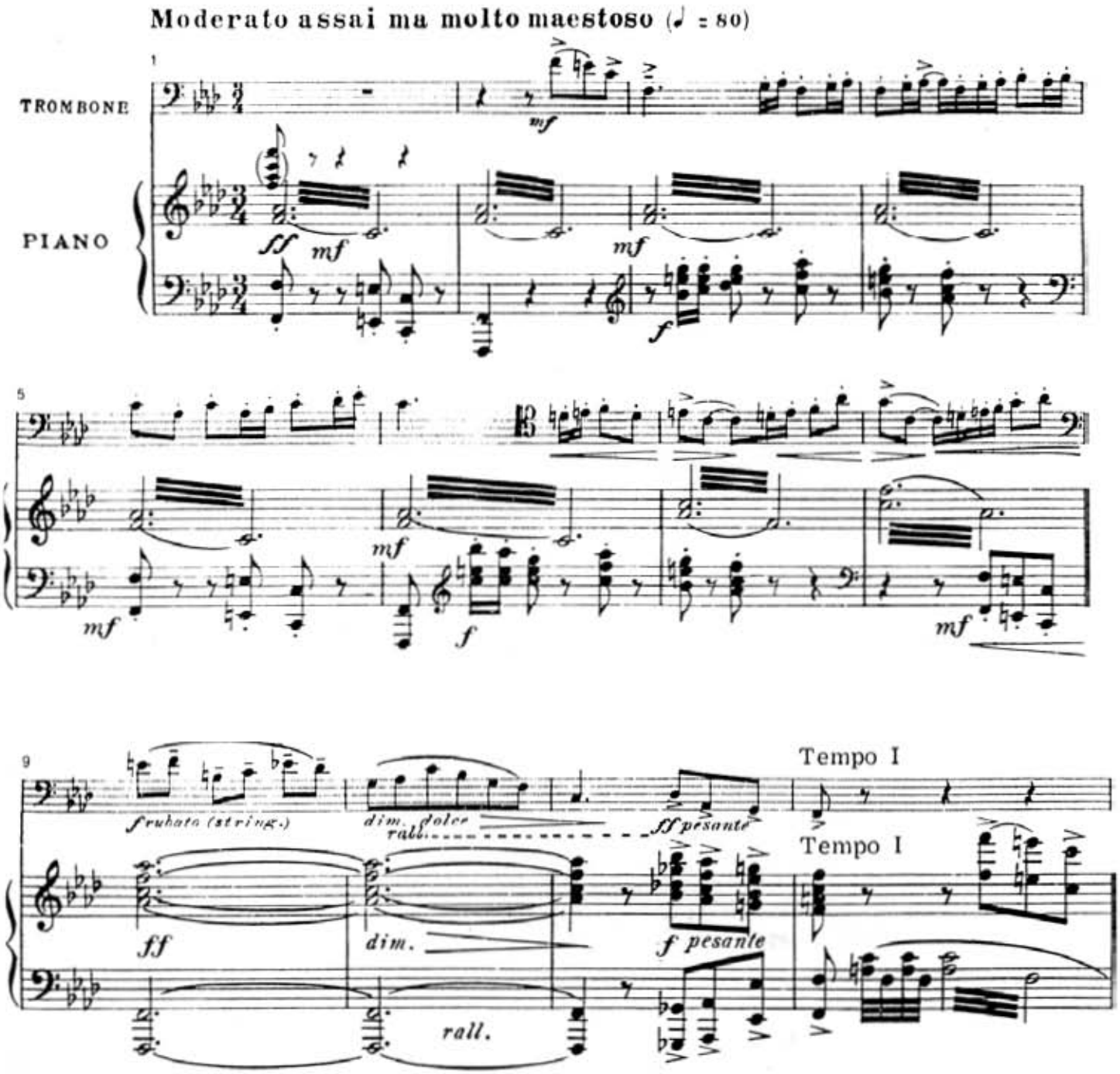
Estilo de composición: Post-romántico.

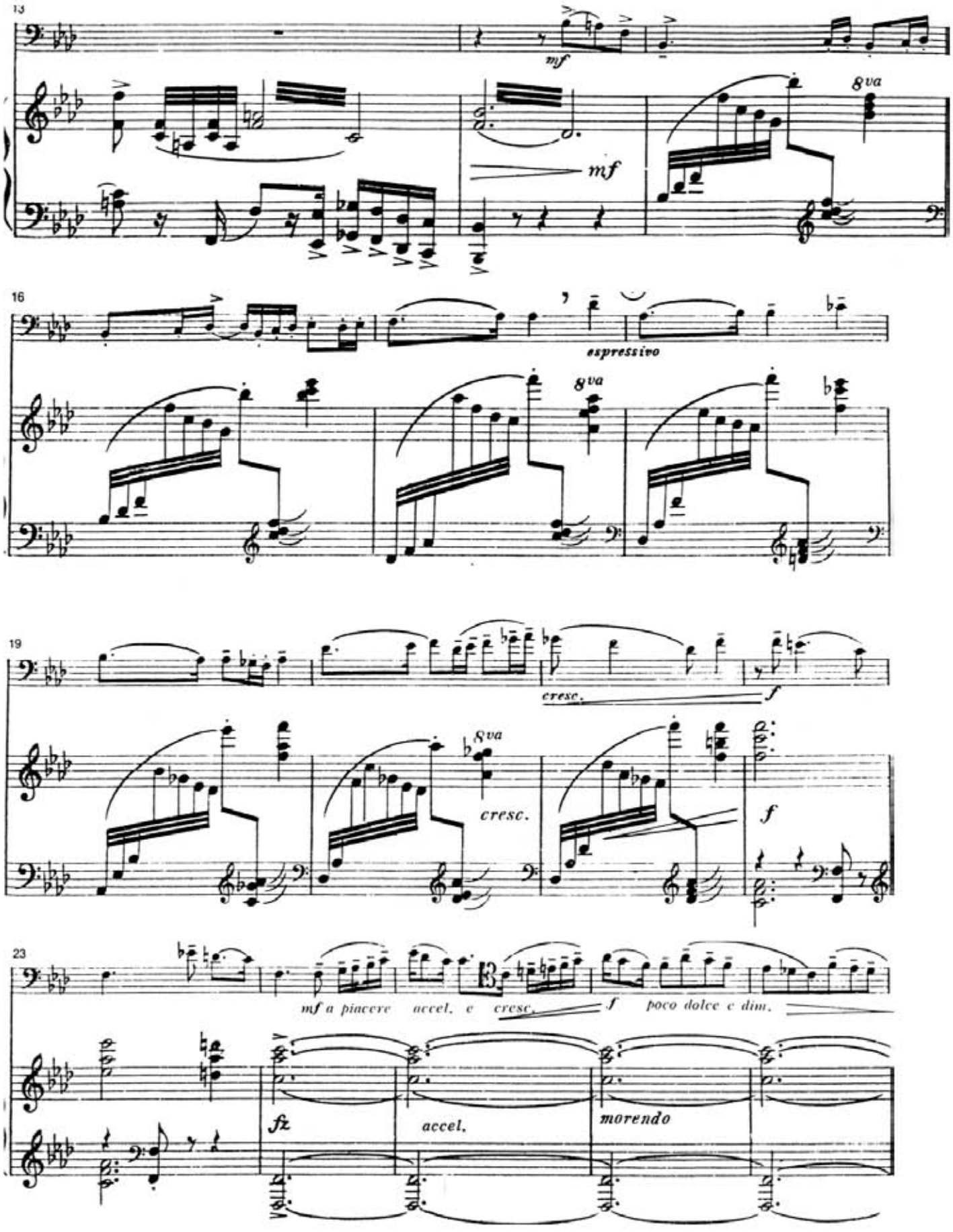
1er Movimiento: Moderato assai ma molto maestoso. (A-B-A).

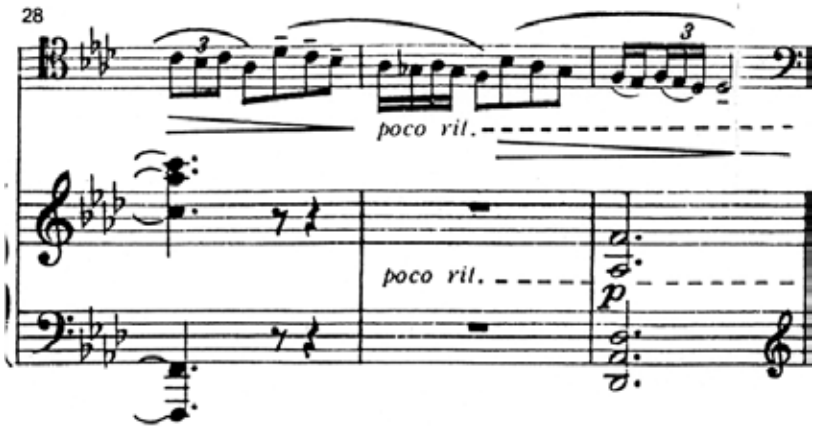
Sección A, Comienza en la tonalidad de Fm y compás de 3/4, con un tema tético en el acompañamiento y un tema en anacrusa en el solista en el compás 2 al 11, utilizando las mismas notas e intervalos, pero con diferente rítmica.

En el compás 12 al 14 utiliza el tono original en modo mayor, y usando en el siguiente compás el acorde de 7/9b (séptima de dominante y novena menor) y modula a la tonalidad

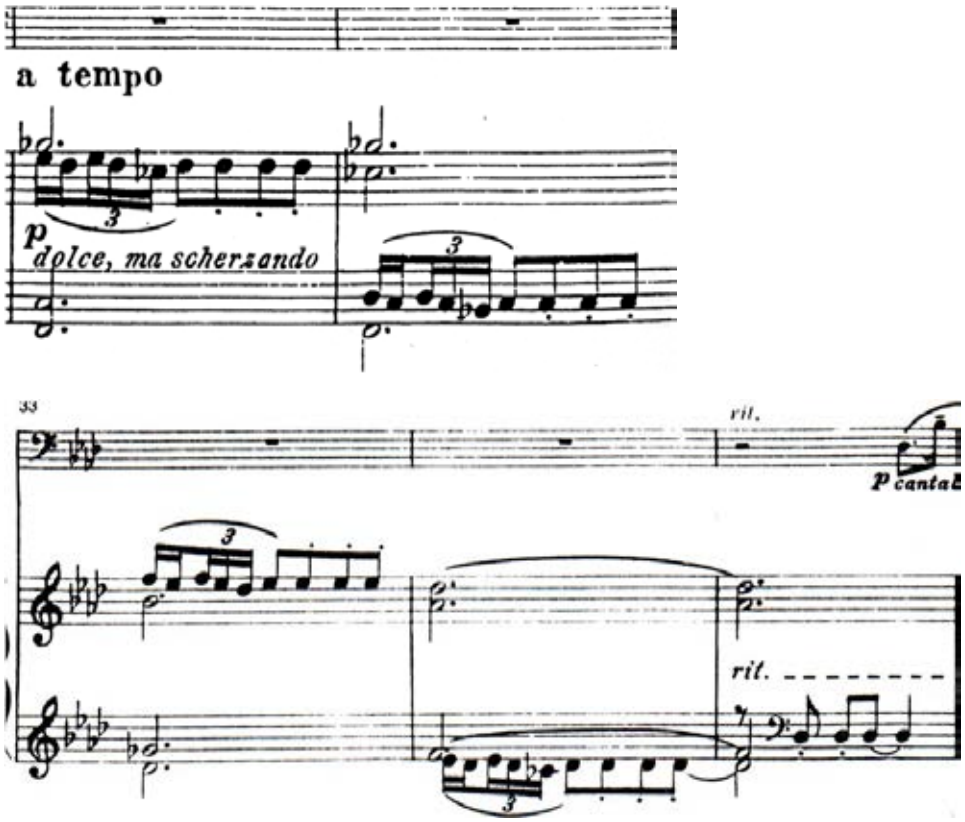
de Bbm, y posteriormente establecer su homónimo mayor como tonalidad principal Db. Con una 5ta descendente, anacrusa del compás 17, tiene variación del tema 1 en forma ascendente y descendente, el ritmo es muy diferente. La nota álgida en esta sección es el La bemol del índice 5, y la nota baja es el fa del índice 3.




13
mf
8va
mf
16
espressivo
8va
19
cresc.
f
8va
cresc.
f
23
mf a piacere
accel. e cresc.
f
poco dolce e dim.
fz
accel.
morendo

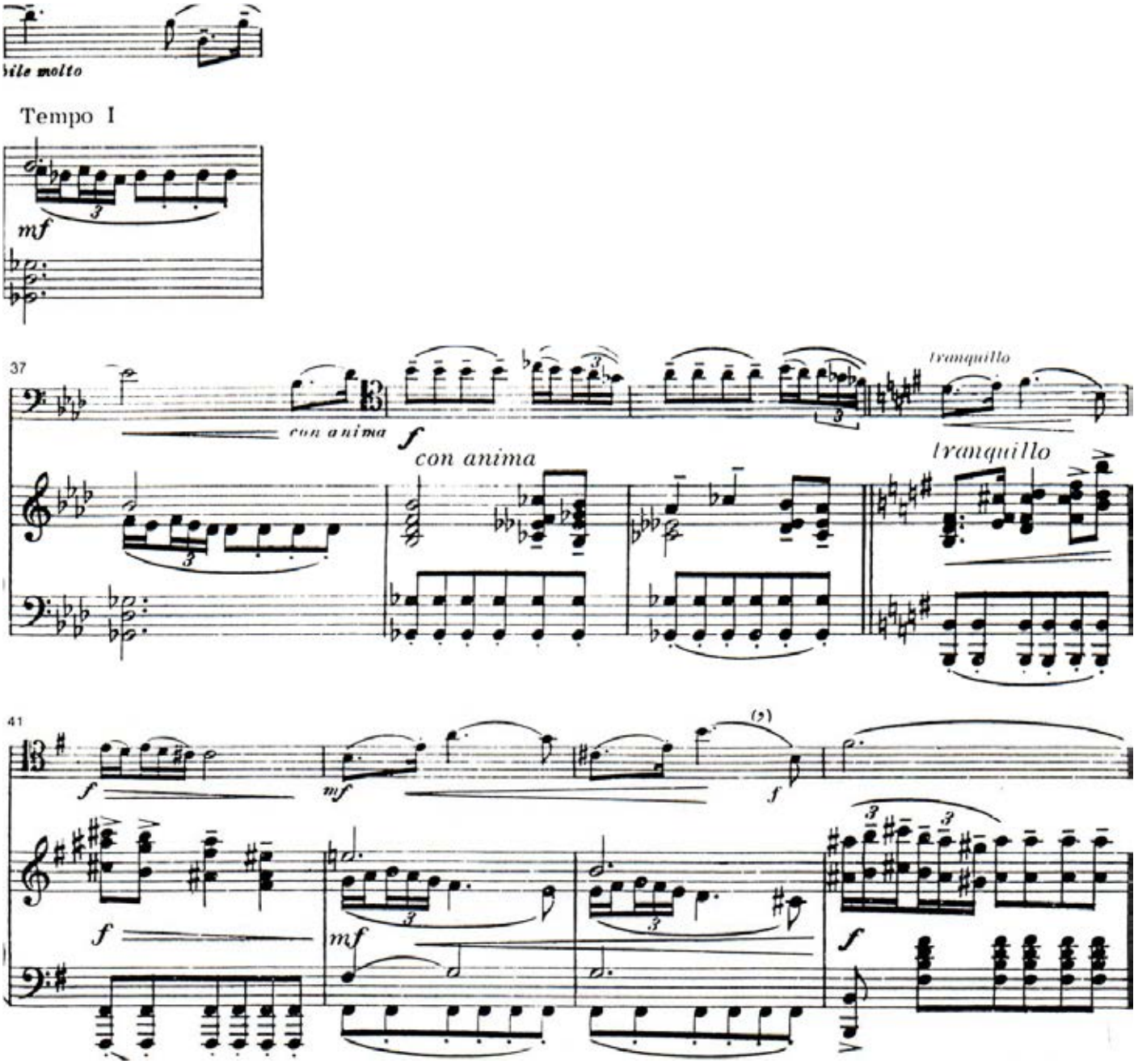


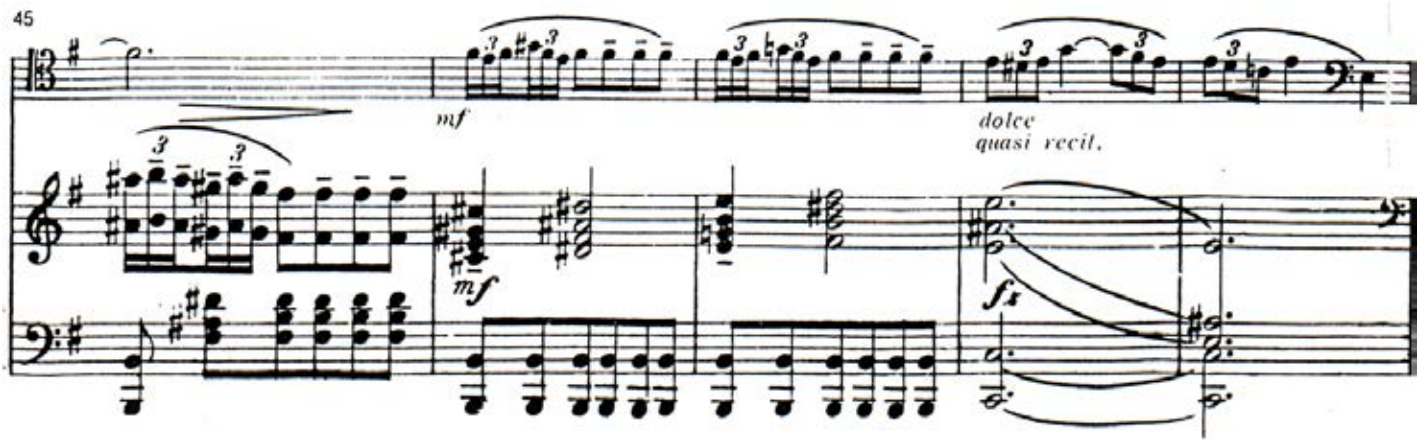
Sección B, Comienza en el compás 31 , con un motivo tético del acompañamiento, (Motivo rítmico dejado por el solista un compás antes), creando una estructura rítmica, que utilizará a lo largo de toda la sección (2 dieciseisavos y tresillo de dieciseisavos), en la tonalidad de Db y utilizando el acorde de Gb7 como dominante para modular a la tonalidad de Bm, donde comienza el desarrollo de la sección, haciendo modulaciones a Em, Am, preparando a partir del compás 68 la tonalidad de C#, que después la vuelve a modo menor (C - 78), e imitar el juego armónico, pero en tonalidad de C y Cm, culminando en el compás 103.



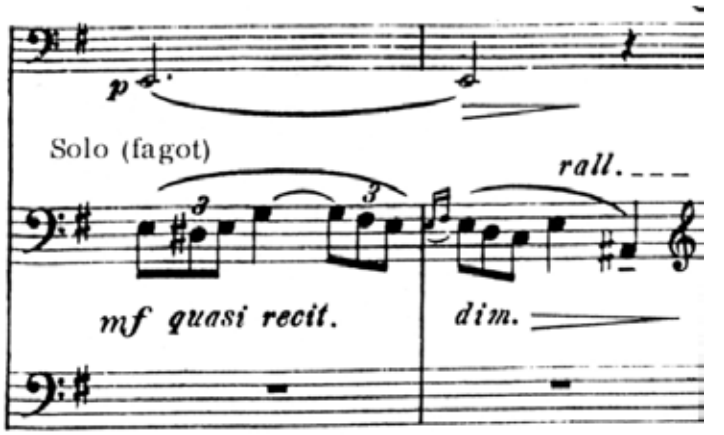
Durante esta sección predominan los motivos de A (inicio de la obra) y B (2 dieciseisavos y tresillo de dieciseisavos) y la nota álgida se encuentra en el Do bemol del índice 6, y la nota grave en el mi del índice 3, siendo esta la más baja de todo el movimiento.

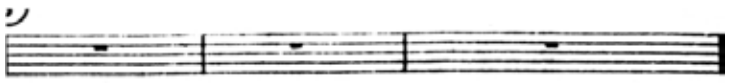
Para esta pieza se les sugiere practicar todas las dinámicas, para facilitar la ejecución de la misma. El movimiento cuenta con una variedad de acentos, y sería mejor hacerlos acorde con la forma clásica que se requiere, no confundir los acentos con otro tipo de música en especial como los de jazz pues se escriben igual pero no se tocan de la misma manera.

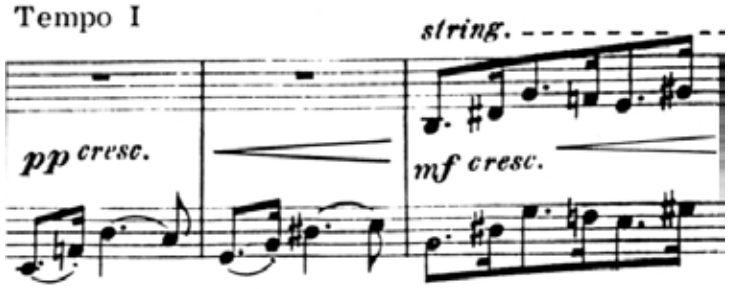


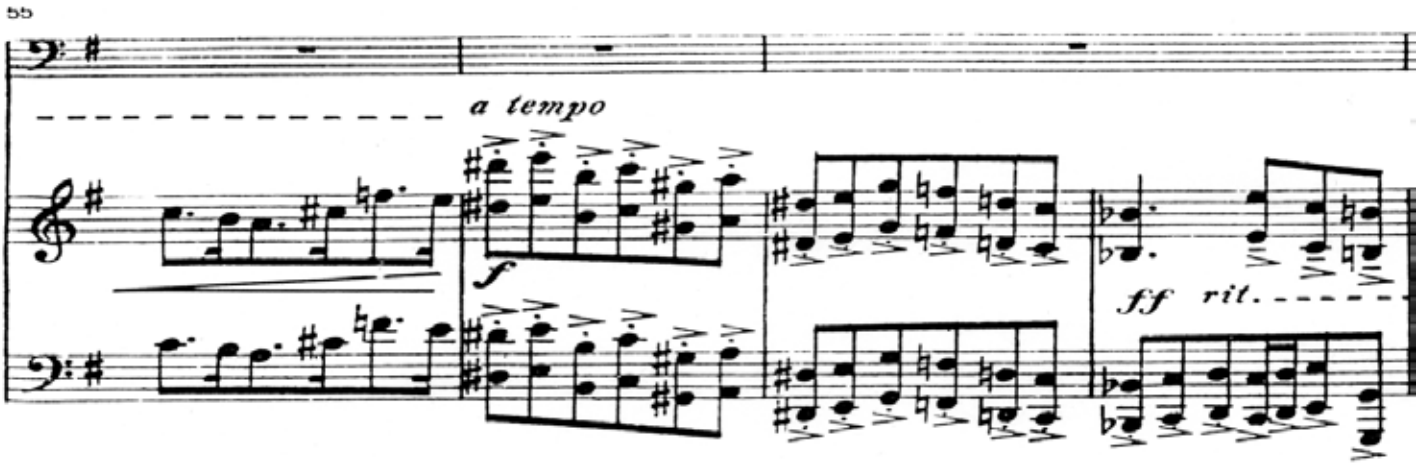


Del Compas 52 al 58 es un pequeño puente con ritmo diferente.

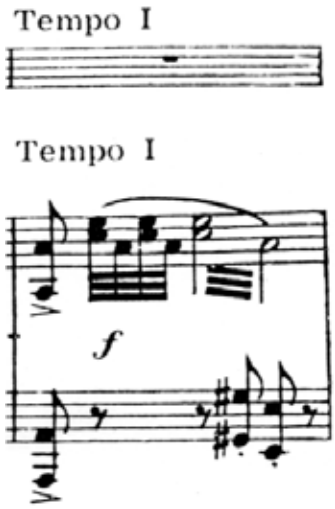


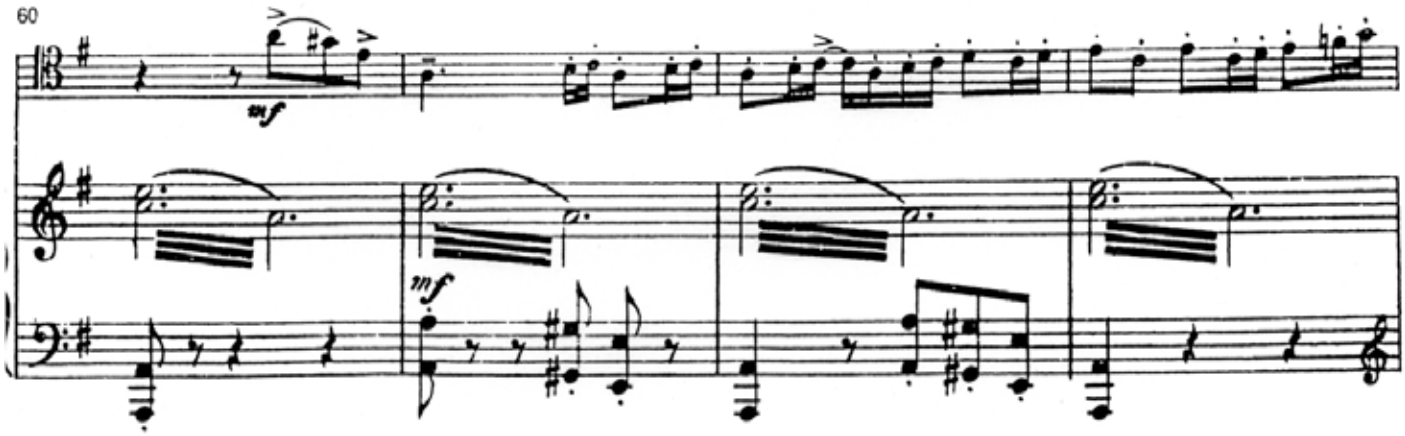


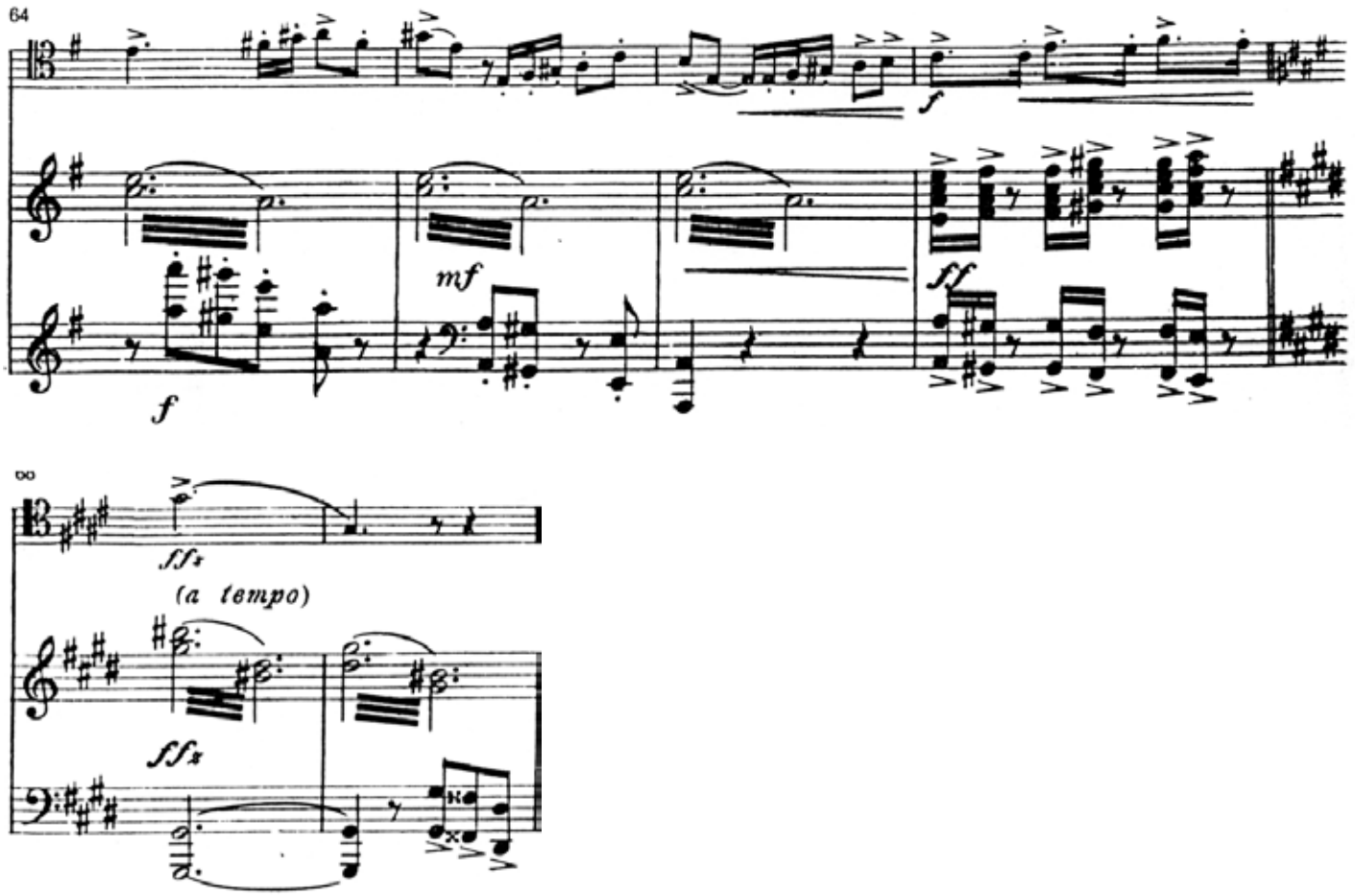




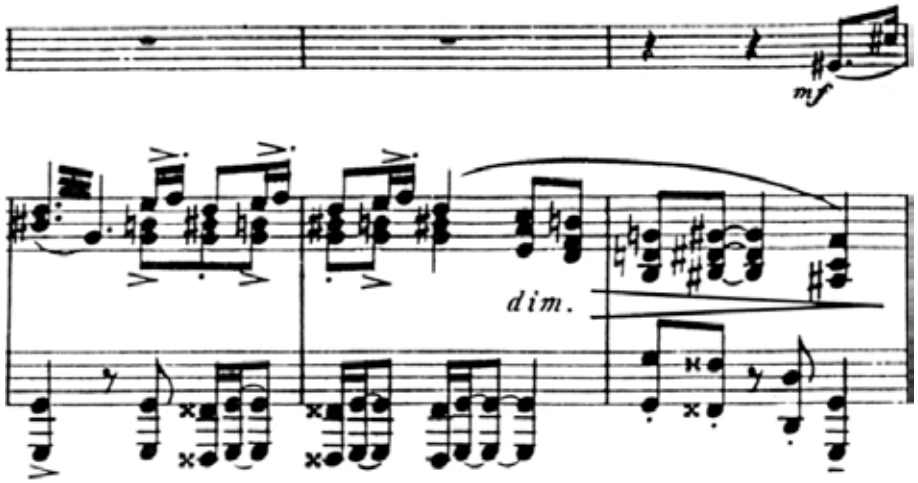
Aquí en el compás 59 al 69 retoma el tema 1 pero una 3era ascendente con variantes.



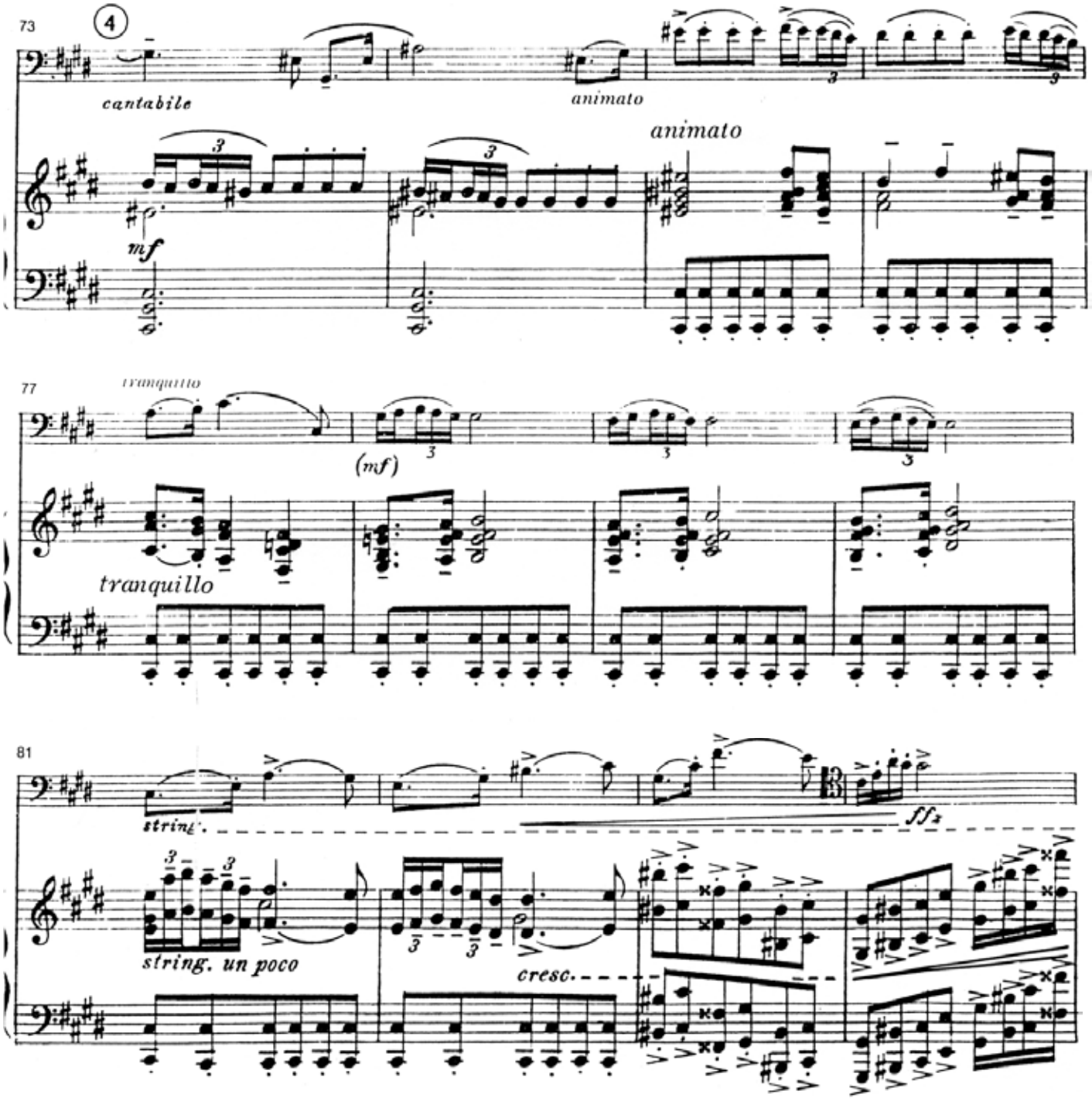




Del compás 70 al 72 otro puente igualmente diferente.

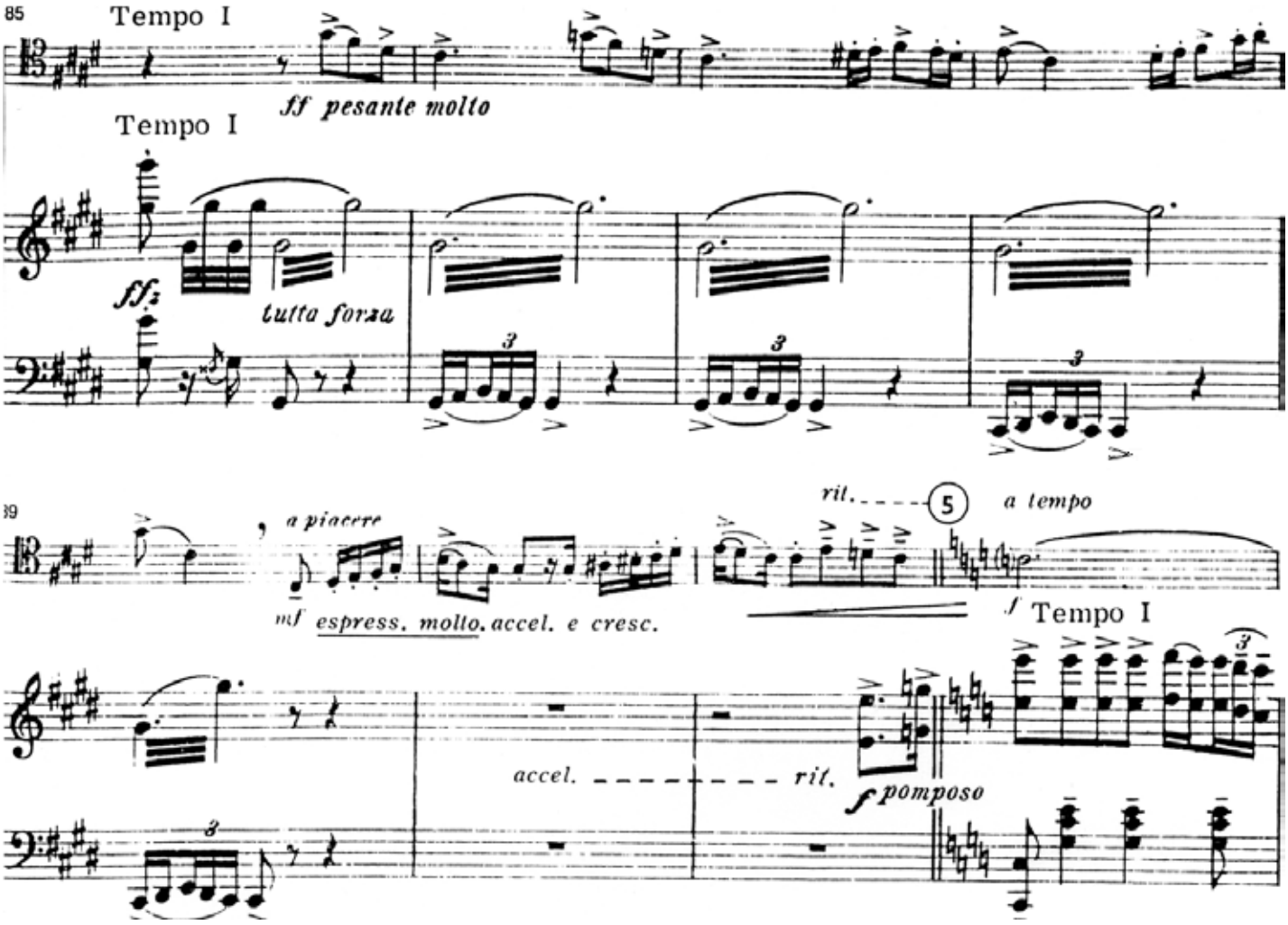


Pero del compás 73 al 84 es parte del tema 2.

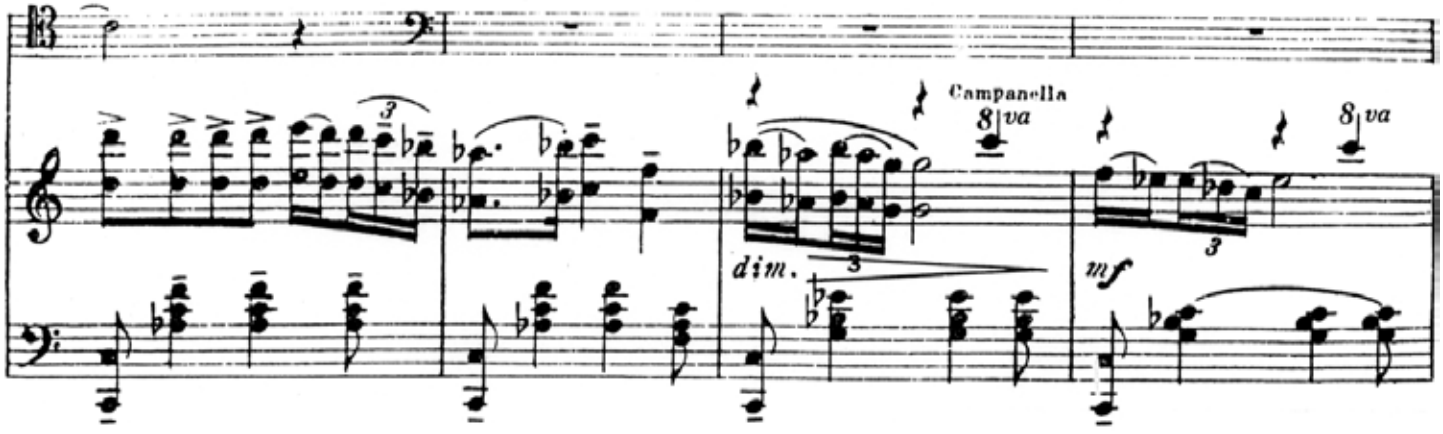


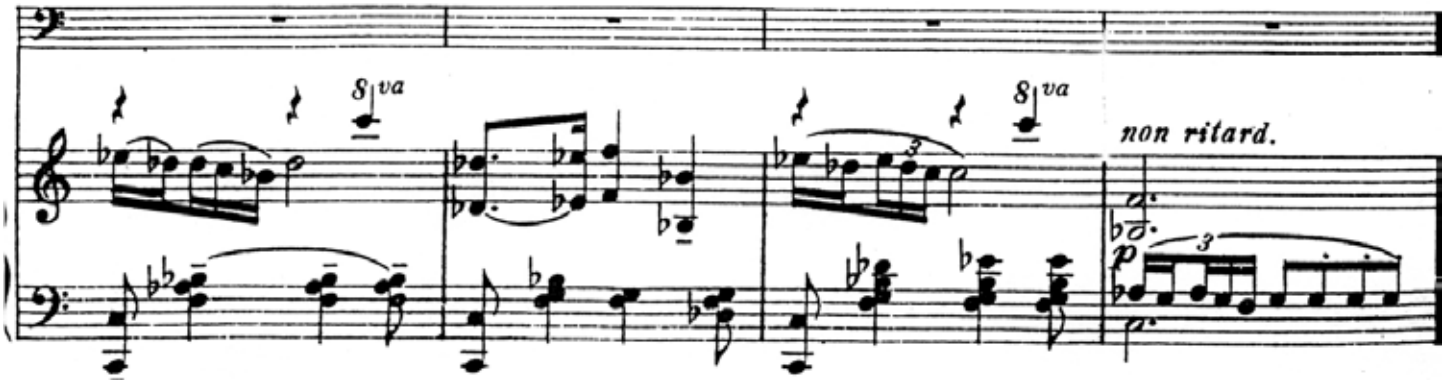
Del compas 85 al 92 tiene ritmica del tema 1 pero tiene cambios,parece que es otra cosa diferente.

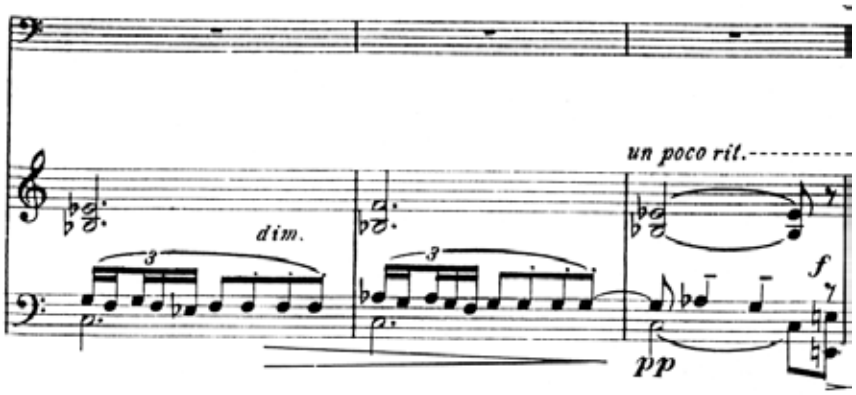
Tiene varios ligados asi que recomiendo hacer una seria de ejecicio de ligados de *rochut* que me pareces es lo mas conveniente, y ejercicios de staccato del libro *cornette*.



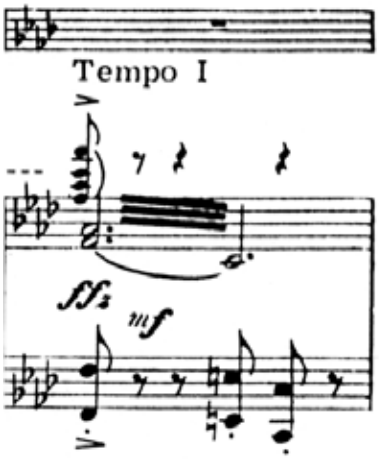
También del compás 93 al 103 otro pequeño puente pero con diferente cambios rítmicos, con tema 1 del trombón.

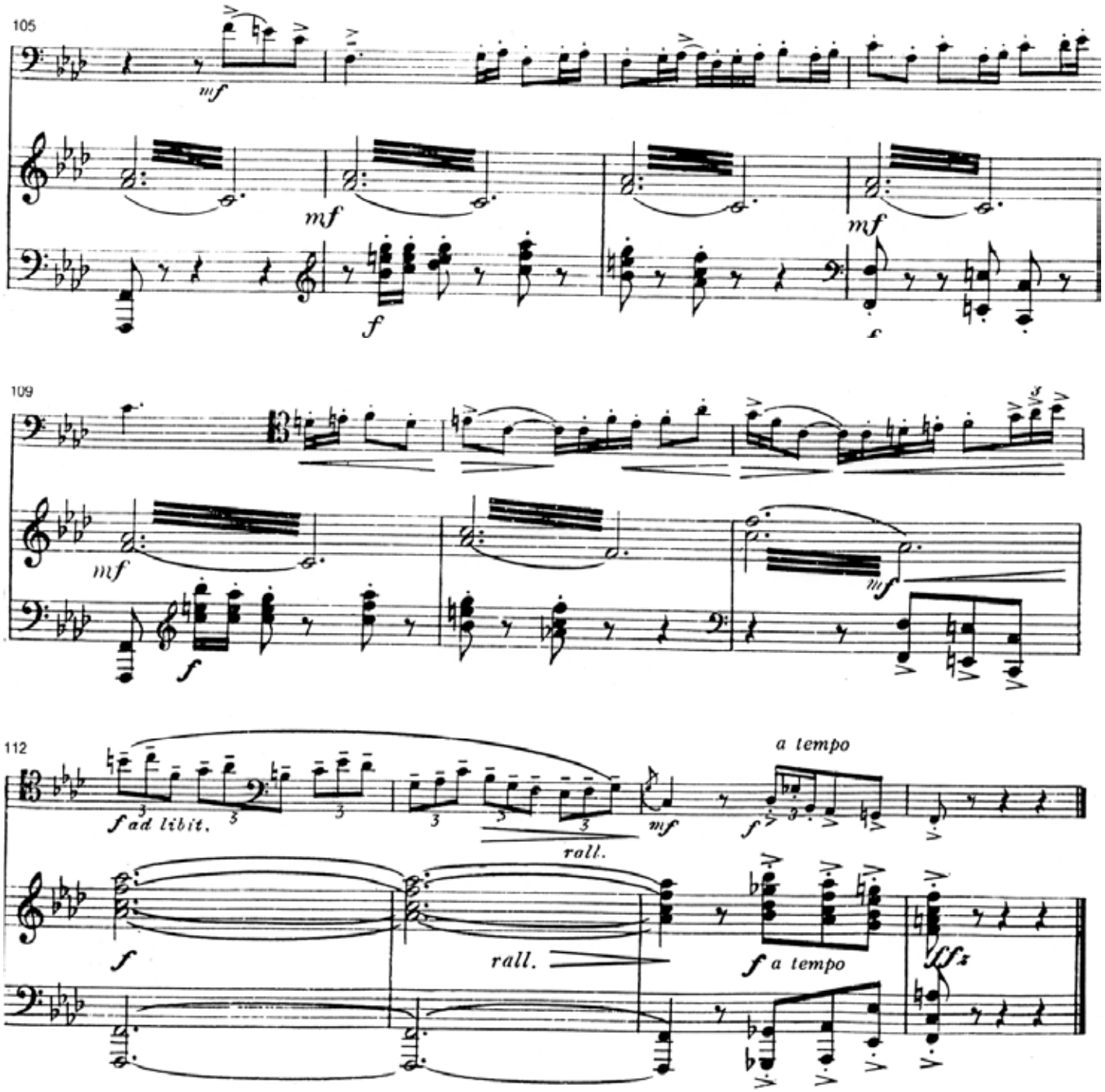






Sección A, Comienza en el compás 104, con el tempo primo, en la tonalidad original, Fm, y es el primer periodo de la sección A, haciendo una variación a modo de Coda de los compas 112, 113 y 114. La nota álgida de todo el movimiento se encuentra en esta sección: do del índice 6, y la nota más grave es el fa del índice 3 que está en el compás 115.





2do movimiento: Quiasi una Leggenda. Andante Grave.

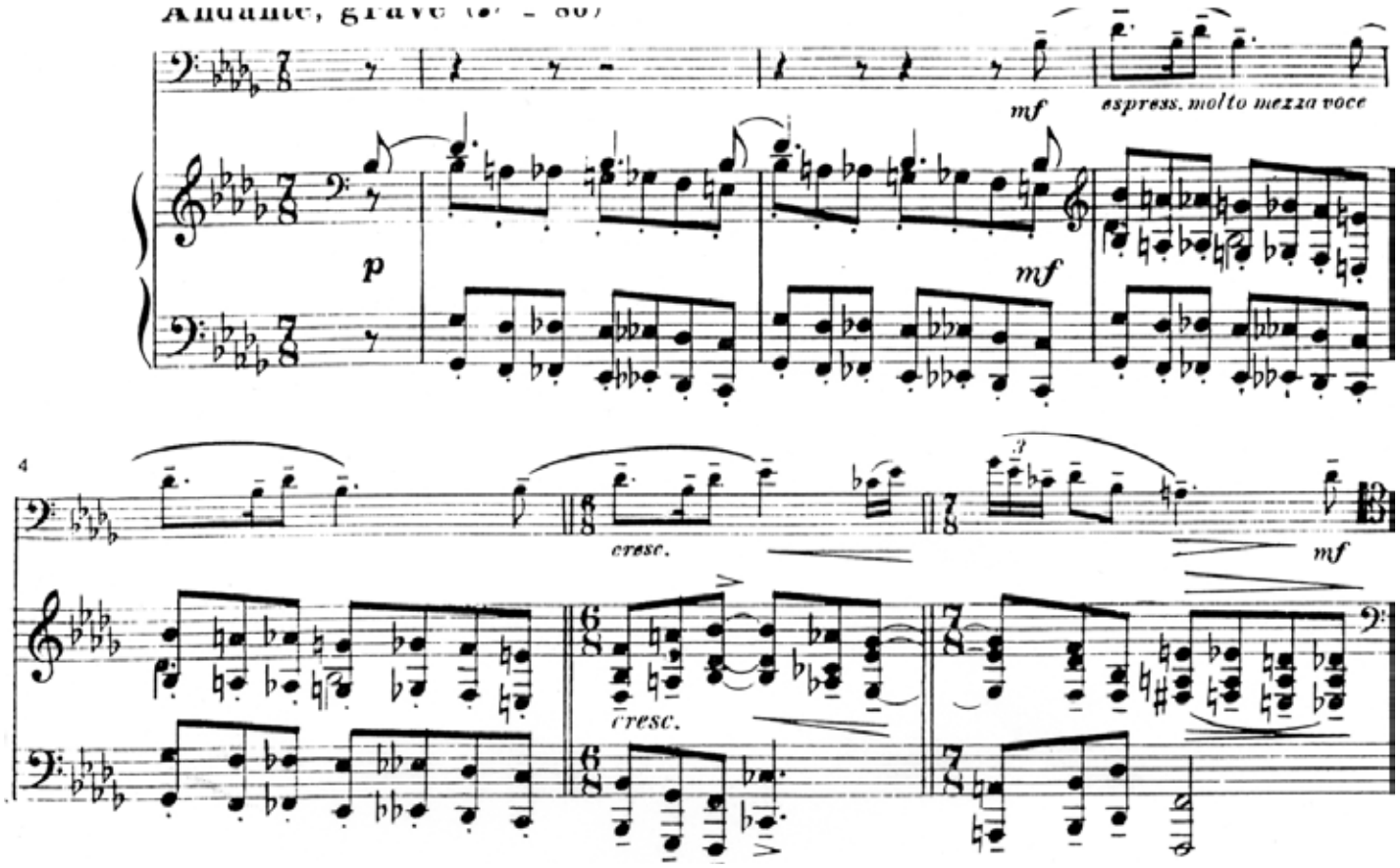
(A-B-A´-B´)

En el compás de 7/8, con una introducción de 2 compases del piano, solo anunciando el primer tema en sib menor, el compás 3 en anacrusa y empieza la línea principal del trombón, contiene diferentes cambios de compases.

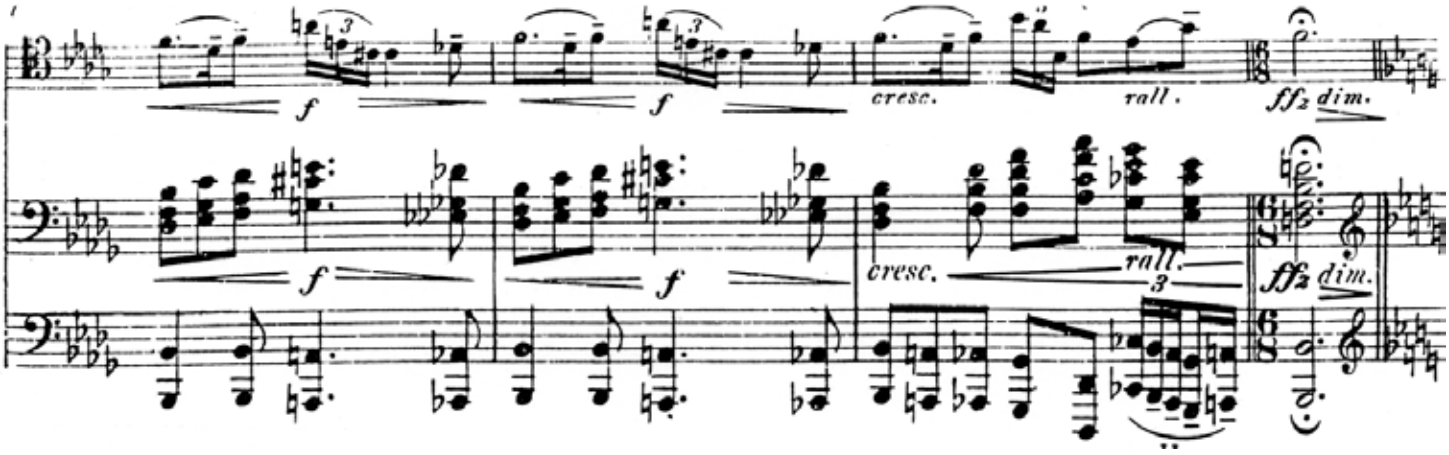
ESQUEMA ESTRUCTURAL.

1 2 piano	3 T1 10 Piano/tromb	11 29 Piano/tromb			
30 35 Piano/trom	T2		36 48 t/p desarrollo	49 50 piano	
		51 60 Piano/tromb			

Posteriormente el solista culmina en el desarrollo de la sección. Tiene armonía tonalmente cromática, y modular a la tonalidad de Bbm, y establece un cambio a modo BbM en el compás de 6/8 y número 10.



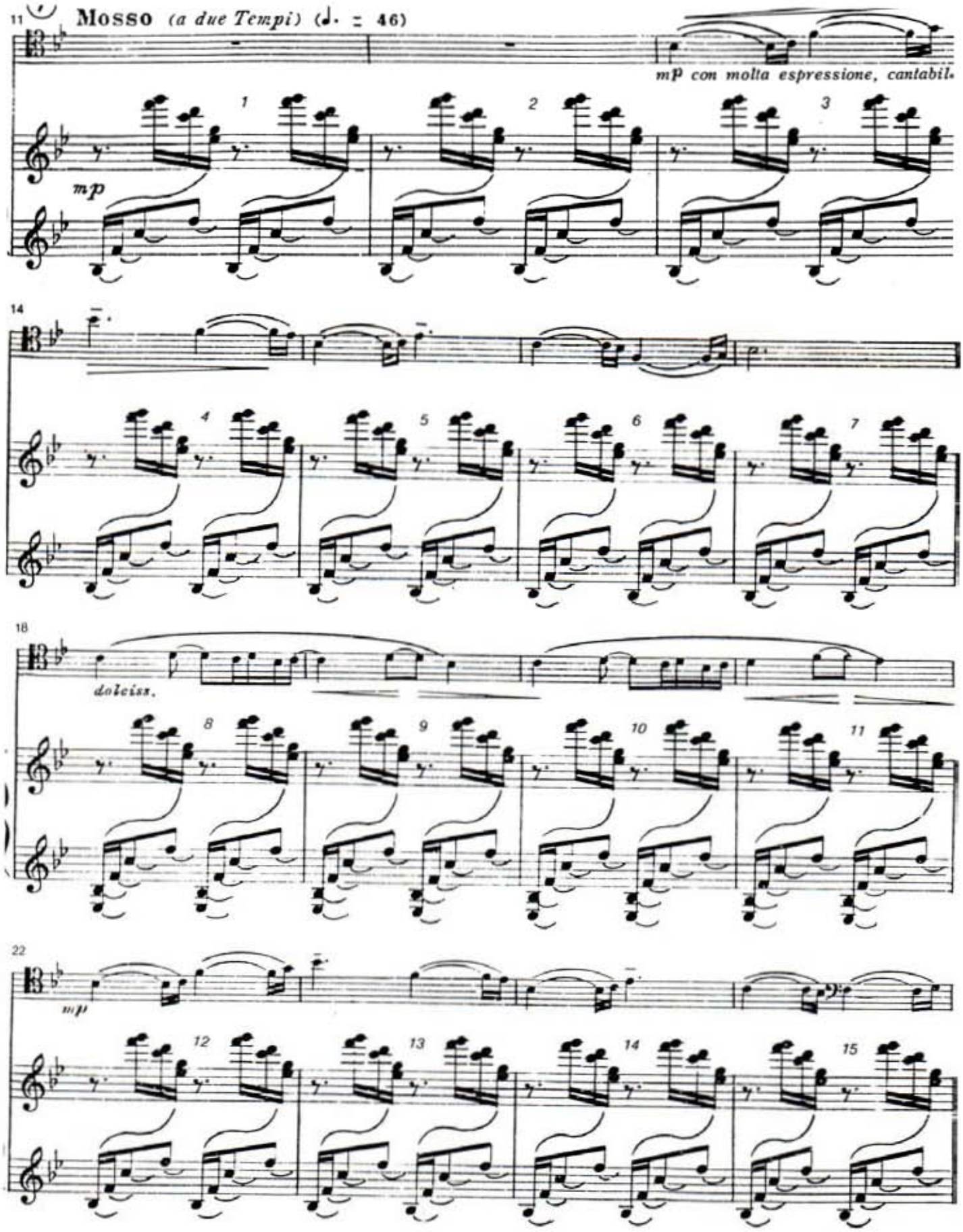
Como recomendación para estudiar la pieza es conveniente practicar una serie de notas largas para que las frases sean más ligadas sin cortes y sea más musical, la subdivisión es muy importante para no adelantar los tiempos.

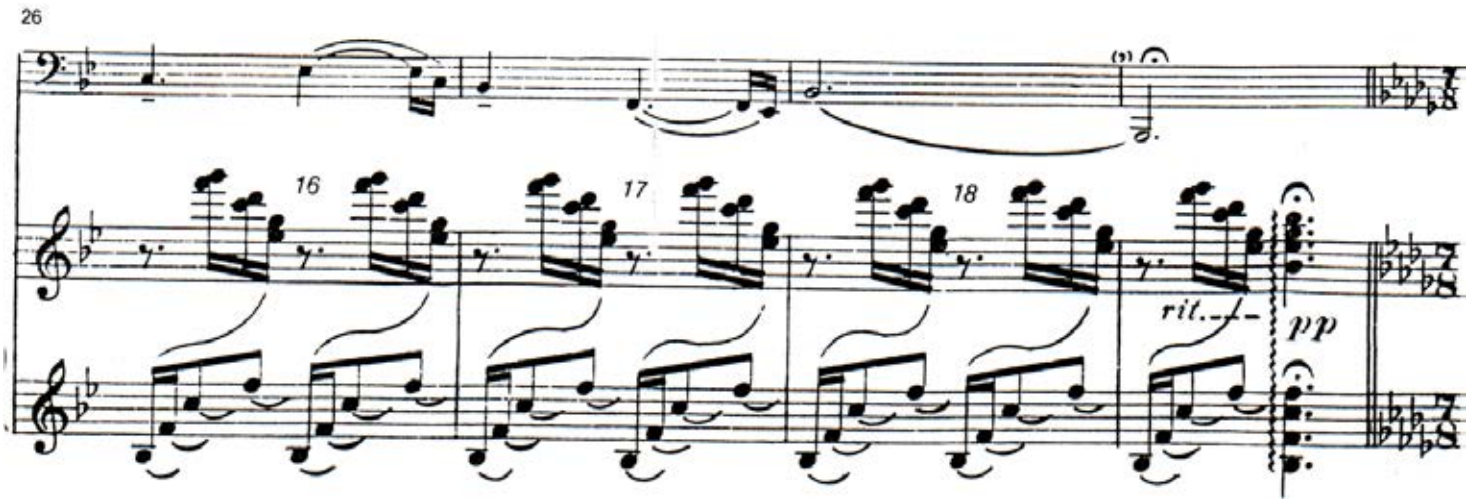


Además que tiene un amplio registró agudo, por lo cual me parece pertinente hacer arpegios ascendentes en la tonalidad.

Sección B, Inicia con un cambio de tempo *Mosso*, con 2 compases de 6/8 de introducción ahora en la tonalidad de Bb. Con un *ostinato* en la forma rítmica y melódica del acompañamiento, hasta el compás 18, donde añade un IV grado en fundamental (Eb), durante 4 compases, volviendo al estado fundamental de la tónica, en esta sección el solista tiene una melodía con motivo tético, en dos frases contrastantes rítmicamente.

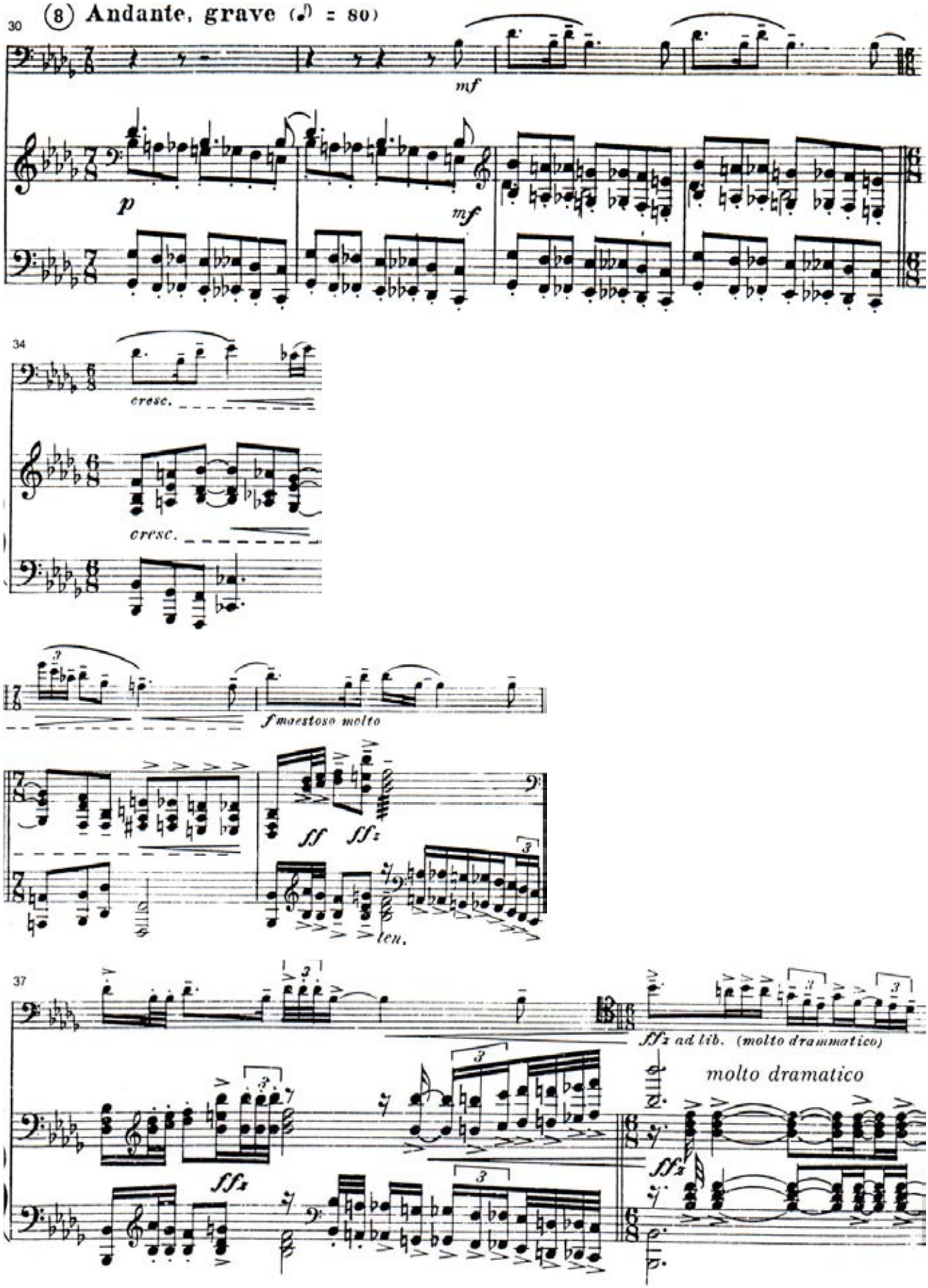
La sección no tiene parte modulante, y la nota álgida es el si bemol del índice 6, y la nota grave es el si bemol del índice 2. Este primer tema termina en el compás 29 de una manera extremadamente dulce y legatissima con el acompañamiento en arpegios dando una atmosfera de paz y tranquilidad.

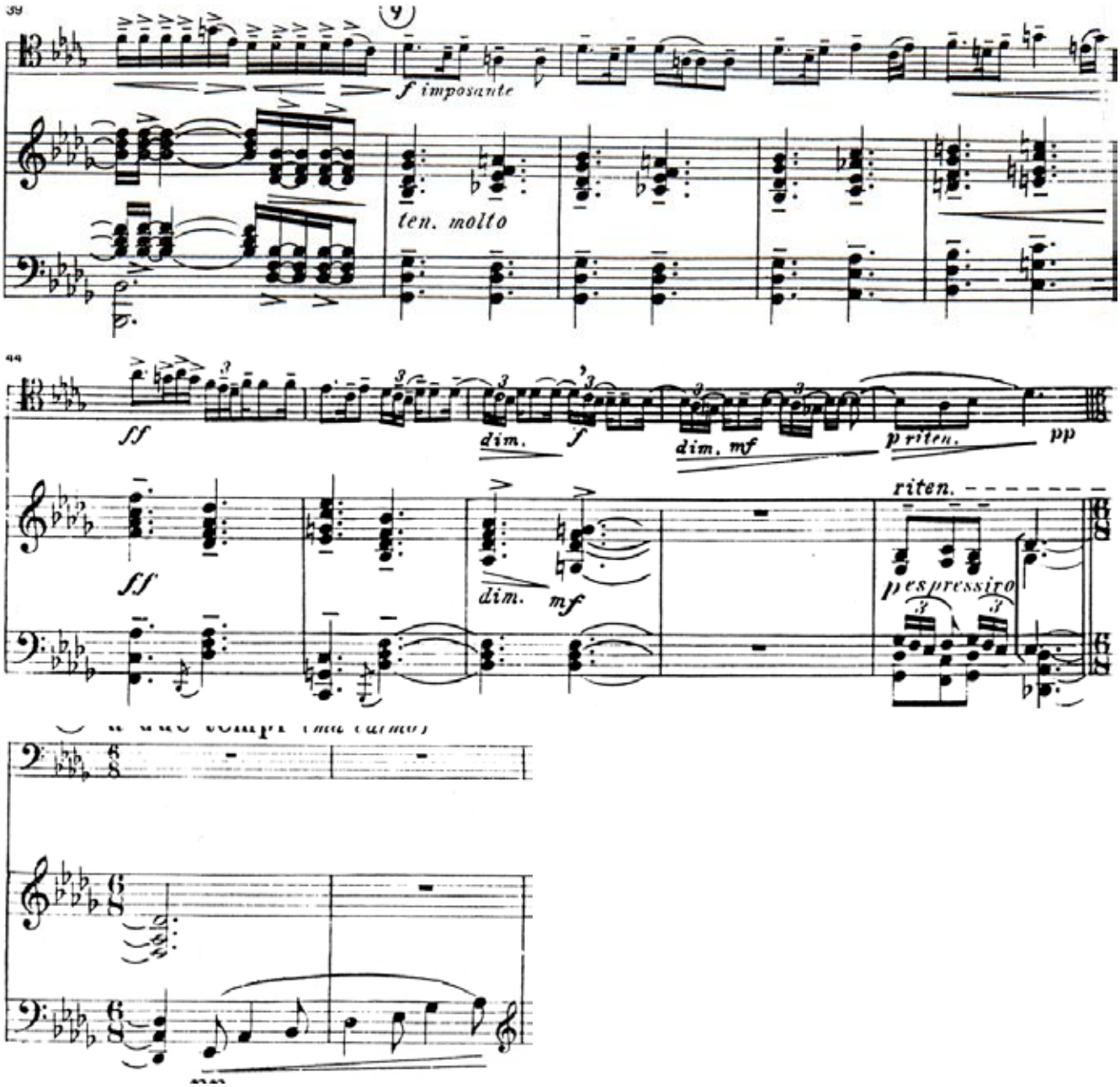

11
Mosso (a due Tempi) (♩. = 46)
mp con molta espressione, cantabil.
mp
1
2
3
14
4
5
6
7
18
doleiss.
8
9
10
11
22
mp
12
13
14
15



En estos compases hay que tener extremo cuidado en la subdivisión del tiempo, no es tan fácil como parece, y es necesario hacer muchos ligados con el *rochut*, y poder crear la atmosfera que se requiere.

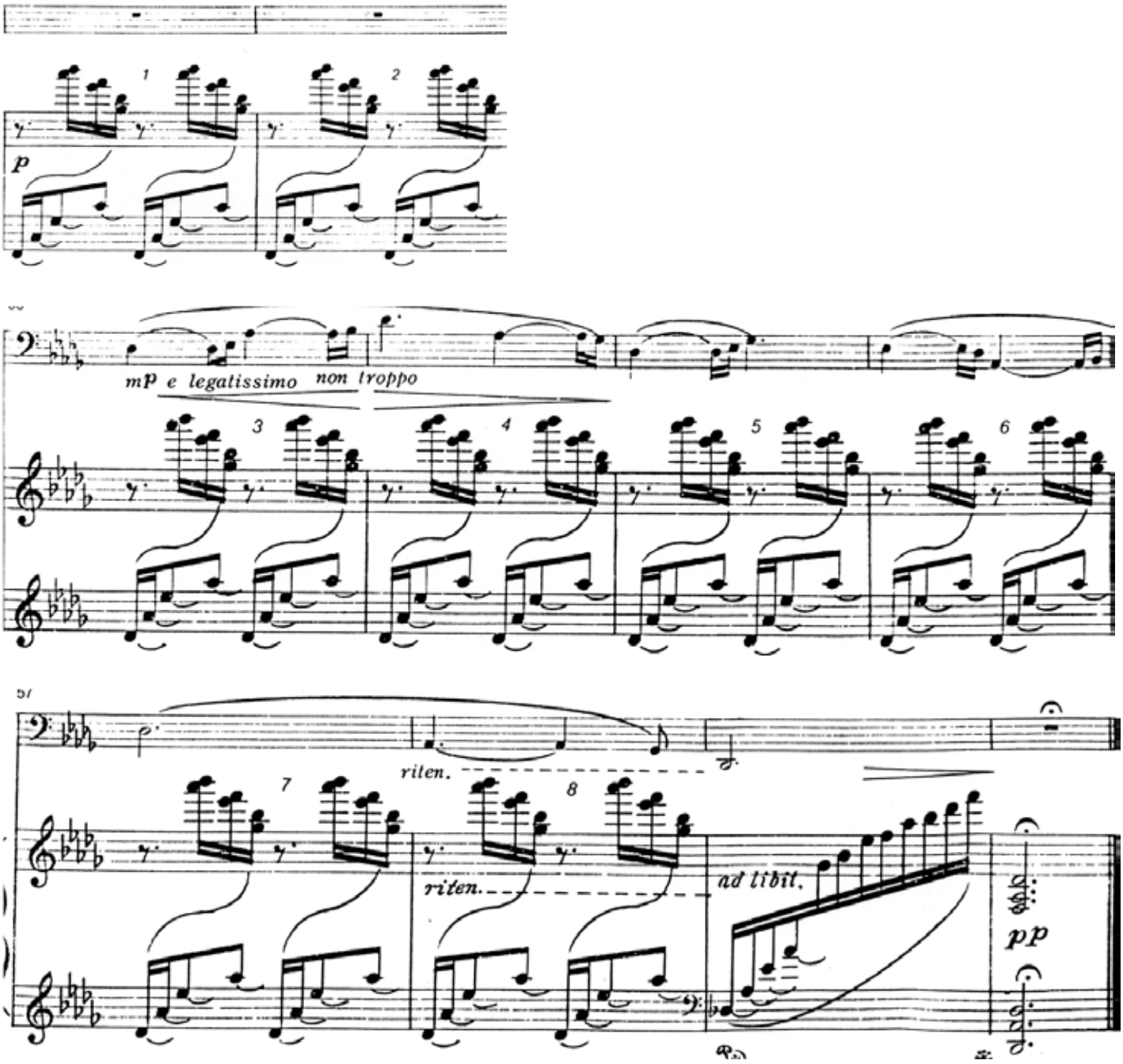
Sección A´, Andante grave, del compás 30 al 35 reitera el tema de la sección del inicio, pero con cambio rítmico en la parte final de la segunda frase, que también modula a la tonalidad de Bbm, con intensidad muy contrastante a la primer sección, y del compás 36 al 48 acurre un gran desarrollo del 2do tema, llegando al comienzo del puente en el compás 38 y 39, con poco movimiento rítmico-melódico en el acompañamiento, dejando el dialogo melódico al solista, que utiliza un motivo tético, que paulatinamente aumenta la altura e intensidad, casi en una forma de recitativo. Y no es sino hasta el compás 51 que el piano solo anuncia al segundo tema presentado anteriormente pero en la tonalidad de DbM y llevando al trombón en un registro grave hasta el final del movimiento.


(8) Andante, grave (♪ = 80)
mf
p
mf
cresc.
cresc.
f maestoso molto
ff
ffz
ten.
ffz ad lib. (molto drammatico)
molto dramatico
ffz
ffz



Se puede decir que en estos compases llega a su máxima expresión del movimiento y es necesario realizar ejercicios de aire para realizar ese empuje que se necesita para tener ese potencial y fuerza para lograr una buena ejecución.

Sección B´, Comienza en el compás 49 y termina en el 60 en la tonalidad de Db, y es una sección similar a la sección B, en distinta tonalidad y sin la referencia del IV grado utilizado en la otra sección.

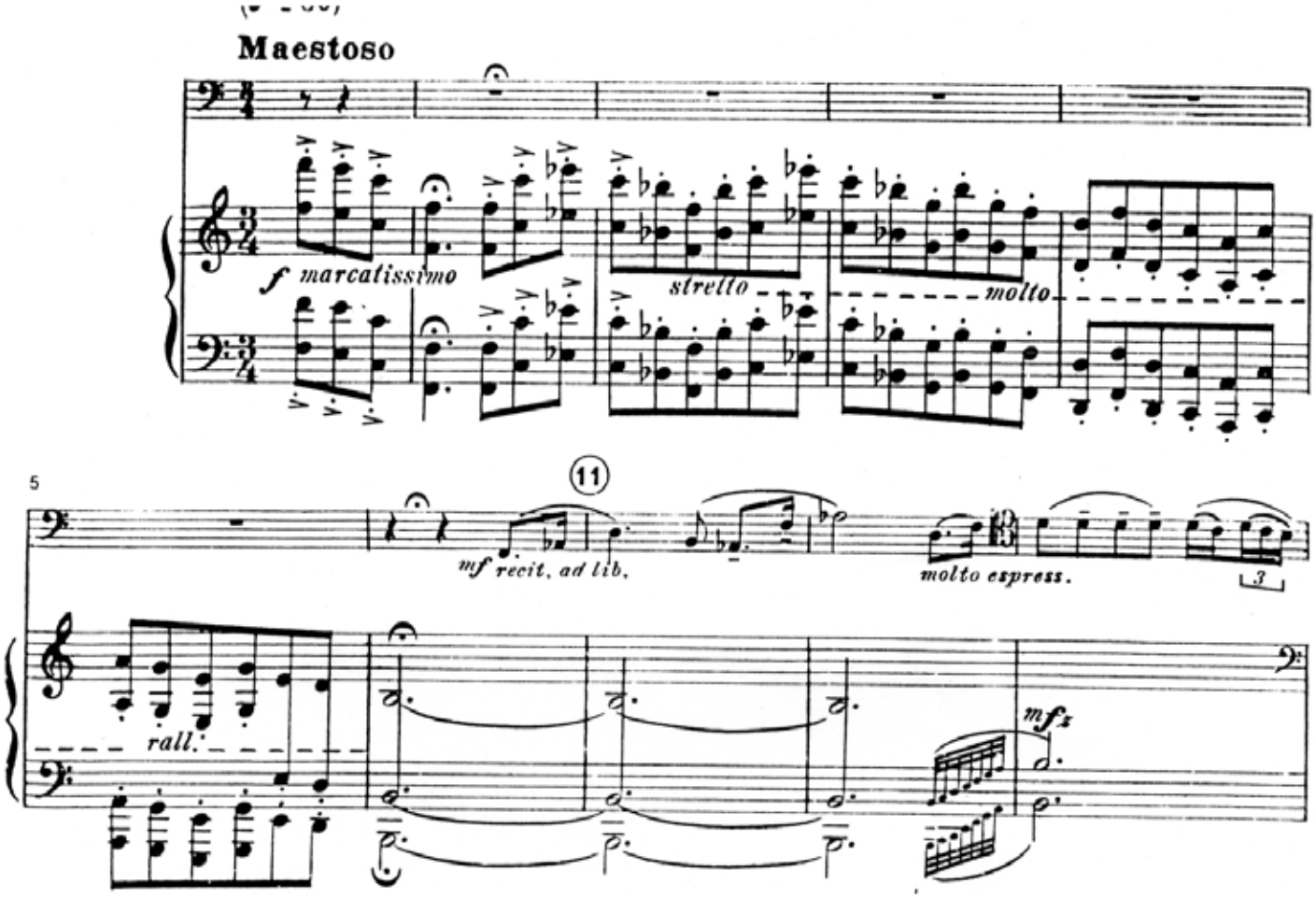


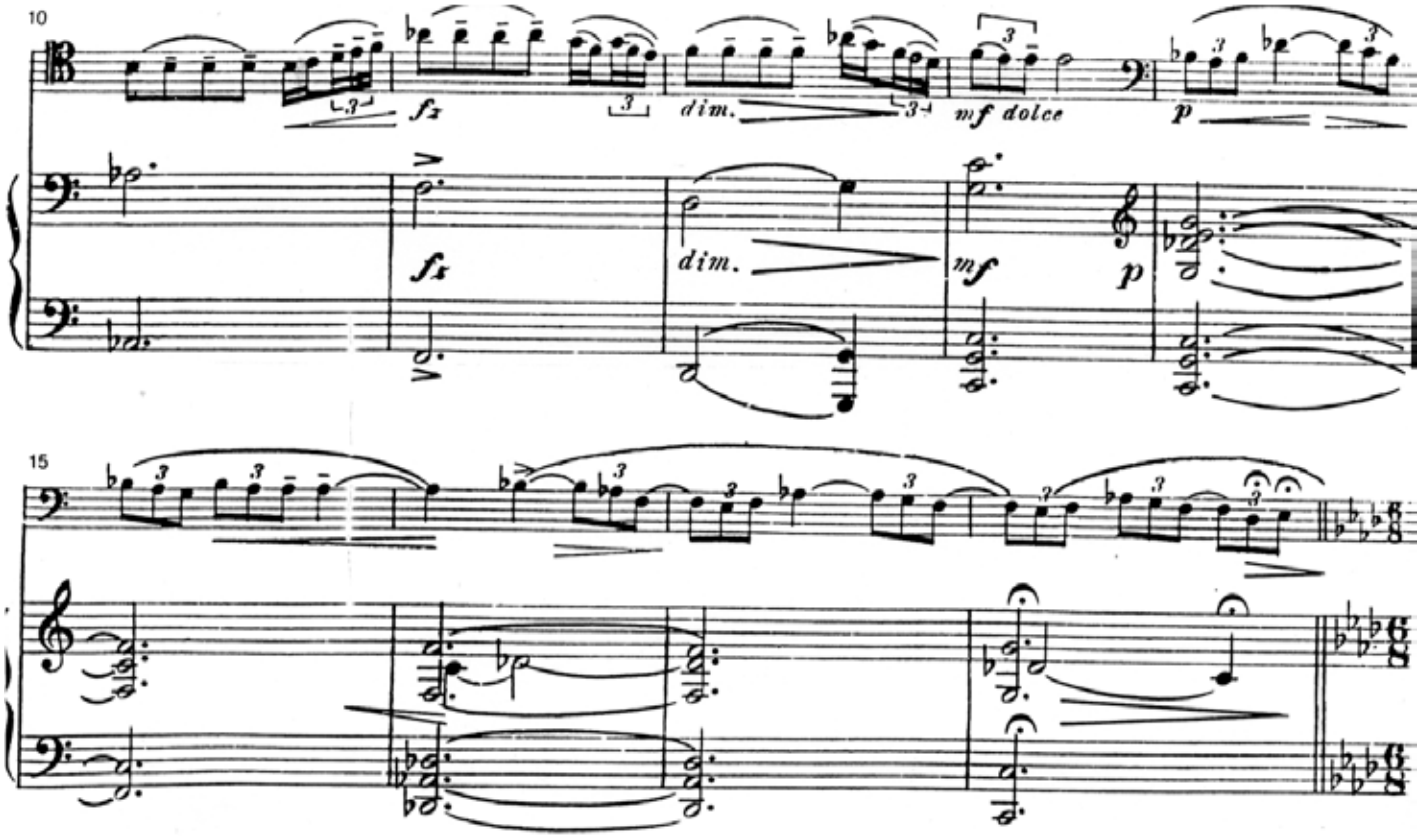
3er movimiento. Fínale. Maestoso, Rondó.

Introducción: Comienza el acompañamiento con un tema en anacrusa en los primeros 5 compases, con los motivos rítmicos melódicos utilizados en el primer movimiento (A-B) con un carácter muy marcado, en tonalidad de F utilizado en algunos modos y culminar en el compás 18 con el acorde de C7 (Dominante), con el tema del trombón en ¾ como al inicio del concierto.

ESQUEMA ESTRUCTURAL.

1 6 INTRO / PIANO	7 18 T/P	19 36 T/P T1	37 48 T/P PUENTE	49 63 T/P	64 67 PIANO CODA	97 103 PIANO PUENTE	125 135 T/P
		68 93 T/P T1		108 124 T/P T2			
		136 156 T/P T1					
					157 162 CODA FINAL T/P		

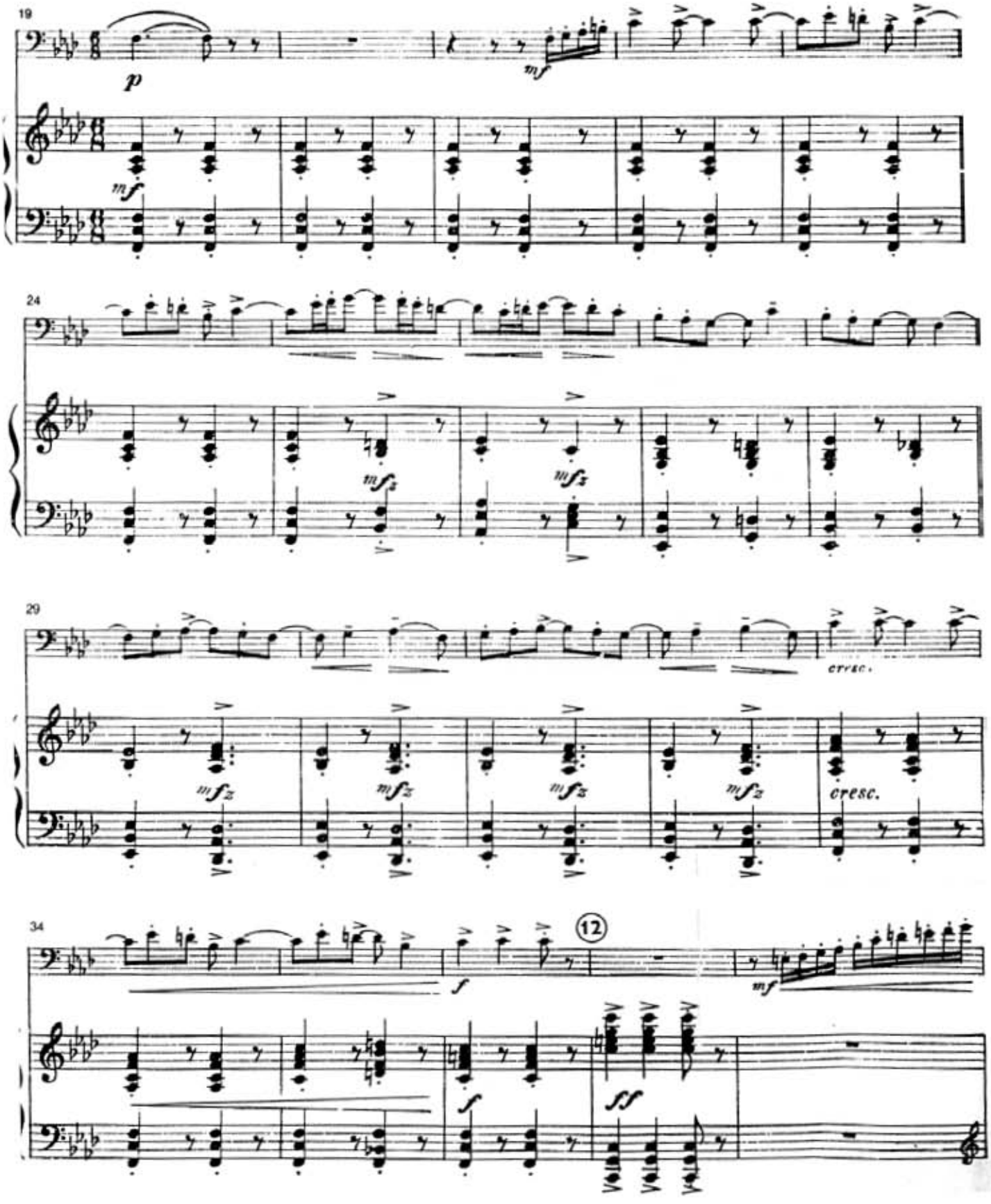


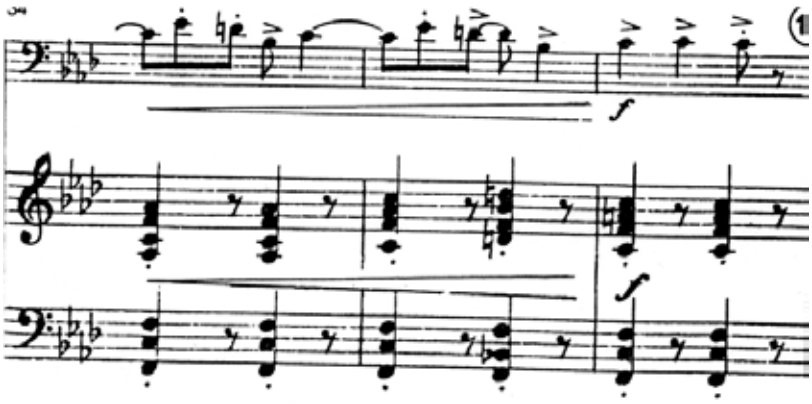


Como recomendación para estos compases es necesario realizar todas las indicaciones escritas en la partitura y el rubato con expresión ya del ejecutante, pero manteniendo el tiempo, tratando de tener un acoplamiento con el piano.

Rondó: A-B-A-A´-C-A´-A.

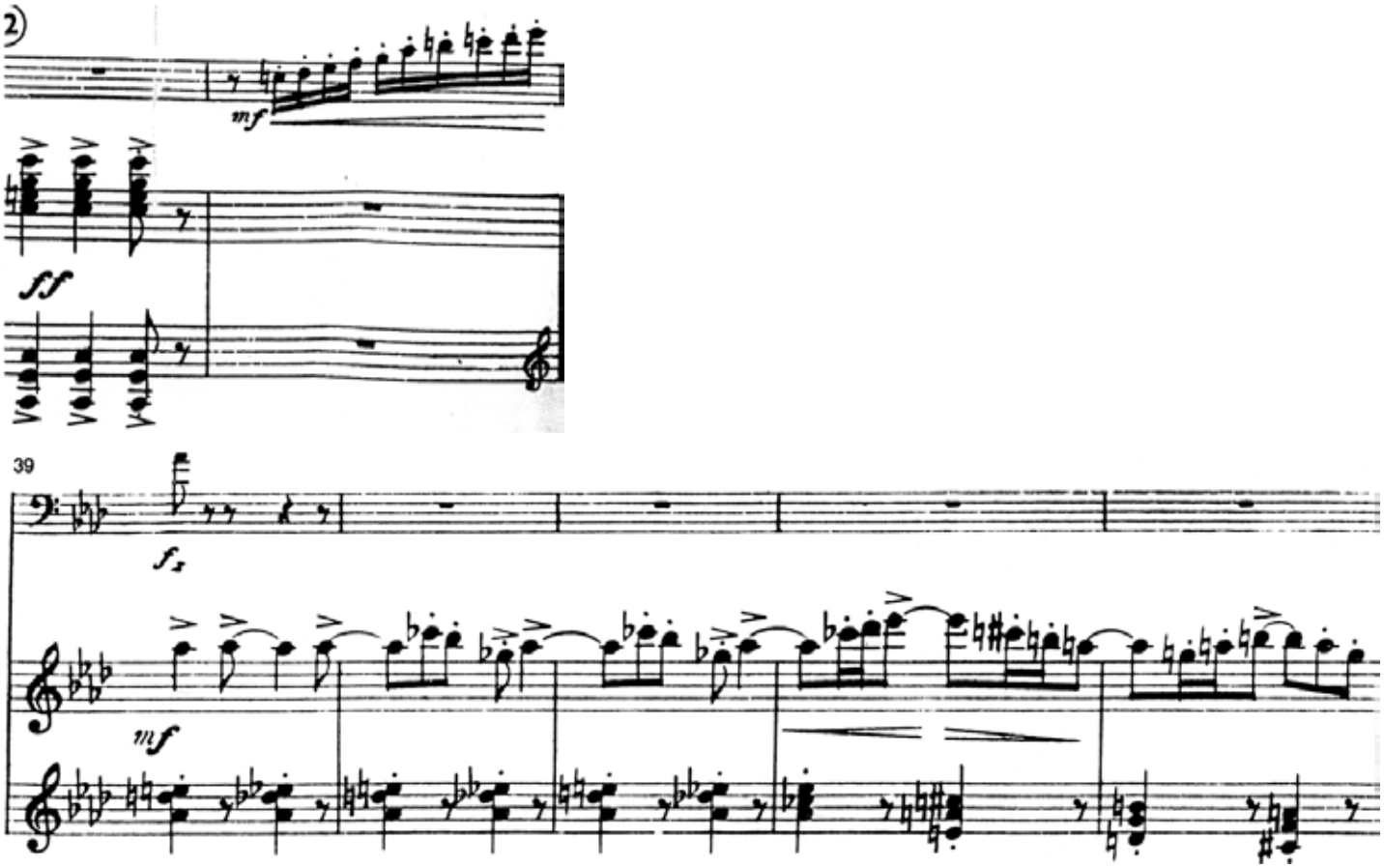
Sección A, Comienza en el compás 20 con introducción del piano y en el compás 21 empieza en anacrusa del trombón, en tonalidad de Fm, y un ritmo ostinato en el acompañamiento, creando hemiolas en la melodía, repitiendo la orquesta el tema principal, pero haciendo una modulación a la tonalidad de A.

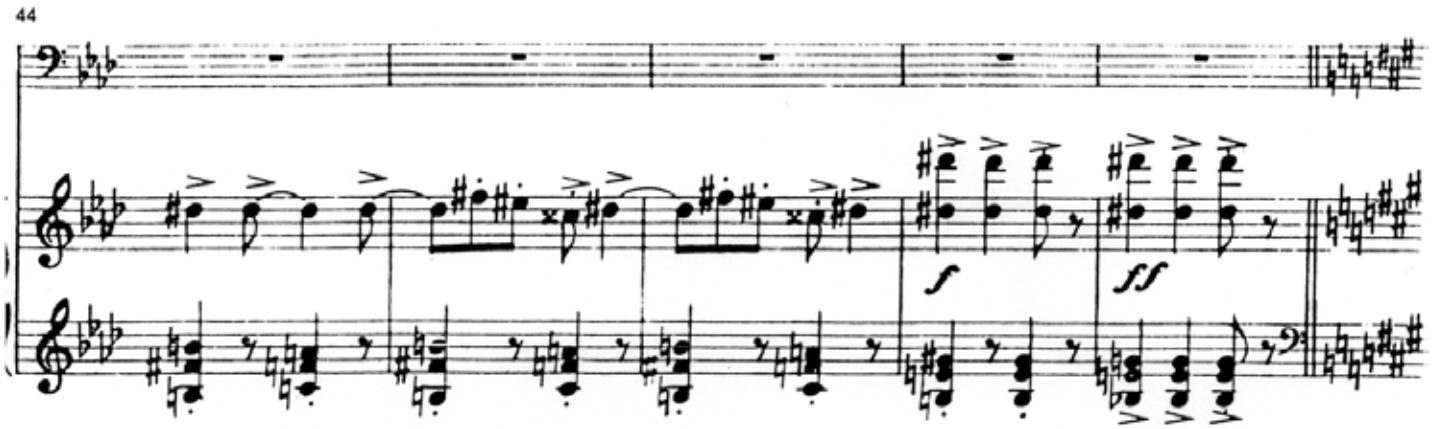

19
p
mf
mf
24
mfz
mfz
29
cresc.
mfz
mfz
mfz
mfz
cresc.
34
12
f
mf
f
ff



En la ejecución de estos compases la subdivicion es super importante, pues la ritmica es diferente del acompañamiento, sentir el pulso y mantener el tiempo no correr, estudiar con el metronomo.

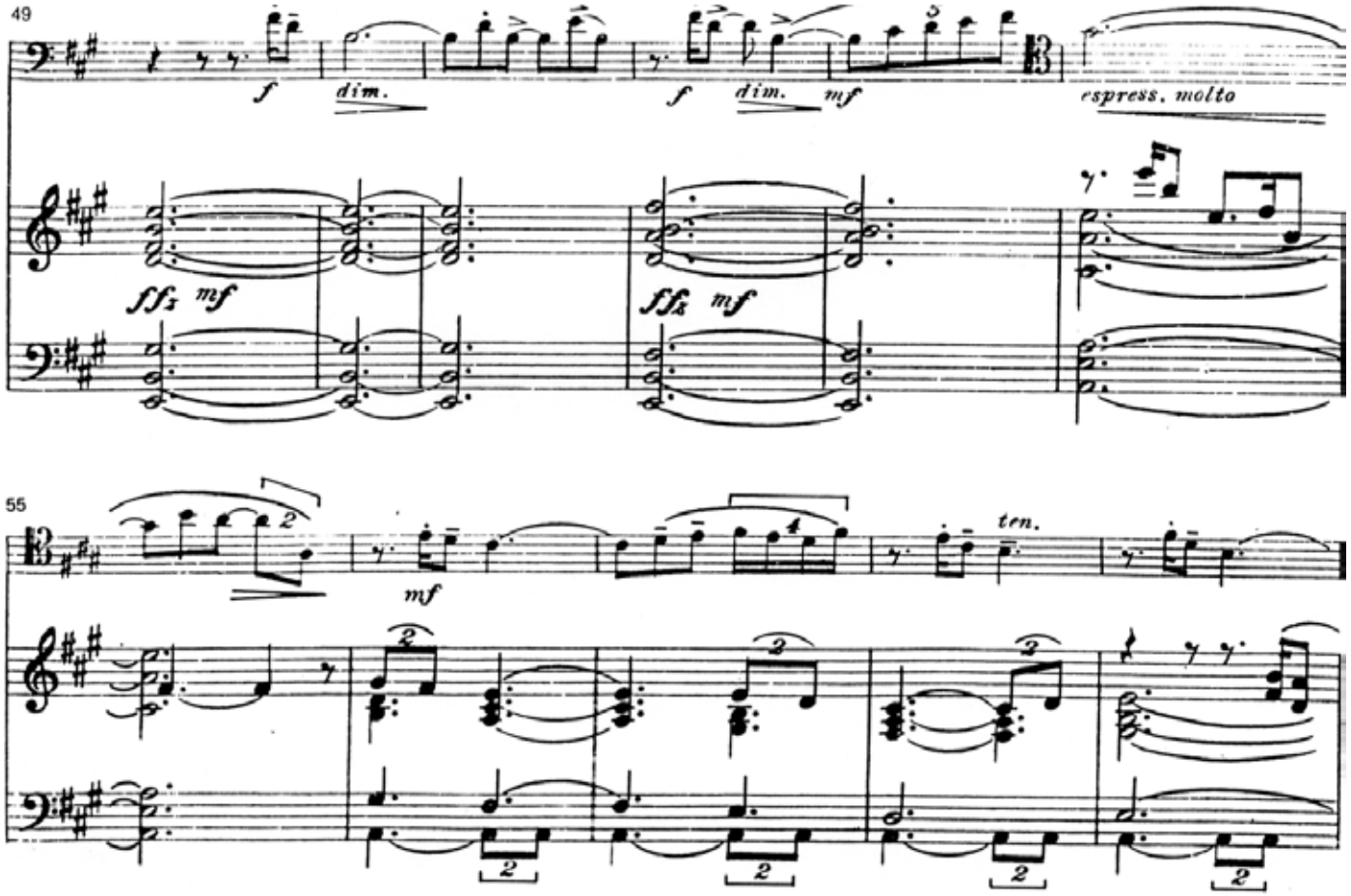
Aquí del compás 37 al 48 hay un puente que lo hace el piano solo, con variantes y notas al final muy marcadas.

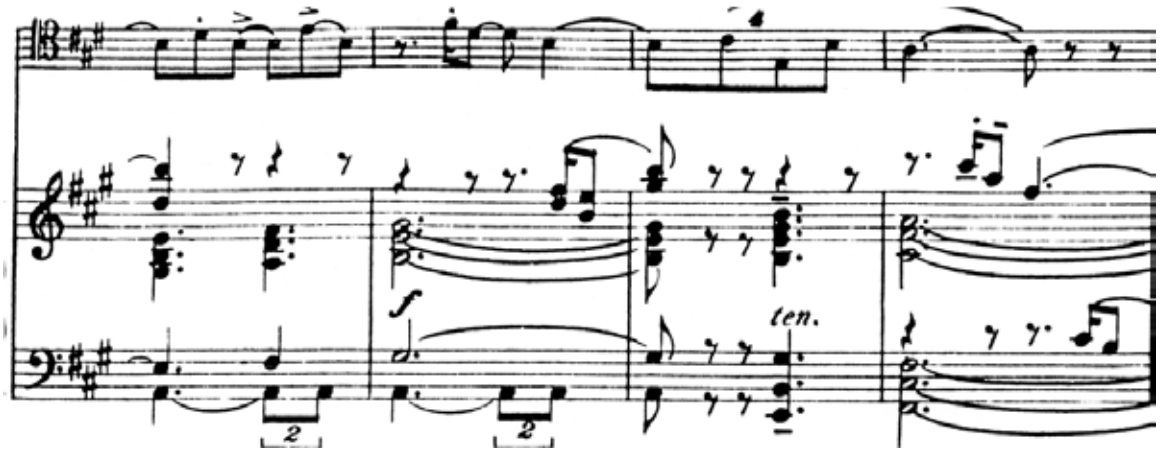




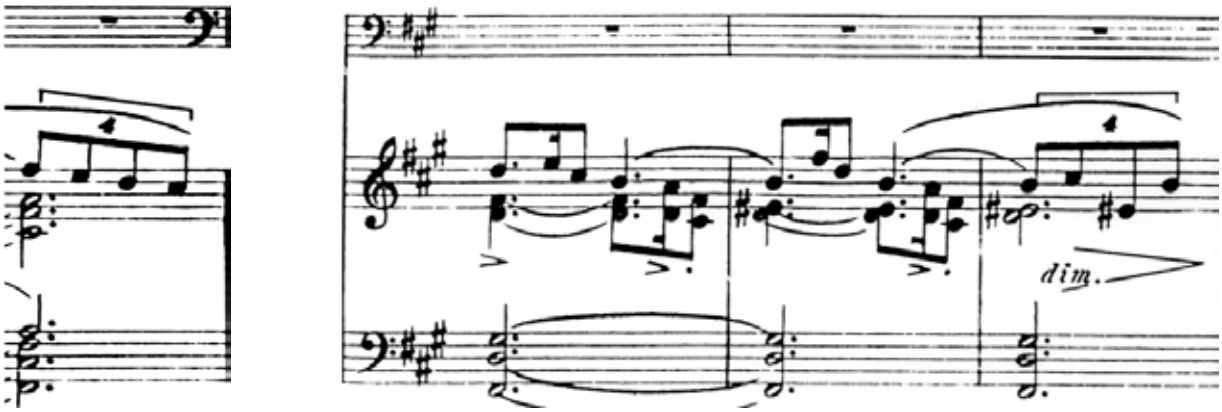
Pero tambien es importante tener el acompañamiento de memoria, porque las armonias van en conjuncion con la melodia.

Del compas 49 al 63 empieza el tema segundo del trombon en anacrusa con figuras ritmicas muy diferentes con quintillos y cautrillos repitiendo figuras de 4 compases, y el acompañamiento va completamente diferente, que posteriormente se vuelve a repetir.

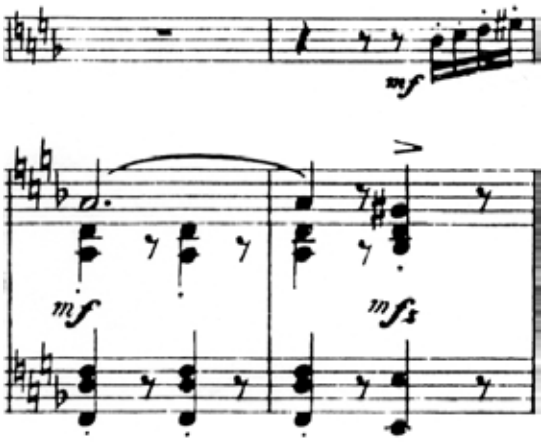


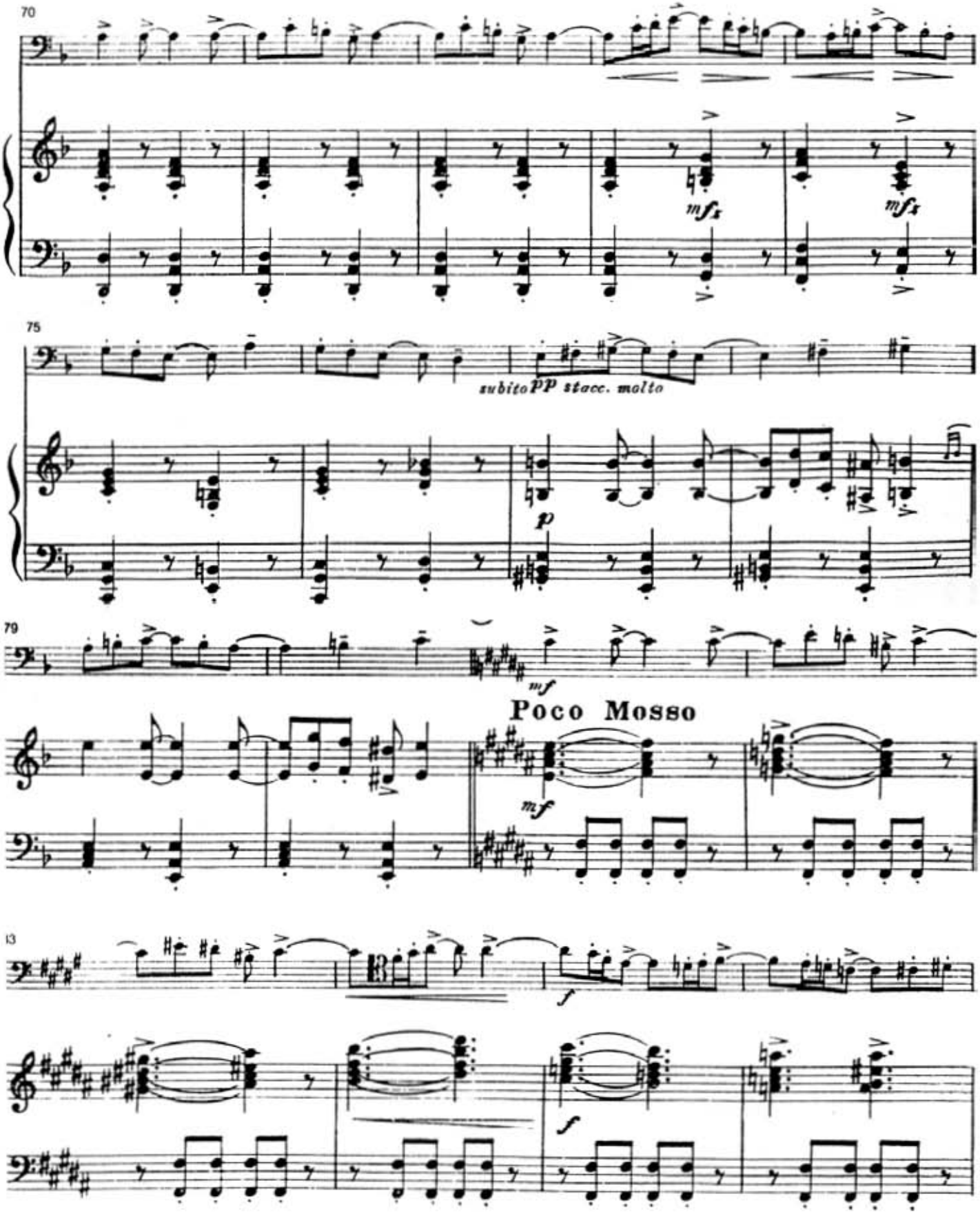


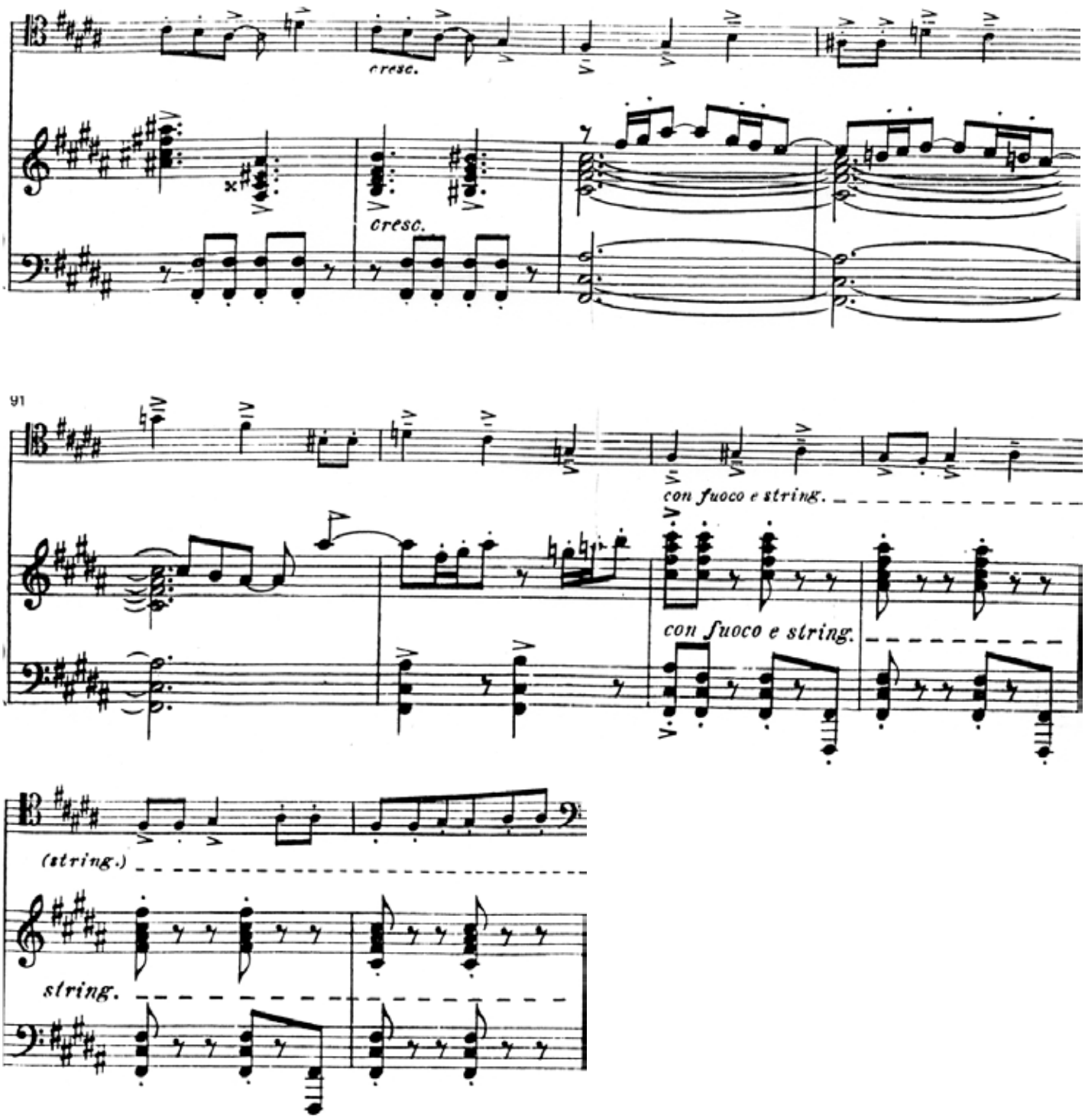
Ya del compas 64 al 67 hay una coda con el tema segundo del trombon pero cambia la tonalidad.



Del compás 68 al 96 es una repeticion del tema 1 con algunas notas diferentes y cambia la tonalidad, pero en la ritmica es igual hasta el compas 80.



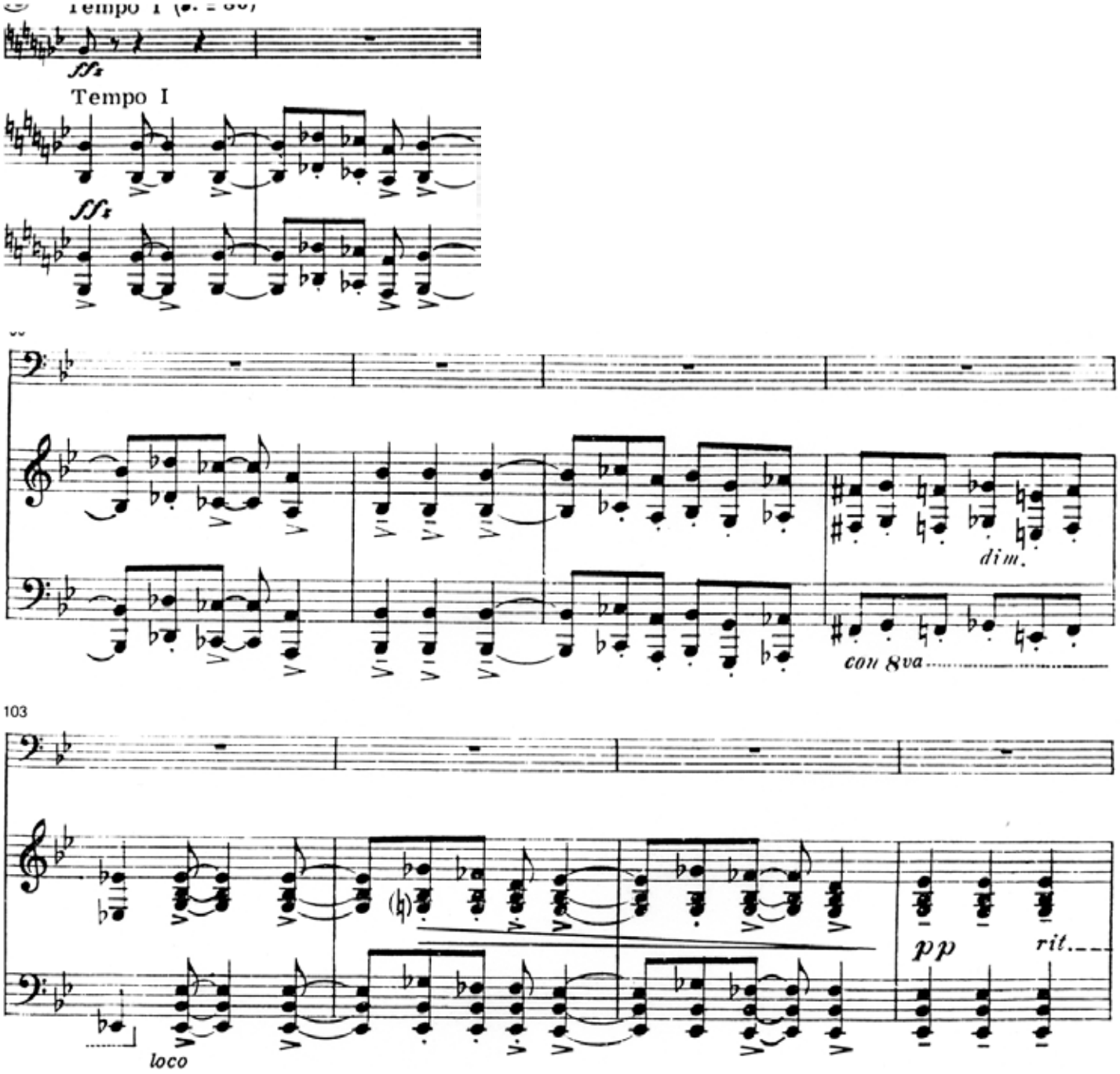

70
mfz
mfz
75
subito pp stacc. molto
p
79
mf
Poco Mosso
mf
f
f

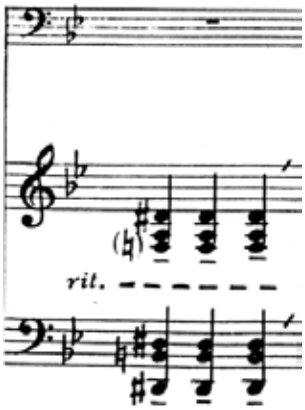


Ya del compas 81 al 96 es *poco mosso* hay algunas variantes tanto en la ritmica como en tonalidad de F#M, y cambia la armadura y el tiempo se debe de mantener mas constante, con un final muy marcado y fuerte aumentando el tiempo dando una sensacion conclusiva.

Aquí en el *poco mosso* hay que tener cuidado con los accidentes pues no estan dentro de la tonalidad y dificultan la ejecución, las notas finales tienen que hacentuarse tal y como esta escrita la pieza, tocar el tiempo completo de las notas, y el ultimo compás los octavo con punto abajo ya son un poco cortas, practicar ejercicios de dinamicas.

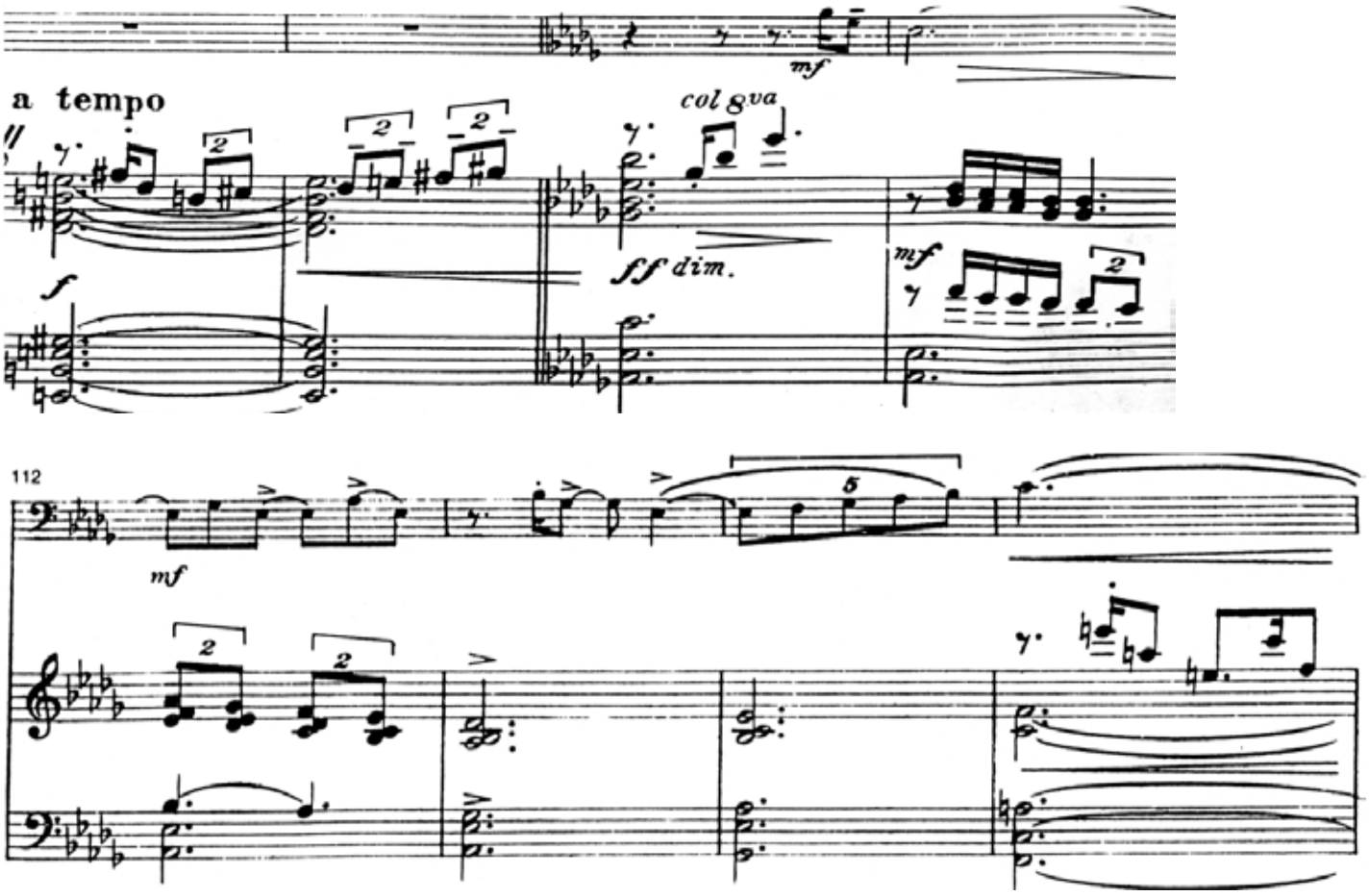
Del compás 97 al 107 es otro puente que realiza igualmente el piano solo.

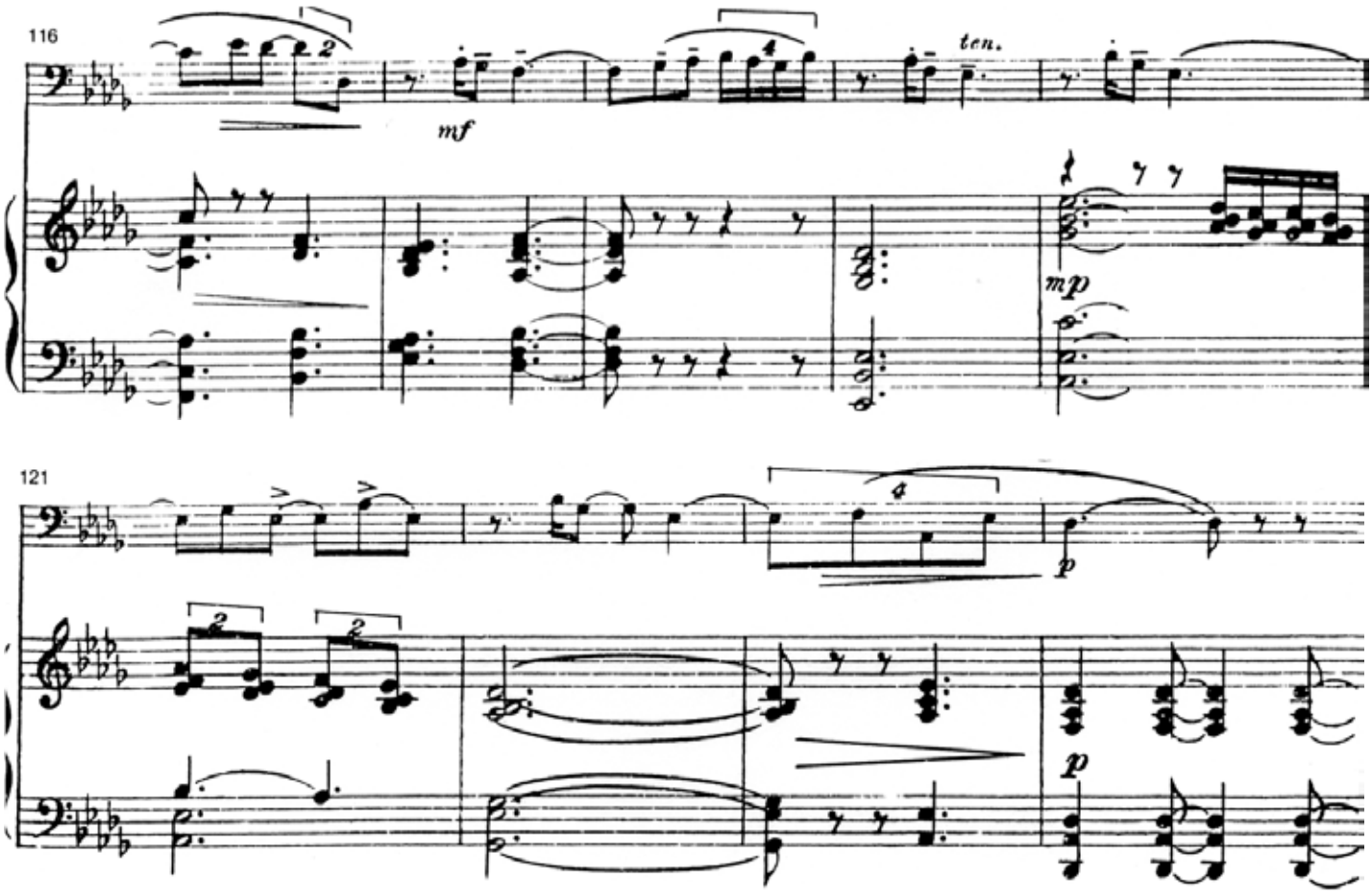




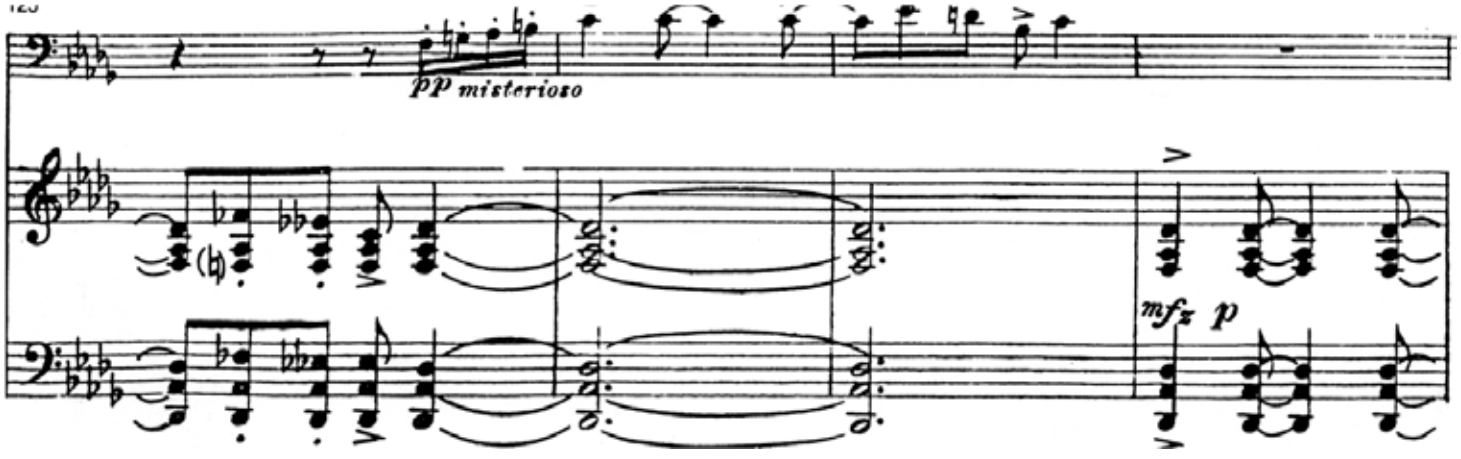
El acompañamiento al final hace un ritardando para preparar al tema 2 que viene en los siguientes compases, y va de un fortissimo a un panissimo, retomando el tiempo de 80.Ademas que es el tiempo elegido de todo el concierto.

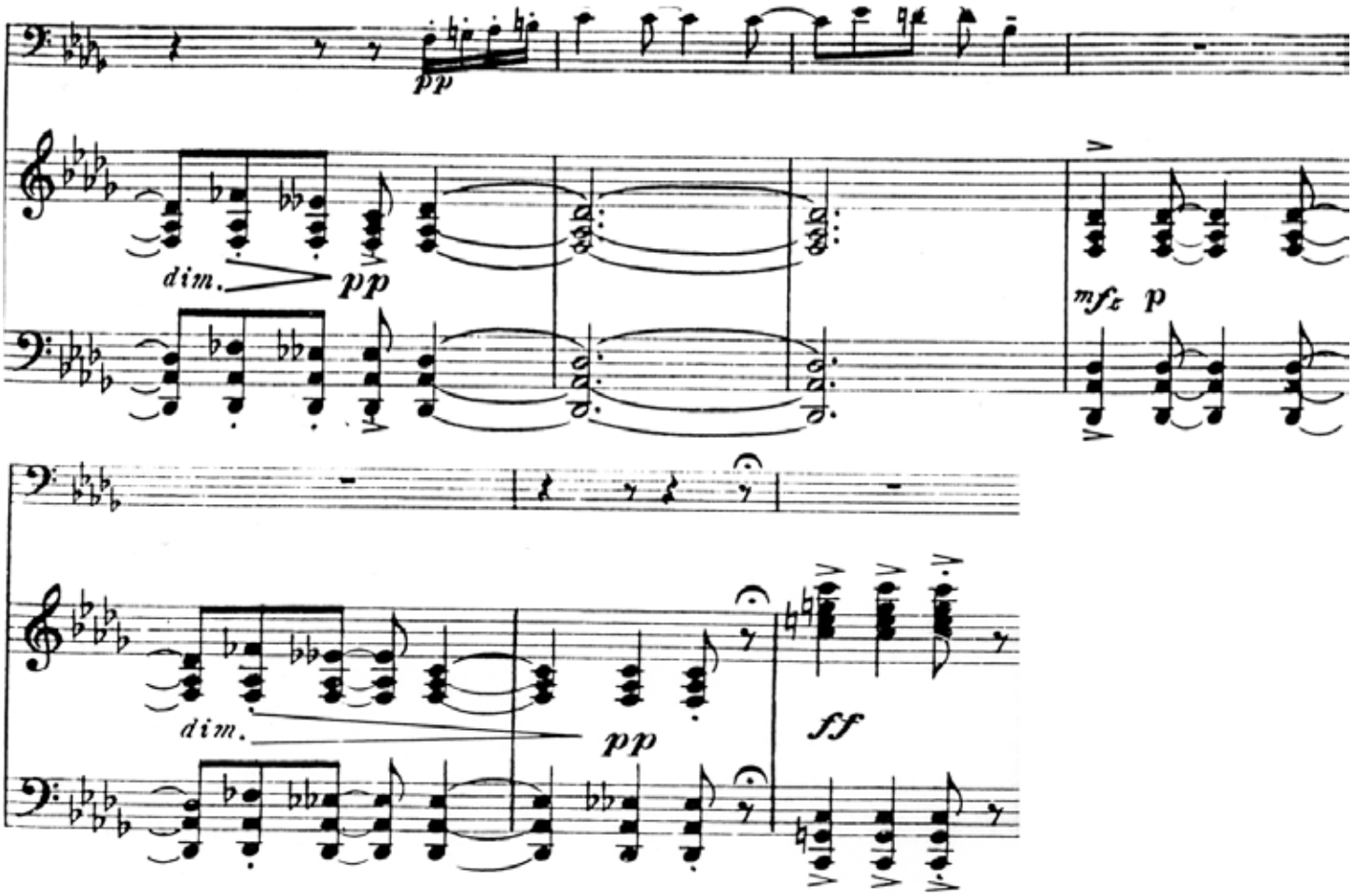
Del compás 108 al 124 es una repeticion del tema 2 pero una quinta abajo y con diferente tonalidad.



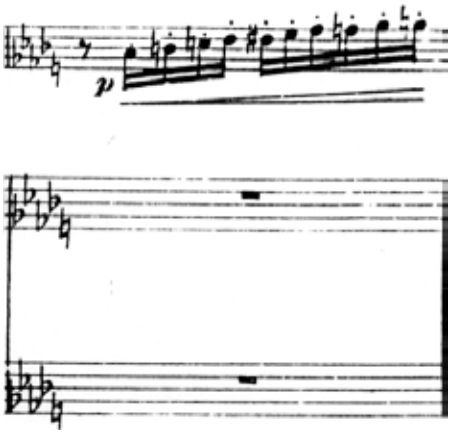


En el compás 125 al 135 es un puente que contiene tema 1 en repeticion de tres compases. Y del compás 132 al 135 va el piano solo con una fermata y unos acordes con acentos muy marcados.

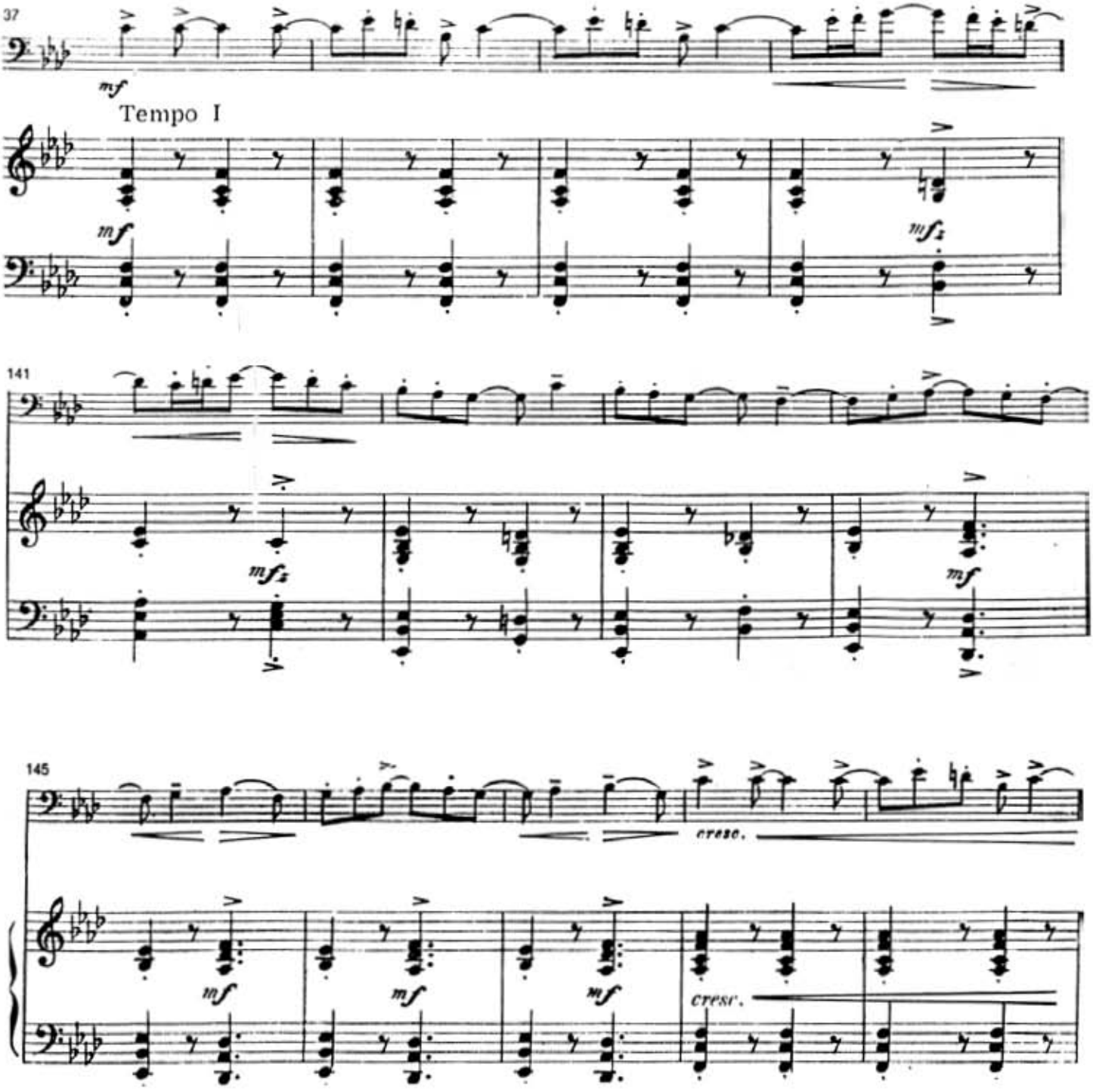


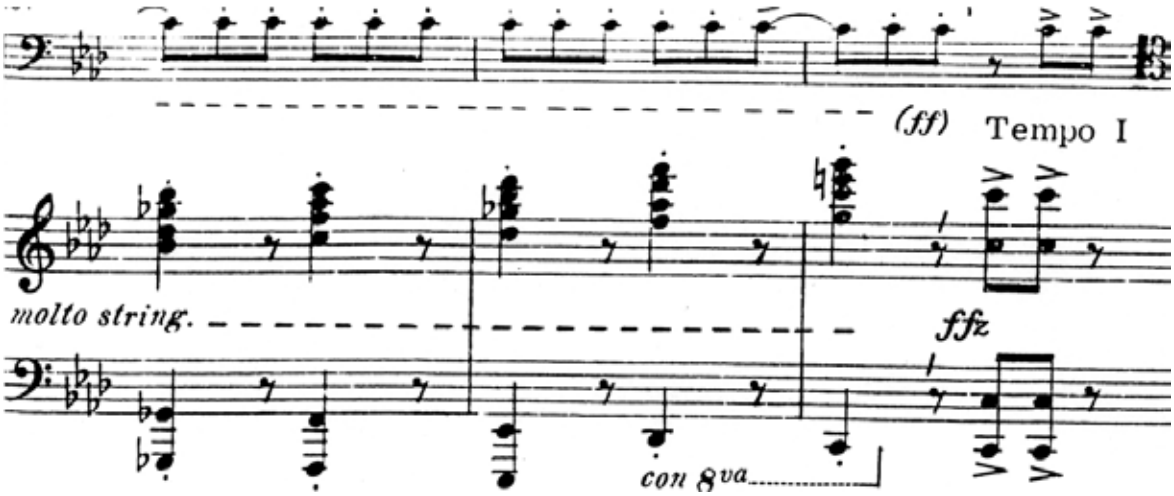


En el compás 136 al 156 es igual al tema 1 del compás 14 pero en la tonalidad de sibm, y ya en el compás 153 hay una variante de ritmos en tresillos para culminar el tema

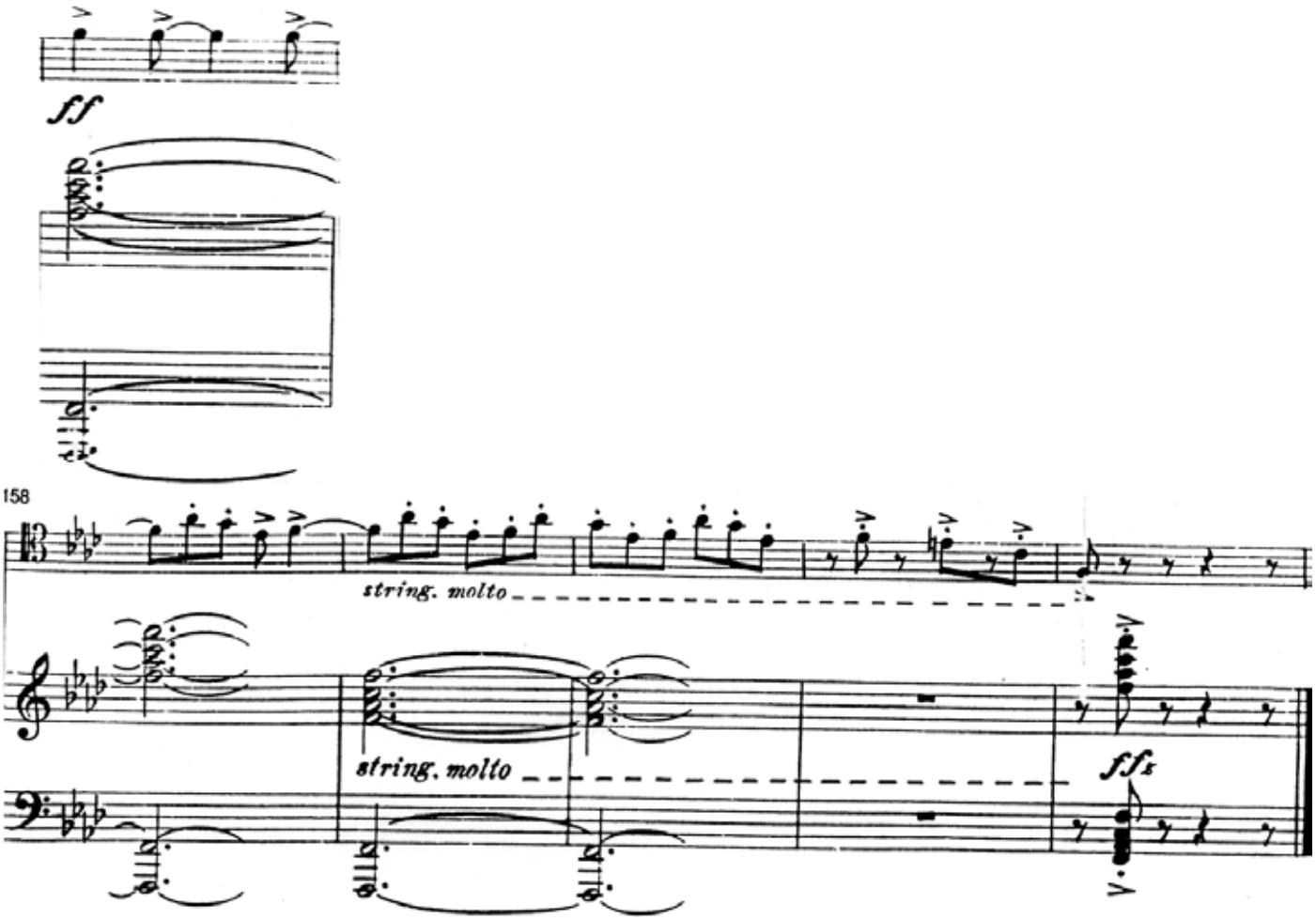


En estos compases hay que practicar escalas, más en staccato por la rapidez con la lengua y movimiento al mismo tiempo con la vara.





En estos últimos compases del 157 al 162 la rítmica cambia, son tresillos con cambio de clave de DO en cuarta línea y octava alta, que es una coda final que va de un la 6 a un fa 4 y regresando al mismo tempo de 80 que ha persistido en toda la pieza.



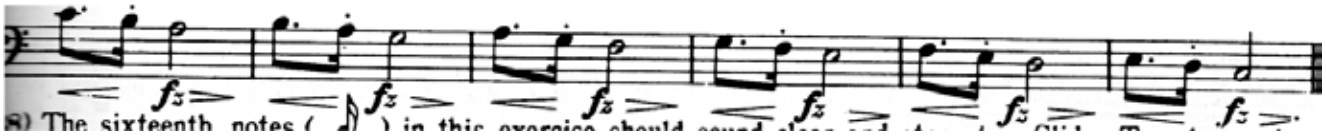
4.4 Sugerencias técnicas e interpretativas.-

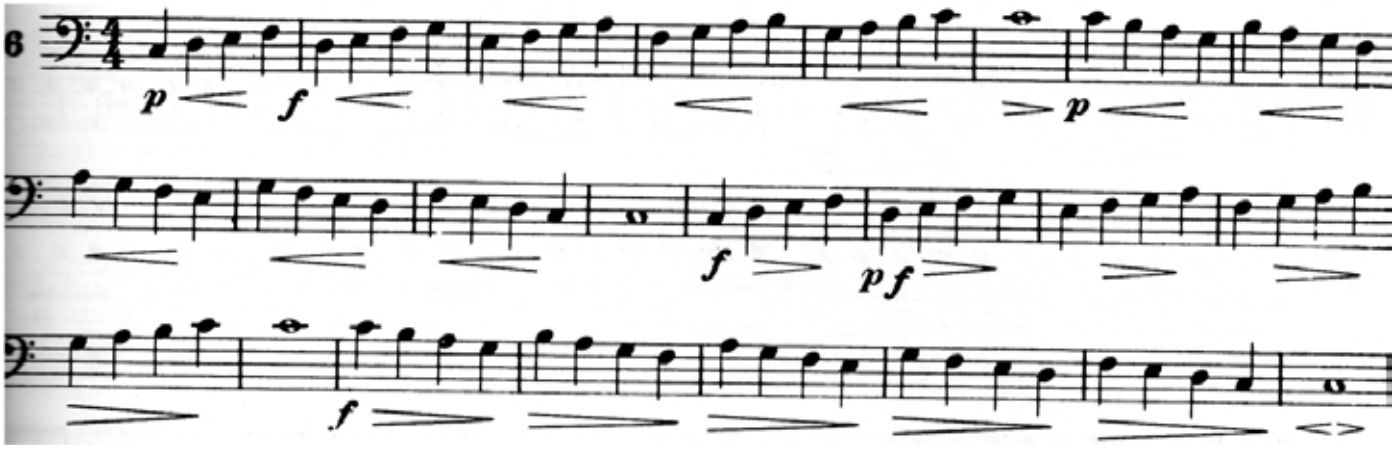
Esta pieza en especial, hay que tocarla tal y como están las indicaciones, claro con la impresión actual, que es la que vamos a tocar. Todos los ataques y escritura de expresión son precisos, realmente este concierto no tiene más que agregarle todo está escrito en ella, tal vez puede ser una pequeña trampa porque si no lo hacemos como es, puede sonar mal o diferente a lo que se pretende pero es muy gráfica toda su escritura.

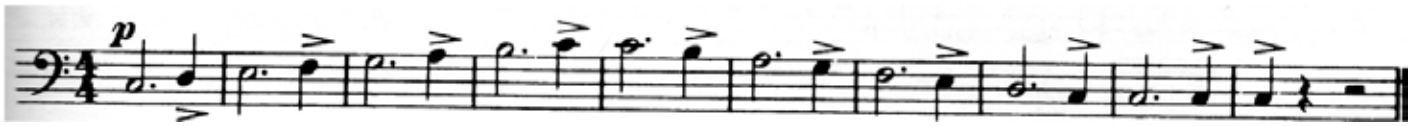
Hay que hacer solo un pequeño ritardando en el compás 8 y utilizar el do grave en la 6ta posición en el compás 11 como en el 15 y16, y el sib grave en la 4ta con válvula, en el compás con anacrusa todo en la 5ta posición.

En general en todas las piezas hay que tener mucho cuidado con los cambios de armaduras y tonalidades, estudiar con el metrónomo, y verificar las diferentes dinámicas que contiene y que son de ese estilo y época, y escucharlas todas las veces posibles, con la grabación que este más a fin con la pieza o que sea más de su agrado.

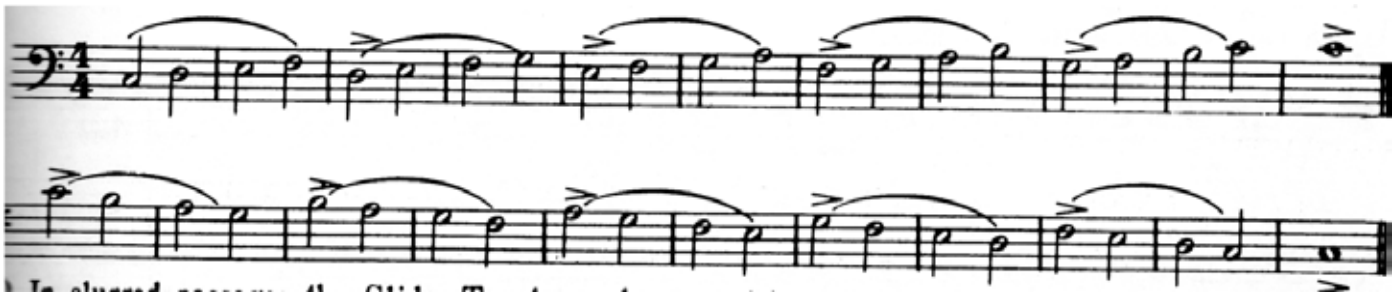
RITMOS EN OCTAVO CON PUNTO Y DINAMICAS

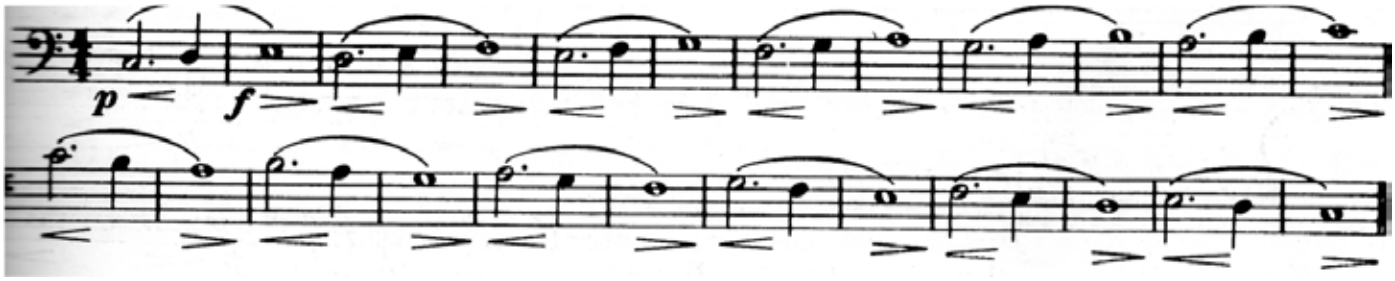




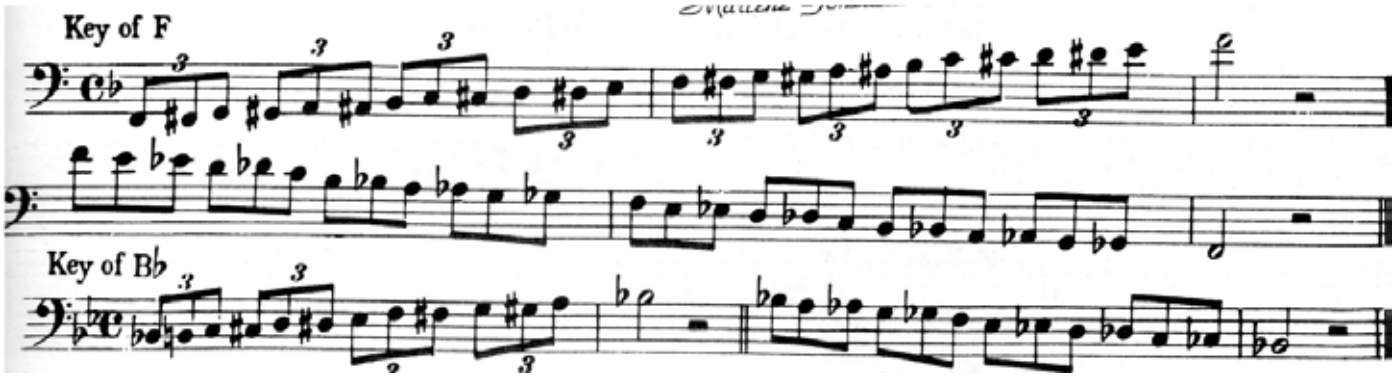


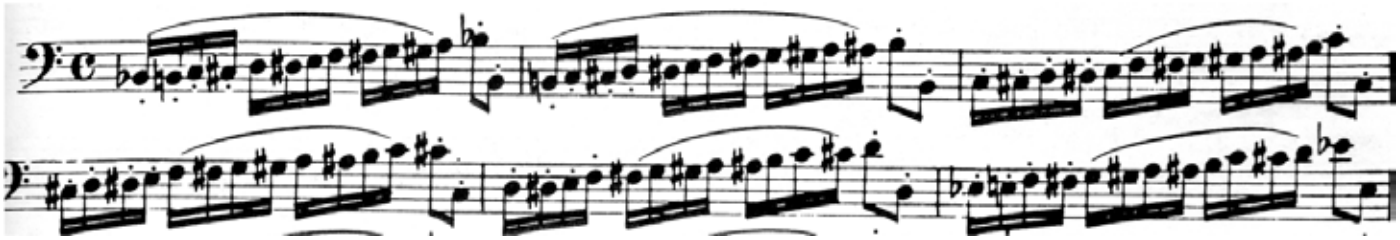
LIGADOS



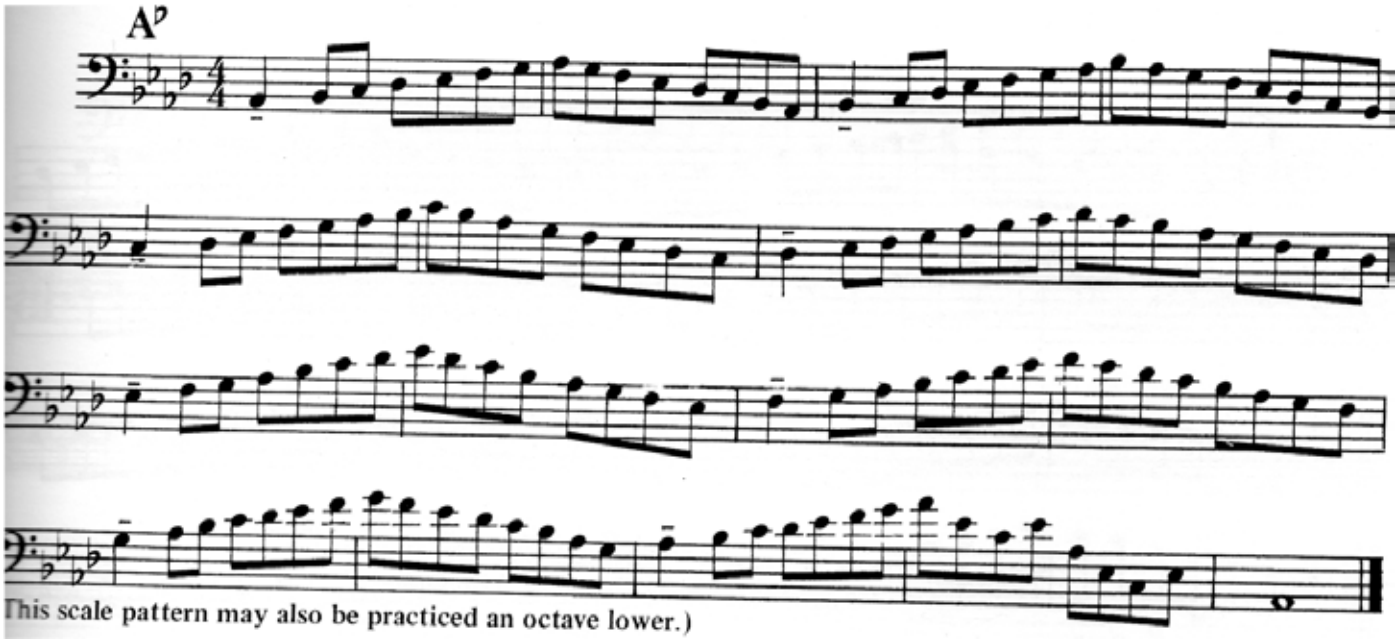


CROMATISMOS

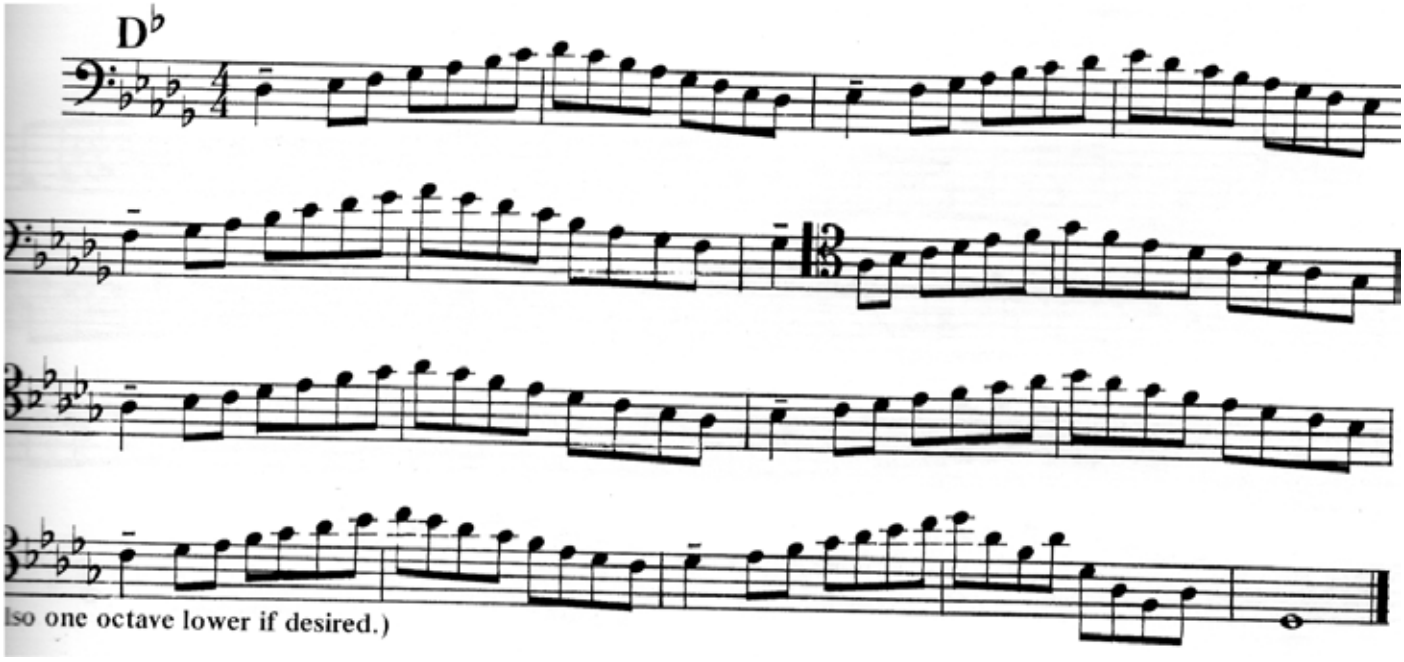




ESCALAS



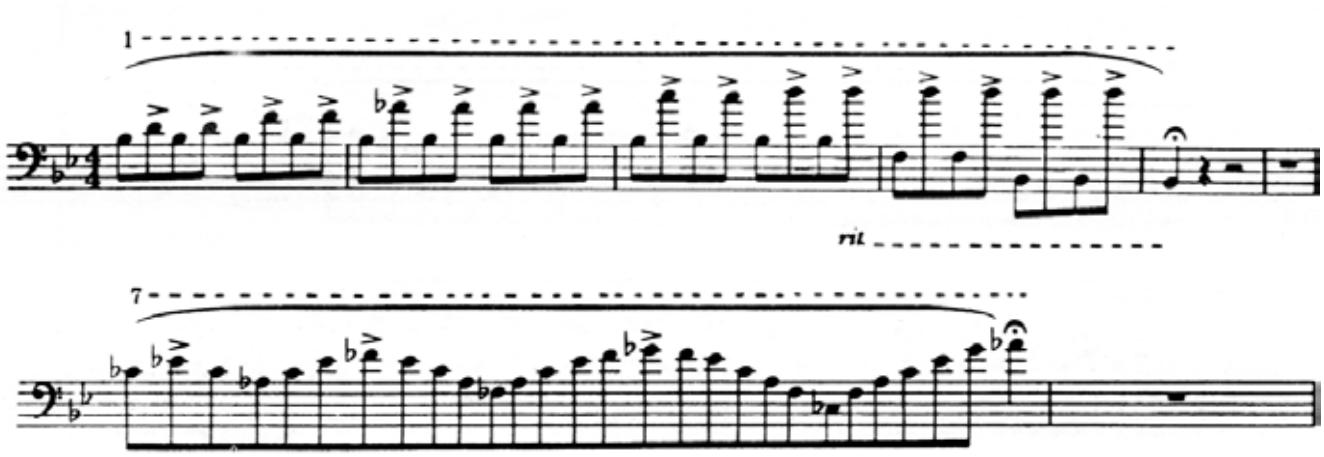
This scale pattern may also be practiced an octave lower.)



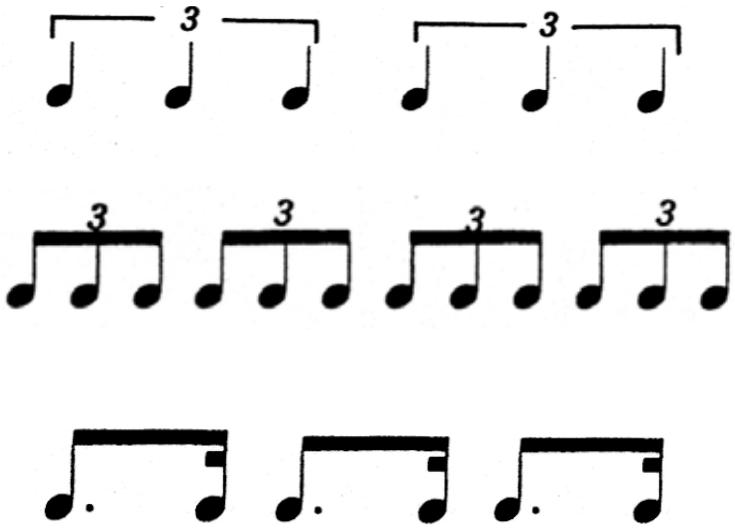
lso one octave lower if desired.)

Realizar las escalas en staccato y legato en todas las tonalidades, con diferentes ligaduras.

EJERCICIOS PARA AMPLIAR EL RANGO.



RITMOS



CONCLUSIONES

En este trabajo presentamos parte del repertorio para trombón con acompañamiento de piano, abarcando obras del siglo XVIII al siglo XX. Es importante la comprensión de sus materiales, estilos, y caracteres en la formación del ejecutante profesional del trombón.

También se ofrecen una serie de sugerencias para abordar los problemas técnicos y estilísticos de las diversas obras, tomando en cuenta que muchos factores de interpretación varían según los estilos de los diferentes compositores.

Por ultimo quisiera citar:

"Uno de los valores fundamentales que intento transmitir es el saber compartir, la vida, la música es compartir, tocar en una orquesta es compartir, la música de cámara, tocar solo…. Cuando estudio me ayuda pensar en esto, siempre tiene que haber un fin en nuestro estudio. Para ellos creo, que la flexibilidad en el músico y en la persona es fundamental para unificar criterios y poder transmitir lo, que el compositor pretende. Por ejemplo: Cuando respiramos en el momento de tocar, tenemos que respirar juntos, en base al pulso y carácter de la obra ya que nos expresamos por medio del aire, esto nos ayudara a unificar y compartir nuestras ideas y en definitiva el sonido que producimos"

Alberto Urretxo.[2]

BIBLIOGRAFIAS

- Historia social e la Ilustración. Munck, Thomas (2001) Editorial Crítica.
- La filosofía de la Ilustración. Cassire, Ernest (1993) Fondo de Cultura Económica.
- Historia de la ilustración en Occidente. Valjavee, Frite (1964) Ediciones Rialp.
- La traición a la Ilustración. Guillebaud Jean Claude (1995) Editorial Manantial.
- Baroque Music. Seec. V. Palisca, (1968) pág. 446 - 455.
- Baroque Music, E. Rosand, (1986) 2do vol. pág. 452 - 460.
- Musica barroca. C. J. Rousset, (1953) pág. 215 - 222.
- El Barroco Musical. P, Butler (1959) pág. 102 - 124.
- The Baroque. P.N. Skrine pág. 197 – 210.
- Diccionario Oxford
- Diccionario Harvard. Michal Randel, (Ed.) pág. 331-340, 68,588, 87, 74, 971.
- Música del s. XX
- Música neoclásica
- Música clásica contemporánea.
- www. Wikipedia.com
- www. Answers.com

ANEXOS

1. SÍNTESIS DE PROGRAMA DE MANO.

Joseph Edoard Barat (1882-1933)

Compositor y director, hijo de un solista de la Guardia Republicana, estudio en el Conservatorio de Paris junto Paul Vidal, Emile Pessard y George Caussade, tras varios intentos para ingresar como director de orquesta por fin lo logro, y fue nombrado director de la banda militar en Lyon, posteriormente fue director de la banda Sirene Fanfarrea de renombre en París Francia en 1933 donde se retiró en el año de 1944. Mejor conocido por sus composiciones para solista y orquesta de viento. Su obra Andante et Allegro fue compuesta para el concurso anual del Conservatorio Nacional de Paris en 1935, y se la dedico a su maestro Henry Couillaud.

Georg Christhoph Wagenseil (1715-1777)

Compositor Austriaco, que hizo la transición de la era del barroco a clásico. Sus estudios musicales empezaron en la adolescencia con el clavecín y el órgano. En 1735 obtuvo una beca de estudio con el maestro Matteo Fuxi. En 1740 fue nombrado organista de la emperatriz de Austria, viajaba con frecuencia a Italia donde presentaba sus óperas y tuvo el privilegio de publicar todas sus obras musicales.

G.C.Wagenseil, fue uno de los primeros compositores en escribir notables obras para grades ensambles instrumentales pues tenía gran facilidad para mezclar las voces y los instrumentos. Cinco operas corales, sinfonías, concierto, divertimentos, sonatas, suites, sus primeras obras sobre todo en estilo “Galante”. De 1745 a 1750 compuso obras teatrales. Ocupó el puesto de organista y clavecinista y dio inicios a los primeros pianistas, paso la mayoría de su vida en Viena. Wagenseil dejo un gran legado musical, con sus métodos de enseñanza.

Carl María Von Weber (1786-1826)

Compositor y pianista alemán, discípulo de Michael Haydn y Abate Vogler, hizo su debut como pianista a los 13 años y empezó a componer a la misma edad. C. M. Weber comenzó

a tocar en la corte y se convirtió en director musical, posteriormente fue director de orquesta de la ópera en Breslaus (1804-2806), Praga (1813-1816), y Dresde (1810-1826). Se le considera fundador de la Opera Romántica Alemana ya que combina en sus obras nacionalistas emociones fuertes con elementos sobrenaturales con el folklore alemán. De sus 10 óperas las más sobresalientes fueron, Per Freischutz (el tirador) 1821, Euriyanthe 1823, y Oberón 1826, sus obras instrumentales fueron, invitación a la danza 1829 para piano, la pieza concierto 1821 para piano y orquesta, que hace hincapié en la técnica virtuosa del pianista, tres misas, música dramática, incidental y muchas canciones.

Launy Grondahl (1886-1960)

El compositor y director danés launy Grondahl estudio violin y composición desde la edad de ocho años, fue una de las principales figuras de principios del s. XX en la música danesa tanto como interprete y compositor. A la edad de trece años se convirtió en violinista de la orquesta del teatro del Casino de Copenhague. Realizo sus estudios musicales en Dinamarca con los maestros Anton Bloch, Ludolf Neilsen y Alex Gade, pero Grondahl viajo por toda Europa para conseguir un mayor sentido de lo que estaba sucediendo en el mundo musical, estudio en Viena, Paris, e Italia. Compuso una sinfonía temprana, dos cuartetos de cuerda y un concierto para violín. El Concierto para trombón fue escrito en 1924 durante su estancia en Italia. Se cree que Grondahl había pensado en la excelente sección de trombones de la Orquesta Real de Copenhague cuando escribió la obra. Al regresar a Dinamarca Grondahl fundo la sociedad de jóvenes compositores y ahí se desempeñó como su primer presidente. En Octubre de 1925Fue nombrado primer director general la Orquesta de Radio del estado Danés, la cual finalmente se convirtió en la Sinfónica Nacional de Dinamarca. Fue un compositor muy dotado y talentoso que abarco más de tres décadas. Su concierto romántico tardío para trombón y orquesta se ha convertido en un clásico, de hecho es por muchos, visto como uno de los conciertos más importante para el trombón.

2. NOTAS.

Alberto Urretxo.[2]

Israel González Díaz.[1]

Rochut: libro de estudio para trombón de legato.

Cornette: libro de estudio para trombón de dinámicas y staccato.