



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

El Trombón como instrumento solista.

La composición de un concierto para
trombón solista y orquesta a partir del
análisis del *Concierto para Trombón y
Orquesta de Launy Grøndahl*.

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Ramsés Abadía Velasco

Director/a del TFG: Manuel Mas Dobón

Especialidad: Composición

Grado Superior de Música

Curso académico

2025 – 2026



bajo licencia Creative Commons 4.0 EU

RESUMEN

El presente trabajo analiza el proceso compositivo de una obra para trombón solista y orquesta, abarcando tanto la fase de recopilación de información y recursos como el estudio del lenguaje compositivo y de los procedimientos técnicos empleados. Como obra de referencia que fundamenta el desarrollo del trabajo se tomará el *Concierto para trombón y orquesta* de Launy Grøndahl.

En primer lugar, se establecerá un marco histórico que permita contextualizar el uso del trombón a lo largo de su desarrollo. Asimismo, se recopilará información relativa a los recursos técnicos y expresivos del instrumento solista, con el objetivo de abordar la escritura desde una perspectiva idiomática y adecuada a sus posibilidades interpretativas.

No obstante, el eje central del trabajo se centrará en la creación de una obra original para trombón y orquesta a partir de los recursos compositivos y orquestales extraídos de la obra modelo. Para ello, se realizará un análisis detallado del concierto de Grøndahl desde los puntos de vista estructural, armónico, estilístico y orquestal, integrando los elementos resultantes en la composición propia y buscando su asimilación dentro de un lenguaje compositivo personal.

Palabras clave

Trombón, Concierto, Solista, Grøndahl...

ABSTRACT

The present study analyzes the compositional process of a work for solo trombone and orchestra, encompassing both the phase of information and resource gathering and the examination of the compositional language and technical procedures employed. The reference work underpinning the development of this study is the Concerto for Trombone and Orchestra by Launy Grøndahl.

First, a historical framework will be established in order to contextualize the use of the trombone throughout its development. In addition, information concerning the technical and expressive resources of the solo instrument will be compiled, with the aim of approaching

the writing process from an idiomatic perspective that is appropriate to its interpretative possibilities.

Nevertheless, the central focus of the study lies in the creation of an original work for trombone and orchestra based on the compositional and orchestral resources extracted from the model work. To this end, a detailed analysis of Grøndahl's concerto will be carried out from structural, harmonic, stylistic, and orchestral perspectives, integrating the resulting elements into the original composition and seeking their assimilation within a personal compositional language.

Keywords:

Trombone, Concerto, Soloist, Grøndahl...

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a todas las personas que han contribuido a la realización de este Trabajo de Fin de Grado.

En primer lugar, a mi familia, especialmente a mis padres y a mis hermanos, por el apoyo constante durante todo el proceso. Su ayuda, en distintas formas, ha sido importante para poder completar esta etapa.

A mis amigos, por su apoyo y por estar presentes a lo largo de estos años, contribuyendo a que el proceso de creación de este trabajo haya sido posible

Por último, agradecer a mis profesores Juan García García y a Manuel Mas Devesa su labor docente y sus enseñanzas recibidas durante la carrera, que han sido clave en mi formación académica y personal.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

c.: compás

Ppal.: principal

c.c.: compases

Mov.: movimiento

Intr.: introducción

Ep.: episodio

Trans.: transición

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN.....	1
1.1	Génesis	1
1.2	Justificación	1
1.3	Antecedentes y estado de la cuestión	2
1.4	Objetivos.....	4
1.5	Metodología aplicada y plan de trabajo.....	5
2	EL TROMBÓN COMO INSTRUMENTO SOLISTA	6
2.1	Historia del trombón.....	6
2.2	El repertorio del trombón como instrumento solista	6
3	EL <i>CONCIERTO PARA TROMBÓN Y ORQUESTA</i> DE LAUNY GRØNDAHL	12
3.1	Biografía de Launy Grøndahl	12
3.2	El lenguaje compositivo de Launy Grøndahl	13
3.3	Historia del concierto.....	14
3.4	Análisis del concierto	14
3.4.1	Análisis del I Movimiento	15
3.4.2	Análisis del II Movimiento.....	22
3.4.3	Análisis del III Movimiento	24
3.5	Conclusiones.....	27
4	“ <i>THE THREE GAZES</i> ”	29
4.1	I Mov. The Gaze of Anger.....	31
4.1.1.	Exposición	31
4.1.2.	Desarrollo	39

4.1.3. Reexposición	49
4.2 II Mov. The Gaze of Melancholy	50
4.2.1 Exposición	51
4.2.2 Desarrollo	57
4.2.3 Reexposición	59
4.3 III Mov. The Gaze of Happiness	61
4.3.1 Exposición	61
4.3.2 Desarrollo	67
4.3.3 Reexposición	69
5 CONCLUSIONES.....	72
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	78
ÍNDICE DE TABLAS.....	82
ANEXOS.....	83

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Génesis

La concepción del presente Trabajo de Fin de Grado se fundamenta en el interés y la vinculación personal con el trombón, desarrollados a lo largo de los estudios profesionales de Grado Medio en dicha especialidad. Durante este periodo formativo, se pudo constatar una notable iniciativa por parte de los intérpretes de viento metal orientada al estreno y difusión de nuevo repertorio para este instrumento. No obstante, en el caso específico del trombón y, por extensión, de la familia de viento metal se evidencia una relativa escasez de obras, tanto en el ámbito solista como en el camerístico.

En este contexto, se genera un marco idóneo para la creación de una obra para trombón. La selección de la obra modelo responde por destacar tanto en su lenguaje como en los recursos compositivos. Si bien el *Concertino para Trombón y Orquesta* (1837) de Ferdinand David constituye una de las piezas más reconocidas del repertorio trombonístico, el *Concierto para trombón y orquesta* (1924) de Launy Grøndahl se sitúa, sin lugar a duda, entre las obras de referencia del repertorio solista, siendo interpretado anualmente en numerosos conciertos y requerido en gran cantidad de concursos.

Asimismo, esta obra representa un ejemplo perfecto de integración de recursos compositivos y orquestales propios del postromanticismo, en la que se asimilan estructuras formales clásicas, como la forma sonata o el rondó, dentro de un lenguaje rico en recursos.

Por otra parte, el estudio de la orquestación del Concierto de Grøndahl aporta información muy relevante acerca de la gestión del papel solista y la creación de distintos ambientes sonoros a partir de diversas combinaciones instrumentales. En consecuencia, el análisis de esta obra construye una base de elevado interés para la posterior composición de una pieza original para trombón solista.

1.2 Justificación

El estudio del concierto para trombón y orquesta de Launy Grøndahl resulta relevante en el ámbito académico, especialmente en lo que respecta al análisis del trombón como

instrumento solista. Se debe tener en cuenta que la familia del viento metal es una de las que menos repertorio solista tiene y, en concreto, el trombón tiene muy pocas obras en su repertorio. Partiendo de esta base, se encuentra un entorno ideal para la creación de nuevas piezas.

Por otro lado, al compositor le enriquece mucho la comprensión del tratamiento de una obra para instrumento solista, donde no solo se tiene que estudiar el empleo de la orquesta como acompañante, sino que debe informarse sobre las características idiomáticas del trombón, de manera que pueda explotar en profundidad sus recursos técnicos y expresivos.

Además, el estudio del estilo compositivo de un autor postromántico aporta una amplia variedad de recursos que favorecen su asimilación e incorporación al propio lenguaje compositivo. No obstante, dichos recursos no deben emplearse de forma literal o aislada, sino integrarse de manera coherente y orgánica dentro de una estética compositiva personal.

En concreto, la elección del concierto de Launy Grøndahl se debe a que en esta obra conviven recursos propios de la tonalidad tradicional con otros característicos de estéticas más modernas, lo que la convierte en un ejemplo especialmente interesante desde el punto de vista analítico y compositivo. Además, se tendrán en cuenta otras obras propias del repertorio del trombonista donde el tratamiento compositivo es más característico de lenguajes más contemporáneos.

Por tanto, este compendio hace que el estudio de este concierto sea la fuente idónea para sentar las bases para la composición posterior de una obra para trombón solista.

1.3 Antecedentes y estado de la cuestión

La composición de una obra solista para viento metal es un tema para tratar de gran importancia en el campo musical actual. Por un lado, nos encontramos con la necesidad de ampliar el repertorio de esta familia musical y, por otro lado, nos encontramos con una gran disposición de los instrumentistas a tocar nuevo repertorio. Estos dos motivos son un gran aliciente para poder llevar a cabo este proyecto. De esta forma, se hallan varias

fuentes de la que extraer información que sentarán las bases para la creación posterior de la obra.

Primeramente, y directamente relacionado con la recopilación del concierto de Grøndahl, se encuentra el trabajo de Laguna Paredes, D. F. (2022). En él se encuentra información acerca de la vida del compositor danés, además de referencias a la historia propia del concierto revelando datos sobre su composición y estreno. Además, contiene información esencial sobre los recursos técnicos y expresivos del trombón, ahondando en la utilización de los registros, las posibles dificultades técnicas, así como los diferentes tipos de articulación y las técnicas de ejecución del trombón. De esta forma, se obtiene información esencial sobre la escritura para este instrumento, enfocándose en la creación de la parte solista y pudiendo así expresar los recursos las cualidades sonoras y técnicas del trombón.

En esta misma línea, encontramos el recital de Bauer, O. (2020). En esta fuente se refuerza la información anterior, pero a esto se le suma el análisis formal y motivico del concierto de Grøndahl. De esta forma, se facilitará la comprensión del lenguaje compositivo de este músico danés, aportando un enfoque más interpretativo que nos acerca a la postura del trombonista, ya que da un enfoque mayoritariamente práctico.

Por otro lado, para un mayor entendimiento sobre la escritura para instrumentos de viento metal se encuentra el trabajo de fin de grado de Leal Robles, D. J. (2023). En él se va desarrollando el proceso para la composición de cinco piezas para instrumentos de viento metal.

De esta forma se encuentra un modelo del proceso a seguir para la creación de una obra para trombón, partiendo desde la recopilación de información hasta la asimilación de los datos obtenidos en diferentes obras.

Por último, y de nuevo centrándonos en el propio concierto, se halla el vídeo de Juul, J. (2017). Aquí se encuentran datos y ejemplos prácticos acerca de la interpretación de este concierto comentados por el profesor de trombón del Conservatorio de Copenhague. De

esta forma, se puede tener un enfoque más concreto acerca de los aspectos para tener en cuenta por parte del trombonista a la hora de poder tocar una pieza escrita para dicho instrumento, pudiendo sacar diversas sutilezas expresivas que dotan a la obra de un carácter mucho más concreto.

1.4 Objetivos

Tras lo expuesto en el estado de la cuestión, el presente trabajo se va a centrar en analizar y recopilar recursos para la composición de un concierto para trombón y orquesta, destacando la búsqueda de la explotación del trombón como instrumento solista a través del análisis de conciertos para trombón solista y orquesta (siendo la principal obra de este último punto la obra del compositor danés Launy Grondhal).

Por ello, el trabajo se centrará en la extracción de recursos compositivos para la creación posterior de la obra, teniendo los siguientes objetivos:

- Obtener información sobre la historia y el repertorio del trombón como solista.
- Asimilar información sobre el análisis estructural de la pieza propuesta, teniendo en cuenta su contexto histórico musical.
- Reconocer recursos propios de la explotación de las características del trombón como instrumento solista.
- Extraer recursos y combinaciones del trombón y la orquesta para poder usarlos en la pieza a componer.
- Componer un concierto para trombón solista y orquesta en base a las conclusiones obtenidas, integrando los recursos obtenidos en las conclusiones en el lenguaje compositivo propio.

1.5 Metodología aplicada y plan de trabajo

En lo que respecta a la metodología, este trabajo se enmarca en el ámbito compositivo, basándose en la investigación documental y en el método cuantitativo. Estos dos últimos permitirán conocer en profundidad el estilo compositivo y los recursos tanto de la obra principal (el *Concierto para trombón y orquesta* de Launy Grøndahl) como de diferentes obras para trombón solista.

Para ello, se contextualizará la obra principal, analizando el contexto histórico y musical. Además, se analizará en profundidad su estructura, así como la explotación de los recursos compositivos, la combinación del trombón y la orquesta y cómo esto favorece a la explotación de las cualidades musicales de la voz solista. Además, al poder compararse con otros conciertos para trombón solista, se podrán obtener muchas más herramientas que formarán la base para la posterior composición del concierto, basado en las conclusiones obtenidas, pero con un estilo compositivo propio.

Para llevar a cabo las tareas propuestas se cuenta con el siguiente plan de trabajo:

1ª fase (noviembre-diciembre)	Recogida y preparación de materiales (búsqueda de diferentes materiales, comparación de interpretaciones, etc.) y análisis del contexto histórico-musical
2ª fase (diciembre-enero)	Análisis estructural y extracción de recursos de la obra principal
3ª fase (enero-febrero)	Investigación sobre el repertorio para trombón solista, así como su lenguaje idiomático
4ª fase (febrero-marzo)	Redacción de conclusiones
5ª fase (marzo-mayo)	Composición del concierto en base a los resultados obtenidos
6ª fase (mayo-junio)	Repaso y corrección del trabajo

Tabla 1. Organización y plazos del TFG.

2 EL TROMBÓN COMO INSTRUMENTO SOLISTA

2.1 Historia del trombón

El trombón tiene su origen en el Renacimiento, a partir de la evolución de distintos instrumentos de viento medievales. Su primera forma desarrollada fue el sacabuche¹, instrumento considerado el antecesor directo del trombón moderno. El sacabuche se caracterizaba por el uso de una vara deslizante, mecanismo que permitía obtener diferentes notas cromáticas y que continúa siendo una de las principales características del trombón actual. Durante los siglos XVI y XVII fue utilizado principalmente en conjuntos de viento, música cortesana y repertorio religioso, especialmente en Italia y Alemania, donde solía reforzar las voces corales.

A partir del Barroco y, sobre todo, durante el siglo XVIII, el trombón comenzó a incorporarse progresivamente a la ópera y a la orquesta gracias a compositores como George Frideric Handel, Christoph Willibald Gluck y Wolfgang Amadeus Mozart. Su consolidación definitiva dentro de la orquesta sinfónica llegó con Ludwig van Beethoven y la incorporación del trombón en su *Quinta Sinfonía* (1808).

Durante el siglo XIX el trombón experimentó importantes avances técnicos y comenzó a desarrollarse un repertorio solista más amplio. Finalmente, en el siglo XX el instrumento se consolidó plenamente tanto en la música orquestal y camerística como en el jazz y la música contemporánea, ampliando considerablemente sus posibilidades técnicas y expresivas.

2.2 El repertorio del trombón como instrumento solista

Las obras de trombón como instrumento solista son relativamente escasas, siendo considerada la primera pieza la *La Hieronyma* de Giovanni Martino Cesare, datada en 1621. A pesar de que durante el Barroco temprano el trombón tuvo una importante presencia en la música sacra, destacando su función apoyo coral, no existió una tradición solista consolidada comparable a la de otros instrumentos. Además, la escasez de

¹El sacabuche es un instrumento musical de viento metal precursor del trombón, con las varas más delgadas, la embocadura más pequeña y un pabellón menos acampanado, por lo que produce un sonido más suave y dulce. Real Academia Española. (s. f.). *Sacabuche*. Diccionario histórico de la lengua española. <https://www.rae.es/dhle/sacabuche>

repertorio no parece deberse únicamente a la pérdida de obras con el paso del tiempo, sino también al reducido número de composiciones escritas específicamente para trombón solista.

Desde el Renacimiento algunos trombonistas alcanzaron gran fama, aunque ello no significa necesariamente que actuaran como solistas. El primer trombonista conocido por su nombre fue Hennequin Copetripe, probablemente integrante de una *alta capella*² formada por trompeta de varas³ y chirimías⁴. En ciudades como Amberes o Siena, durante los siglos XVI y XVII, los trombonistas se incorporaban principalmente para reforzar líneas vocales en contextos litúrgicos. Incluso cuando aparecieron intérpretes virtuosos como Erhardus Borussus, mencionado por Michael Praetorius en el *Syntagma musicum* (1615–1619), no se conserva repertorio escrito específicamente para ellos, por lo que gran parte de su actividad solista debió basarse en la improvisación.

En sentido estricto, el trombón no contó con un verdadero repertorio solista hasta el siglo XX. Durante el Renacimiento y el primer Barroco predominaba la música contrapuntística y la improvisación, y aunque tratados como los de Sylvestro Ganassi describen técnicas ornamentales para instrumentos de viento, los trombones raramente asumían funciones melódicas principales. Las primeras publicaciones que especifican instrumentación concreta, como las *Sacrae symphoniae* de Giovanni Gabrieli, muestran la presencia del trombón dentro de conjuntos instrumentales, pero no como instrumento solista independiente.

A comienzos del Barroco comenzaron a aparecer algunos solos acompañados por bajo continuo, generalmente destinados a instrumentos agudos. Dentro de este contexto

² La *Alta Capella* es un tipo de conjunto musical instrumental de viento originario de la Europa de los siglos XIII al XVIII. Conocida también como "música alta", hacía referencia a instrumentos de volumen fuerte y brillante diseñados para tocar al aire libre, en celebraciones públicas o grandes espacios. Alta Capella. (5 de junio de 2023). En *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Alta_cappella

³ La trompeta de varas (a menudo llamada *tromba da tirarsi* en la época barroca) fue una adaptación de los instrumentos de viento-metal para superar las limitaciones de la trompeta natural. Al incorporar un tubo telescópico, permitía a los músicos alterar la longitud del tubo y producir notas cromáticas, esenciales para tocar melodías complejas en las orquestas. Eibar Kultura (s. f.). *Trombón*. <https://www.eibar.eus/es/cultura/escuelas-municipales/escuela-de-musica/disciplinas-instrumentos/trombon>

⁴ Instrumento musical de viento, hecho de madera, a modo de clarinete, de unos 70 cm de largo, con diez agujeros y boquilla con lengüeta de caña. Real Academia Española. (s. f.). *Chirimía*. Diccionario de la lengua española. <https://dle.rae.es/chirim%C3%ADa>

destacan obras como *La Hieronyma* de Giovanni Martino Cesare (1621), los solos para instrumento grave publicados por Girolamo Frescobaldi en 1628, una sonata anónima bohemia de mediados del siglo XVII y ciertas sonatas de conjunto de Matthäis Weckmann que incluyen trombón.

Tal y como afirma el musicólogo David Guion:

La música para trombón solista tuvo varios intentos aislados antes de que comenzara algo que realmente pudiera llamarse una tradición. El primer solo para trombón, *La Hieronyma* de Giulio Martino Cesare, fue publicado en 1621, aunque Francesco Rognoni incluyó glosas (divisiones) sobre la canción de Lassus *Suzanne un jour* en un tratado de improvisación aparecido en 1620. Una sonata anónima bohemia, probablemente de la década de 1660, ha aparecido en más de una edición moderna. Puede que estas tres piezas no sean las únicas obras compuestas para trombón solista en el siglo XVII, pero es poco probable que queden muchas más por redescubrir. (Guion, 2004)⁵

Esta idea confirma la idea de que no se encuentra una continuidad histórica en las obras solistas para trombón. Mientras instrumentos como el violín consolidaban rápidamente su repertorio solista, el trombón continuó ligado principalmente a funciones litúrgicas y de apoyo coral. Como consecuencia, cuando comenzaron a surgir conciertos y piezas concertantes para trombón, muchas de ellas mantenían rasgos estilísticos conservadores vinculados a tradiciones sacras centroeuropeas más antiguas.

Durante el siglo XVIII el repertorio continuó siendo muy reducido. El trombón había desaparecido de gran parte de Europa occidental y se mantuvo sobre todo en Austria y algunos centros germánicos relacionados con la música religiosa. La corte imperial de Viena conservó una importante tradición trombonística en obras litúrgicas de compositores como Johann Joseph Fux y Antonio Caldara. También destacaron centros como Salzburgo u Olomouc, donde trabajaron intérpretes como Thomas Gschlatt. En esta época se debe destacar la inclusión del solo de trombón del *Tuba Mirum* en el *Requiem* (1791) de Mozart.

Entre las pocas obras concertantes conservadas del siglo XVIII destacan los conciertos atribuidos a Georg Christoph Wagenseil y Johann Georg Albrechtsberger, hoy fundamentales dentro del repertorio para trombón alto. Asimismo, varias obras de

⁵ Guion, D. (2 de octubre de 2004). *A Short History of the Trombone*. Online Trombone Journal. <https://www.trombone.org/articles/view.php?id=333&>

Michael Haydn no fueron concebidas originalmente como conciertos independientes, sino como movimientos pertenecientes a serenatas o divertimentos posteriormente adaptados como repertorio solista, como el *Concertino para trombón en Re mayor* procedente del *Divertimento MH 68* o el *Larghetto para trombón concertante MH 61*. Todo ello demuestra que el repertorio específico para trombón seguía siendo limitado y dependía frecuentemente de arreglos y reutilizaciones musicales.

A partir del siglo XIX el trombón recuperó progresivamente su papel como instrumento solista gracias a figuras como Friedrich August Belcke, Carl Traugott Queisser o Antoine Dieppo. Gran parte del repertorio de este periodo fue compuesto o arreglado por los propios intérpretes para su uso personal. Tanto Belcke como Cioffi interpretaban habitualmente música operística adaptada al trombón, mientras que Arthur Pryor popularizó arreglos de himnos, canciones populares y arias de ópera, varias de las cuales continúan formando parte del repertorio actual.

Durante el siglo XIX y comienzos del XX comenzaron a consolidarse importantes obras concertantes como el *Concertino para trombón y orquesta* (1837) de Ferdinand David, siendo éste la obra por excelencia del trombón tenor; el *Concierto para trombón y banda militar* (1877) de Nikolai Rimsky-Korsakov, el *Concierto para trombón y orquesta* (1924) de Launy Grøndahl o la *Fantasía para trombón y piano* (1903) de Sigismond Stojowski.

Los conservatorios europeos también tuvieron un papel esencial en la expansión del repertorio. Instituciones como el Conservatorio de París impulsaron concursos anuales para estudiantes y encargaron numerosas obras para solista. Entre estas piezas de concurso destacan el *Morceau Symphonique para trombón y orquesta* (1902) de Alexandre Guilmant, la *Cavatina* para trombón y piano de Camille Saint-Saëns y la *Ballade para trombón y orquesta* (1944) de Frank Martin.

Un momento especialmente importante se produjo en 1941, cuando Paul Hindemith compuso su *Sonata para trombón y piano*, considerada la primera gran sonata moderna para el instrumento y punto de partida de un repertorio de concierto más serio y estable. Poco después, en 1947, Davis Shuman ofreció el primer recital íntegro de trombón. Aun así, gran parte de los recitales actuales continúan vinculados al ámbito académico y

universitario, lo que probablemente explica por qué pocos compositores de gran difusión siguieron el ejemplo de Hindemith escribiendo obras para trombón solista.

A lo largo del siglo XX el repertorio creció notablemente con obras como el *Concertino para trombón y orquesta* (1940) de Paul Creston, el *Concierto para trombón y orquesta* (1940) y la *Ballade* (1944) de Frank Martin, el *Concierto para trombón y orquesta* (1956) de Henri Tomasi, la *Sonatine para trombón y piano* (1957) de Jacques Castérède, el *Concerto Breve para trombón y orquesta* (1966) de Walter Piston, el *Concierto para trombón y orquesta* (1970) de Nino Rota, el *Concierto para trombón y orquesta* (1979) de Lars-Erik Larsson y la *Sequenza V* (1966) de Luciano Berio. Esta última, influida por las técnicas extendidas desarrolladas por Stuart Dempster y Vinko Globokar, se convirtió en una de las obras más representativas de la vanguardia para trombón solo.

Posteriormente aparecieron nuevas aportaciones como *Keren para trombón y orquesta* (1986) de Iannis Xenakis, *A Motorbike Odyssey* (1989) de Jan Sandström, el *Concierto para trombón y orquesta* (1991) de Derek Bourgeois y el *Concierto para trombón y orquesta* (1992) de Alexander Arutiunian.

Paralelamente, surgieron importantes contribuciones dentro de la música de cámara. Aunque muchas agrupaciones anteriores tenían funciones litúrgicas o ceremoniales, la auténtica música de cámara para trombón comenzó a consolidarse en el siglo XX con los quintetos de metal de Victor Ewald. Posteriormente aparecieron obras fundamentales como la *Sonata* de Francis Poulenc para trío de metal, la *Suite* de Kazimierz Serocki para cuarteto de trombones o la *Serenata n.º 6* de Vincent Persichetti para viola, violonchelo y trombón.

En la actualidad continúan estrenándose nuevas obras para trombón solista. Destacan el *Concierto para trombón y orquesta* de Dani Howard, estrenado en 2024 por Peter Moore junto a la Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, así como el concierto del compositor Chick Corea estrenado en 2023 por Joseph Alessi.

También debe destacarse la figura de Ricardo Mollá Albero, compositor y trombonista español cuya obra se ha convertido en una referencia dentro del repertorio contemporáneo para viento metal, con conciertos como *Finisterrai* para trompeta y trombón solistas y

orquesta (2023) y su *Concierto para dos trombones y orquesta* estrenado en 2019 (Música Festeria, s. f.).

En esta misma línea, uniendo la idea de un gran intérprete que compone obras para trombón solista, encontramos la figura de Christian Lindberg, considerado uno de los trombonistas más influyentes de finales del siglo XX y comienzos del XXI. Además de su actividad como solista internacional, Lindberg ha contribuido notablemente a la ampliación del repertorio del instrumento mediante la composición de diversas obras para trombón solista, muchas de ellas concebidas para su propia interpretación. Entre ellas se encuentran *Arabenne* (1997) para trombón y orquesta de cuerda, *Mandrake in the Corner*, *Chick 'a Bone Checkout* (2006), *Kundraan* (2008) y el *Golden Eagle Concerto*, obras que combinan un alto virtuosismo técnico mezclado con la búsqueda de nuevos lenguajes y recursos para la explotación de las cualidades del trombón (Operabase, s.f.).

Por tanto, aunque el repertorio para trombón solista ha aumentado considerablemente desde el siglo XIX, sigue siendo relativamente reducido en comparación con otros instrumentos. Esta situación ha favorecido una constante búsqueda y creación de nuevas obras, así como una importante tradición de arreglos, adaptaciones y estrenos que continúa ampliando las posibilidades técnicas y expresivas del instrumento.

3 EL *CONCIERTO PARA TROMBÓN Y ORQUESTA* DE LAUNY GRØNDAHL

3.1 Biografía de Launy Grøndahl



Ilustración 1. Fotografía de Launy Grøndahl

Launy Grøndahl fue un compositor, violinista y director de orquesta danés, cuya actividad profesional tuvo una notable relevancia en la vida musical de Dinamarca durante la primera mitad del siglo XX. Su nombre permanece especialmente vinculado al *Concierto para trombón y orquesta*, obra que le otorgó reconocimiento internacional y que continúa siendo una pieza fundamental del repertorio para trombón solista.

Nació el 30 de junio de 1886 en Ordrup, una localidad cercana a Copenhague. Realizó sus estudios musicales en el Real Conservatorio Danés de Música, donde se formó como violinista. Esta formación instrumental influyó de manera decisiva tanto en su posterior labor como director como en su escritura compositiva, caracterizada por una comprensión profunda de la orquesta.

Grøndahl desarrolló una extensa y destacada carrera como director de orquesta, estrechamente vinculada a la Radio Danesa (Danmarks Radio). Ocupando este puesto, dirigió numerosos conciertos sinfónicos y desempeñó un papel importante en la difusión del repertorio orquestal, así como en la promoción de la música danesa contemporánea. Su labor como director fue ampliamente reconocida dentro del panorama musical de su país.

Como compositor, su producción no fue especialmente abundante, pero sí significativa. Compuso obras orquestales, música de cámara y conciertos solistas, caracterizados por un estilo claro y equilibrado, situado entre el romanticismo tardío, con pinceladas propias de un lenguaje más moderno, sin llegar a tocar estéticas más contemporáneas. Su música destaca por la solidez formal y por una efectiva y cuidada orquestación, donde se busca un equilibrio técnico y musical.

En 1924 compuso su obra más conocida, el *Concierto para trombón y orquesta*, obra en la que se basa el trabajo. Escrito para el trombonista Vilhelm Aarkrog, esta obra supuso una aportación especialmente relevante al repertorio del trombón, al combinar exigencia técnica con un marcado carácter lírico y expresivo, contribuyendo a consolidar el instrumento como solista dentro del ámbito sinfónico.

Launy Grøndahl falleció el 21 de noviembre de 1960 en Copenhague. Aunque su repertorio es relativamente reducido, su legado perdura tanto por su influencia en la vida musical danesa como por una obra que ha asegurado su presencia estable en el repertorio internacional.

3.2 El lenguaje compositivo de Launy Grøndahl

Launy Grøndahl se sitúa estilísticamente en una etapa de transición entre el romanticismo tardío y el neoclasicismo temprano del siglo XX. Su lenguaje se caracteriza por una escritura clara, tonal y de fuerte desarrollo orquestal. Sus dos conciertos más destacados (el de violín y el de trombón) cuentan con una especial atención al equilibrio entre solista y acompañamiento. En general, su música tiene fuertes raíces en la música propiamente tonal, evitando la experimentación tímbrica y de recursos más propios de corrientes basadas en estos principios. Es en parte, gracias a esto por lo que el *Concierto para Trombón y Orquesta* ha sido incluido dentro del repertorio más interpretado dentro del mundo trombonístico.

Además, su escritura es muy rica en recursos, distinguiéndose por el uso de contrastes rítmicos, síncopas y cierta libertad métrica, elementos que aportan dinamismo sin abandonar la tonalidad ni la estructura tradicional del discurso musical.

En esta misma línea, podemos destacar el uso de melodías extensas, con una gran linealidad y dinamismo, así como un fuerte carácter expresivo, que irán siendo estudiadas en el apartado propiamente analítico de la obra.

Entre sus influencias, se encuentran gran cantidad de compositores, como la de su profesor Ludolf Nielsen, quien fundamentó sus bases estilísticas en la música tradicional escandinava. Por otro lado, se hallan influencias de autores como Serguei Prokófiev o Bela Bartók en motivos rítmicos de carácter incisivo. Además, se ven rasgos propios de

la orquestación colorista, donde destacan compositores como Maurice Ravel o el propio Claude Debussy.

3.3 Historia del concierto

El *Concierto para trombón y piano u orquesta* de Grøndahl fue compuesto en 1924, durante la etapa de este compositor en sus estudios en Italia. Dedicado a Vilhelm Aarkrog, fue este trombonista el primer solista que lo estrenó. La obra fue revisada varias veces, registrándose diferentes ediciones en función de las correcciones realizadas. Además, el trombonista Palmer Traulsen (1913–1975) añadió numerosas indicaciones interpretativas en una edición de 1974. Esta fue la más usada hasta la edición de 1992, cuando se eliminaron la mayoría de las adiciones para que la partitura fuera lo más parecida posible a la original. No obstante, la versión de 1992 conserva algunos cambios de octava introducidos en la edición de 1974, señalados como *ad libitum*. (Jull, J., 2017).

3.4 Análisis del concierto

El concierto sigue las estructuras clásicas propias de las obras concertantes, dividiéndose en movimientos, cada uno de ellos con un tempo y un carácter diferente.

En cuanto a la forma de cada movimiento, se puede observar un uso estilizado de las estructuras clásicas.

A continuación, se muestra una tabla con las indicaciones propias de cada movimiento, así como su forma:

I Movimiento	II Movimiento	III Movimiento
Moderato assai ma molto maestoso (negra = 80) Forma Sonata	Quasi una Leggenda: Andante grave (corchea = 80) Forma Lied Sonata	Finale: Maestoso – Allegretto Scherzando (negra = 80) Forma Rondó

Tabla 2. Indicaciones de los Movimientos del Concierto de Grøndahl.

Es así como vemos una concordancia con respecto al uso de las formas clásicas tradicionales en los movimientos de los conciertos, aunque éstas, como se ha mencionado anteriormente, se encuentran estilizadas, es decir, se toman ciertas licencias con respecto a lo que sería un uso estricto de las mismas.

3.4.1 Análisis del I Movimiento

Este primer movimiento del concierto cuenta con una marcada forma sonata, que cuenta con tres secciones claramente delimitadas.

Exposición (c.1 – c.88)	Desarrollo (c.88 – c.132)	Reexposición (c.133 – c.144)
--------------------------------	----------------------------------	-------------------------------------

Tabla 3. Extensión de las secciones del I mov.

En la exposición se encuentra la siguiente estructura:

Tema A (c.1 – c.12)	Puente modulante (c.12 – c. 35)	Tema B (c.35 – c.51)	Coda (c.53 – c.87)
Fa menor		Solb mayor	

Tabla 4. Extensión y tonalidades de las subsecciones de la exposición.

Teniendo en cuenta dicha estructura, se analizarán el tema A y B de la pieza, ya que son las secciones más representativas de dicho movimiento.

3.4.1.1 Tema A

Textura

El tema A presenta una textura de melodía acompañada, donde está última pertenece al trombón solista. El acompañamiento se trata de acordes con trémolos en las cuerdas, basándose en un sistema tonal donde se reconoce la tonalidad de Fa menor. Dichos acordes se presentan en un registro medio, dejando los registros graves y agudos para las intervenciones del viento madera y las cuerdas graves con el motivo principal, ya sea puro o con variaciones.

En cuanto al aspecto armónico, esta obra destaca por el uso del sistema tonal funcional, a lo largo de toda la obra.

La melodía se presenta en el trombón solista. Ésta contiene una línea de carácter *maestoso* que se mantiene en un registro de dos octavas. De esta forma, el comienzo de la obra trata de explotar los recursos técnicos y expresivos del trombón, manteniéndose en una tesitura cómoda para el intérprete. Además, se debe recalcar el descenso al registro grave en la parte culminante de la frase, indicado con un *fortissimo* junto a un *pesante*.

La frase del tema A se extiende desde el c.3 hasta el primer pulso del c.12. Los dos primeros compases de la pieza marcan la tonalidad (Fa menor) iniciando propiamente la frase en el c.3 con anacrusa. Esta frase se distribuye en dos semifrases claramente marcadas, siendo la primera (de cuatro compases) más larga que la segunda (de 5 compases). Por tanto, el esquema de esta frase sería el siguiente:

1ª semifrase: c.3 (con anacrusa) – c.6	2ª semifrase: c.7 (con anacrusa) – c.12
--	---

Tabla 5. Análisis estructural de la frase del tema A.

De esta forma, se trata de un trato estilizado de las frases convencionales, donde la primera semifrase sí que contiene un fragmento estructurado, mientras que esto mismo se pierde en la segunda semifrase, con el uso del *rubato* de los compases 9 y 10.

Otra característica de gran importancia, y que estará presente a lo largo de toda la pieza, será la precisa y detallada articulación, expresando en todo momento de forma clara cómo deben ser interpretados los pasajes.

A continuación, la imagen de un extracto del *Concertino para trombón y orquesta* de Ferdinand David, donde se puede observar la casi ausencia de articulaciones.

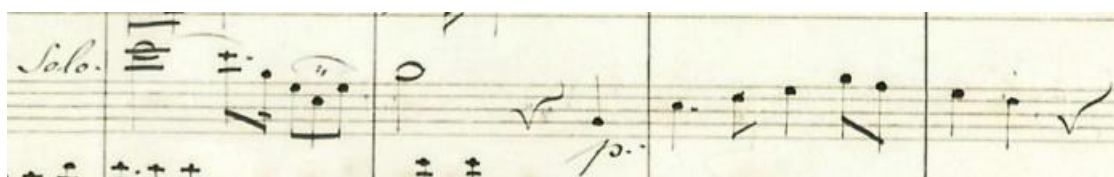


Ilustración 2. Fragmento extraído de la partitura Concertino para trombón y orquesta de Ferdinand David.

Uso motivico

Entrando en detalles, es en este tema cuando aparece el motivo principal del tema A, que será persistente a lo largo de toda la obra. Se basa en un motivo rítmico de tres corcheas

que desembocan en una figura más larga. Además, consta de las notas *fa*, *mi* y *do*. En la imagen posterior aparecerá marcado con un cuadro rojo, siendo el cuadro naranja una variación de este motivo, ya que contiene la misma dirección descendente, así como la misma rítmica

LAUNY GRÖNDÄHL (1924)

I. Motivo principal Tema A
Moderato assai ma ~~molto~~ maestoso (♩ = 80)

The image shows a musical score for Trombone and Piano. The top system is labeled 'I. Motivo principal Tema A' and 'Moderato assai ma ~~molto~~ maestoso (♩ = 80)'. The Trombone part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. Red boxes highlight the main motif in both parts. An orange box highlights a variation of the motif in the Piano part. The score includes dynamic markings like *mf*, *ff*, and *cresc.*, and tempo markings like *a tempo*.

Ilustración 3. Apariciones del motivo principal del tema A. Fragmento extraído de la reducción a piano del Concerto para trombón y orquesta de Launy Grøndahl.

Por ello, se denota un minucioso uso del motivo principal, dando una fuerte cohesión a la obra y dotándolo de un carácter muy definido por el uso de la sonoridad recurrente que refleja el motivo señalado.

Por otro lado, se observa una escritura cuidada pensando en las posiciones de la vara necesarias para la interpretación. De esta manera, el rango de este primer tema A abarca desde la 1ª posición hasta la 4ª posición, a excepción de la cadencia, donde coincide con el cierre de la frase, siendo necesaria una extensión de la vara hasta la 6ª posición con la nota *fa*3.

En cuanto a las dinámicas, se trata de un pasaje denso, que (en la voz solista) abarca de un predominante *mezzoforte* hasta un *fortissimo* (solo utilizado en la cadencia para

concluir de forma trepidante la primera frase). Sin embargo, el motivo principal del tema A sí que va apareciendo con una dinámica más sonora (*forte* o *fortísimo*) en la orquesta.

Por tanto, de esta parte constataríamos un carácter majestuoso y potente, que daría comienzo a la pieza de forma elegante con la exploración de un registro cómodo pero poderoso, amplio y que busca la proyección sonora del trombón solista.

3.4.1.2 Tema B

Textura

El tema B consta de una textura basada en tres planos sonoros. Por un lado, encontramos la melodía principal sustentada por el trombón. De esta manera, otra voz contrapuntística se encuentra en los violines primeros, duplicada por la flauta y el oboe.

The image displays a musical score for Trombone and Orchestra by Launy Grøndahl. It is divided into three systems. The first system features a Trombone part (labeled 'Acompañamiento' in green) and a Violin I part (labeled 'Melodia ppal.' in yellow). The second system shows the Trombone part (labeled 'Línea Contrapuntística' in red) and the Violin I part (labeled 'Acompañamiento' in green). The third system shows the Trombone part (labeled 'Línea Contrapuntística' in red) and the Violin I part (labeled 'Acompañamiento' in green). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'p'.

**Ilustración 4. Fragmento extraído de la partitura
Concierto para Trombón y Orquesta de Launy Grøndahl.**

Por último, se encuentran los propios acordes que dan soporte al material temático sobre el que se desarrolla el material temático.

De esta forma, se puede observar en la ilustración anterior la inclusión de estos tres planos sonoros, estando la parte de acompañamiento representada en verde, la melodía principal en amarillo y la línea contrapuntística en rojo. Esta última contiene el motivo propio del tema B, que será posteriormente analizado.

La textura irá evolucionando, dando mayor desarrollo al carácter contrapuntístico, pero siempre manteniendo estos tres planos anteriormente nombrados.

De esta forma, el tratamiento textural es contrastante con respecto al utilizado en la exposición del tema A, donde se trabajan de manera menos detallada los aspectos contrapuntísticos.

Armonía

El tema B de este concierto se halla en Solb mayor. Se trata del tritono de Do mayor, siendo esta la dominante de Fa menor. Otro posible análisis sería que la tonalidad de Solb mayor se tratase de la napolitana de Fa menor. Es este detalle el que refleja un uso no tradicional del esquema tonal clásico, donde el tema B de una forma sonata solía estar en la tonalidad del relativo mayor en el caso de las obras construidas en el modo menor.



Ilustración 5. Fragmento de la partitura del Concierto de Launy Grøndahl.

Como se ha señalado anteriormente, se basa en un tratamiento puramente tonal con un uso sofisticado de las funciones propias de este sistema. Relacionado directamente con el tratamiento de las frases, emplea puntos cadenciales para la inclusión de elementos significativos, como es el caso del c. 44, donde, al realizar una cadencia auténtica en Si menor, se ha modulado previamente a esta tonalidad mediante la enarmonización del *solb* por el *fa#* para emplearlo como dominante de Si menor. Esto queda reflejado en la anterior ilustración.

Con este detalle, se refuerza la idea del uso de un tratamiento complejo del sistema armónico que dota a la obra de pasajes de gran diversidad sonora.

En cuanto al tratamiento del trombón, se sigue observando una melodía de carácter lineal. Sí que contiene intervalos más amplios al inicio del tema B, pero estos se van utilizando con menor frecuencia, predominando de esta forma la melodía por grados conjuntos, aunque el registro de esta sección es bastante amplio.

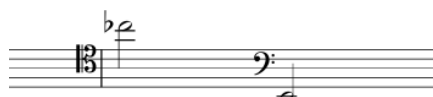


Ilustración 6. Registro del trombón en el tema B. Elaboración propia.

Uso motivico

En esta subsección podemos observar un motivo predominante, que es presentado por primera vez en el puente modulante y que será utilizado de forma recurrente a lo largo de todo el tema B. Más concretamente en el c. 31, aunque previamente, en el c. 30, se expone la cabeza del motivo.



Ilustración 7. Fragmento extraído de la partitura Concierto para trombón y orquesta de Launy Grøndahl.

La imagen posterior condensa el uso del motivo principal del tema B, señalado con un cuadro amarillo, así como sus transformaciones, expuestas en naranja.

Para una mayor cohesión y un mejor desarrollo del carácter del pasaje, aportando mayor riqueza, se observa la inclusión de otro motivo de carácter rítmico, señalado con elipses

azules en la imagen. Este motivo estaría compuesto por una semicorchea con puntillo seguida de una corchea que culmina en una figuración de valor más largo.

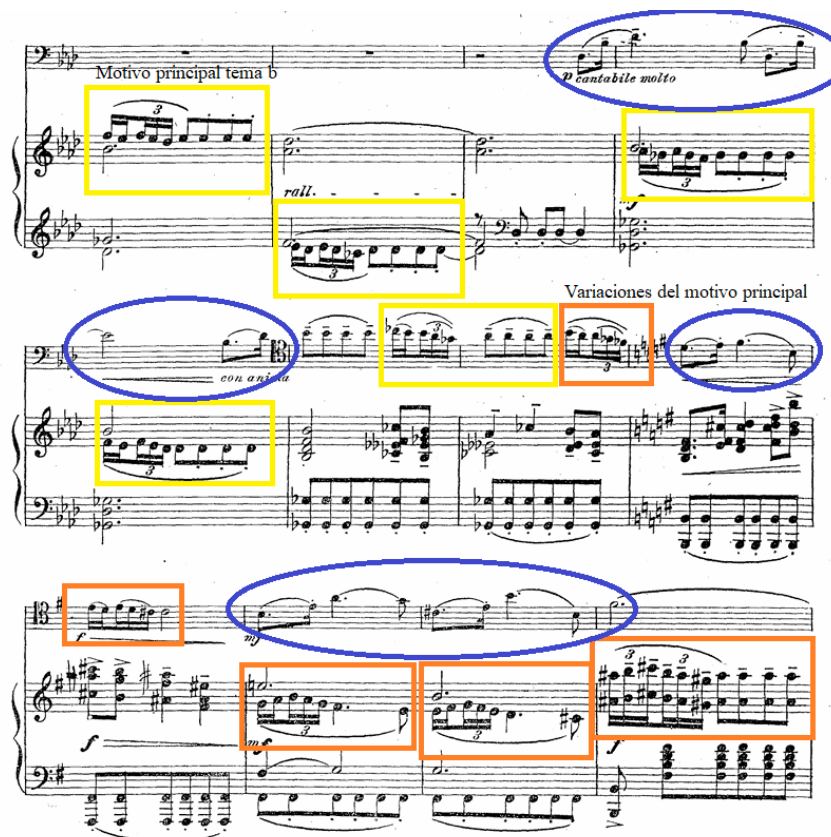


Ilustración 8. Fragmento extraído de la partitura Concierto para trombón y orquesta de Launy Grøndahl

En cuanto al tratamiento del trombón este apartado se observa un cuidado tratamiento de la escritura para trombón. Un aspecto relevante se aprecia en el control de las posiciones necesarias para la interpretación del pasaje que contiene los c.c. 35–36. La imagen siguiente muestra dicho fragmento perteneciente al inicio del tema B, donde el pasaje puede ser ejecutado íntegramente en 5ª posición, explotando la técnica de la flexibilidad.



Ilustración 9. Extracto de la partitura del Concierto para trombón y orquesta de Launy Grøndahl.

Asimismo, se constata una mayor explotación del registro del instrumento, ya que, aunque se aprecia un predominio del registro agudo al comienzo del tema B, la subsección concluye en el registro grave. En este sentido, se amplía el ámbito sonoro hacia el agudo, incrementando así la exigencia para el intérprete, que requiere un mayor control técnico y un mejor soporte del aire para una correcta ejecución.

Por otro lado, cabe destacar que los puntos culminantes de la frase coinciden con notas largas en el trombón, como es el caso de los c.c. 44-45.



Ilustración 11. Fragmento extraído de la partitura
Concierto para trombón y orquesta de Launy Grøndahl

3.4.2 Análisis del II Movimiento

El segundo movimiento se trata de una estructura binaria reexpositiva, donde cada sección comprende dos subsecciones cada una con un tema característico. Por tanto, la estructura general de la obra comprendería lo siguiente:

A		A'	
a1 (c.c. 1-11)	a2 (c.c. 12-30)	a1' (c.c. 31-48)	a2' (c.c. 49-60)
Sib menor	Sib mayor	Sib menor	Reb mayor

Tabla 6. Análisis estructural y de las tonalidades del II mov.

3.4.2.1 A

a1

De esta forma, cada subsección contendría un tema. Por tanto, la frase de a1, se trataría de una melodía acompañada, cuyo acompañamiento comienza con el empleo de líneas cromáticas, evolucionando a una escritura contrapuntística. Además, se trata de una frase que se estructura en dos semifrases de cuatro compases cada una, basadas en la forma bar (a1, a2, B) y manteniéndose en un registro medio-agudo en el trombón. A continuación, una foto que contiene el registro de esta primera frase:

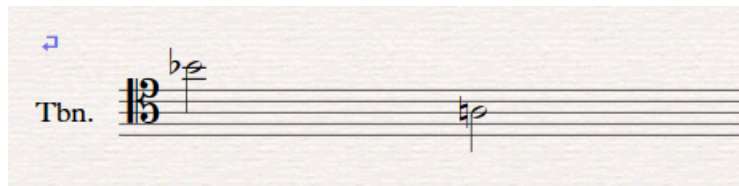


Ilustración 10. Registro del trombón, a1. Elaboración propia.

Además, se trata de un pasaje predominantemente lírico, con el uso reiterado de pasajes ligados, dotando de gran capacidad expresiva al trombón. Por otro lado, vemos el empleo de compases de amalgama, con la inclusión del compás de 7 por 8, generando una sensación de desestabilización en el pulso.

a2

Se trata de una subsección de carácter delicado que contiene una melodía con carácter cantabile, que evoluciona desde un registro medio-agudo a un registro grave, con el uso de una nota pedal para finalizar la sección. La subsección contiene tres semifrases (aba), siendo la primera de cinco compases, la siguiente de cuatro y la repetición de la primera de ocho, ya que contiene una ampliación interna. Se trata de una melodía acompañada donde el acompañamiento se basa en el uso arpeggios en el piano, con la inclusión de segundas a las notas propias de los acordes para dar riqueza sonora al acompañamiento. A esto se le suma la inclusión de un acorde tenido en las cuerdas, que funciona como sustento para la construcción sonora de esta segunda subsección.

3.4.2.1 A prima

a1'

Se trata de una reexposición con variaciones de a1. Gracias a esto, encontramos punto climático del movimiento en el c.39, resaltado por el salto de octava (*sib-sib*) en la voz solista. Es en este clímax donde vemos un empleo del registro agudo del trombón, en *fortissimo*, mientras que la orquesta mantiene un acorde fijo a la vez que los violines y violas, también desplegando el acorde, realizan figuraciones sincopadas con acentos para generar movimiento.

a2'

Esta subsección contiene una frase de ocho compases divididas en dos semifrases simétricas de cuatro compases. Es por tanto que, en relación con a2, se omite la semifrase central. La orquestación es la misma que en a2, mientras que, en el caso del registro del trombón, se emplea un registro medio que evoluciona a un registro grave, finalizando el movimiento con un *reb2* del registro grave. De esta forma, se ve una clara gestión de los registros y de las dinámicas empleadas en el trombón, donde el punto climático coincide con un registro agudo y una dinámica *fortissimo*, mientras que el registro grave se emplea al final del movimiento, en una dinámica con tendencia al *piano*.

3.4.3 Análisis del III Movimiento

Este movimiento se trata de un rondó sonata, con una sección de introducción al inicio del movimiento.

Por tanto, se estructuraría de la siguiente manera:

Intr.	A	B	A'	C	B	A''	Coda
c.c. 1-18	c.c. 19-49	c.c. 50-68	c.c. 69-81	c.c. 82-111	c.c. 112-126	c.c. 127-149	c.c. 150-154

Tabla 7. Análisis estructural del III mov.

Introducción

Esta primera sección se basa en el empleo del material propio del tema A y B del primer movimiento.

En la ilustración posterior, en la que se muestra la introducción del III movimiento del concierto, se marca en rojo la aparición del motivo principal del tema A del I movimiento; en amarillo se muestra el motivo principal del II movimiento, mientras que en verde se muestran las variaciones de este. Por último, en azul se muestran las referencias al tema B del I movimiento.

Ilustración 11. Introducción del III Mov. Concierto para trombón y orquesta de Launy Grøndahl.

A

La sección A contiene una frase de dieciséis compases, con ritmos sincopados, que presenta una línea melódica con predominio de los grados conjuntos, evitando saltos de intervalos amplios. Se trata de una melodía acompañada, en la que la voz solista la posee el trombón, mientras que la orquesta desarrolla un acompañamiento basado en acordes con rítmica estable y carácter *staccato*.

En cuanto al tratamiento del trombón, este se encuentra en un cómodo registro medio-agudo, contenido en el ámbito de una novena (*fa3, sol4*).

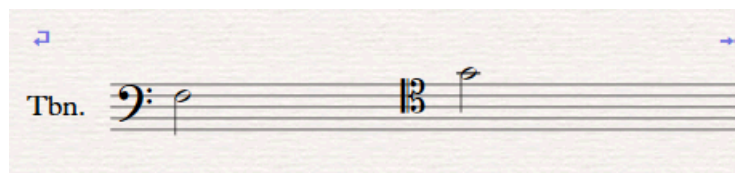


Ilustración 12. Registro del trombón, sección A. Elaboración propia.

Relacionado con el uso motivico, se observa un empleo recurrente del motivo principal del tema A del primer movimiento (*fa, mi, do*), pero en este caso en otra altura (*mi, re, si*). La aparición de dicho motivo está reflejada en rojo en la siguiente ilustración:

A musical score for a Rondo, Allegretto scherzando (♩ = 60). The score is in 8/8 time and features a Trombone (Tbn.) part and a Piano (P) accompaniment. The Tbn. part is in bass clef, and the Piano part is in treble and bass clefs. The score is divided into four systems. The first system shows the Tbn. part with a red box highlighting a motif. The second system shows the Tbn. part with a red box highlighting a motif. The third system shows the Tbn. part with a red box highlighting a motif. The fourth system shows the Tbn. part with a red box highlighting a motif. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The score is labeled 'RONDO' and 'Allegretto scherzando (♩ = 60)'. The Tbn. part is marked with 'mf' and 'cresc.'.

Ilustración 13. Aparición del motivo del tema A del I mov.

B

Esta sección contiene una frase de 14 compases que contiene una inversión de la dirección interválica, así como del ritmo del tema B del I movimiento.

Asimismo, a nivel textural, nos encontramos ante una melodía acompañada por acordes tenidos. Sin embargo, los vientos-madera contienen pequeñas intervenciones con el motivo anteriormente nombrado a modo de «eco».

A continuación, se expone una ilustración donde se puede apreciar la aparición del motivo de esta sección:

The image displays a musical score for Trombone and Piano. The top system features the Trombone part, which begins with a forte (f) dynamic, followed by a decrescendo (dim.), then another forte (f) and decrescendo (dim.), and finally a mezzo-forte (mf) section. The bottom system shows the Piano accompaniment, which provides harmonic support with sustained chords, marked with sfz and mf dynamics. Red boxes are used to highlight specific motifs: in the Trombone part, the first two measures of the first phrase and the first two measures of the second phrase are boxed; in the Piano part, the first two measures of the first phrase and the first two measures of the second phrase are boxed. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time.

Ilustración 14. Aparición del motivo principal de la sección B.

3.5 Conclusiones

En conclusión, *el Concierto para trombón y orquesta* de Launy Grøndahl es un ejemplo en el que se aprecia un minucioso trabajo del trombón como instrumento solista.

De esta forma, se observa un control preciso del registro del trombón, empleando el registro agudo para los puntos culminantes. Además, se aprecia un predominio de líneas melódicas expresivas, con gran cantidad de grados conjuntos y pocos intervalos amplios. En esta línea, se gestionan las intervenciones del trombón, buscando no fatigar al

intérprete e intercalando pasajes de mayor dificultad técnica con otros de menor exigencia.

En cuanto a los aspectos melódicos, se observa un complejo manejo de los pasajes contrapuntísticos, siendo estos, junto con la melodía acompañada, las texturas predominantes de la pieza. Además, la orquestación presenta un claro núcleo en las cuerdas, utilizando los vientos de forma menos recurrente y, sobre todo, para el doblamiento de líneas de las propias cuerdas.

En el uso motivico se observa un aspecto fundamental de la obra, ya que emplea diferentes motivos como elementos unificadores de la pieza. De esta manera, trabajando con un número reducido de motivos mediante transformaciones, se consigue un lenguaje compositivo propio, que dota al concierto de un carácter reconocible.

Por último, en las estructuras empleadas en cada movimiento, se observa una gestión de las formas clásicas, pero con ciertas licencias que enriquecen la obra de forma significativa.

4 “THE THREE GAZES”

La concepción de este concierto se fundamenta en la idea de explorar las tres principales facetas del trombón como instrumento solista: su carácter poderoso, representado por un sonido amplio, denso y proyectado; su capacidad expresiva, en la que el timbre adquiere un matiz más sutil; y su vertiente virtuosa, orientada a la explotación de sus recursos técnicos propios. Para el desarrollo de estos aspectos se han tomado como principales referencias los planteamientos sobre orquestación de Adler (2002) y los principios de técnica compositiva expuestos por Sanz (2020).

De este modo, cada una de estas facetas se integra en los distintos movimientos del concierto. De esta idea surge el título de la obra, *The Three Gazes* (traducido al español como *Las Tres Miradas*), en el que cada movimiento busca reflejar una de estas dimensiones del trombón, asociándola a una emoción concreta vinculada a una “mirada”.

Por tanto, nos encontraríamos con la siguiente distribución:

<i>I mov. “The Gaze of Anger” (La mirada de la Ira)</i>	El trombón poderoso.
<i>II mov. “The Gaze of Melancholy” (La mirada de la Melancolía)</i>	El trombón expresivo.
<i>“The Gaze of Happiness” (La mirada de la Felicidad)</i>	El trombón ágil.

Tabla 8. Carácter de cada movimiento del concierto.

Otro aspecto fundamental que tener en cuenta fue la elección del nivel de la obra, especialmente en lo referente a la parte solista. Para ello, tras la investigación realizada sobre el lenguaje idiomático del trombón, así como el estudio del concierto de Launy Grøndahl, se determinó que la obra estaría destinada a un nivel medio-alto de trombonista, pudiendo situarse más concretamente en los últimos cursos de las enseñanzas profesionales de música y los primeros cursos de las enseñanzas superiores de esta especialidad.

De este modo, se facilitaría un posible estreno de la obra al presentar una dificultad contenida, aunque con algunos pasajes que requerirían un estudio específico para su correcta ejecución.

Otro aspecto que debía definirse era el tratamiento de la orquesta, es decir, si esta asumiría un papel secundario como mero acompañamiento o si, por el contrario, tendría una presencia más relevante dentro del discurso musical (Howard, 2022). En este caso, se optó por la segunda opción, de manera que la orquesta no se concibe únicamente como un soporte para el solista, sino como un elemento estructural y expresivo fundamental, que dialoga con el trombón y se alterna con él en la construcción del discurso musical.

En cuanto al estilo musical del concierto, se trata de un lenguaje propio, donde se asimilarán ideas resultantes de la investigación previas unidas a diferentes recursos que han sido estudiados durante el periodo de estudios. De este modo, las influencias irán siendo nombradas en el apartado de análisis.

Análisis de “*The Three Gazes*”

Toda la obra parte del motivo principal del concierto de Launy Gondahl: es decir, se basa en la célula *fá, mi, do*. De ésta, se expresen variantes con diferentes recursos que dotan a la obra de diferentes paisajes sonoros, siguiendo la línea de su título característico de la música programática⁶.

De esta forma, del concierto toma como referencia las alturas de este motivo como base para la concepción de cada movimiento. A continuación, se expone una tabla que muestra esta asociación:

1º mov.	2º mov.	3º mov.
---------	---------	---------

⁶ La música programática es aquella que busca transmitir una idea extramusical: una historia, un paisaje, un cuadro o un sentimiento. Su esencia radica en la intención comunicativa del compositor, que utiliza los recursos del lenguaje musical, melodía, ritmo, armonía, timbre y forma para describir o sugerir una realidad no musical. El oyente, a través de la escucha, reconstruye mentalmente la narración o la imagen propuesta, convirtiéndose en parte activa del proceso interpretativo. INTEF (s.f.). *Música programática: el sonido como narración*. https://descargas.intef.es/recursos_educativos/RED_ES/04_Bachillerato/1/B_1_075_2025_1100/qu_cuenta_la_musica.html

<i>fa</i>	<i>do</i>	<i>mi</i>
-----------	-----------	-----------

Tabla 9. Estructura armónica en base al motivo ppal. del concierto.

4.1 I Mov. The Gaze of Anger

Estructura formal:

Nos encontramos ante una forma binaria reexpositiva, con una *cadenza* que actúa como enlace entre el primer y el segundo movimiento. Por tanto, contaríamos con un primer movimiento con cuatro secciones.

Exposición (A)	Desarrollo (B)	Reexposición (A)	<i>Cadenza</i>
cc. 1 - 29	cc. 30 - 67	cc. 68 - 96	cc. 97 - 109

Tabla 10. Estructura formal del I mov.

De esta forma, nos encontramos ante una forma lied (ABA) que incluye una *cadenza*, y donde la B funciona como desarrollo.

Además, en el aspecto rítmico, se gestionan los *tempos* de cada sección, de tal manera que, durante las tres primeras secciones, se construye una sensación de *accelerando* continuo. A continuación, se muestra una tabla con los tempos de las tres primeras secciones.

1ª sección (A)	2ª sección (B)	3ª sección (A)
Negra = 94	Negra = 104	Negra = 108

Tabla 11. Tempos de las 3 secciones del I mov.

4.1.1. Exposición

Armonía y estructura

En relación con el carácter denso y sonoro que intenta imprimir el primer movimiento de la pieza, he usado una escritura predominantemente cromática, con el empleo de diferentes líneas melódicas, que van generando sonoridades densas por superposición de elementos contrapuntísticos.

Sin embargo, para dar coherencia armónica, he empleado polos o notas pedales de apoyo en las secciones graves que actúen como ancla armónica de tal forma que las sonoridades resultantes de las líneas superiores sean cohesionadas de forma más eficaz.

De esta forma, la primera sección utiliza la forma *bar*⁷ donde se encuentran tres semifrases (a1, a2, B), siendo la tercera la que es de mayor extensión y generando un contraste con respecto a las dos subsecciones anteriores.

En relación con los polos anteriormente nombrados, tanto la primera como la segunda subsección se cimientan sobre el polo de *fa*, mientras que la tercera comienza con el polo de *fa* nuevamente, pero esta vez se va rápidamente al polo de *sib* que, a nivel armónico, supondría un cuarto grado. A partir de ahí, continúa una línea descendente para realizar la cadencia de los c.c. 23 y 23 mediante el tritono *si-fa*.

a1 (cc. 1 – 6): polo de <i>fa</i>	a2 (cc. 7 – 12): polo de <i>fa</i>	B (cc. 13 – 23): polo de <i>fa-sib</i>
-----------------------------------	------------------------------------	--

Tabla 12. Polos de la 1ª sección del I mov.



Ilustración 15. Polo de *fa* semifrases a1 y a2. Elaboración propia.



Ilustración 16. Polo *fa-sib*. subsección B. Elaboración propia.

⁷ La *forma bar* o *bar form* esta formada por tres frases y su aspecto más importante reside en las características de la tercera frase que suele ser de mayor duración y representa un punto culminante al cual tienden las dos primeras frases. A nivel temático las dos frases iniciales son similares y la tercera sufre una variación (a, a, a' o a, a', a) o crea un marcado contraste (a, a, b o a, a', b). Musicnetmaterials. (6 de octubre de 2014). *La estructura periódica 5: Bar form*. <https://musicnetmaterials.wordpress.com/2014/10/06/la-estructura-periodica-4-bar-form/>

Para el acorde inicial se ha empleado el método de la combinatoriedad (Sanz, 2020). Dicho recurso se basa en la generación de material compositivo a partir de la combinación de diferentes relaciones interválicas. En este caso, el motivo principal que componer la pieza (*fa, mi, do*) contiene un intervalo de segunda menor (*fa-mi*) y otro de tercera mayor (*mi-do*).



Ilustración 17. Acorde inicial compuesto mediante combinatoriedad. Elaboración propia.

De este acorde inicial encontramos cuatro superposiciones con la misma interválica (*fa-mi-do*), (*mi-do-sib*), (*do-sib-sol*), (*sib-sol-fa*).

Dicho acorde va siendo alternado con la intervención de los instrumentos graves (chelos, contrabajos, fagotes y timbal) marcando el polo de cada subsección.

A musical score for five instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score is divided into three measures. The first measure is highlighted with a yellow box and contains the word *f* (forte). The second measure is also highlighted with a yellow box and contains the word *f*. The third measure is highlighted with an orange box and contains the word *f*. The word "Polo" is written below the Cb. staff in the second measure. The text "Acorde por combinatoria" is written to the right of the Vla. staff.

Ilustración 18. Alternancia del polo y el acorde inicial. Elaboración propia.

Textura

En cuanto a la textura, esta sección contiene variedad de texturas donde alterna pasajes monofónicos, con la intervención del trombón sin ningún soporte orquestal, así como pasajes de carácter contrapuntístico.

De esta forma, encontramos un formato de diálogo entre el trombón y la orquesta, ya que estos se van alternando. A partir del c. 17 la escritura se vuelve plenamente contrapuntística, explotando el recurso de la composición de líneas predominantemente cromáticas que van generando sonoridades basadas en la superposición estas líneas melódicas.

5

17

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 2

Tbn.

Trm. 1 y 2

Tpt.

Tmb.

Perc. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Partitura completa

20

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn.

Trm. 1 y 2

Tpt.

Tmb.

Perc. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Partitura completa

Ilustración 19. Análisis de los elementos contrapuntísticos de la subsección B. Elaboración propia.

En esta imagen se pueden distinguir con claridad la gestión del recurso anteriormente mencionado. Por un lado, se encuentra la melodía principal en el trombón solista. En segundo lugar, se encuentra la línea perteneciente a fagotes, chelos y contrabajos. Los instrumentos que contienen el registro agudo poseen otra línea contrapuntística, remarcada en amarillo y, por último, las trompas y la trompeta, junto con el clarinete y oboe segundo contienen una nota tenida.

Al todas las líneas poseer una dirección descendente, se acentúa el carácter grandioso del movimiento.

En cuanto a la melodía, en toda esta sección la posee en su gran mayoría el trombón solista. Esta contiene un primer motivo extraído a modo de cita de la 3ª Sinfonía (1902) de Gustav Malher.



Ilustración 20. Motivo extraído de la partitura de la 3ª Sinfonía de Malher.

Es ese mismo gesto con el que comienza la melodía principal. Para, posteriormente realizar un descenso con la inversión del motivo principal (*fa, mi do*). Es por esto por lo que ese descenso se compone de células que contienen continuamente los intervalos de segunda y de tercera, derivados del motivo principal.

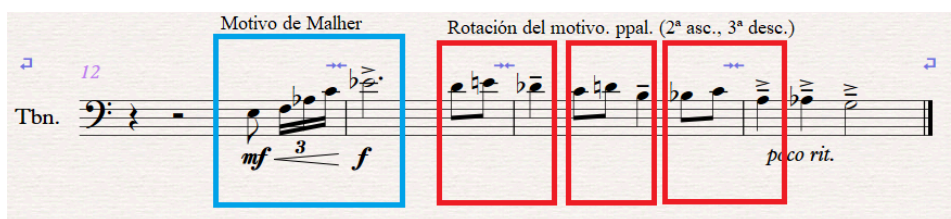


Ilustración 21. Análisis del tema principal del primer movimiento. Elaboración propia.

Además, se genera una línea cromática desde el *mib* hasta el *sol*, respaldando el remarcado carácter cromático de este movimiento.

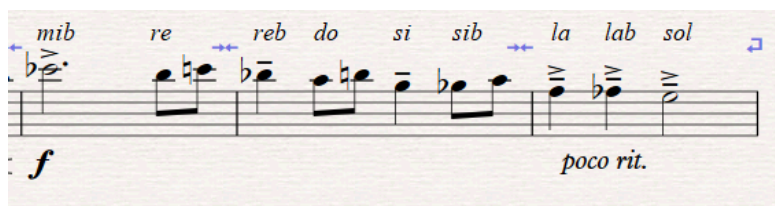


Ilustración 22. Análisis de la línea cromática del tema principal. Elaboración propia.

La segunda intervención se trata de una variación de la primera, donde la gestión del motivo principal incluye variaciones cromáticas, indicadas en naranja en la siguiente imagen.



Ilustración 23 Variaciones del tema principal en la segunda intervención del trombón. Elaboración propia.

La tercera y última intervención del trombón mezcla el motivo principal junto con variaciones cromáticas.

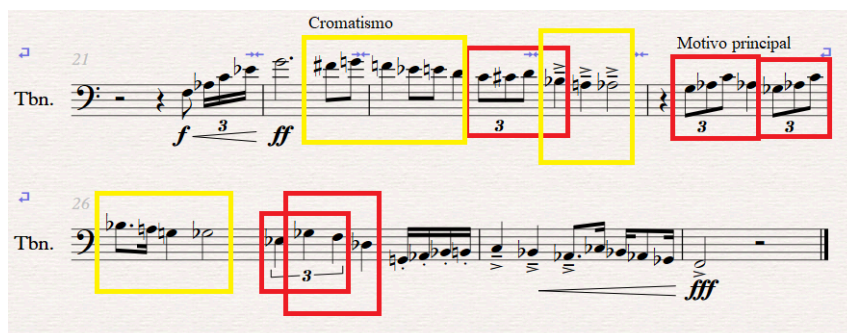


Ilustración 24. Análisis de la tercera intervención del trombón. Elaboración propia.

Esta última idea se refleja detalladamente en la imagen, donde en naranja amarillo vienen los pasajes cromáticos, mientras que el empleo del motivo principal viene remarcado en rojo.

Siguiendo esta idea basada en el uso de motivos, se debe tener en cuenta la transformación que sufre el motivo basado en Mahler. Dicha variación se ve reflejada en la siguiente imagen con cuadrados azules, donde se mantiene la rítmica propia de dicho motivo:

The image displays a musical score for a symphony orchestra, focusing on the first four measures. The instruments listed on the left are: Fag. 1 y 2 (Bassoon 1 and 2), Tbn. (Trombone), Trmp. 1 y 2 (Trumpet 1 and 2), Tpt. (Trumpet), Timb. (Timpani), Perc. (Percussion), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabajo). Several passages are highlighted with blue boxes, indicating transformations of a derived motif. These include: Fag. 1 y 2 in measures 1, 2, and 4; Tpt. in measures 1 and 2; Vc. in measures 1, 2, and 4; and Cb. in measures 1, 2, and 4. The passages are marked with a forte (f) dynamic and a triplet (3) rhythm.

Ilustración 25. Apariciones de las transformaciones de motivo derivado de Malher. Elaboración propia.

Tratamiento del trombón

Enfocándonos en el propio uso del trombón, encontramos una escritura donde se maneja un registro cómodo para el trombón. Al igual que el *Concierto para trombón y orquesta* de Launy Grøndahl, en este inicio se busca explotar la densa capacidad sonora del trombón.

En esta misma línea, el primer gesto basado en un arpeggio con figuración de tresillo de semicorchea debe ser ejecutado con la técnica del triple picado, por lo que suma dificultad a la interpretación de la pieza.

Además, el continuo uso de una dinámica que tiende al *forte* supone un reto para el intérprete, ya que para una correcta ejecución es necesaria una cuidada gestión del aire para poder mantener la línea melódica durante sus intervenciones.

En cuanto al registro, las dos primeras intervenciones del trombón se encuentran en un ámbito de séptima mayor, mientras que la tercera intervención aumenta considerablemente el registro, abarcando más de dos octavas.

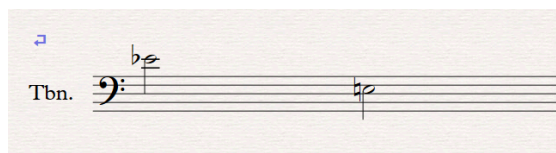


Ilustración 27. Registro del trombón en sus dos primeras intervenciones. Elaboración propia.

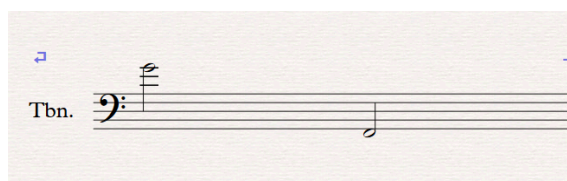


Ilustración 26. Registro del trombón en su tercera intervención. Elaboración propia.

Por tanto, durante esta sección vemos un predominio de un registro medio-agudo, que culmina con un descenso al registro grave, coincidiendo este descenso con la llegada al punto culminante en el c.33.

De esta forma, al igual que sucede en el *Concierto de Launy Grøndahl*, se requiere de una capacidad técnica para unir registros por parte del intérprete. Sin embargo, es en la tercera intervención cuando se explota de forma definitiva este recurso, precisando de una extensión de la vara hasta la 6ª posición (es decir, la posición más larga de la exposición) para el punto culminante, coincidiendo con el *fa2* del c.23.

Tras este punto culminante, nos encontramos un episodio de enlace entre la exposición y el desarrollo.

Para describir dicho enlace, nos apoyaremos en la siguiente imagen:

Ilustración 28. Análisis del clímax y el enlace con la siguiente sección B. Elaboración propia.

En dicha ilustración podemos observar el punto climático de la exposición marcado con un rectángulo naranja. De esta forma, este momento culminante se haya compuesto del polo de *fa*, marcado en rojo, así como del acorde, marcado en azul, resultado de la combinatoriedad. A esto se le añaden los *sietesillos* cromáticos en flauta y clarinete segundo, dando movimiento a dicho acorde y generando contraste con respecto a las apariciones anteriores. Además, en el c.26, el oboe primero tocará el motivo principal de la obra transportado (*mi, do, si*).

Por último, también se introduce el motivo derivado de Mahler. Éste último, marcado en verde, irá transformándose por aumentación para ir enlazando con la sección siguiente. Esta transformación se haya en la partitura señalada mediante flechas verdes.

4.1.2. Desarrollo

Esta nueva sección funciona como desarrollo, contando con seis episodios que trabajan el material de la exposición.

Episodio 1	Episodio 2	Episodio 3	Episodio 4	Episodio 5	Episodio 6
cc. 30-38	cc. 39-44	cc. 45-48	cc. 49-55	cc. 56-59	cc.60-67

Tabla 13. Estructura del desarrollo del I mov.

Durante toda esta sección, que funciona como anticlímax, se harán uso de dinámicas con tendencia al *piano*, para generar contraste con la dinámica *forte* de la exposición.

1º Episodio

Estructura formal

Este episodio contiene una frase de cuatro compases (del c.31 con anacrusa hasta el c.35). Del c.35 hasta el siguiente episodio (c.39) se encuentra un episodio de transición basado en la inclusión de líneas cromáticas, así como en la aparición de variaciones del motivo principal con la rítmica del motivo de Mahler.

Armonía y textura

Este episodio se basa en el polo de la, representado en dicha nota pedal en chelos. De esta forma, pasamos a una escritura más liviana con predominio de una textura compuesta por un acompañamiento de acordes con una melodía perteneciente al trombón solista.

Por tanto, sobre el pedal de la, aparece el primer acorde sobre el que se cimentará la melodía. Dicho acorde será el de *sol aumentado* (*sol, si, mib = re#*), que aparece en las maderas, donde el *re#* está enarmonizado por *mib*.

Además, este acorde será doblado por todos los violines, en un registro agudo, que harán una entrada escalonada utilizando variaciones del motivo principal. De esta forma, gracias a la propia sonoridad del acorde aumentado y al doblamiento del acorde en el agudo, se pretende generar una sensación de incertidumbre e inestabilidad, que serán fomentadas por el uso de diferentes recursos que serán analizados posteriormente.

Acorde de *sol* aumentado

Poco más mosso $J = 104$

Fl. I y 2
Ob. I y 2
Cl. I y 2
Fag. I y 2
Tbn.
Trmp. I y 2
Tpt.
Timb.
Tri.
Vin. I
Vin. II
Vla.
Vc.
Cb.

poco mosso $J = 104$

Duplicación del acorde

Variaciones motivo ppal

Polo de *la*

Ilustración 29. Análisis del primer episodio del desarrollo.
Elaboración propia.

Es así como podemos ver la entrada de la primer una variación del motivo principal (segunda, tercera) donde se sustituye el intervalo de tercera por uno de cuarta (*si, la mi*).

La otra variación se encuentra en los violines segundos, donde el primer intervalo del motivo principal (segunda) se invierte, resultando en una séptima: (*fa*#, *mi*, *do*).

Tbn. *sord.* *pp* *mp*

The musical score for the Tbn. part shows a sequence of notes. The first measure contains a triplet of eighth notes marked *pp* and *sord.*. The second measure contains a half note. The third measure contains a triplet of eighth notes. The fourth measure contains a half note. The fifth measure contains a half note. The sixth measure contains a half note. The seventh measure contains a half note. The eighth measure contains a half note. The ninth measure contains a half note. The tenth measure contains a half note. The eleventh measure contains a half note. The twelfth measure contains a half note. The thirteenth measure contains a half note. The fourteenth measure contains a half note. The fifteenth measure contains a half note. The sixteenth measure contains a half note. The seventeenth measure contains a half note. The eighteenth measure contains a half note. The nineteenth measure contains a half note. The twentieth measure contains a half note. The twenty-first measure contains a half note. The twenty-second measure contains a half note. The twenty-third measure contains a half note. The twenty-fourth measure contains a half note. The twenty-fifth measure contains a half note. The twenty-sixth measure contains a half note. The twenty-seventh measure contains a half note. The twenty-eighth measure contains a half note. The twenty-ninth measure contains a half note. The thirtieth measure contains a half note. The thirty-first measure contains a half note. The thirty-second measure contains a half note. The thirty-third measure contains a half note. The thirty-fourth measure contains a half note. The thirty-fifth measure contains a half note. The thirty-sixth measure contains a half note. The thirty-seventh measure contains a half note. The thirty-eighth measure contains a half note. The thirty-ninth measure contains a half note. The fortieth measure contains a half note. The forty-first measure contains a half note. The forty-second measure contains a half note. The forty-third measure contains a half note. The forty-fourth measure contains a half note. The forty-fifth measure contains a half note. The forty-sixth measure contains a half note. The forty-seventh measure contains a half note. The forty-eighth measure contains a half note. The forty-ninth measure contains a half note. The fiftieth measure contains a half note. The fifty-first measure contains a half note. The fifty-second measure contains a half note. The fifty-third measure contains a half note. The fifty-fourth measure contains a half note. The fifty-fifth measure contains a half note. The fifty-sixth measure contains a half note. The fifty-seventh measure contains a half note. The fifty-eighth measure contains a half note. The fifty-ninth measure contains a half note. The sixtieth measure contains a half note. The sixty-first measure contains a half note. The sixty-second measure contains a half note. The sixty-third measure contains a half note. The sixty-fourth measure contains a half note. The sixty-fifth measure contains a half note. The sixty-sixth measure contains a half note. The sixty-seventh measure contains a half note. The sixty-eighth measure contains a half note. The sixty-ninth measure contains a half note. The seventieth measure contains a half note. The seventy-first measure contains a half note. The seventy-second measure contains a half note. The seventy-third measure contains a half note. The seventy-fourth measure contains a half note. The seventy-fifth measure contains a half note. The seventy-sixth measure contains a half note. The seventy-seventh measure contains a half note. The seventy-eighth measure contains a half note. The seventy-ninth measure contains a half note. The eightieth measure contains a half note. The eighty-first measure contains a half note. The eighty-second measure contains a half note. The eighty-third measure contains a half note. The eighty-fourth measure contains a half note. The eighty-fifth measure contains a half note. The eighty-sixth measure contains a half note. The eighty-seventh measure contains a half note. The eighty-eighth measure contains a half note. The eighty-ninth measure contains a half note. The ninetieth measure contains a half note. The ninety-first measure contains a half note. The ninety-second measure contains a half note. The ninety-third measure contains a half note. The ninety-fourth measure contains a half note. The ninety-fifth measure contains a half note. The ninety-sixth measure contains a half note. The ninety-seventh measure contains a half note. The ninety-eighth measure contains a half note. The ninety-ninth measure contains a half note. The hundredth measure contains a half note.

Ilustración 30. Análisis motivico de la melodía del ep.1. cc. 30-35. Elaboración propia.

En la ilustración se puede constatar un desarrollo del motivo principal. Por tanto, en naranja vienen marcadas las intervenciones sin variaciones de dicho motivo, donde se mantiene esa relación interválica de segundas y terceras descendentes. Sin embargo, los cuadrados amarillos muestran la aparición de este motivo variado.

El primer cuadro amarillo (*si, do, do*) varía el segundo intervalo, siendo este ahora una séptima. Esta misma variación aparecerá como motivo principal del desarrollo del III mov. Aunque en ese caso estará transportado (*sol, la, la*).

El segundo cuadrado amarillo (*do, la, sol*) supone una inversión de la primera nota del motivo retrogrado. Es decir, al retrogradar los intervalos del motivo, obtendríamos una tercera y una segunda respectivamente, por lo que, si invirtiésemos dicha tercera, obtendríamos una sexta y una segunda, intervalos que componen esta variación del motivo.

Por otro lado, el tercer cuadrado amarillo supone una modificación en la dirección del primer intervalo del motivo principal, pasando de ser descendente a ascendente.

Por último, se debe nombrar la línea descendente que genera esta melodía, que verá un contraste en el episodio de enlace posterior.

Tratamiento del trombón

Durante este primer episodio, el trombón se halla en un registro medio, finalizando en el registro grave. Sin embargo, la inclusión de este fragmento melódico está destinada a un trombón tenor que posea transpositor, ya que hay pasajes que necesitan de este complemento para poder ser ejecutados.

En la imagen posterior se señalan con un círculo naranja las notas que necesitan de la primera posición con transpositor, mientras que en amarillo se rodea la nota que necesita de la segunda posición con transpositor.



Ilustración 31. Uso del transpositor en la melodía del ep.1. cc.30-36. Elaboración propia.

Además, se busca explotar las posibilidades tímbricas del trombón mediante la inclusión de la sordina *straight*. Tras una investigación centrada en distinguir las modificaciones tímbricas de las sordinas, se valoró que la variante del sonido producida por esta sordina era la más adecuada conforme a la sensación que se quería transmitir, debido al timbre nasal que genera.

En dicha ilustración se observa el análisis del enlace entre los episodios 1 y 2, de tal forma que la primera línea cromática se encuentra marcada en rojo. Junto a esta, encontramos una segunda línea contrapuntística en los violines segundos y las violas.

Por otro lado, y presente en toda la obra, se observa la inclusión del motivo principal, marcado en verde, además de una referencia a la rítmica del motivo de Mahler, marcada en amarillo.

The image displays a musical score for a symphony, specifically focusing on measures 25-28. The score includes parts for Flute 1 and 2 (Fl. 1 y 2), Oboe 1 and 2 (Ob. 1 y 2), Clarinet 1 and 2 (Cl. 1 y 2), Bassoon 1 and 2 (Fag. 1 y 2), Trombone (Tbn.), Trumpet 1 and 2 (Timp. 1 y 2), Trompete (Tpt.), Timpani (Timb.), Triangle (Tri.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is annotated with several color-coded boxes and labels: a red box highlights the first chromatic line in the Flute and Oboe parts; a yellow box highlights the second chromatic line in the Clarinet and Bassoon parts; a green box highlights the main motif in the Trombone and Trumpet parts; a blue box highlights the main motif in the Violin I and Violin II parts; an orange box highlights the main motif in the Viola and Violoncello parts; and a purple box highlights the main motif in the Contrabass part. The labels include 'líneas cromática', 'Variaciones del motivo ppal.', 'Motivo ppal. con ritmo del motivo de Mahler', 'Línea cromática contrapuntística', and 'arco-'. The score is marked with 'mp' (mezzo-piano) and 'p' (piano) dynamics.

Ilustración 32. Análisis del enlace entre los ep. 1 y 2. cc. 25-28. Elaboración propia.

2º Episodio

Dicho episodio se compone de una frase de una frase que abarca 6 compases (c.39, con anacrusa – c.44).

Armonía y textura

A nivel armónico, se encuentra en el polo de *re*. En este caso, dicha nota pedal irá pasando de las violas al fagot segundo y, posteriormente, a la trompa segunda, con el fin de aportar. Dicha alternancia del polo de *re* se representa en la siguiente ilustración:

The image displays a musical score for measures 39, 40, and 41. A red vertical line and red boxes highlight the 're' pedal point across different instruments. The instruments and their parts are as follows:

- Fag. 1 y 2:** Bass clef, showing a sustained 're' note in measure 40, highlighted by a red box.
- Tbn.:** Bass clef, playing a melodic line with triplets in measures 39 and 40.
- Trmp. 1 y 2:** Treble clef, showing a sustained 're' note in measure 40, highlighted by a red box.
- Tpt.:** Treble clef, playing a melodic line with triplets and a 'sord.' (sordina) marking.
- Timb.:** Bass clef, showing a sustained 're' note in measure 40.
- Tri.:** Triangle, playing a 'p' (piano) note in measure 39.
- Vln. I:** Treble clef, playing a 'p' (piano) note in measure 39.
- Vln. II:** Treble clef, playing a sustained 're' note in measure 40, highlighted by a red box.
- Vla.:** Alto clef, playing a sustained 're' note in measure 40, highlighted by a red box.
- Vc.:** Bass clef, playing a 'pizz.' (pizzicato) note in measure 39.
- Cb.:** Bass clef, playing a 'pizz.' (pizzicato) note in measure 39.

Ilustración 33. Orquestación del polo de *re* en el segundo episodio. cc.39-41. Elaboración propia.

En esta subsección, la melodía es presentada por el trombón solista, aún con sordina, mientras que la trompeta realiza un canon a la octava, también con sordina.

The image displays a musical score for Trombone (Tbn.) and Trumpet (Tpt.) in bass and treble clefs respectively. The first system shows the Trombone playing a melody with a sordina (marked 'sord.') and the Trumpet playing a canon an octave higher (marked 'sord.'). The second system shows the Trombone playing a descending chromatic line with triplets, and the Trumpet playing a canon an octave higher. The score is annotated with yellow boxes for the main motif, blue boxes for the Mahler motif, and a green box for the canon. A vertical green line separates the two systems.

Ilustración 34. Análisis de la melodía del segundo episodio. cc38-44. Elaboración propia.

En la anterior ilustración se encuentra un análisis detallado de la frase del segundo episodio. Por un lado, ambas semifrases contrastantes están separadas por una línea vertical verde.

En la primera semifrase se puede observar el uso de diferentes transformaciones del motivo principal, marcadas con rectángulos amarillos. Por otro lado, se emplea el motivo de Mahler por aumentación, marcado en azul. Además, el canon a la octava nombrado anteriormente está simbolizado con un rectángulo verde. El empleo de la trompeta en este momento se debe al fácil empaste que presentan ambos instrumentos. Este detalle será importante, ya que se hará uso de este recurso en diferentes momentos del concierto.

La segunda semifrase, de carácter disolutivo, se estructura sobre una línea cromática, marcada con círculos azules en la imagen, y duplicada por sextas en la trompeta.

En cuanto al registro del trombón, este se encuentra en un cómodo registro medio, que evoluciona a un registro levemente agudo con el *fa#4* del c. 41. De esta forma, la explotación de los registros extremos se reserva para los puntos culminantes.

3º Episodio

Abarcando desde el c. 45 hasta el c. 48, nos encontramos ante el momento climático del desarrollo. Se trata de un episodio de cuatro compases que presenta la misma estructura

que las intervenciones de la orquesta durante la exposición. De esta forma, contamos con los siguientes elementos:

Ilustración 35. Análisis del pasaje punto climático del desarrollo. cc.45-48. Elaboración propia.

Por un lado, marcado en rojo, y sobre el polo de si, se construye un acorde constuido mediante combinatoriedad. En este caso, el acorde contiene las notas *si*, *la*, *fa* y *mi*, de tal forma que estas tres últimas conforman los intervalos de segunda y tercera descendentes, propios del motivo principal. Por otro lado, vemos una inclusión de dicho motivo con inversiones interválicas (marcado en amarillo), que va evolucionando por aumentación, (cuadrados verdes), a una sonoridad más delicada.

Para esta modulación, se ha empleado la cromatización del *si* por el *sib*, (marcado en azul en la imagen). Además, este cambio de carácter (del empleo de sonoridades disonantes al uso de armonías más consonantes) se ve reflejado en una evolución de un registro amplio a un registro agudo. Por tanto, del c. 46 al c. 48 se realiza una desaparición escalonada de contrabajos y chelos. Además, como elementos de unión, se observa el empleo de la escala de Mib mayor, con figuraciones rápidas, marcada en lila en la imagen.

De esta forma, este es uno de los pocos momentos del movimiento en los que surge una escala propiamente tonal.

4º Episodio

Este episodio consta de una frase asimétrica de siete compases (desde el c. 49 con anacrusa hasta el c. 55). De esta forma, dicha frase se divide en dos semifrases: la primera de cuatro compases y la segunda de tres.

Ilustración 36. Análisis de la frase del 4º episodio. Elaboración Propia

En dicha ilustración se observa el uso del motivo principal transformado en recuadros amarillos.

Otro aspecto importante es el empleo de síncopas a lo largo de esta frase, con el fin de generar una mayor riqueza rítmica y, sustentado por su estructuración asimétrica, aportar una sensación de ligereza.

En esta línea, este ascenso al registro agudo coincide con el uso de un fragmento basado en el sistema tonal, concretamente en Lab mayor, de tal forma que se genere un ambiente

sonoro más luminoso. Esto se ve acentuado por el empleo de elementos contrapuntísticos que contienen pasajes de figuración rápida en flautas, clarinete primero y violines. Además, todo ello se sustenta sobre un acorde de Lab mayor con la segunda añadida, soportado en un registro agudo por las cuerdas.

En cuanto al trombón, se presenta en un registro agudo, donde el timbre es más brillante y con mayor proyección, generando así un contraste con el timbre oscuro y denso que domina todo el primer movimiento.

5º Episodio

Se trata de una variación de la frase del episodio 4. En este caso, de carácter simétrico, abarca desde el c. 56 con anacrusa hasta el c. 59, y contiene dos semifrases contrastantes de dos compases cada una.

Además, es un pasaje contrapuntístico que contiene 3 planos sonoros, representadas cada una de las líneas contrapuntísticas por un color en la siguiente imagen:

Ilustración 37. Líneas contrapuntísticas de la frase del quinto episodio. Elaboración propia.

Dichas líneas se hallan dobladas por los vientos, de tal forma que el pasaje se trata de un *tutti* orquestal, donde el trombón contiene compases de espera.

6º Episodio

Esta subsección contiene el enlace con la reexposición, por lo que se basa en una progresión cromática que irá recopilando el motivo principal, así como trabajando variaciones de este.

Ilustración 38. Análisis episodio 6. Elaboración propia.

De esta forma, este episodio se estructura en 8 compases divididos en tres tramos (4+2+2).

Por un lado, vemos en rojo el primer episodio de la progresión, que contiene el motivo principal. Por otro lado, en amarillo y perteneciente al siguiente episodio, vemos la asimilación de la rítmica del motivo de Mahler. El tercer episodio lo contienen los cuadrados azul y morado, tratándose este último de un crecimiento orquestal que desembocará en la reexposición. Por último, el cuadrado verde representa el gesto rítmico derivado del motivo de Mahler.

4.1.3. Reexposición

Esta sección presenta la misma estructura que la exposición, por lo que se señalarán únicamente las diferencias con respecto a esta.

En primer lugar, se observa la inclusión de intervalos amplios en las intervenciones del trombón, con el objetivo de potenciar el carácter furioso del movimiento mediante la fragmentación de la línea melódica.



Ilustración 39. Ruptura de la línea melódica del trombón. Elaboración propia.

Por otro lado, con el fin de rellenar el espacio sonoro, se emplean trémolos en el timbal en *pianissimo*, de tal forma que actúen como un colchón armónico de carácter tenso que marque el polo de la sección (mi). Dicho recurso aparece entre los c.c. 70-72 y 76-79.

Además, en los c.c. 74-75, las flautas presentan un motivo cromático en semicorcheas que refuerza la sensación de densidad propia del movimiento, en contraste con las blancas acentuadas que ejecutaban en la exposición.

Por último, cabe destacar la inclusión de la caja clara a partir del c. 84, que aporta un carácter militar al final de la sección, de tal forma que se potencia el carácter *furioso* de la sección.

Cadenza

La cadenza del trombón ha sido concebida, no como un momento de gran complejidad interpretativa, sino como un pasaje de condensación de motivos. Se estructura en dos subsecciones:

a (c.c. 92-104)	b (c.c. 104-109)
-----------------	------------------

Tabla 14. Esquema estructural de la cadenza.

Por tanto, la primera subsección trabaja el material perteneciente al I mov., mientras que la subsección b funciona como enlace al II mov., integrando el material propio del tema A de dicho movimiento.

4.2 II Mov. The Gaze of Melancholy

Este movimiento se trata de un *lied sonata* que se estructura de la siguiente forma:

Exposición (cc. 110-137)	Desarrollo (cc.138-157)	Reexposición (cc.158-173)
---------------------------------	--------------------------------	----------------------------------

Tabla 15. Estructura del II mov.

4.2.1 Exposición

La estructura propia de esta exposición sería la siguiente:

Introducción (cc.110-117)	Tema A (cc.118-133)	Tema B (cc.134-137)
----------------------------------	----------------------------	----------------------------

Tabla 16. Estructura de la exposición.

Introducción

Se trata de una frase de ocho compases estructurada en dos semifrases de cuatro compases. En este caso, la melodía comienza en la voz de los violines primeros, pasando posteriormente al oboe primero. Se encuentra en un claro Do menor y se basa en una textura de melodía acompañada. Es aquí donde aparece el motivo principal de este movimiento, basado en el motivo principal de la obra (*fa, mi, do*).

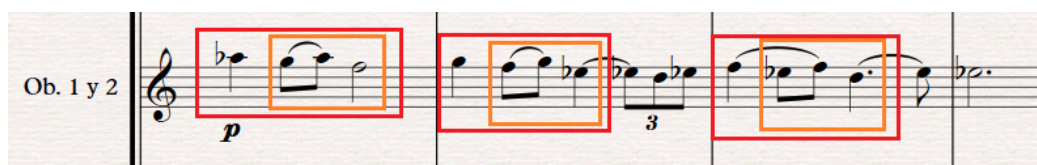


Ilustración 40. Motivo ppal. Segundo movimiento. Elaboración propia.

En esta ilustración, se puede observar en rojo el motivo principal de este 2º movimiento, mientras que el naranja se remarca el empleo constante de las interválicas de segunda y tercera.

Tema A

Esta subsección se estructura de la siguiente forma:

Tema A	Episodio 1	Episodio 2	Tema A
cc.118-121	cc. 121-125	cc.126-129	cc.130-133

Tabla 17. Estructura de A.

Este tema se configura como una frase simétrica compuesta por dos semifrases contrastantes. Su textura responde al modelo de melodía acompañada, siendo especialmente relevante el tratamiento del acompañamiento.

Éste se fundamenta en la creación de texturas mediante la incorporación de sonoridades densas. En concreto, el primer bloque sonoro se construye a partir del acorde extraído mediante combinatoriedad en el primer movimiento. No obstante, presenta una modificación respecto a dicho acorde, que consiste en la cromatización de las notas *si* y *mi*, que son sustituidas por *sib* y *mib*, respectivamente.

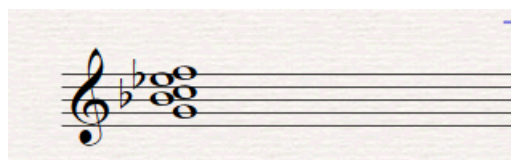


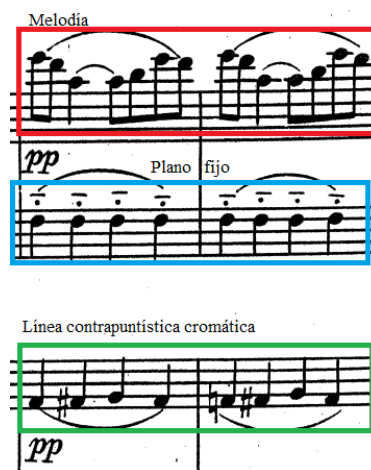
Ilustración 41. Acorde inicial del tema A.
Elaboración propia.

Para desarrollar dicha sonoridad, se han utilizado principios propios de la escritura de Debussy, donde se crean diferentes líneas independientes que contienen exclusivamente las notas de dicho acorde, de tal forma que, por la superposición de dichas líneas, se genera una sonoridad global que define el acorde propuesto. Además, para romper la rítmica regular de semicorcheas en las cuerdas, las flautas realizan tresillos. De esta forma, gracias a la polirritmia, se genera una sonoridad compleja con carácter de murmullo que funciona como base armónica para la melodía.

Durante toda esta intervención, el trombón se halla en un registro medio-grave, con un carácter expresivo, de tal forma que cada intervención del trombón irá resultando en un registro más agudo, de tal forma que se pueda observar una evolución en este parámetro musical.

Episodio 1:

Este episodio se estructura como una frase simétrica de cuatro compases. Su construcción está conformada basándose en un fragmento de la obra *Ma Mere l'oye* (1908) de Maurice Ravel. A continuación, se muestra un extracto de dicha pieza, donde se distinguen los tres planos sonoros que contendrán dicho pasaje:



**Ilustración 42. Extracto de la partitura
Ma Mère l'oye de Maurice Ravel.**

Esta misma estructura es la utilizada para el episodio que se intercala entre las dos apariciones del tema A:

Ilustración 43. Análisis de los planos sonoros del episodio de la exposición. Elaboración propia.

Además, otro plano sonoro se encuentra en el trombón, con la inclusión de una línea arpegiado en la voz solista, que contiene la relación de segunda y tercera propia del motivo principal de la obra. A continuación, se muestra una imagen donde dicha aparición del motivo se señala en rojo:



**Ilustración 44. Acompañamiento del trombón en el primer episodio del
tema A. Elaboración propia.**

Por último, las cuerdas continúan con su textura característica, con el despliegue del acorde mediante trémolos.

En cuanto al uso del trombón, se observa un registro amplio, que abarca desde el registro grave hasta el agudo. Además, es un pasaje en el que se gestiona el carácter de las intervenciones del solista, de tal forma que, en esta ocasión, su papel es puramente de acompañamiento.

Episodio 2

Se trata de una frase de cuatro compases estructurada con la forma bar, de tal forma que al supondría del c. 126, a2 abarcaría el c. 127 mientras que B contendría los c.c. 128-129.

En cuanto a la armonía, se trata de un pasaje con armonía tonal, basado en acordes funcionales con notas añadidas para generar sonoridades complejas. De esta forma, se utiliza una línea descendente del bajo para culminar con una cadencia frigia (*reb, do*) en los c.c. 129-130. En esta línea, podemos destacar el acorde de Sol mayor con novena, del c. 126 o el acorde de Lab mayor en segunda inversión con segunda y séptima del c.128.

En cuanto a la melodía, la contiene el trombón solista de tal forma que va combinando pasajes puramente arpegiados con otros escalísticos. Es aquí donde se debe mencionar el uso de la escala de tono-semitono en los c.c. 128-129, buscando generar cierta ambigüedad tonal que, combinado con el empleo de los acordes anteriormente mencionados, dotan de un carácter especial a este episodio.



Ilustración 45. Escala de tono-semitono. Elaboración propia.

En cuanto a la orquestación, se trata de un pasaje donde el acompañamiento recae en las cuerdas mientras que las maderas van añadiéndose poco a poco para generar el crecimiento orquestal para culminar en el tema A del c.130. Sin embargo, este crecimiento será contenido, ya que se reserva un crecimiento total orquestal para la reexposición del tema A.

Tema A

Esta nueva aparición del tema A contiene la misma estructura y textura que la primera aparición, pero con algunas variaciones que serán comentadas a continuación.

Por un lado, el trombón solista contiene la melodía principal en la octava superior comparada con la primera aparición, teniendo así una mayor proyección sonora, ya que se encuentra en un registro agudo. Por tanto, el ámbito de esta melodía encuentra en un intervalo de onceava, abarcando desde un *sol3* hasta un *do2*. Además, el pasaje necesita tan solo de las cuatro primeras posiciones del trombón para su interpretación.

Por otro lado, la melodía con carácter de murmullo que interviene en las cuerdas se ve ampliada por una nueva línea perteneciente a cellos y contrabajos, arpegiando ésta el acorde de Do menor con séptima menor.



Ilustración 46. Línea cellos y contrabajos. Elaboración propia.

Por último, es en este tema A cuando aparece un motivo que será recurrente a lo largo de la pieza. Éste consta de la repetición de una misma nota con dos *acciacaturas* que conforman una bordadura. Dicho motivo será nombrado como «el motivo de los pájaros», debido a su carácter, y está representado en la siguiente imagen:



Ilustración 47. Motivo de pájaros. Elaboración propia.

Tema B

Se trata de una frase de cuatro compases que contiene dos semifrases simétricas de dos compases cada una. Además, presenta tres planos sonoros, siendo el plano principal el compuesto por el oboe segundo, los fagotes y los metales. Dicho plano contiene la melodía principal y se estructura basándose en la composición ya mencionada de *Ma Mère l'Oye* de Maurice Ravel, de tal forma que contiene un plano fijo (trompa primera), una línea cromática (trompa segunda) y la melodía principal en trompeta, fagotes y oboe segundo. Asimismo, la propia melodía realiza constantes alusiones al motivo principal de la obra, como ocurre en el c. 135 (*sol, lab, fa*), con la relación interválica de segunda y tercera.

El segundo plano sonoro corresponde a las cuerdas y contiene un bajo en violonchelos y contrabajos, con entradas canónicas respecto a la melodía principal, con la que comparte el motivo inicial. Por otro lado, los violines y las violas realizan el motivo de Mahler por aumentación. Esto se muestra reflejado en la siguiente ilustración, de tal forma que la línea del bajo viene representada en rojo, mientras que el motivo de Mahler se encuentra enmarcado en azul.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is for measures 1, 2, and 3 of a phrase. A blue rectangular box encloses the upper three staves (Violin I, Violin II, and Viola), highlighting a specific melodic motif. A red rectangular box encloses the lower two staves (Violoncello and Contrabasso), highlighting the bass line. The music is written in 3/4 time and includes a 'mf' (mezzo-forte) dynamic marking. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a triplet marking in the first measure of each staff.

Ilustración 48. Representación del 2º plano sonoro del tema B. Elaboración propia.

Por último, en flautas y clarinetes encontramos el motivo de los pájaros, aunque con una modificación, de tal forma que alterna su aparición con la interválica de tercera y segunda (*sol, sib, la*), con una inclusión cromática (*si, sib, la*).

4.2.2 Desarrollo

El desarrollo contiene cuatro episodios estructurados de la siguiente forma:

Ep.1 (c.c. 138-145)	Ep.2 (146-149)	Ep.2 (150-153)	Ep.4 (154-157)
----------------------------	-----------------------	-----------------------	-----------------------

Tabla 18. Estructura del desarrollo del II mov.

Episodio 1

Se trata de una frase de 8 compases dividida en dos semifrases contrastantes de 4 compases cada una.

Además, la textura predominante es la melodía acompañada por una textura basada en los principios ya mencionados de Debussy, aunque, esta vez, a las líneas que componen la textura se le suma diferentes notas largas, que alternan trinos, para completar el plano armónico. Con esta idea, debe mencionarse que las líneas que van apareciendo en las cuerdas, así como en la flauta primera, se componen del motivo principal de la pieza, con el uso constante de los intervalos de segunda y tercera. A continuación, una ilustración que refleja esta idea:



Ilustración 49. Empleo del motivo principal en la flauta primera. Elaboración propia.

En cuanto a la melodía principal, la contiene el trombón y se trata de un pasaje expresivo, de carácter lineal, contenido en un registro medio. De esta forma, la construcción melódica se compone del uso constante de la relación de segunda y tercera. Esto se muestra en la siguiente ilustración:

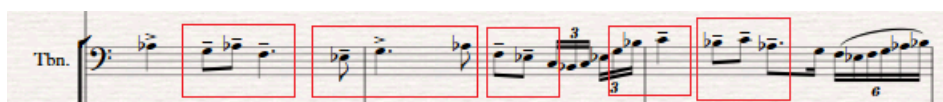


Ilustración 50. Uso de segunda y tercera en la melodía del ep.1. Elaboración propia.

En la segunda semifrase, a partir del c.142, en la voz solista se hace una referencia al motivo de Mahler con la aparición del dibujo de este motivo, mientras que las cuerdas pasan a tener un carácter contrapuntístico, donde los violines primeros realizan una línea escalística mientras que violines segundo y violas desglosan una línea melódica basada en la propia melodía del tema B. Todo esto se apoya sobre una línea descendente con trémolos perteneciente a los cellos.

Episodio 2

Este episodio consiste en una frase simétrica de cuatro compases dividida en dos semifrases de dos compases cada una. Se trata de un pasaje contrapuntístico en el que la melodía es interpretada por los clarinetes, la trompeta, los violines segundos y las violas. Dicha melodía contiene el dibujo melódico del motivo de Mahler, así como su rítmica atresillada transformada por aumentación.

Otra línea contrapuntística la poseen los violonchelos y el fagot primero. Asimismo, se añaden pasajes escalísticos duplicados por terceras en flautas y oboes, que aportan movimiento a la frase. Estas líneas están duplicadas parcialmente por violines primeros.

Episodio 3

Se trata de una frase simétrica de cuatro compases que contiene dos semifrases de dos compases cada una. La melodía se basa en una transformación del tema A, compartiendo el inicio con éste. Sin embargo, tiene un carácter contrapuntístico, con la inclusión de líneas cromáticas en *pizzicato* en las cuerdas, para generar contraste sonoro con los episodios anteriores. Además, la flauta primera presenta el motivo de los pájaros, contribuyendo a una mayor cohesión y a un elaborado desarrollo del material musical.

Episodio 4

Este episodio se basa en una reexposición del segundo episodio que se intercalaba entre las dos primeras apariciones del tema A, aunque con diferentes variaciones. Éstas consisten en la desaparición de las líneas de violonchelos y contrabajos, permitiendo así que el pasaje tenga una mayor proyección en el registro agudo y reservando los graves para el punto culminante, que será la reexposición del tema A. Otra diferencia es la

aparición de las maderas a partir del c. 155, donde destaca la polirritmia generada en el c. 156 entre el oboe y la flauta primeros, lo que aporta profundidad a la textura. Por último, es de gran interés el crecimiento orquestal desde el c. 157, que busca alcanzar el *tutti* del c. 158. Dicho crecimiento se trata de una incorporación progresiva de los instrumentos de viento desde el registro grave hasta el agudo.

4.2.3 Reexposición

Tema A

Abarcando del c. 158 hasta el c. 161 desde, se trata del punto culminante del II movimiento. Por tanto, el trombón se encuentra en un registro agudo, para tener mayor proyección sonora. La textura se compone con las líneas ya mencionadas en la exposición, sin embargo, a éstas se les añade otra línea en las maderas, fomentando la complejidad de la textura. Además, esta línea contiene constantemente la relación interválica de segundas y terceras. Otra notable variación sería la inclusión del timbal, que va marcando la dominante y la tónica de la tonalidad predominante del tema A (Do menor). Por último, fagotes y cellos desdoblan otra línea complementaria que va reforzando la sonoridad de la textura.

Tema B

En este caso, la inclusión del tema B contiene importantes variaciones como son la inclusión de una nueva línea melódica en las flautas y en el oboe primero, que se combina de manera homorrítmica con la melodía. Además, dicha línea posee el motivo principal de la obra. La siguiente ilustración muestra esta idea:

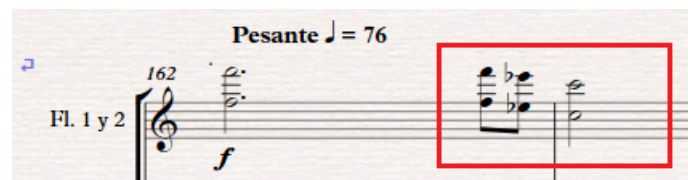


Ilustración 51. Motivo principal en la nueva línea melódica del tema B. Elaboración propia.

Otra modificación consiste en la inversión del acorde de Mahler, que anteriormente presentaba una dirección ascendente y ahora adopta una dirección descendente. Además, en el c. 163 se observa una modificación del motivo de los pájaros, del que se mantiene

su rítmica. Sin embargo, en este caso, mediante movimientos cromáticos, se pretende generar una sensación de tensión que se ve reforzada por el uso de una variación del motivo principal, en la que se sustituye el intervalo de tercera por el de cuarta.

De esta forma, las notas principales de este motivo son *mib*, *fa* y *si* (en verde en la ilustración) sol las que dan forma al motivo. Además, contribuyendo a esta sensación de ambigüedad se emplea el tritono (*fa*, *si*, en rojo en la ilustración), así como el empleo de una segunda aumentada (*lab*, *si*, en azul en la ilustración) en la última *acciaccatura*.



Ilustración 52. Motivo con la rítmica del motivo de los pájaros en el tema B. Elaboración propia.

Coda

Esta sección abarca desde el c. 166 hasta el c. 173 y se compone de una frase de ocho compases dividida en dos semifrases contrastantes de cuatro compases cada una.

La textura es de melodía acompañada. La melodía comienza en los violines 1 y 2, así como en el oboe segundo, mientras que las flautas, los fagotes y las cuerdas graves mantienen un acorde arpegiado en la voz del trombón solista. A su vez, el clarinete 1 realiza un pasaje escalístico que contribuye a generar el ya mencionado carácter murmurante. A partir del c. 167, estos pasajes escalísticos se desarrollan en las maderas mediante doblamientos por terceras.

En cuanto al material temático, la melodía constituye una variación de la presentada en la introducción y se basa en el propio motivo del tema A.

Respecto al tratamiento del trombón, esta sección plantea un diálogo entre la orquesta y el solista. En la primera semifrase, la melodía es presentada por la orquesta, mientras que en la segunda pasa al trombón. Este se sitúa en un cómodo registro medio y desarrolla una línea de carácter descendente que contribuye a generar una sensación de final. Dicho final contiene, además, el motivo principal de la obra.

A continuación, se muestra una ilustración que refleja la aparición de dicho motivo:



Ilustración 53. Motivo principal de la obra en el trombón en el final del II mov. Elaboración propia.

4.3 III Mov. The Gaze of Happiness

Este último movimiento se trata de una forma sonata con modificaciones su estructura, cuya estructura es la que se muestra en la siguiente tab

Exposición	Desarrollo	Reexposición	Coda
c.c.174-229	c.c. 230-271	272-287	c.c. 288-302

Tabla 19. Estructura del III mov.

4.3.1 Exposición

La exposición contaría con la siguiente estructura:

Introducción	A		B
c.c. 174-183	a1	a2	c.c. 214-229
	c. 184-201	c.c. 201-213	

Tabla 20. Estructura de la exposición del III mov.

Durante esta primera sección destaca el empleo de un *perpetuo mobile* conformado por la repetición de corcheas que irán sufriendo variaciones.

Para gestionar este material compositivo se ha hecho uso del recurso de la alternancia (Sanz, 2020). En este caso, esta alternancia se ve reflejada en la orquestación, donde las corcheas del ostinato se irán sucediendo entre las diferentes familias de instrumentos.

En cuanto a la sonoridad propia del movimiento, se emplea el pandiatonismo⁸, donde encontramos el uso de dos escalas principales: Mi mayor y Re mayor. Sin embargo, no existe una organización basada en la funcionalidad tonal, sino que el empleo de los acordes obedece a diferentes recursos compositivos, que se describirán en los apartados correspondientes.

Por otro lado, durante este movimiento, en la exposición y en la reexposición se hará un mayor uso de la percusión, debido a su predominante carácter rítmico, ampliando considerablemente el set de percusión usado, con el fin de tener una mayor riqueza sonora, así como de efectos.

a1

Esta sección cuenta con una introducción seguida de dos frases contrastantes que se separan por un episodio de transición.

Introducción

Esta subsección comienza con el *perpetuo mobile* de corcheas en las cuerdas, apareciendo de forma escalonada y conformando un acorde basado en la relación de segunda y tercera perteneciente al motivo principal del concierto, de tal forma que este acorde consta de las notas *mi*, *re* y *si*.



Ilustración 54. Perpetuo mobile inicial. *Mi, re, si*. Elaboración propia.

⁸ El pandiatonismo es una técnica que usa libremente los siete grados de la escala diatónica de manera melódica, armónica y contrapuntística. Música en México (15 de julio de 2017) *Pandiatonismo y Pantonalidad*. <https://musicaenmexico.com.mx/musicomania/cuando-se-levanta-la-tapa-del-piano/>

Sobre esta base acórdica se irán intercalando motivos en las maderas, como es el caso de la flauta en el c. 176, que contendrá el motivo inicial del primer tema.

Por otro lado, a lo largo de todo el movimiento se irá haciendo uso de la repetición a modo de eco de diferentes motivos, como es el caso de los c.c. 179-180, con las entradas de la flauta primera y del oboe primero, o como entre trompeta, trompa primera, cellos y contrabajos en los c.c. 181-182.

Por último, destaca el empleo de motivos rítmicos recurrentes, como es el caso del siguiente motivo al que se le denominará «motivo de semicorcheas»:



Ilustración 55. Motivo de semicorcheas. Elaboración propia.

Primera frase

Abarca desde el c. 184 hasta el c.190 y se trata de la primera intervención del trombón. Durante todo este movimiento, habrá una continua alternancia entre trombón y orquesta, de tal forma que resulte constante la sensación de diálogo entre ambas partes.

En esta primera intervención del trombón posee una melodía con carácter de júbilo que contiene constantes relaciones interválicas de segunda y tercera (marcadas en rojo en la siguiente imagen) que posee una linealidad ondulante, que se mantiene desde el registro grave hasta un registro moderadamente agudo (*la3*, *fa#4*). Sin embargo, saltos interválicos amplios son de octava, de tal forma que puedan ejecutarse en la misma posición.



Ilustración 56. Análisis motivico del primer tema. Elaboración propia.

Otro ejemplo de eco lo encontramos entre el trombón solista y las flautas, en los c.c. 189-190, donde el final de la melodía del trombón (*si, do#*) es repetido, pero con tresillos.

Episodio de transición

Abarcando los c.c. 190-195, se compone de un pasaje canónico entre violines primeros y flautas, que desarrollan el rítmica de corchea generando una línea melódica que se basa en la inclusión de segunda y tercera constantes. Además, los temple blocks contienen el motivo de semicorcheas.

De esta forma, se trata de una transición de la sonoridad de *mi, re, si*, de la primera frase, a la sonoridad de *mi, do, si* basada en una tercera y una segunda respectivamente.

Segunda frase

Esta segunda frase, contrastante con respecto a la primera, se trata de una intervención melódica, con linealidad ondulante, contenida en un amplio registro que abarca desde el *sol#3* hasta el *fa#4*. Además de contener constantemente las interválicas del motivo principal, en esta frase se hace alusión al motivo de Mahler (en azul en la ilustración), de quien mantiene su carácter arpegiado con una rítmica de semicorcheas, siendo necesaria la técnica del doble picado para su ejecución.

Por otro lado, vemos un ejemplo de alternancia orquestal al inicio de la frase, (c.c. 195-196) donde el *perpetuo mobile* pasa de la familia de cuerdas a las maderas, recuperándose de nuevo en el c. 198 por las cuerdas (en amarillo en la ilustración). Además, otro ejemplo del empleo del eco se representa en naranja en la ilustración:

The image shows a page from a musical score, specifically page 63. The score is for a solo trombone (Tbn. solista) and includes parts for other instruments: Fl. 1 y 2, Ob. 1 y 2, Cl. 1 y 2, Fag. 1 y 2, Trmp. 1 y 2, Tpt., Mrcs., Cab., Vln. I, Vln. II, and Vla. The solo trombone part is highlighted with a blue box. Other parts are highlighted with yellow boxes. The score is marked with 'mp' (mezzo-piano) and 'f' (forte). The page number 63 is visible in the top right corner.

Ilustración 57. Análisis de la segunda frase de a1. Elaboración propia.

a2

Esta subsección, al igual que a1, contiene dos frases de carácter contrastante. La primera abarca desde el c. 203 hasta el segundo tiempo del c. 206, mientras que la segunda se extiende desde el tercer tiempo del c. 206 hasta el c. 213.

La primera frase presenta una textura de melodía acompañada, donde la voz principal recae en el solista, situado en un registro medio-agudo. En este caso, la línea melódica muestra una clara direccionalidad ascendente, generando contraste con las secciones anteriores, caracterizadas por un perfil más ondulante.

La segunda frase comienza con la melodía en los violonchelos, conservando la misma rítmica que la melodía de la primera frase de a1. Sin embargo, mientras que en a1 esta se iniciaba mediante un movimiento descendente, en esta ocasión se presenta de forma ascendente. A esta melodía, con carácter de eco, le responde la flauta y violines primeros, con una escala de La M que finaliza con el mismo gesto que melodía de los cellos.

The image shows a musical score for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The Vc. staff has a red box labeled 'Melodía en cellos' containing an ascending melodic line starting with a forte (f) dynamic. The Vln. I and Vla. staves have a yellow box labeled 'Eco en vln. 1 + fls' containing a melodic line that mirrors the Vc. staff, starting with a mezzo-piano (mp) dynamic and ending with a forte (f) dynamic. The Vln. II staff has a whole rest. The Vla. staff has a series of eighth notes.

Ilustración 58. Análisis de la melodía y el eco de a2. Elaboración propia.

Por último, por aumentación, esta intervención de la flauta es replicada por el trombón solista, de tal forma que la desarrolla a partir del c. 210, generando una línea ondulante que abarca desde un registro grave hasta el registro medio del trombón.

B

Esta subsección contiene dos frases separadas por un episodio de dos compases. La primera frase consta de cinco compases (c.c. 214-218) y se caracteriza por un tratamiento coral y homorrítmico, en el que se armoniza una melodía con rítmica de amalgama (3+3+3+3+2+2 corcheas) a tres voces. Mediante la construcción de estas tres líneas melódicas usando la escala de La M, se generan sonoridades predominantemente suaves que, sumadas a su carácter melódico, contrastan con el carácter rítmico de la subsección A.

The image shows a musical score for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. All staves are marked with a piano (p) dynamic. The Vln. I and Vln. II staves have complex rhythmic patterns indicated by numbers above the notes: 3, 3, 3, 3, 2, 2, 3, 3, 3, 3, 2, 2. The Vla. and Vc. staves have simpler rhythmic patterns. The Vln. I and Vln. II staves have a melodic line that is mostly eighth notes, while the Vla. and Vc. staves have a more rhythmic line with many eighth notes.

Ilustración 59. Análisis rítmico de melodía de B. Elaboración propia.

La segunda frase (c.c. 220-224) constituye una modificación de la anterior. En este caso, las tres voces melódicas se distribuyen entre el trombón solista, el fagot 2 y los violonchelos. A estas se añaden las cuerdas, que realizan un acorde (si, la, fa#) basado en los intervalos de 2.^a y 3.^a. Por último, la flauta y el clarinete primeros presentan el motivo de los pájaros.

4.3.2 Desarrollo

Esta sección se estructura de la siguiente forma:

Ep. 1	Ep. 2	Ep. 3	Ep. 4
c.c. 230-245	c.c. 246-251	c.c. 252-266	c.c. 266-271

Tabla 21. Estructura del desarrollo del III Mov.

Durante toda la sección habrá un predominio de melodía acompañada por una base acórdica. La siguiente ilustración muestra un esquema de la armonía presente en cada episodio:

Ilustración 60. Armonía del Desarrollo. Elaboración propia.

Durante esta sección se ha empleado la técnica del *glissando*, basándose en un tipo de textura empleada por Ligeti, denominada *Glissandi*. Dicho autor propone el uso de esta técnica para enlazar una sonoridad menos densa con un clúster o sonoridad más densas, o viceversa. No obstante, en este caso, este principio ha sido adaptado de manera que el *glissando* se utiliza como recurso para conectar diferentes sonoridades.

Desde el punto de vista armónico, el episodio 1 presenta un acorde conformado por la superposición de segundas, lo que genera una sonoridad densa. Sin embargo, esto se ve atenuado mediante el empleo del registro agudo en las cuerdas, cuyo sonido favorece una mayor compactación tímbrica.

Posteriormente, cellos (a partir del c. 235) y contrabajos (a partir del c.241) completan el acorde realizando una cadencia (*sol-la*) mediante el empleo de un *glissando*. En los c.c. 242-244 las maderas realizan el motivo principal de la obra a modo de eco.

El acorde del ep.2 se basa en la superposición de una tercera, una segunda y una tercera. De esta forma, pasamos a una sonoridad más consonante, con un registro reducido. Sin embargo, en el c.251, encontramos el acorde de Re mayor en segunda inversión, con séptima y novena mayores que, por medio de un *glissando*, se enlaza con el acorde de Sol mayor con sexta, séptima y novena añadidas. El siguiente acorde se trata de la La mayor con sexta y séptima añadidas. El último acorde de esta subsección se trataría de un acorde formado por combinatoria, donde se superponen intervalos de segunda y tercera sobre la base conformada por *fa#-do#*. De esta forma, el episodio 3 estaría estructurado sobre el uso del motivo principal, con el uso de una línea de bajo que dibuja las notas *sol*, *la* y *fa#*, conteniendo ésta los intervalos de segunda y tercera respectivamente.

En el ep.4 encontramos la sonoridad *re*, *mi*, *la* que se muestra en un registro agudo en violines, y que utiliza como enlace con la reexposición.

El empleo de las sonoridades mencionadas, con predominio de acorde mayores con notas añadidas, pretende generar una sensación de calma y reposo, acorde a la temática del movimiento.

Tratamiento del trombón

En cuanto al tratamiento de la voz solista, esta sección evoluciona desde un registro grave hasta el registro agudo, de tal forma que, en las intervenciones del trombón, se puede identificar una línea ascendente que culmina con un *la4* coincidiendo con la reexposición, siendo éste el pasaje más agudo de toda la sección.

Asimismo, el discurso musical se sustenta de manera continua en las intervenciones del trombón seguidas de efectos de eco en las maderas u otros instrumentos, como en los c.c. 246-248, donde el motivo final del trombón (*fa#*, *mi*, *sol*) es posteriormente repetido en los timbales. Además, durante el desarrollo se emplean modificaciones de la relación interválica del motivo principal de la pieza (segunda y tercera), como es el caso de los c.c. 253-254 con la inclusión de una 8ª entre ambos intervalos. Dicha variación se muestra

en la siguiente ilustración, donde en naranja aparecen las notas principales del motivo, mientras que con una línea se indica la inclusión de la octava:



Ilustración 61. Variación del motivo principal. Elaboración propia.

Por otro lado, cabe destacar el empleo de pasajes corales como referencia a la subsección B, como ocurre en los c.c. 245-247. En este caso, se establece una armonización a tres voces, en la que el bajo recae en el trombón, mientras que las voces superiores son ejecutadas primero por las trompas y, posteriormente, por el fagot 1 y los cellos (misma orquestación que se utiliza en la sección B). A continuación, se muestra un ejemplo de este empleo coral:



Ilustración 62. Pasaje coral del trombón solista y las trompas. Elaboración propia.

Finalmente, en relación con el uso de *glissandi*, este recurso aparece de forma reiterada en el trombón durante el desarrollo, coincidiendo en numerosos puntos con los propios *glissandos* de la orquesta, lo que refuerza el efecto de este recurso. Asimismo, se emplea una nota pedal en el trombón en los c.c. 238-240, con el objetivo de explotar distintos recursos tímbricos del instrumento, siempre integrados de manera coherente en el lenguaje compositivo.

4.3.3 Reexposición

En esta sección, se realizan diferentes variaciones con respecto a la exposición, destacando el acortamiento de dicha sección. Por tanto, se estructura de la siguiente forma:

A c.c.272-287		
a1 c.c. 272-278	ep. de enlace c.c.278-282	a2 c.c.283-287

Tabla 22. Estrutura de la reexposición del III mov.

Como se puede observar, el material temático perteneciente a la sección B no se reexpone en esta sección, sino que se emplea dicho material para crear el discurso musical de la CODA. Una estilización similar de las formas clásicas puede observarse en el Concierto de Launy Grøndahl, donde, en el primer movimiento, el tema B de la forma sonata no reaparece en la reexposición, sino en el último episodio que enlaza el desarrollo con la reexposición. A partir de este planteamiento, en la presente obra se ha trabajado sobre una idea análoga, transformando la sección B en la CODA del movimiento.

Entrando en detalles, en la reexposición, los cambios más significativos, además de la reducción de su extensión, se centran en la orquestación. Un ejemplo de ello se encuentra en el tratamiento de la melodía de a1, que en la reexposición es asignada a los cellos y los fagotes. De este modo, el solista dispone de compases de espera que le permiten gestionar adecuadamente los periodos de descanso.

De esta forma, otro pasaje que ve una reducción de su extensión es el episodio de enlace.

Coda

Esta sección comprende del c. 288 hasta el c. 303. Se trata de una sección estructurada con la forma bar.

a1 c.c. 288-291	a2 c.c. 291-294	c.c. 294-303
-----------------	-----------------	--------------

Tabla 23. Estructura de la Coda.

Se trata de una textura de melodía acompañada, en la que el discurso melódico se va distribuyendo entre clarinetes, metales y maderas, para finalmente recaer en el trombón solista. Además, presenta un crescendo continuo que abarca desde el piano inicial hasta el *fortissimo* final.

Por otro lado, cada una de las semifrases (delimitadas en rojo en la ilustración) se construye con la misma estructura y escritura que la sección B, incorporando una melodía

(en amarillo en la ilustración) a la que se suma una segunda línea homorrítmica. Todo ello se sustenta en una línea descendente, primero en cellos y contrabajos (en verde en la ilustración) y, posteriormente, en fagotes, que contiene el *perpetuo mobile* de corcheas, en este caso duplicado en octavas con figuración de negras. Este proceso culmina en los c. 303-304, tras un *forte piano*, con un pasaje explosivo basado en una relación mediántica en el bajo (*fa-la*, en azul en la siguiente ilustración), lo que genera la sensación cadencial, siendo el último acorde el de La M con novena mayor.

En cuanto al tratamiento del trombón, a lo largo de la sección se alterna con la orquesta, configurando un perfil ascendente, de modo que desde la primera intervención (en el c. 290) se sitúa en un registro grave, evolucionando progresivamente hacia uno más agudo (en morado en la ilustración). A partir del c. 298 asume de forma definitiva la melodía principal, concluyendo con un pasaje escalístico que abarca el c. 302 y desemboca en un *la4* en *fortissimo* en el registro agudo, cerrando así el movimiento.

The image displays a complex musical score for the Coda of the third movement. It includes staves for various instruments: Flute (Flauto), Clarinet (Clarinete), Bassoon (Fagote), Trombone (Trombón), Trumpet (Trompa), Horn (Corno), Violin (Violino), Viola, Cello (Cello), and Double Bass (Contrabajo). The score is annotated with several colored boxes and lines: a yellow box highlights a passage in the Flute part; a green line traces a descending melodic line through the Cello and Double Bass parts; a purple box highlights a passage in the Trombone part; and a blue box highlights a passage in the Double Bass part. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations.

Ilustración 63. Análisis de la CODA del III mov. Elaboración propia.

5 CONCLUSIONES

En primer lugar, cabe destacar que existen pocas fuentes centradas específicamente en la composición para trombón solista. Por ello, esta investigación ha resultado especialmente relevante para este ámbito compositivo. Además, aunque las fuentes empleadas inicialmente en el estado de la cuestión aportaron información de gran utilidad, fue necesario complementarlas con otras referencias que permitieran completar los aspectos necesarios para el desarrollo de la investigación.

En relación con el estudio del trombón como instrumento solista, los resultados obtenidos se aproximan a la primera hipótesis planteada, según la cual el repertorio destinado a este instrumento es reducido. De hecho, son escasas las obras compuestas por autores de gran renombre. No obstante, también se observó una importante iniciativa por parte de los intérpretes para fomentar la creación y el estreno de nuevo repertorio.

Por otra parte, durante la investigación se observó un fenómeno especialmente interesante. Debido a que el desarrollo del repertorio solista para trombón fue tardío y limitado, muchas de las primeras obras compuestas para este instrumento presentaban estilos musicales que no se correspondían plenamente con el momento histórico en el que fueron escritas, sino que reflejaban características propias de periodos anteriores. Aunque se esperaba encontrar más información sobre este fenómeno, las referencias encontradas fueron escasas, lo que evidencia la necesidad de seguir investigando esta cuestión.

Con respecto al *Concierto de Grøndahl*, la investigación permitió apreciar el minucioso trabajo compositivo realizado por el autor, especialmente en el tratamiento del trombón solista, cuyo papel muestra un control muy preciso de las posibilidades del instrumento. No obstante, la principal idea extraída de su análisis fue el empleo reiterado de motivos como elementos unificadores, de tal forma que gran parte del discurso musical se construye a partir de pequeñas células que son desarrolladas y transformadas a lo largo de la obra.

Asimismo, otro de los recursos más relevantes observados fue la creación de largas líneas melódicas de carácter expresivo. Por el contrario, el análisis de la orquestación aportó una cantidad más limitada de información, debido a que los procedimientos empleados

por el compositor mantienen una gran homogeneidad a lo largo de la obra. Sin embargo, resultó especialmente interesante observar cómo Grøndahl transforma las formas clásicas clásico para generar nuevas posibilidades estructurales que enriquecen el discurso musical.

En cuanto a la composición de *The Three Gazes*, ésta ha supuesto un gran reto, ya que la creación de una obra para instrumento solista requiere un elevado grado de control sobre numerosos parámetros musicales. Entre ellos, destaca la necesidad de gestionar no solo el papel del solista, sino también el del resto de instrumentos de la orquesta, procurando que sus intervenciones resulten interesantes y no se limiten a una mera función de acompañamiento. Asimismo, fue fundamental analizar la gestión de las intervenciones entre el solista y la orquesta para garantizar los descansos necesarios del trombón. En este sentido, el Concierto de Grøndahl constituyó un modelo especialmente útil para estudiar este tipo de cuestiones.

Por otro lado, uno de los mayores desafíos compositivos consistió en construir un concierto completo a partir de una única célula motívica (*fa, mi, do*), es decir, la combinación de los intervalos de segunda y tercera. La intención era desarrollar un discurso musical amplio a partir de un material muy reducido mediante la transformación constante de dicha célula. Para ello, resultó esencial la aplicación de los diferentes procedimientos compositivos empleados a lo largo de la obra y descritos en el apartado de análisis, permitiendo que el motivo principal actuara como elemento unificador del conjunto.

A su vez, la incorporación de elementos tonales contribuyó a dotar al concierto de una identidad propia, integrando los distintos recursos utilizados dentro de un lenguaje compositivo propio. Esta unidad se vio reforzada por la concepción de los tres movimientos, ya que cada uno de ellos busca describir una emoción determinada y explorar diferentes cualidades del trombón. De este modo, la propia narrativa de la obra contribuye a la cohesión global del discurso musical.

Por tanto, el resultado obtenido ha sido muy satisfactorio, al haberse logrado la composición de un concierto para trombón solista y orquesta con un estilo propio, en el que se asimilaran diversos principios compositivos observados en el Concierto de Launy

Grøndahl y se combinan con recursos explorados a lo largo de la formación en la especialidad de composición.

BIBLIOGRAFÍA

Laguna Paredes, D. F. (2022). *El trombón: la búsqueda detrás de la interpretación. Recital interpretativo*. [Trabajo de grado de licenciatura, Universidad de Nariño, Facultad de Artes, Departamento de Música]. <https://sired.udenar.edu.co/16595/1/2022126.pdf>

Bauer, O. (2020). *Graduate recital in trombone* [Recital de maestría, University of Northern Iowa]. <https://scholarworks.uni.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2024&context=etd>

Leal Robles, D. J. (2023). *Composición de cinco obras para instrumentos de viento metal en diferentes formatos de cámara* [Trabajo de grado, Licenciatura en Música. Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, Colombia]. <https://noesis.uis.edu.co/server/api/core/bitstreams/030dcaef-3b93-4e4c-9be1-78f06161e1b6/content>

Canal hrandersencopenhagen. (31 de mayo de 2017). *Launy Grøndahl Trombone Concerto 1st movement. Juul*. [Archivo de vídeo] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=XZe1z867n7w>

Canal hrandersencopenhagen. (1 de junio de 2017). *Launy Grøndahl Trombone Concerto, history. Jesper Juul*. [Archivo de vídeo] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=4MPTjV6Da8w>

Gomariz, R.C. (2014). Revista Espanola Trombones. *El trombón en el Pre-Clasicismo*. <https://www.revistatrombon.es/2015/02/el-trombon-en-el-pre-clasicismo.html>

Saeki, S. (2001). Revista Espanola Trombones. *El trombón Alto en su Contexto histórico*. <https://www.revistatrombon.es/2015/02/el-trombon-alto-en-su-contexto-historico.html>

[Trombón] G.F. Haendel: *Concierto en Fa menor*. (9 de octubre del 2015). Aula de Repertorio Online. <https://repertorio-ac.blogspot.com/2015/10/trombon-gf-handel-concierto-en-fa-menor.html>

Aula de Repertorio Online. (3 de febrero de 2016). [Trombón] Concertino op.4. <https://repertorio-ac.blogspot>.

Guion, D. (2 de octubre de 2004). *A Short History of the Trombone*. Online Trombone Journal. <https://www.trombone.org/articles/view.php?id=333&> consultado el 16 de mayo

Música Festera. (s. f.). *Ricardo Mollá Albero*. <https://www.musicafestera.com/compositors/ricardo-molla-albero>

Guion, D. (13 de agosto de 2018). *How the trombone started to become a solo instrument*. Music All Purpose Guru. <https://music.allpurposeguru.com/2018/08/how-the-trombone-started-to-become-a-solo-instrument/>

Conciertos Vitoria. (s.f.). *Christian Lindberg*. <https://conciertosvitoria.com/christian-lindberg-2>

Guillén, I. (15 de abril de 2026). *Christian Lindberg interpreta su concierto Golden Eagle y la Orquesta Sinfónica RTVE revive la épica de Wagner*. Radio Televisión Española. <https://www.rtve.es/rtve/20260415/christian-lindberg-interpreta-su-concierto-golden-eagle-orquesta-sinfonica-rtve-revive-epica-wagner/17020562.shtml>

Operabase. (s.f.). *Christian Lindberg/Roles y repertorio*. <https://www.operabase.com/christian-lindberg-a2995/repertoire/es>

JBR (28 de septiembre de 2010). *Launy Grøndahls koncerter*. Enciclopedia Komponist-Basen. <https://komponistbasen.dk/node/2487>

Orchestre Symphonique de Lyon. (s.f.). *Concerto pour trombone – Launy Grøndahl*. <https://www.oslyon.fr/repertoire/concerto-pour-trombone-launy-grondahl/>

Nelson, B. (2017). *Así habló Arnold Jacobs: Una guía para el desarrollo de los músicos de instrumentos de viento-metal*. Piles Editorial de Música, S. A.

Canal Sweetwater. (27 de mayo de 2022). *Comparación de sordinas para trombón: ¿cuáles son las adecuadas para usted?*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=d36xNVgsTzE> consultado el 25 de mayo

Canal London Symphony Orchestra. (20 de abril de 2022). *Dani Howard and Peter Moore in conversation // Dani Howard Trombone Concerto*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=kSM9sg3pLSE&t=63s>

Sanz, J. (2020). *Introducción a la técnica compositiva*. Altri Candi di Marte. Consultado el 31 de mayo

Adler, S. (2002). *El Estudio de la Orquestación*. Idea Books.

Roig-Francolí, M. (2021). *Understanding Post-tonal Music*. Routledge.

Goss, T. (2015) *100 Orchestration Tips*. Orchestration Online.

Erpf, H. (2010) *Tratado de instrumentación y del arte de la instrumentación*. Dos Acor-des.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Fotografía de Launy Grøndahl.....	12
Ilustración 2. Fragmento extraído de la partitura Concertino para trombón y orquesta de Ferdinand David.....	16
Ilustración 3. Apariciones del motivo principal del tema A. Fragmento extraído de la reducción a piano del Concierto para trombón y orquesta de Launy Grøndahl.	17
Ilustración 4. Fragmento extraído de la partitura Concierto para Trombón y Orquesta de Launy Grøndahl.	18
Ilustración 5. Fragmento de la partitura del Concierto de Launy Grøndahl.....	19
Ilustración 6. Registro del trombón en el tema B. Elaboración propia.....	20
Ilustración 7. Fragmento extraído de la partitura Concierto para trombón y orquesta de Launy Grøndahl.	20
Ilustración 8. Fragmento extraído de la partitura Concierto para trombón y orquesta de Launy Grøndahl	21
Ilustración 9. Extracto de la partitura del Concierto para trombón y orquesta de Launy Grøndahl.	21
Ilustración 10. Registro del trombón, a1. Elaboración propia.....	23
Ilustración 11. Introducción del III Mov. Concierto para trombón y orquesta de Launy Grøndahl.	25
Ilustración 12. Registro del trombón, sección A. Elaboración propia.....	26
Ilustración 13. Aparición del motivo del tema A del I mov.	26
Ilustración 14. Aparición del motivo principal de la sección B.	27
Ilustración 15. Polo de fa semifrases a1 y a2. Elaboración propia.....	32
Ilustración 16. Polo fa-sib. subsección B. Elaboración propia.	32
Ilustración 17. Acorde inicial compuesto mediante combinatoriedad. Elaboración propia.....	33
Ilustración 18. Alternancia del polo y el acorde inicial. Elaboración propia.....	33
Ilustración 19. Análisis de los elementos contrapuntísticos de la subsección B. Elaboración propia.....	34

Ilustración 20. Motivo extraído de la partitura de la 3ª Sinfonía de Malher.....	35
Ilustración 21. Análisis del tema principal del primer movimiento. Elaboración propia.....	35
Ilustración 22. Análisis de la línea cromática del tema principal. Elaboración propia.	35
Ilustración 23 Variaciones del tema principal en la segunda intervención del trombón. Elaboración propia.....	36
Ilustración 24. Análisis de la tercera intervención del trombón. Elaboración propia.	36
Ilustración 25. Apariciones de las transformaciones de motivo derivado de Malher. Elaboración propia.....	37
Ilustración 26. Registro del trombón en su tercera intervención. Elaboración propia.	38
Ilustración 27. Registro del trombón en sus dos primeras intervenciones. Elaboración propia.....	38
Ilustración 28. Análisis del clímax y el enlace con la siguiente sección B. Elaboración propia.....	39
Ilustración 29. Análisis del primer episodio del desarrollo. Elaboración propia. ..	41
Ilustración 30. Análisis motivico de la melodía del ep.1. cc. 30-35. Elaboración propia.....	41
Ilustración 31. Uso del transpositor en la melodía del ep.1. cc.30-36. Elaboración propia.....	42
Ilustración 32. Análisis del enlace entre los ep. 1 y 2. cc. 25-28. Elaboración propia.	43
Ilustración 33. Orquestación del polo de re en el segundo episodio. cc.39-41. Elaboración propia.....	44
Ilustración 34. Análisis de la melodía del segundo episodio. cc.38-44. Elaboración propia.....	45
Ilustración 35. Análisis del pasaje punto climático del desarrollo. cc.45-48. Elaboración propia.....	46
Ilustración 36. Análisis de la frase del 4º episodio. Elaboración Propia	47

Ilustración 37. Líneas contrapuntísticas de la frase del quinto episodio. Elaboración propia.....	48
Ilustración 38. Análisis episodio 6. Elaboración propia.....	49
Ilustración 39. Ruptura de la línea melódica del trombón. Elaboración propia....	50
Ilustración 40. Motivo ppal. Segundo movimiento. Elaboración propia.....	51
Ilustración 41. Acorde inicial del tema A. Elaboración propia.....	52
Ilustración 42. Extracto de la partitura Ma Mère l'oye de Maurice Ravel.	53
Ilustración 43. Análisis de los planos sonoros del episodio de la exposición. Elaboración propia.....	53
Ilustración 44. Acompañamiento del trombón en el primer episodio del tema A. Elaboración propia.....	53
Ilustración 45. Escala de tono-semitono. Elaboración propia.....	54
Ilustración 46. Línea cellos y contrabajos. Elaboración propia.....	55
Ilustración 47. Motivo de pájaros. Elaboración propia.	55
Ilustración 48. Representación del 2º plano sonoro del tema B. Elaboración propia.	56
Ilustración 49. Empleo del motivo principal en la flauta primera. Elaboración propia.....	57
Ilustración 50. Uso de segunda y tercera en la melodía del ep.1. Elaboración propia.	57
Ilustración 51. Motivo principal en la nueva línea melódica del tema B. Elaboración propia.....	59
Ilustración 52. Motivo con la rítmica del motivo de los pájaros en el tema B. Elaboración propia.....	60
Ilustración 53. Motivo principal de la obra en el trombón en el final del II mov. Elaboración propia.....	61
Ilustración 54. Perpetuo mobile inicial. Mi, re, si. Elaboración propia.....	62
Ilustración 55. Motivo de semicorcheas. Elaboración propia.	63
Ilustración 56. Análisis motivico del primer tema. Elaboración propia.	63
Ilustración 57. Análisis de la segunda frase de a1. Elaboración propia.	65
Ilustración 58. Análisis de la melodía y el eco de a2. Elaboración propia.....	66
Ilustración 59. Análisis rítmico de melodía de B. Elaboración propia.....	66

Ilustración 60. Armonía del Desarrollo. Elaboración propia.....	67
Ilustración 61. Variación del motivo principal. Elaboración propia.....	69
Ilustración 62. Pasaje coral del trombón solista y las trompas. Elaboración propia.	69
Ilustración 63. Análisis de la CODA del III mov. Elaboración propia.....	71

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Organización y plazos del TFG.	5
Tabla 2. Indicaciones de los Movimientos del Concierto de Grøndahl.	14
Tabla 3. Extensión de las secciones del I mov.	15
Tabla 4. Extensión y tonalidades de las subsecciones de la exposición.	15
Tabla 5. Análisis estructural de la frase del tema A.	16
Tabla 6. Análisis estructural y de las tonalidades del II mov.	22
Tabla 7. Análisis estructural del III mov.	24
Tabla 8. Carácter de cada movimiento del concierto.	29
Tabla 9. Estructura armónica en base al motivo ppal. del concierto.	31
Tabla 10. Estructura formal del I mov.	31
Tabla 11. Tempos de las 3 secciones del I mov.	31
Tabla 12. Polos de la 1ª sección del I mov.	32
Tabla 13. Estructura del desarrollo del I mov.	40
Tabla 14. Esquema estructural de la cadenza.	50
Tabla 15. Estructura del II mov.	51
Tabla 16. Estructura de la exposición.	51
Tabla 17. Estructura de A.	51
Tabla 18. Estructura del desarrollo del II mov.	57
Tabla 19. Estructura del III mov.	61
Tabla 20. Estructura de la exposición del III mov.	61
Tabla 21. Estructura del desarrollo del III Mov.	67
Tabla 22. Estructura de la reexposición del III mov.	70
Tabla 23. Estructura de la Coda.	70

ANEXOS

Anexo 1. *The Three Gazes*. Composición propia.

THE THREE GAZES

Concerto for Trombone and Orchestra

•

Ramsés Abadía Velasco

2026

2 Flautas

2 Oboes

2 Clarinetes en sib

2 Fagotes

Trombón solista

2 Trompas en fa

Trompeta en sib

Percusión 1 (Timbales, Caja clara, Triángulo,
Maracas)

Percusión 2 (Tam-tam, Triángulo, Bombo, Gong,
Wind chimes, Temple blocks, Güiro, Castañuelas,
Cabasa, Caja china, Platillos, Xilorimba,
Glockenspiel, Maracas)

Violines 1

Violines 2

Violas

Violonchelos

Contrabajos

The Three Gazes

Concert for trombone and orchestra

I. The Gaze of Anger

Ramsés Abadía Velasco

♩ = 94 Poderoso

Flautas 1 y 2

Oboes 1 y 2

Clarinetes en Si $\flat$ 1 y 2

Fagotes 1 y 2

Trombón solista

Trompas en Fa 1 y 2

Trompeta en Si $\flat$

Timbales

Percusión

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

The musical score is for a concert titled "The Three Gazes" by Ramsés Abadía Velasco, specifically the first movement, "I. The Gaze of Anger". The tempo is marked "Poderoso" (Powerful) at 94 beats per minute. The score is written for a large orchestra and a solo trombone. The key signature is one flat (B-flat major or F minor), and the time signature is 4/4. The instruments listed are: Flautas 1 y 2, Oboes 1 y 2, Clarinetes en Si $\flat$ 1 y 2, Fagotes 1 y 2, Trombón solista, Trompas en Fa 1 y 2, Trompeta en Si $\flat$, Timbales, Percusión, Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The score shows the first six measures of the piece. The Flautas, Oboes, Clarinetes, and Trompas play sustained chords in the first two measures, then rest. The Fagotes, Trombón solista, and Timbales play a rhythmic pattern of eighth notes. The Percusión plays a similar pattern. The Violín I, Violín II, and Viola play sustained chords. The Violonchelo and Contrabajo play a rhythmic pattern of eighth notes. The Trombón solista has a solo part starting in measure 3, marked *mf* and *f*, with a triplet of eighth notes. The score ends with a *poco rit.* marking in the sixth measure.

7 *A tempo*

Fl. 1 y 2 *f*

Ob. 1 y 2 *f*

Cl. 1 y 2 *f*

Fag. 1 y 2 *f*

Tbn. solia. *mf* *f*

Trmp. 1 y 2 *f*

Tpt. *f*

Timb. *f*

Perc. *A tempo* *f* *p*

Vln. I *f* *p cresc.*

Vln. II *f* *mp*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

[illegible]

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Timb.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Measure 17: Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet 1 & 2, and Bassoon 1 & 2 play a triplet of eighth notes (F#4, G#4, A4) followed by a half note (B4). Trumpet 1 & 2 and Trombone soloist play a half note (F#3). Violin I, Violin II, and Viola play a half note (F#3). Violoncello and Contrabass play a half note (F#2). Measure 18: Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet 1 & 2, and Bassoon 1 & 2 play a half note (B4). Trumpet 1 & 2 and Trombone soloist play a half note (F#3). Violin I, Violin II, and Viola play a half note (F#3). Violoncello and Contrabass play a half note (F#2). Measure 19: Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet 1 & 2, and Bassoon 1 & 2 play a half note (B4). Trumpet 1 & 2 and Trombone soloist play a half note (F#3). Violin I, Violin II, and Viola play a half note (F#3). Violoncello and Contrabass play a half note (F#2).

20

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Timb.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Tam-tam

pp

p

23

a2

1.

Fl. 1 y 2

ff 7

ff 7

mf³ 3

Ob. 1 y 2

ff

ff

f mf³

Cl. 1 y 2

ff 7

ff 7

Fag. 1 y 2

ff

mf

Tbn. solia.

fff

Trmp. 1 y 2

ff

ff

mf³

Tpt.

ff³

3

Timb.

ff

3

mf

T.-t.

ff

Vln. I

ff

mf

Vln. II

ff

mf

Vla.

ff

mf

Vc.

ff

mf

Cb.

ff

mf

[illegible]

30 - Poco más mosso ♩ = 104

Fl. 1 y 2 *pp*

Ob. 1 y 2 *pp*

Cl. 1 y 2 *pp* 1. *pp*

Fag. 1 y 2 *pp*

Tbn. solia. *pp*³ sord.

Trmp. 1 y 2 *pp*

Tpt. *pp*

Timb.

Tri. *p* - Poco más mosso ♩ = 104

Vln. I *pp* *n* *pp*³

Vln. II *pp* *n* *pp*³

Vla. *pp* *n*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

35

Fl. 1 y 2 *mp* 1.

Ob. 1 y 2 *mp* 1.

Cl. 1 y 2 *mp* 3 *p* *n*

Fag. 1 y 2 *mp* 3

Tbn. solia. *mp* *p* 3 sord.

Trmp. 1 y 2 1. 3 *mp*

Tpt. *mp* sord. *p* 3

Timb.

Tri. *p*

Vln. I *mp* 3 *p*

Vln. II *mp* *p* arco

Vla. *mp* 3 *p* pizz.

Vc. *mp* 3 *p* pizz.

Cb. *mp* 3 *p*

40

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Timb.

Tri.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

arco

arco

p

mf <

mf <

b *tr*

45

Fl. 1 y 2 *f* 3 *a2* 3 *mf* 7 *a2*

Ob. 1 y 2 *f* 3 *a2* 3 *mf* *a2*

Cl. 1 y 2 *f* 3 *a2* 3 *mf* *a2*

Fag. 1 y 2 *mf* 3 *solo*

Tbn. solia. *mf* 3 *senza sord.*

Trmp. 1 y 2 *f* 3 *f* *mf* *a2*

Tpt. *f* 3

Timb. *f* *mf*

Tri. Bombo *f* Triángulo *mf*

Vln. I *mf* 7 *mf*

Vln. II *mf* 7 *mf*

Vla. *mf* *mf*

Vc. *f* *mf*

Cb. *f*

49

Fl. 1 y 2 *n* *mf*

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2 *mf*

Fag. 1 y 2 3

Tbn. solia. 3

Trmp. 1 y 2 *mf*

Tpt.

Timb.

Tri.

Vln. I *div. pp* *pp* *unis.*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 49 through 52. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score is arranged in a system with 13 staves. The instruments and their parts are as follows: Flute 1 and 2 (Fl. 1 y 2) play a whole note B-flat in measure 49, then rest in measures 50 and 51, and enter in measure 52 with a sixteenth-note melody starting on B-flat, marked *mf*. Oboe 1 and 2 (Ob. 1 y 2) rest throughout. Clarinet 1 and 2 (Cl. 1 y 2) rest in measures 49 and 50, then enter in measure 51 with a sixteenth-note melody starting on B-flat, marked *mf*, and continue in measure 52. Bassoon 1 and 2 (Fag. 1 y 2) play a sixteenth-note melody starting on B-flat in measure 49, continue in measure 50, and then play a half note B-flat in measure 51 and a quarter note B-flat in measure 52, marked *mf*. Trombone (Tbn. solia.) plays a sixteenth-note melody starting on B-flat in measure 49, continues in measure 50, and then plays a half note B-flat in measure 51 and a quarter note B-flat in measure 52, marked *mf*. Trumpet 1 and 2 (Trmp. 1 y 2) play a whole note B-flat in measure 49, then rest in measures 50 and 51, and enter in measure 52 with a sixteenth-note melody starting on B-flat, marked *mf*. Tuba (Tpt.) rests throughout. Timpani (Timb.) rests throughout. Triangle (Tri.) plays a single stroke in measure 49, then rests in measures 50 and 51, and enters in measure 52 with a sixteenth-note melody starting on B-flat, marked *pp*. Violin I (Vln. I) plays a sixteenth-note melody starting on B-flat in measure 49, continues in measure 50, and then plays a half note B-flat in measure 51 and a quarter note B-flat in measure 52, marked *pp*. Violin II (Vln. II) plays a sixteenth-note melody starting on B-flat in measure 49, continues in measure 50, and then plays a half note B-flat in measure 51 and a quarter note B-flat in measure 52, marked *p*. Viola (Vla.) plays a sixteenth-note melody starting on B-flat in measure 49, continues in measure 50, and then plays a half note B-flat in measure 51 and a quarter note B-flat in measure 52, marked *p*. Violoncello (Vc.) rests throughout. Contrabass (Cb.) rests throughout.

53 13

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Timb.

Tri.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p dolce

p dolce

p dolce

mf

53 13

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Timb.

Tri.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p dolce

p dolce

p dolce

mf

[illegible]

[illegible]

65 **poco accel.**

Fl. 1 y 2 *f* 3

Ob. 1 y 2 *f*

Cl. 1 y 2 1. *mp* 3 *ord.* *mf* 3

Fag. 1 y 2 1. *mp* 3 *mf*

Tbn. solia. *mf* 3 *mf* 3

Trmp. 1 y 2 *mf*

Tpt. *mf*

Timb. *p*

Tri. **Gong** **poco accel.** *pp*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf* 3

Vla. *mf* 3

Vc. *mf* 3

Cb. *mf* 3

Furioso ♩ = 108

17

68

Fl. 1 y 2 *ff*

Ob. 1 y 2 *ff*

Cl. 1 y 2 *ff*

Fag. 1 y 2 *ff*

Tbn. solia. *ff* ³ *mf* ³

Trmp. 1 y 2 *ff*

Tpt. *ff* *ff*

Timb. *ff* ³

Gong *ff*

Vln. I *ff* ³

Vln. II *ff* ³

Vla. *ff* ³

Vc. *ff* ³

Cb. *ff* ³

71

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Timb.

Gong

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Bombo

The musical score for page 18, measures 71-73, features the following details:

- Measures 71-73:** The score is divided into three measures. Measures 71 and 72 contain rests for most instruments, while the Trombone soloist (Tbn. solia.) and Trombone (Tpt.) play a triplet of eighth notes. Measure 73 continues the triplet for the Trombone soloist and adds a single eighth note for the Trombone.
- Instrumentation:** The score includes parts for Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Trombone soloist, Trumpet 1 & 2, Trombone, Timpani, Gong, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass.
- Dynamic Markings:** The Trombone soloist and Trombone parts are marked with *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The Timpani part is marked with *pp* (pianissimo).
- Other Markings:** The Gong part is marked with *Bombo*. The Viola part is marked with *Vla.* and a 12/8 time signature.

74 a2.

Fl. 1 y 2 *f* 6 6 6 6

Ob. 1 y 2 *f*

Cl. 1 y 2 *f*

Fag. 1 y 2 *f*

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2 *f* 3

Tpt. *f* 3

Timb. *f* 3

Bmb. *f*

Vln. I *f* 3

Vln. II *f* 3

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Detailed description of the musical score: The score is for a full orchestra. Measure 74 begins with a forte (f) dynamic. The Flute 1 & 2 part has a melodic line with sixteenth notes and a slur over measures 74-77. The Oboe 1 & 2 and Clarinet 1 & 2 parts have a single note in measure 75 with a forte (f) dynamic and an accent (>). The Bassoon 1 & 2 part has a single note in measure 74 with a forte (f) dynamic and an accent (>). The Trombone soli part is silent. The Trumpet 1 & 2 and Trombone parts have a triplet of eighth notes in measure 74 with a forte (f) dynamic. The Timpani part has a triplet of eighth notes in measure 74 with a forte (f) dynamic. The Bass Drum part has a single note in measure 74 with a forte (f) dynamic and an accent (>). The Violin I and Violin II parts have a triplet of eighth notes in measure 74 with a forte (f) dynamic. The Viola part is silent. The Violoncello and Contrabass parts have a single note in measure 74 with a forte (f) dynamic and an accent (>).

[illegible]

77

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

ff

6

3

3

3

3

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Timb.

p

pp

Bmb.

p

pp

Vln. I

p cresc.

Vln. II

mp

Vla.

Vc.

3

Cb.

80

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Timb.

Bmb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Caja clara

86

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Caj. c.

Timbales

Bmb.

Gong

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

p

p

Detailed description of the musical score: The score is for a full orchestra and percussion. Measures 86-90 are shown. Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, and Violin I have long slurs across measures 86-88. Clarinet 1 & 2 also have slurs. Bassoon 1 & 2 play a triplet in measure 87. Trombone solo has triplets in measures 86 and 87. Trumpet 1 & 2 and Trombone have rests in measure 86, then play in measure 87. Cajon has triplets in measures 86 and 87. Timbales enter in measure 88 with a *p* dynamic. Bongos have a steady eighth-note pattern in measures 86-88, then a Gong in measure 89. Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass have slurs or triplets. Dynamics include *ff* for Trombone solo in measure 89 and *p* for Timbales and Bongos in measure 89.

92 **Poco menos mosso** ♩ = 100 **rit.** **molto rit.** //

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Timb.

Poco menos mosso ♩ = 100 **rit.** **molto rit.** //

Gong

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Ad libitum ♩ = 60

96

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Timb.

Gong

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score for measures 96-99 is divided into two systems. The first system includes Fl. 1 y 2, Ob. 1 y 2, Cl. 1 y 2, Fag. 1 y 2, Tbn. solia., Trmp. 1 y 2, Tpt., and Timb. The second system includes Gong, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. Measures 96 and 97 are in 6/4 time, while measures 98 and 99 are in 3/4 time. The Tbn. solia. part features a melodic line starting in measure 96 with a *mf* dynamic, continuing through measure 97, and then a triplet of eighth notes in measure 98 with a *f* dynamic. All other instruments have whole rests in measures 96 and 97, and half rests in measures 98 and 99.

100

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Timb.

Gong

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp dolce

f

molto rit.

104

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Timb.

Gong

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p dolce

f

molto rit. Wind chimes

II. The Gaze of Melancholy

30

$\text{♩} = 70$ Melancólico

110 - 1.

Fl. 1 y 2 *pp*

Ob. 1 y 2 *pp* solo

Cl. 1 y 2 *pp*

Fag. 1 y 2

Tbn. solia. *pp*

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Timb.

W. ch. $\text{♩} = 70$ Melancólico *pp* Triángulo

Vln. I *pp*

Vln. II *pp* pizz.

Vla. *pp* pizz.

Vc. *pp*

Cb.

The musical score is for a piece titled 'II. The Gaze of Melancholy'. It is marked with a tempo of 70 beats per minute and a mood of 'Melancólico'. The score is for a full orchestra and includes a woodwind section, strings, and a triangle. The woodwind section includes Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet 1 and 2, and Bassoon 1 and 2. The brass section includes Trombone soloist, Trumpet 1 and 2, and Trombone. The percussion section includes Timpani and Triangle. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The woodwind and string parts are marked with a piano (pp) dynamic. The Oboe 1 and 2 part has a solo section in the fourth measure. The Violin I part has a triplet in the fourth measure. The Violoncello part has a triplet in the fourth measure. The triangle part has a solo section in the fourth measure.

[illegible]

118

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Timb.

Tri.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp
sul tasto

pp
sul tasto

pp

Detailed description of the musical score: The score is for a full orchestra. Measures 118-120 are shown. Flute 1 & 2 play a rapid sixteenth-note scale in measure 118, followed by a rest in measure 119, and then a sixteenth-note scale in measure 120. Oboe 1 & 2, Clarinet 1 & 2, and Bassoon 1 & 2 are silent in all three measures. The solo trombone plays a melodic line in measure 118, a triplet of eighth notes in measure 119, and a melodic line in measure 120. Trumpet 1 & 2, Trombone, Timpani, and Triangle are silent in all three measures. Violin I and Violin II play a rapid sixteenth-note scale in measure 118, followed by a melodic line in measure 119, and then a melodic line in measure 120. Viola plays a rapid sixteenth-note scale in measure 118, followed by a melodic line in measure 119, and then a melodic line in measure 120. Violoncello and Contrabass are silent in all three measures. The string section is marked 'pp' and 'sul tasto'.

121

Fl. 1 y 2 *pp*

Ob. 1 y 2 *pp*

Cl. 1 y 2 *pp*

Fag. 1 y 2

Tbn. solia. *pp*

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Timb.

Tri.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

33

Detailed description: This is a page of a musical score, measures 121 to 123. The key signature has one flat (B-flat). Measure 121 features a woodwind entry for Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, and Clarinet 1 & 2, all marked *pp* (pianissimo). They play a series of eighth notes, with the first measure containing a triplet. The Bassoon 1 & 2 part is silent. Measure 122 continues the woodwind melody, with the solo Trombone (Tbn. solia.) entering with a triplet of eighth notes, also marked *pp*. The Trumpet 1 & 2, Trombone, Timpani, Triangle, Violoncello, and Contrabass parts are silent in measure 122. Measure 123 shows the woodwinds and solo trombone continuing their melodic lines, with triplets indicated. The Violin I, Violin II, and Viola parts provide accompaniment with sustained notes and tremolos. The Violoncello and Contrabass parts remain silent.

124

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Timb.

Tri.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

pp 3

Detailed description of the musical score: The score is for a full orchestra. Measures 124 and 125 are shown. In measure 124, the woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet) play a melodic line with a triplet of eighth notes. The Bassoon (Fag.) has a triplet of eighth notes in measure 125. The Trombone soloist (Tbn. solia.) plays a melodic line with triplets of eighth notes. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts have a sustained note with a thick line underneath. The Viola (Vla.) part has a sustained note with a thick line underneath. The Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) parts have a sustained note with a thick line underneath. The Triangle (Tri.) part has a sustained note with a thick line underneath. The Timpani (Timb.) part has a sustained note with a thick line underneath. The Trumpet 1 & 2 (Trmp. 1 y 2) and Trombone (Tpt.) parts have a sustained note with a thick line underneath. The dynamics *pp* (pianissimo) are indicated for the Trombone soloist and the Contrabass in measure 125.

126

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Timb.

Tri.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

gradualmente de sul pont a ord.

divisi

arco 3

pp

36

128 1.

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Timb.

Tri.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

130

Fl. 1 y 2 *mf*

Ob. 1 y 2 *mf*

Cl. 1 y 2 *mf*

Fag. 1 y 2

Tbn. solia. *mf*

Trmp. 1 y 2 *mf*

Tpt. *mf*

Timb.

Tri.

Vln. I *mf* ord.

Vln. II *mf* ord.

Vla. *mf* ord. unis.

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Detailed description of the musical score: The score is for a full orchestra. Measures 130 and 131 are shown. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 130. The dynamic is mezzo-forte (mf). The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) play sustained notes or chords. The brass instruments (Trombone soloist, Trumpet, Trombone) play rhythmic patterns. The woodwinds and strings play sustained notes or chords. The brass instruments play rhythmic patterns. The woodwinds and strings play sustained notes or chords. The brass instruments play rhythmic patterns.

132 **poco accel.**

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Timb.

poco accel.

Tri.

unis.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

[illegible]

This musical score page contains measures 136 and 137. The instruments are arranged as follows:

- Fl. 1 y 2**: Flute parts.
- Ob. 1 y 2**: Oboe parts.
- Cl. 1 y 2**: Clarinet parts.
- Fag. 1 y 2**: Bassoon parts.
- Tbn. solia.**: Trombone soloist part.
- Trmp. 1 y 2**: Trumpet parts.
- Tpt.**: Trombone part.
- Timb.**: Timpani part.
- Tri.**: Triangle part.
- Vln. I**, **Vln. II**: Violin parts.
- Vla.**: Viola part.
- Vc.**: Violoncello part.
- Cb.**: Contrabasso part.

The score includes various musical notations such as notes, rests, triplets, and dynamic markings like *f* (forte) and *p* (piano). A tempo change instruction "poco rit." appears above the triangle staff between measures 136 and 137.

141

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Timb.

Tri.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p *3* *3* *3* *3*

p

pp *3* *3* *3* *3*

pp *3* *3* *3* *3*

p

pp

144

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Timb.

Tri.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

2.

p

1.

p

5

44

146

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Timb.

Tri.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

tr

6

6

6

6

3

3

3

3

148

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Timb.

Tri.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

45

p

6

6

3

3

3

3

3

3

[illegible]

151

Fl. 1 y 2 *mf* *p*

Ob. 1 y 2 3

Cl. 1 y 2 3

Fag. 1 y 2

Tbn. solia. *p* 3

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Timb.

Tri. *pp*

Vln. I 3 6 *pp* arco

Vln. II *pp* divisi arco

Vla. *pp*

Vc.

Cb.

Detailed description of the musical score: The score is for a full orchestra. Measures 151-154 are shown. Flute 1 & 2 play a melody starting in measure 151 with a first ending bracket. Oboe 1 & 2 and Clarinet 1 & 2 play triplets in measures 151 and 152. Bassoon 1 & 2 play a bass line. Trombone solo plays a triplet in measure 154. Trumpet 1 & 2 play a melody in measure 151. Trombone plays a melody in measure 154. Triangle plays a single note in measure 154. Violin I plays a triplet in measure 151 and a sixteenth-note figure in measure 154. Violin II plays a melody in measure 151. Viola plays a melody in measure 151. Violoncello and Contrabass play a bass line. Dynamic markings include *mf*, *p*, *pp*, and *arco*. Performance instructions include *pp* arco, *pp* divisi arco, and *pp*.

[illegible]

158

Fl. 1 y 2 *f* *a2* 3 3 3 3

Ob. 1 y 2 *f* 3 3 3 3

Cl. 1 y 2 *f* 3 3 3 3

Fag. 1 y 2 *f* 3 3 3 3

Tbn. solia. *f*

Trmp. 1 y 2 *f*

Tpt. *f*

Timb. *f* 3

Tri.

Vln. I *f* ord. 3 3 3 3

Vln. II *f* ord.

Vla. *f* unis. ord.

Vc. *f* div. 3 3 3 3

Cb. *f* 3 3 3 3

159

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Timb.

Tri.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

160

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Timb.

poco accel.

Bombo

Tri.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

162

Fl. 1 y 2 *f*

Ob. 1 y 2 *f*

Cl. 1 y 2 *f*

Fag. 1 y 2 *f*

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2 *f*

Tpt. *f*

Timb.

Bmb. *f*

Vln. I *f* unis. 3

Vln. II *f* 3

Vla. *f* unis. 3

Vc. *f*

Cb. *f*

167

Fl. 1 y 2 *mp*

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2 *mp*

Fag. 1 y 2 *mp*

Tbn. solia. *mp* 3 3 3 3

Trmp. 1 y 2 *mp*

Tpt.

Timb.

Bmb.

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp* 3 3 3 3

Cb. *mp* arco

169

Fl. 1 y 2

mp

p

Ob. 1 y 2

1.

p

3 3 3 3

Cl. 1 y 2

7

6

Fag. 1 y 2

b8

Tbn. solia.

mp

p

Trmp. 1 y 2

b8

Tpt.

Timb.

Bmb.

Vln. I

p

Vln. II

p

Vla.

3 3 3 3

p

Vc.

p

Cb.

pizz.

p

[illegible]

III. The Gaze of Happiness

1.

57

174 - $\text{♩} = 130$ **Con júbilo**

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Timb.

$\text{♩} = 130$ **Con júbilo**
Temple blocks

T. bl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

3

Triángulo

[illegible]

[illegible]

[illegible]

188

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Mrcs.

Cast.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

a2

mf

3

3

3

1.

mf

mf

mf

mf

p

Temple blocks

mf

arco

mf

arco

mf

192 a2.

Fl. 1 y 2 *mf*

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2 *mf*

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2 *mf*

Tpt. *mf*

Mrcs.

Cabasa

T. bl.

Vln. I

Vln. II

Vla. *mf*

Vc. *mf* 3 *tr*

Cb. *mf*

196 1.

Fl. 1 y 2 *mp*

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2 *mp* *f* 1. 3

Fag. 1 y 2 *sf* 3

Tbn. solia. *mp* 3 3 3

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Caja clara

Mrcs.

Cab. *mp*

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc.

Cb.

200

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Caj. c.

Cab.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

f

f

f

f

p *f*

f

mf

f

f

f

mf

mf

Caja china

204

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Caj. c.

Caja ch.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

f

f

p *f* *mp*

Platillos

f

f

f

f

3

208

Fl. 1 y 2 *a2.* *mp* 5 *f*

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia. *f* 3 3 3

Trmp. 1 y 2 *f*

Tpt. *f*

Caj. c. *f*

Plat. Bombo

Vln. I *mp* 5 *f*

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

211

Fl. 1 y 2 *f* a2.

Ob. 1 y 2 *f* 1.

Cl. 1 y 2 *f* a2.

Fag. 1 y 2 *f* 2. 3.

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2 *f* 1. 5 3.

Tpt. *f* 3.

Caj. c. *f*

Bmb. *f*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *f* 3.

Cb. *f* 3.

214

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Caj. c.

Bmb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

p

218

Fl. 1 y 2 *p* *mp*

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2 *mp*

Fag. 1 y 2 *mp*

Tbn. solia. *p* 3 3 3 *mp*

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Caj. c.

Bmb.

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Cb.

222

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Caj. c.

Bmb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

mp

mp

226

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Caj. c.

Bmb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

rit.

p

mp

mp

mp

Wind chi

A tempo ♩ = 130

230

Fl. 1 y 2 *pp*

Ob. 1 y 2 *pp*

Cl. 1 y 2 *pp*

Fag. 1 y 2

Tbn. solia. *p*

Trmp. 1 y 2 *p*

Tpt.

Caj. c.

A tempo ♩ = 130

W. ch. *pp*

Xilirimba *pp* *p*

Vln. I *pp* *div*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc.

Cb.

235

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Caj. c.

Xilirim.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

p

pp

pp

To Glock.

[illegible]

246

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Caj. c.

Timbales

Xilirim.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Triángulo

mp

p

mp

mp

3

6

251 **molto rit.** . . . **A tempo**

Fl. 1 y 2 *p* *pp*

Ob. 1 y 2 *p* *pp*

Cl. 1 y 2 *p* *pp*

Fag. 1 y 2 *p* *pp*

Tbn. solia. *mp* 3

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Tri. *f*

molto rit. . . . **A tempo** Glockenspiel

Xilirim.

Vln. I *fp* *pp* div *#2*

Vln. II *fp* *pp* div *#2*

Vla. *fp* *pp* div

Vc. *fp* *pp* div *glass.*

Cb. *fp* *pp*

256

Fl. 1 y 2

pp

3

1.

tr

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

mf

mp

3

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Tri.

Glock.

ligeti pero diferente

pp

Vln. I

pp

Vln. II

pp

Vla.

pp

Vc.

pp

Cb.

pp

261

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Tri.

Glock.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

2.

6

p

mp

3

5

mp

p

266

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Tri.

Glock.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

mf

ppp

ppp

unis.

Castañuelas

1.

272

272

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Tri.

Maracas

Tempo primo ♩ = 130

Cast.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

[illegible]

279

Fl. 1 y 2 *mf* *mf*

Ob. 1 y 2 3 3

Cl. 1 y 2 *mf* *mf*

Fag. 1 y 2

Tbn. solia. *mf*

Trmp. 1 y 2

Tpt. *mf*

Tri.

Cab.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *mf* 3 *tr*

Cb.

Detailed description of the musical score: The score is for page 82, measures 279-281. The key signature has one sharp (F#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The instruments and their parts are: Flute 1 & 2 (treble clef, starting with a *mf* dynamic), Oboe 1 & 2 (treble clef, playing triplets), Clarinet 1 & 2 (treble clef, starting with a *mf* dynamic), Bassoon 1 & 2 (bass clef), Trombone soloist (bass clef, playing a half note), Trumpet 1 & 2 (treble clef), Trombone (treble clef, starting with a *mf* dynamic), Triangle (percussion), Cymbal (percussion), Violin I (treble clef), Violin II (treble clef), Viola (alto clef), Violoncello (bass clef, playing a triplet and a trill), and Contrabass (bass clef). The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (*mf*), and a trill in the cello part.

282

Fl. 1 y 2

Ob. 1 y 2

Cl. 1 y 2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia.

Trmp. 1 y 2

Tpt.

Tri.

Cab.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

285

Fl. 1 y 2 *mf*

Ob. 1 y 2 *mf*

Cl. 1 y 2 *mf* a2

Fag. 1 y 2

Tbn. solia. *mp*

Trmp. 1 y 2 *sf*

Tpt.

Tri. Caja clara *mp*

Cab. Temple b

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc.

Cb.

288

Fl. 1 y 2 *f*

Ob. 1 y 2 *f*

Cl. 1 y 2 *p*

Fag. 1 y 2

Tbn. solia. *f*

Trmp. 1 y 2 *mp*

Tpt. *mp*

Caj. c. *p*

Timbales

T. bl. *p* *mp*

Vln. I *mp* pizz.

Vln. II *mp* pizz.

Vla.

Vc. *p* *mp* pizz.

Cb. *p* *mp*

[illegible]

300

Fl. 1 y 2 *fp* *f* *ff*

Ob. 1 y 2 *fp* *f* *ff*

Cl. 1 y 2 *fp* *f* *ff*

Fag. 1 y 2 *fp* *f* *ff*

Tbn. solia. *fp* *f* *ff*

Trmp. 1 y 2 *fp* *f* *ff*

Tpt. *fp* *f* *ff*

Timb. *p* *ff*

Mrcs. Bombo *p* *ff*

Vln. I *fp* *f* *ff*

Vln. II *fp* *f* *ff*

Vla. *fp* *f* *ff*

Vc. *fp* *f* *ff*

Cb. *fp* *f* *ff*

Detailed description: This is a page of a musical score, page 88, numbered 300 at the top left. It contains staves for various instruments. The woodwind section includes Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet 1 & 2, Bassoon 1 & 2, and Trombone soloist. The brass section includes Trumpets 1 & 2 and Trombones. The percussion section includes Timpani, Mridangam (Mrcs.), and Bombo. The string section includes Violins I & II, Viola, Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is written in 2/4 and 4/4 time signatures. Dynamics range from *fp* (fortissimo piano) to *ff* (fortissimo). The woodwinds and strings play sustained notes with some melodic movement, while the brass and percussion provide rhythmic support. The woodwinds and strings have a crescendo leading to the final *ff* dynamic. The percussion instruments (Mrcs. and Bombo) play a steady rhythm. The string section (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) plays a sustained note with some melodic movement. The woodwinds (Fl. 1 y 2, Ob. 1 y 2, Cl. 1 y 2, Fag. 1 y 2) play a sustained note with some melodic movement. The brass (Tbn. solia., Trmp. 1 y 2, Tpt.) play a sustained note with some melodic movement. The woodwinds and strings have a crescendo leading to the final *ff* dynamic. The percussion instruments (Mrcs. and Bombo) play a steady rhythm. The string section (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) plays a sustained note with some melodic movement. The woodwinds (Fl. 1 y 2, Ob. 1 y 2, Cl. 1 y 2, Fag. 1 y 2) play a sustained note with some melodic movement. The brass (Tbn. solia., Trmp. 1 y 2, Tpt.) play a sustained note with some melodic movement.