

**Propuesta pedagógica para abordar el
Concertino para Trombón Op 4 en Eb de Ferdinand David:
Una Herramienta Metodológica como guía para el intérprete**

Modalidad: Recital

Asesor: Profesor Hernán Augusto Valencia Carrero

Universidad de Pamplona, Pamplona

Nelson José Vera Rozo.

Noviembre 2016.

Dedicatoria

Dedico este trabajo a mi papá que con esfuerzo y esmero me ha ayudado a realizar mis estudios

musicales, que Dios siempre lo guarde.

Resumen

El concertino para trombón Op 4 en Eb de Ferdinand David es una de las obras más destacadas para los instrumentistas del trombón. Consta de tres movimientos y desde su creación ha sido de gran impacto para la comunidad “trombonista”. Hoy en día se conoce grandes obras donde se habla de la técnica y de toda la capacidad sonora que tiene este instrumento, pero pocos son los estudios a nivel regional que le dan importancia a las obras de un periodo tan trascendental en la música como lo fue el romanticismo. El momento donde grandes compositores como Beethoven, Liszt, Mendelssohn, Edgar entre otros hicieron que la música orquestal que llegara al máximo del virtuosismo de cada instrumento y que la música se condensara para mostrarle a las generaciones siguientes una marca para siempre sin que hubiera discusión sobre eso. También es bueno reconocer que la música ha cambiado y que cambia con el paso de los años, así como cambia las épocas también cambian los instrumentos y estos empiezan a tomar auge con el paso de los años, es imprescindible pensar de que instrumentos que hace más 180 años podían realizar interpretaciones como lo vemos en este momento. No hay ninguna duda de que ahora se pueda lograr y con mucho más simpatía y sonoridad. La pregunta sería ¿estamos preparados para retomar todo aquel contexto y hacerlo sentir como si fuera ahora? Es acá donde nos quedamos frente a nosotros mismos y nuestro conocimiento propio.

Palabras claves: Interpretación, técnica, discurso, análisis, Ferdinand David.

Abstract

The leader for trombone Op 4 in Eb of Ferdinand David is one of the most stood out works for the instrumentalists of the trombone. It consists of three movements and from his creation has been of big impact for the community trombonista. Nowadays it knows big works where speaks of the technician and of all the audible capacity that has this instrument, but few are the studies to regional level that give him importance to the works of a so transcendental period in the music as it went it the romanticism. The moment where big composers like Beethoven, Liszt, Mendelssohn, Edgar among others did that the orchestral music that arrived to the maximum of the virtuosity of each instrument and that the music condensed to show him to the following generations a mark for ever without that there was discussion on this. Also it is well recognise that the music has changed and that changes with the step of the years, as well as it changes the periods also change the instruments and these begin to take peak with the step of the years, is indispensable to think that instruments that does more 180 years could realise interpretations as we see it in this moment. There is not any doubt that now it can attain and with much more charm and sonority. The question would be are prepared to restart all that context and do it feel as if it was now? It is here where remain us in front of us same and our own knowledge.

Key words: Interpretation, technique, analysis, Ferdinand David.

Tabla de Contenidos

Capítulo 1 Aspectos teoricos preliminares	1
Antecedentes	4
El Trombón en el romanticismo	6
Capítulo 2 Análisis formal de la obra	12
Análisis estructural	13

Capítulo 3 Propuesta pedagógica	22
I. Ejercicios de preparación	23
1. Calentamiento o calistenia	23
2. Plantear ejercicios de respiración	31
3. Plantear ejercicios de calentamiento de labios	33
4. Ejercicios con boquilla	34
5. Primeros ejercicios con el trombón.	36
6. Las notas largas..	37
7. La flexibilidad..	39
8. Ejercicio con las escalas..	41
9. Ejercicio para el ataque..	43
10. Ejercicio para variar el volumen..	44
II. Estudios a la obra por movimientos	47
1. Estudio del primer movimiento: <i>Allegro maestoso</i>	47
1.1. Primeros estudios y preparación general..	48
1.2. Preparar la partitura..	51
1.3. Actividad 1..	53
entrada..	54
1.4. Actividad 2..	57
Particularidades..	58
1.5. Actividad 3..	60
1.5.1 La dinámica que marca piano..	61

1.5.2 ¿Qué hay del dulce?..	62
1.6. Actividad 4..	66
1.6.1 Mantener la técnica musical..	66
1.6.2 Estudio de los compases 102-130..	66
1.6.3 Más allá de la técnica..	69
1.7. Actividad 5..	71
1.7.1 La cadencia..	71
1.7.2 Ad lib cuasi recitativo..	71
1.7.3 Ad lib rubato, libremente..	72
2. Estudio del segundo movimiento: <i>Marcha Fúnebre</i>	74
2.1. Actividad 1..	75
2.1.1 La entrada..	75
2.2. Actividad 2..	76
2.2.1 Particularidades..	76
3. Estudio del tercer movimiento: <i>Allegro Maestoso</i>	79
3.1. Actividad 1..	79
3.1.1 La entrada..	79
3.2. Estudio a la coda..	80
Capítulo 4 Resultados.	82
Anexos	84
Anexo 1. Entrevista a grandes trombonistas..	84
1.1. Camilo Jimenez..	84

1.2. Alejandro Anaya..	86
1.3. Javi Colomer..	88
1.4. Miguel Arbelaz San Roman..	89
1.5. Víctor Román..	89
1.6. Pedro Carrero..	90
Anexo 2. Cronograma de actividades del trabajo..	92
Anexo 3. Presupuesto..	94
Anexo 4. Repertorio de recital..	95
Lista de referencias	96
Referencias..	96
Bibliografía.	96
Vita	100

Lista de tablas

Tabla 1. Forma estructural primer movimiento.	16
Tabla 2. Forma estructural segundo movimiento.	19
Tabla 3. Forma estructural tercer movimiento	21
Tabla 4. Cronograma trabajo de grado.	92
Tabla 5. Presupuesto.	93
Tabla 6. Repertorio del recital	94

Lista de figuras

Figura 1. Construcción del instrumento.	7
Figura 2. Trombón en las bandas militares.	8

Figura 3. Construcción del instrumento.	23
Figura 4. Brazos atras.	24
Figura 5. Brazos hacia adelante.	24
Figura 6. Estirando brazo derecho.	25
Figura 7. Estirando brazo izquierdo.	25
Figura 8 y 9. Estiramiento de pierna derecha hacia adelante.	25
Figura 10 y 11 Estiramiento de pierna derecha hacia atras.	26
Figura 12,13,14 y 15. Movimiento de cadera en circulos.	26
Figura 16,17 y 18. Balanceo hacia adelante y hacia atras	27
Figura 19,20,21 y 22. Movientos en cierculos con la cabeza.	27
Figura 23. Cabeza hacia atras.	28
Figura 24. Cabeza hacia adelante.	28
Figura 25 y 26. Cabeza hacia la derecha y la izquierda.	28
Figura 27 y 28. Movimientos de hombros en circulos.....	29
Figura 29 y 30. Estiramiento de muñecas hacia abajo derecha e izquierda.	29
Figura 31 y 32. Estiramiento de muñecas hacia arriba derecha e izquierda	30
Figura 33. Masajes faciales.	30
Figura 34. Movimiento de calentamiento labial.	31
Figura 35, 36, y 37. Ejercicio de respiracion	32
Figura 38 y 39. Ejercicio de aire con el tudel de la boquilla	35
Figura 40. Ejercicio de aire con el aro de la boquilla	35
Figura 41. Entrada 1.	51
Figura 42. Entrada 2	51

Figura 43. Entrada 3.	54
Figura 44. Culminacion de la frase.	56
Figura 45. G agudo.	57
Figura 46. Cantilena	60
Figura 47. Frase de cantilena.	63
Figura 48. Ejercicio de vocalisse.	63
Figura 49. Nota D	64
Figura 50. Impulso con cuarta.	64
Figura 51. Grupetto.	65
Figura 52. Grupetto escrito	65
Figura 53. Compases 102-130.	66
Figura 54. Practica de corcheas atresilladas.	67
Figura 55. Reemplazo de trinos	68
Figura 56. Trinos	68
Figura 57. Practica de corcheas ligadas.	69
Figura 58. Cadencia.	71
Figura 59. Segundo movimiento.	74
Figura 60. Primera idea Musical.	76
Figura 61. Segunda idea Musical.	77
Figura 62. Tercera idea Musical	78
Figura 63 y 64. Tercer movimiento.	78
Figura 65. La coda.	80

Capítulo 1

Aspectos teóricos preliminares

Al abordar la obra: “concertino para trombón Op 4 en Eb de Ferdinand David”, se hace necesario establecer una sugerencia metodológica que nos permita un fácil acceso al momento de realizar el montaje de la obra. También es importante una comprensión clara acerca del discurso musical presente en la creación, en el cual está implícito el estilo propio de la época y del compositor.

La característica principal de este trabajo es que emplearemos ejercicios y rutinas de entrenamiento en el instrumento, así también aprovecharemos diferentes conocimientos y saberes acerca de cómo se debe interpretar en determinados pasajes de la obra.

Para tener en cuenta esto es necesario determinar qué tipo de adiestramiento se debe implementar con este fin, para que de esta manera con estas herramientas el estudiante encuentre muy poca dificultad al momento de trabajar la obra. Así mismo se pretende también con el empleo de estos recursos que el intérprete poco desista de su intención interpretativa ya que se espera que este montaje sea dentro un ambiente optimista frente a los obstáculos que pudiera encontrar a lo largo del proceso. Para la elaboración de este trabajo se llevaron a cabo asesorías personales de trombonistas en base a su experiencia, lecturas, consultas, encuestas y entrevistas donde se ahondaba en aspectos interpretativos de la obra.

Definitivamente podemos señalar que es de carácter obligatorio el estudio de esta obra a lo largo del proceso de la formación trombonística, y por ello se hace necesario conocer y explorar las posibilidades interpretativas presentes en su discurso musical. Los aspectos técnicos a tener en cuenta para lograr un buen dominio interpretativo de la obra, los podemos establecer en las siguientes categorías: El tiempo, La respiración, intensidad y fraseo y como último el registro. Para hacer este trabajo nace la siguiente pregunta: ¿qué tipo de ejercicios podemos establecer y de qué manera se pueden superar las dificultades técnicas, al momento del abordaje e interpretación del concertino para trombón Op 4 en Eb de Ferdinand David?

El objetivo principal es la creación de una herramienta metodológica que servirá de guía para cualquier intérprete que desee abordar la mencionada. Se espera llegar a tener bien claro los aspectos sobre cada uno de los movimientos, fragmentos y periodos musicales y así obtener una idea puntual y acertada del Concertino. Dentro de los objetivos específicos se encuentra la Apropiación del discurso musical presente en cada uno de los movimientos de la obra, el Planteamiento de ejercicios cómodos y sencillos que sirvan para lograr la superación de las dificultades técnicas presentes en algunos fragmentos de la obra, el análisis formal de la construcción de la obra, sus movimientos y características propias del periodo y el Desglose de cada uno de los motivos rítmicos-melódicos y asimilarlos.

La realización de un trabajo monográfico, como requisito para el recital de trombón, nace la ilusión de especificar un trabajo de investigación de carácter didáctico. Al plantear su realización se establecieron aspectos, en los que se debe reforzar y de esta

manera construir ideas para más adelante compilarlas en un trabajo escrito que sirva de soporte-guía a otras personas. Este trabajo a su vez me será válido como requisito para la obtención del título de Maestro en Música de la Universidad de Pamplona.

El Concertino para trombón Op 4 en Eb de Ferdinand David, es una de las obras más reconocidas por el repertorio “trombonístico”, (Carrero, 2016) donde se muestran cada uno de los aspectos técnicos adquiridos en el instrumento. Al ser una obra que guarda la grandeza de la época romántica, la proyecta a través de todas las posibilidades que ofrece el Trombón, que en esa época se encontraba en pleno surgimiento, y que con el paso del tiempo fue modernizándose hasta tomar versatilidad y elegancia como se conoce hoy día; con base en esto, surge la necesidad de plantear ejercicios concretos, determinantes y eficaces, que contribuyan a superar cualquier dificultad al momento del montaje de la obra. Además, se convierte en un nuevo recurso de apoyo para los instrumentistas del Trombón, siendo esta una obra nueva y sin trabajos a profundidad dentro del programa de Música.

Los trabajos explicativos y didácticos, donde se pongan en práctica modelos metodológicos de enseñanza y de saberes propios, es un acondicionamiento para la elaboración de anteproyectos. Teniendo en cuenta esto, surge la intención de hacer un trabajo, donde se refleje el proceso para encarar la obra, por medio de ejercicios previos y sencillos a la interpretación de algunos fragmentos musicales, que por sus dificultades técnicas no se logran a primera instancia. Con base en esto, se manifiesta la necesidad de entregar toda una serie de conocimientos y saberes creados, plasmados por medio de talleres, lecturas y observaciones adquiridos a lo largo de un proceso de estudio formal.

(Cano, 2015).

Antecedentes

Es relevante señalar como estado del arte la búsqueda de referentes en google académico, en la biblioteca de la universidad de pamplona, en otras universidades de la región (UNAB Y UIS) así como en algunas nacionales (Universidad Javeriana, Universidad de Antioquia, Universidad Nacional), y en buscadores especializados como Mendeley.

El trabajo realizado para la elaboración de ejercicios, como mecanismo de aprendizaje ligero y acercamiento a la interpretación de la obra, al igual que muchos otros aspirantes y graduados, ha sido tema principal para la realización de trabajos académicos, puntualizándose en la elaboración de rutinas de estudio, que nos permitan alcanzar los objetivos propuestos, generando críticas constructivas de puntos de vista diferentes. Con esta búsqueda he encontrado modelos a seguir, especialmente consejos para tener en cuenta al momento de abordar la obra por primera vez, así como la libre interpretación sin dejar de lado la intención del compositor. Por un lado, Álvarez Parra, con su libro “Cuaderno de ejercicios para trombón de vara tenor” es una guía de estudio donde se emplean ejercicios convencionales y de una manera muy sencilla al emplearlos, publicado por el ministerio de cultura, por parte de una colección de fuentes que fueron digitalizadas por un proyecto del ministerio de Educación. (Álvarez, 2008)

Por otro lado, Carmona, José Carlos, Describe las formas de interpretar las distintas obras, según datos contextuales, de historia, estilo, instrumentos y formas musicales.

(Sarmiento, 2006)

También, Manresa Molino, Ángeles. La actuación musical, Manual básico para interpretar en público, Editorial de Música Boileau S.A. Barcelona; 80 Pág. Trata sobre la forma en la que se deben preparar las interpretaciones, como estudiarlas y como preparar también los conciertos. (Molino Á. M., 2006)

Las fuentes que se empezaron a abordar como primera instancia fueron las siguientes: en primer punto tenemos la Partitura para trombón y orquesta, Op 4 en Eb mayor de David Ferdinand, también se abordó desde un principio el Método de iniciación al trombón, sistema nacional de bandas, documentos a fines al trabajo de calentamiento los siguientes: Alessi calienta y hace la rutina mantenida, compilado en el verano 2007 para el seminario Alessi. (Alessi, 2007). Métodos como el Complete including VOL 1, VOL 2 and VOL 3 by Dr. Charles Colin “advanced lip flexibilities”. (Colin, 1980) un gran metodo para tomar una rutina de estudio en todos los dias de la semana es el Flow Studies, Tenor Trombone edition. (Vining, 2009). También se indago en métodos adaptados de composiciones corales y a voces, Bordogni for Bass Trombone, transcribed by David Schwartz. (Schwartz, 1972) Es una prueba de ello.

Para la tecnica, virtuosismo e interpretacion estudiamos el Arban. BrassWorks, Chantilly, Duton Hill, Gt. Dunmow, Essex. (Arban, 1864) También el Easy steps to the band. (Taylor, 1999), Method Complete de Trombone a Colisse. (Lafosse, 1938), Miguel Badía, escuela moderna para trombón de varas, VOL 1 y 2. (Badia, 2003).

El contexto histórico y los aspectos de construcción del instrumento lo encontramos detallado en Ferrando Sastre, Enrique; Yera Jiménez, Fco. Javier. (2005) Es

un libro que está dividido en 3 grandes partes, donde se describe y analiza el trombón, la historia, la técnica y posiciones. Así como también la embocadura, la respiración, el desarrollo técnico, y formas de estudio. (Sastre, Enrique, Jiménez, & Javier, 2005)

El trombón en el romanticismo

Este período no produjo un aumento de las composiciones para trombón solista o de cámara, no obstante sí estuvo más presente en la orquesta sinfónica donde surgió la plantilla actual de dos trombones tenores y un trombón bajo. Esta sección fue bien definida por Héctor Berlioz. En el forte simple, los trombones, en armonía a tres partes y sobre todo en el registro medio, tienen una expresión heroica de majestad y firmeza; engrandecen enormemente la expresión de las trompetas; no amenazan, proclaman.

Otros compositores como Robert Shumann o R. Wagner también escribieron pasajes importantes para los trombones en sus composiciones orquestales.

Ésto se hizo posible por el cambio que se produjo en el modelo de construcción del instrumento; pasaron a tener tuberías más anchas y la campana se agrandó (Figura 1)



Figura 1. Construcción del instrumento (Gomariz R. C., 2015).

A pesar de ser escasas las composiciones para el trombón en esta época, podemos encontrar obras que se siguen interpretando actualmente como son: Romanza de C.M.v. Weber o la Romanza de A. Jorgensen dentro del repertorio camerístico del instrumento.

En el repertorio solístico de concierto podemos encontrar varios conciertos para trombón solista y orquesta como son los de E. Sacher, F. Graefé y el más importante de todos el Concertino en Mi Bemol op.4 de Ferdinand David. También se compuso en esta época el primer concierto para trombón solista y banda militar de Rimsky Korsakov. Es curioso reseñar que en las bandas militares, los trombones de la época tenían el pabellón orientado hacia arriba y no hacia delante como los actuales. (Ver Figura 2)



Figura 2. Trombón en las bandas militares. (Gomariz R. C., 2015)

Ya en el período Post-Romántico encontramos una escritura más densa para el instrumento en todos los campos compositivos. Dentro del ámbito orquestal aparecen una gran cantidad de obras que incluirán solos del trombón muy importantes como la Sinfonía N°3 de Gustav Mahler, donde el mayor protagonista del primer movimiento es el trombón. Y otros compositores como R. Strauss, J. Brahms y Camille Saint-Saens, entre otros.

Este último también compuso una obra camerística para trombón y piano titulada Cavatine. Dentro de este repertorio también encontraremos obras de otros autores como: E. Reiche, J. S. Alschausky, F.A. Guilmant o J.G. Ropartz de quien se hablará en líneas sucesivas. (Gomariz R. , 2015)

Sobre el compositor...

Ferdinand David, nace el 20 de enero del 1810 y murió el 18 de julio, 1873, se conoce por haber sido un virtuoso violinista y compositor alemán.

Nacido en la misma casa en Hamburgo, donde Felix Mendelssohn había nacido el año anterior, David, que nació judío, pero más tarde se convierte al cristianismo. David era un discípulo de Louis Spohr y Moritz Hauptmann 1823 hasta 1824 y en 1826 se convirtió en un violinista en Königstädtischen Theater de Berlín. En 1829 fue el primer violinista del barón Carl Gotthard von Liphardt (padre de Karl Eduard von Liphart) Cuarteto de cuerda en Dorpat y emprendió giras de conciertos en Riga, San Petersburgo y Moscú. En 1835 se convirtió en maestro de concierto (*Konzertmeister*) en el Gewandhaus de Leipzig que trabajan con Mendelssohn. David volvió a Dorpat casarse con la hija de Liphart Sophie. En 1843, David se convirtió en un profesor de violín (*Violinlehrer*) en el Leipziger Conservatorio.

David trabajó en estrecha colaboración con Mendelssohn, proporcionando asesoramiento técnico durante la preparación de este último Concierto para violín en mi menor. Él era el solista en el estreno de la obra en 1845. Se llevó a cabo en 1742 de David Guarneri violín, que más tarde se convirtió en el violín principal rendimiento para Jascha Heifetz. El violín Guarneri David está ahora en la colección de los Museos de Bellas Artes de San Francisco; es en calidad de préstamo permanente a Alexander Barantschik que ha exhibido con la Sinfónica de San Francisco y la Orquesta de la Academia de San Francisco.

Por recomendación de William Bennett Sterndale con quien había trabajado en Leipzig, su hijo Paul David se convirtió en el primer Director de Música en Uppingham School 1864-1908.

David también trabajó como editor de violín obras incluidas las de Francesco Maria Veracini, Pietro Locatelli y Johann Gottlieb Goldberg. Fue editor de la completa Beethoven tríos de piano para CF Peters. También fue editor de la serie de JS Bach 's Sonatas y partitas para violín solo en 1843.

Murió repentinamente en 1873, 63 años de edad, mientras que en una excursión de montaña con sus hijos, cerca de Klosters en el Cantón de los Grisones área (Grisones) de Suiza.

Propio número de composiciones de David sobre 40. Se incluyen dos sinfonías, cinco conciertos para violín, una ópera (*Hans Wacht, 1852*), un sexteto de cuerdas para tres violines, viola y dos violonchelos y un número de Lieder. David también compuso un Concertino para trombón y orquesta, publicado por la Friedrich Hofmeister Musikverlag, y un concertino fagot.

Él hizo un arreglo para violín y piano de Niccolò Paganini 's 24 Caprichos para violín solo, que era la versión utilizada para el estreno mundial de grabación integral de los Caprichos, por Ossy Renardy y Walter Robert en 1940, el centenario de la muerte de Paganini; esto fue siete años antes de Ruggiero Ricci hizo la primera grabación de la versión original violín solo.

La *Chacona en sol menor* atribuida a Tomaso Antonio Vitali fue publicado por primera vez de un manuscrito en el Sächsische Landesbibliothek en Dresde en *Die Schule des Hoch Violinspiels* (1867) editado por Fernando David.

La composición de este concertino fue por decirlo así, de casualidad para David, acá tenemos una versión del maestro y trombonista Camilo Jiménez de cómo fue su composición y su dedicatoria: “El concertino de David fue escrito por Ferdinand David, quien era el 1 violín de la orquesta de Félix Mendelssonh, en esa época hubo un trombonista que fue muy virtuoso quien era el 1 Trombón de esa orquesta (Carl Traugott Quisser), Mendelssonh le decía a este Trombonista que él le iba a escribir un concierto para trombón, pero pasaba el tiempo y no se decidía a escribirlo, ya por razones de que Mendelssonh se la pasaba ocupado. Entonces el concertino, el 1 violín le dijo: sabe qué. Mendelssonh no te va a escribir ese concierto, yo te lo voy a escribir entonces, y así fue. Él fue quien termino escribiendo ese concertino y de ahí el tan conocido concertino de David.” (Jiménez, 2016)

Capítulo 2 Análisis formal de la obra

Esta obra se caracteriza por un contenido amplio y con un discurso narrativo que se manifiesta por exponer temas con diferente carácter en un determinado orden, empieza con un tema enérgico llamado tema principal, frente el cual se presenta un tema secundario de carácter más tranquilo, fúnebre y cantábile, que va seguido por un tema final virtuoso y lo complementa con una coda. (Todo ello se re expondrá en la tonalidad original.) En la parte final de la exposición aparece un tema final de carácter virtuoso y

conclusivo al que llamaremos coda. El carácter de los temas va unido a ciertos tipos de frase que son muy resaltantes en la obra.

La forma sonata se caracteriza por su dinamismo, Su popularidad es tan grande que influye a las demás formas y llega a sustituirlas en el resto de los movimientos. Por otro lado, la forma sonata utilizan un grupo de obras que pertenecen al género de solo de concierto (obra de concierto, concertino). Por ser estas de un solo movimiento, a menudo el desarrollo corresponde a aquel que sería el segundo movimiento lento de los géneros de tres movimientos mientras que la re exposición corresponde al tercer movimiento rápido.

Análisis estructural

TITULO ORIGINAL: Concertino para Trombón y Orquesta Op. 4 en Eb

COMPOSITOR: Ferdinand David

DEDICATORIA: Carl Traugott Quisser

CONTEXTO HISTORICO: Romanticismo: Romanticismo temprano o pleno

TONALIDAD PRINCIPAL: Eb Mayor.

TONALIDADES DE PASO: Bb Mayor, C Menor.

ANALISIS FORMAL: Forma Sonata: A, B, A', Coda.

El primer movimiento del concertino es el *Allegro Maestoso*, está escrito en forma de sonata, presenta una introducción, exposición, desarrollo, y una re exposición, la introducción está a cargo del piano, que tocara como solista hasta el inicio de la exposición, en la introducción encontramos dos grandes secciones. En la primera sección se hallan 2 temas (A y B) muy contrastantes el uno del otro, ya por ser una introducción se puede decir que muestra la intención del movimiento y de la obra en general. El tema A que contiene una extensión de 8 compases inicia con un acorde perfecto de tercera en estado fundamental de su tónica, (Eb) y directamente se dirige a su acorde dominante (Bb) en primera inversión, para darle esa sonoridad tan exquisita y amigable de su melodía, seguidamente va a su 6 grado de la escala con un acorde en primera inversión (Cm) para concluir con la primera inversión de la tónica.

Se sigue manejando los acordes reales de la escala con algunos disminuidos, es de fácil acceso sus tonalidades pasajeras ya que en sus melodías integra la dominante con séptima. También tiene un tema B con una duración de 10 compases y donde hace presencia su acorde de dominante. Tiene un puente por la transición tonal para dirigirse a la segunda sección, donde toma más brío y comienza en camino para la gran entrega del concertino, en esta sección también se encontraron dos temas (A y B) con un puente entre los dos temas. El tema A tiene una extensión de 10 compases y el B de 15, las entradas melódicas se encuentra en su mayoría en tiempos débiles para acentuarlas

durante en los tiempos fuertes, se sigue pasando por los grados de la escala mayor con algunos cambios a su relativo menor (Cm).

En la Exposición del *Allegro Maestoso* encontraremos dos temas (A y B) con una extensión de 32 compases, además de una coda de 7 compases. Acá la intervención es del trombón a una idea nueva que ya era planteada por el piano en la introducción, el trombón hace su gran entrada en puente al final de la introducción para dar una magnífica entrada con todo su carácter y así culminar la idea con la que empezó el piano. Toda la Exposición se lleva a cabo los acordes de tónica, mediante, subdominante, dominante, algunos V/ii y V/V.

En el desarrollo encontraremos en tema enlace, un tema A, un tema B, un tema C y un puente para ir a la re exposición. Este desarrollo tiene una extensión de 36 compases y su tonalidad base es Bb, acá surge algo novedoso, y es que la melodía principal, que es el tema de enlace se hace un cambio de tono, acá se vuelve tónica de momento, el quinto grado del acorde y basándose en ella se maneja toda la armonía, es por ello que es muy común encontrar que el Bb es la tónica y Eb el cuarto grado, así como el F7 de dominante.

Para finalizar este movimiento encontraremos la re exposición, donde se halla incorporada en pequeña proporción el tema principal, tenemos dos temas (A y B) y un puente que lleva directo al segundo movimiento.

El primer tema (A) tiene una duración de 9 compases donde se combinan acordes fundamentales en Fa y Do, pasando por Ab y Eb. El segundo tema (B) tiene una extensión de 13 compases donde combina el cuarto grado (Ab) de la tonalidad con el

sexto grado menor que es Cm. El puente tiene una extensión de nueve compases, genera una gran tensión pasando por el sexto grado menor con un exquisito acorde en Ab y concluyéndolo en G mayor.

Tabla 1. Forma estructural primer movimiento.

PRIMER MOVIMIENTO ALLEGRO MAESTOSO						
INTRODUCCIÓN						
SECCIÓN 1						
A						
Frase	1			2		
Tonos	Eb-Bm			Ab ⁵ -F		
Nº Compases	4			4		
B						
Frase	1	2	3	4	5	Puente
Tonos	Bb7-Eb	Bb7-Eb	Ab-Csus4	Eb-Ab	F7-Eb	Bb-Ab-Eb
Nº Compases	2	2	2	2	2	6
SECCIÓN 2						
A						
Frase	1	2	3	4	Puente	
Tonos	Eb-Bb	Eb-Bb	Eb-G	Cm-Cm	Ab-Bb	
Nº Compases	2	2	2	2	2	
B						
Frase	1	2	3	4	Puente	
Tonos	Cm-B7	Bb-Cb	Bb-Cb	Bb-Cb	Bb-Ab-Eb	
Nº Compases	2	2	2	3	6	
EXPOSICIÓN						
A						

Frase	1	2	3	4	5	Puente
Tonos	Eb-Eb	Bb-Bb	Abm-Eb	Ab-E7°	Eb-Bb	Eb-Bb-G
N° Compases	2	2	2	2	3	9
B						
Frase	1	2	3	4	5	
Tonos	Cm-Eb	G7-Eb	Eb-Fb7	F-Gb	Gb-F	
N° Compases	2	2	2	2	4	
Coda						
Frase	1			2		
Tonos	Bbm-F			Bbm-F-Eb		
N° Compases	2			5		
DESARROLLO						
TEMA ENLACE						
Frase	1			2		
Tonos	Bb-Gm-Eb			C7-Bb-Ebn		
N° Compases	4			4		
A						
Frase	1			2		
Tonos	Bb-F-C			G-C7-F6-Eb		
N° Compases	4			7		
B						
Frase	1	2	3	4	5	
Tonos	Bb- F6C7	Bb-Eb	Bb-F	C-Dbm	F-Bb-Eb-F6-Bb7	
N° Compases	2	2	2	2	9	
C						

Frase	1	2	3	4	Puente		
Tonos	C7-F7	F7-C7	Bb-BbAum-Eb	Eb-BbF7	Bb-G-Cm-Am		
Nº Compases	2	3	2	4	8		
REEXPOSICIÓN							
A							
Frase	1	2	3	4	5		
Tonos	F-C	F-Gb	F	Ab	Eb		
Nº Compases	4	2	1	1	1		
B							
Frase	1	2	3	4	5	6	Puente
Tonos	Ab	Cm-Ab	Cm-Ab	G-Eb	Bm7	F#m7m	Cm- AbG
Nº Compases	1	2	2	4	2	2	9

La marcha fúnebre empleada como título para este segundo movimiento está muy bien pensada al saber que se hace referencia a un acorde no muy lejano de la tonalidad original, se empieza con un Cm pasando a su dominante de la tonalidad menor (G mayor).

La introducción la retoma el piano donde con su ritmo de corchea, silencio de corchea, corchea, silencio de semicorchea, negra y negra ligada a corchea a un tiempo no más de 76 bits por segundo hace hincapié en que nos adentramos en una manifestación de nostalgia. Los primeros ocho compases son una sucesión para darle la entrada a la exposición del movimiento.

El G como blanca nos da a entender la grandeza de un lamento inexplicable con palabras, acá el protagonismo del trombón pone su punto de atención sobre la obra. Las

tonalidades por las que se encuentra no van más allá que los grados de la tonalidad menor, con excepción en el puente donde se hace un Abm9 para concluir con un Bbm.

Esta exposición de 19 compases en el tema A y un puente de tres compases permite tomar un respiro en el tema B, en el cual encontramos acordes de Ab y Dbm haciendo armonía como la dominante de Ab7. Al final tenemos una coda realizada entre los acordes de Eb y Gm. En este tema, el trombón llega a lo más dulce del movimiento sin generar acordes de tensión, canta por sí solo una melodía de respiro y esperanza. Se tiene una extensión de 21 compás junto con la coda.

En el compás 221 se tiene la re exposición del tema principal con una octava por debajo del original, esto nos hace sentir que el movimiento va finalizando donde con acordes de Cm y F#7 representan el llanto y el grito desgarrador en un C sobregado, las cuatro redondas que están en los últimos cuatro compases, da el último adiós al movimiento.

Tabla 2. Forma estructural del segundo movimiento.

SEGUNDO MOVIMIENTO MARCHA FÚNEBRE							
INTRODUCCIÓN							
A							
Frase	1	2	3	4			
Tonos	Cm-G	G-F	Cm-Eb	Eb-G			
Nº Compases	2	2	2	2			
EXPOSICIÓN							
A							
Frase	1	2	3	4	5	6	Puente

Tonos	Cm-G	Cm-Eb	G-Cm	G-Cm	Cm-Cm	Fm- AbCm	Ab9-Bbm
Nº Compases	4	4	2	2	3	4	3
B							
Frase	1	2	3	4	5	6	Coda
Tonos	Ab-Dbm	Ab7Eb	Eb-Cb		Cb-Eb		Ebm-Gm
Nº Compases	3	3	3		3		9
REEXPOSICIÓN							
A							
Frase	1	2	3		4		Coda
Tonos	G-Cm-G	Cm- F#7	Cm-Ab		F#-G		Cm-Cm
Nº Compases	4	2	2		2		4

La sonata no deja de lado la secuencia A, B, A, es por ello que nos encontramos con un tercer movimiento no muy lejano del primero pero sí con algunas extensiones rítmicas y melódicas. La introducción de éste movimiento la retoma de nuevo el piano donde se aposenta en la tonalidad Eb mayor y se acoge a su relativo menor (Cm), para así darle la entrada al trombón solista que se presenta en la exposición del movimiento. El él encontramos que a diferencia del primer movimiento estamos en el tono principal de la obra.

Los 28 primeros compases son exclusivamente iguales que en la entrada del trombón en el primer movimiento, de ahí en adelante se empiezan a manejar una serie de

variaciones melódicas, haciendo cambios en los acordes como Cm, Eb, Ab, F y Gb.

Durante el desarrollo tenemos la misma melodía que se encuentra en el primer movimiento, aunque sólo en los primeros 15 compases.

Ahora bien, el desarrollo es el tema más extenso de este movimiento, se tiene combinaciones muy agradables entre sus frases como son los cambios armónicos de Bb a C y los de Ab a los de Gb. El tema A tiene una extensión de 43 compases más diez del puente que es definitivo para ir a la coda, en ésta encontramos un Cm combinándose con su relativo mayor y éste mismo yendo a su dominante que es Bb. La extensión de la coda es de 17 compases, pero esto no termina acá, se tiene una codeta donde con su acorde de EbSus4 se entrelaza finalizando toda la obra en su tono real que es Eb.

Tabla 3. Forma estructural del tercer movimiento.

TERCER MOVIMIENTO: ALLEGRO MAESTOSO					
INTRODUCCIÓN					
A					
Frase	1	2	3		
Tonos	Eb-Cm	G7-Cm-Ab	Eb		
Nº Compases	8	4	2		
EXPOSICIÓN					
A					
Frase	1	2	3	Puente	Intr o
Tonos	Eb-Bb-Eb	Ab-Eb-Ab-G7	Cm-Bb-Eb-Bb	Eb-Bb-Eb	G
Nº Compases	4	4	3	5	4
B					

Frase	1	2	Puente	4
Tonos	Cm-Eb	Eb-Ab-F-Gb	Cb-Bb	Eb-Bb-Gb-Gb
Nº Compases	4	4	4	7
DESARROLLO				
A				
Frase	1	2	3	4
Tonos	Mb-Abm-F-Bb	Eb-Cm-Am-Bb	Eb-Cm-Ab	Bb-C-Ab-Gb
Nº Compases	8	11	4	4
Frase	5	6	7	Puente
Tonos	Bb9-Eb-Cm-F	F-Bb7-G	Cm-Db	Gbm-Eb-Ab-F-Bbm-Bb-Cm
Nº Compases	9	4	3	10
Coda				
Frase	1	2	3	
Tonos	Cm-Eb-Bb	Eb-Cm-Bb	Eb-Ab-F7-Bb7	
Nº Compases	4	4	9	
Codeta				
Frase	1			
Tonos	Eb4Susp-Eb			
Nº Compases	7			

Capítulo 3 Propuesta pedagógica

I. Ejercicios de preparación

1. Calentamiento o calistenia

El trombón al igual que cualquier otro instrumento necesita de total disponibilidad al momento de interpretarlo así como también al hacer nuestra rutina de estudio diaria, para ellos convergemos en la idea de que tenemos que empezar por saber y tener bien

claro cuál es nuestro principal objetivo a lo que concierne con el estudio del trombón, tenemos que tener en cuenta que el tiempo que vamos a realizar nuestro estudio, el lugar donde queremos tocar o donde se puede (ya que todas las veces no se puede en cualquier lugar) también nuestra disposición corporal así como nuestro estado de ánimo nuestro estado físico como psicológico.

Ya teniendo en cuenta esto abordaremos por saber que cual es nuestro proceso de estudio y de ahí que nos ideamos un plan, (en mi caso personal, antes de empezar a hacer mi rutina de estudio, primero analizo que facilidades de tiempo y de espacio tengo para mí rutina) así que lo más conveniente es llevar una libreta de apuntes donde cada vez que queramos estudiar lo podamos planear y escribir, d ahí nace la necesidad de que podemos crear nuestro plan de estudio. Es así como repartimos de nuestro tiempo de una manera ordenada, además de que creamos nuestra propia disciplina.

La calistenia se basa en el movimiento de grupos de músculos con el fin de proporcionar fortaleza y belleza, en nuestro caso la usaremos para el calentamiento de los músculos que involucran directa o indirectamente nuestra interpretación con el instrumento, ya que en un principio proporciona más disposición de nuestro tiempo evitando el cansancio y la fatiga, además de asegurarnos de no tener lesiones a futuro.

Lo primero que debemos hacer al realizar nuestro calentamiento es empezar a mover las extremidades de nuestro cuerpo.

Los ejercicios que voy a establecer a continuación es una guía para que se realice en secuencia, lo recomendable es que se realice con pleno consentimiento y libertad.

- Estiramos los brazos hacia arriba, enlazaremos nuestros dedos y estiramos.

Mantenemos por un tiempo de 10 segundos.



Figura 3. Brazos arriba.

- Echamos hacia atrás los brazos y trataremos en lo posible de enlazar nuestros dedos, a medida que lo vayamos estirando podemos ir subiendo los brazos y nuestra espalda se inclinara un poco hacia adelante. Mantenemos por un tiempo de 10 segundos.



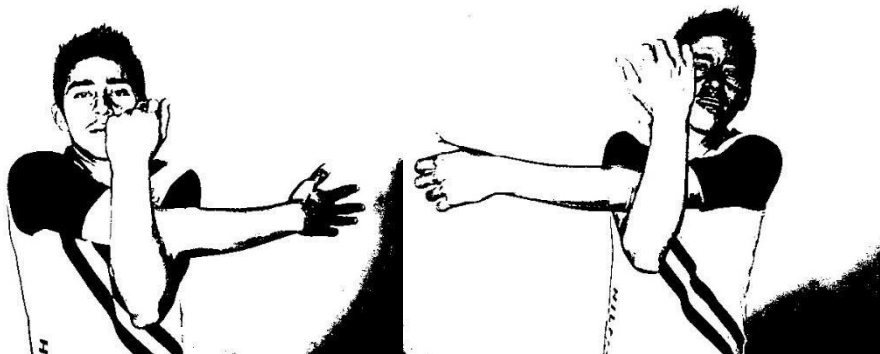
Figura 4. Brazos atrás.

- Luego colocaremos los brazos al frente, así como lo hicimos hacia arriba pero hacia al frente, También estirándolos. Mantenemos por un tiempo de 10 segundos.



Figura 5. Brazos hacia adelante

- Tomamos el brazo derecho dirigiéndolo hacia la izquierda y con la ayuda del otro brazo lo tomamos por el antebrazo con presión hacia nosotros para que así haya un estiramiento adecuado. Mantenemos por un tiempo de 10 segundos. (repetimos con el otro brazo).



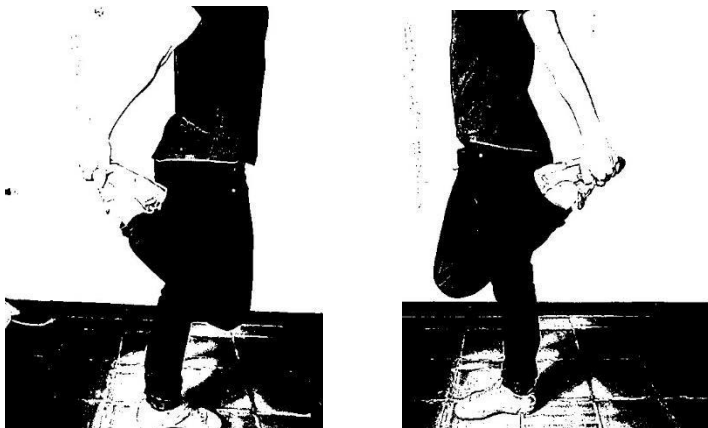
Figuras 6 y 7. Estiramiento brazo derecho y brazo izquierdo.

- Tomamos nuestra pierna derecha, la doblamos y la subimos hasta que toque nuestro pecho o estómago. Mantenemos por un tiempo de 10 segundos (repetimos con la pierna izquierda)



Figuras 8 y 9. Estiramiento pierna derecha y pierna izquierda hacia adelante.

- Tomamos nuestra pierna derecha y lo echamos hacia atrás tomándolo por la punta del mismo. Mantenemos por un tiempo de 10 segundos. (repetimos con el pie izquierdo).



Figuras 10 y 11. Estiramiento pierna derecha y pierna izquierda hacia atrás.

- Colocaremos nuestras manos sobre las caderas y las piernas abiertas a la distancia de los hombros, empezaremos a dar círculos 5 veces hacia la izquierda y 5 veces hacia la derecha.

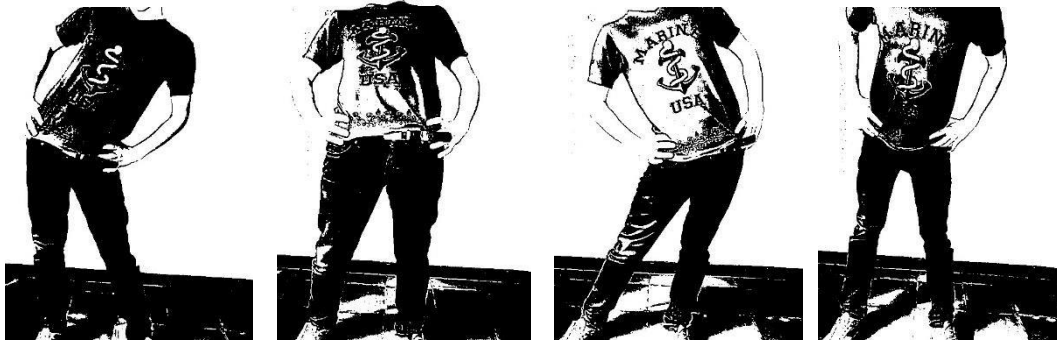


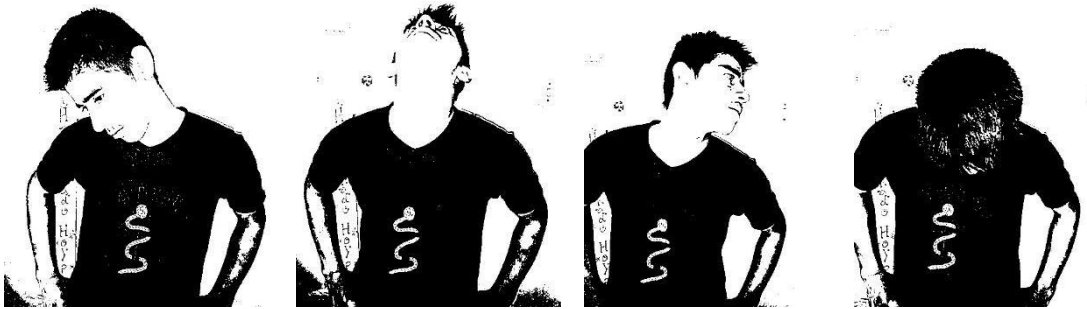
Figura 12, 13, 14 y 15: Movimiento de cadera en círculos.

- Con las manos en las caderas y las piernas abiertas a la distancia de los hombros nos balancearemos hacia adelante 5 veces y repetimos lo mismo pero hacia atrás.



Figuras 16, 17 y 18. Balanceo adelante y atrás.

- Con nuestra cabeza empezamos a girarla hacia la izquierda suavemente dándole 5 giros. (lo hacemos del mismo modo pero en sentido contrario)



Figuras 19, 20, 21 y 22. Movimiento en círculos de la cabeza.

- Colocamos nuestras manos en la frente, enlazadas por los dedos, y le hacemos presión hacia atrás, al hacer esto abrimos suavemente la boca para evitar lesiones musculares. Mantenemos por 10 segundos.



Figura 23. Cabeza hacia atrás.

- Colocamos nuestras manos detrás de la cabeza enlazadas por los dedos y generamos presión hacia adelante. Mantenemos por 10 segundos.



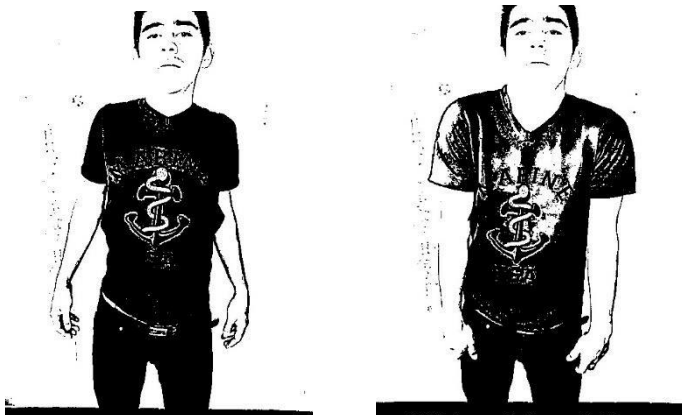
Figura 24. Cabeza hacia adelante

- Con la mano derecha nos tomaremos la parte izquierda de la cabeza, sobre la oreja, y tiramos hacia la derecha haciendo presión suavemente. Mantenemos por 10 segundos. (Hacemos lo mismo pero al contrario).



Figuras 25 y 26. Cabeza hacia la derecha y hacia la izquierda.

- Ahora bien, empezaremos a mover nuestros hombros, dándole giros hacia adelante y hacia atrás. Cinco veces por cada sentido.



Figuras 27 y 28. Movimiento de hombros en círculos.

- Tomamos nuestra mano derecha y la estiraremos hacia el frente, teniéndola allí estirada tomaremos la punta de los dedos y echaremos la muñeca hacia abajo. mantenemos por un tiempo de 15 segundos. (Repetimos lo mismo con la mano izquierda).



Figuras 29 y 30. Estiramiento de muñeca hacia abajo: mano derecha e izquierda.

- Con el brazo derecho estirado igual que en ejercicio anterior vamos a estirar la muñeca hacia arriba, tomando los dedos con la mano izquierda. Mantenemos por un tiempo de 15 segundos. (repetimos lo mismo con el otro brazo)



Figuras 31 y 32. Estiramiento de muñeca hacia arriba: mano derecha e izquierda.

- Ahora vamos a masajear nuestros músculos faciales suavemente, por la frente, los pómulos, las mejillas y mentón. Debe durar entre 2 y 3 minutos.



Figura 33. Masajes faciales.

- Empezaremos a mover nuestros labios como si fuéramos a pronunciar BRR pero sin ninguna entonación solo aire. Por alrededor de 2 minutos.

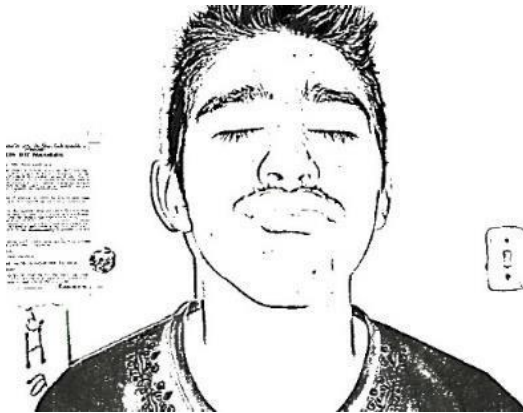


Figura 34. Movimiento de calentamiento labial.

2. Plantear ejercicios de respiración

También debemos empezar a realizar ejercicios de respiración, en ellos converge gran parte de la musicalidad y de todo lo que hagamos con nuestro instrumento ya que la respiración es parte fundamental, sin ella no podemos hacer sonar el instrumento.

Para empezar necesitamos tener una disposición mental del 100%, para así encontrarnos totalmente relajados y empezar a respirar sin ningún tipo de impedimento. Los ejercicios de respiración se realizarán pensándolos en llenar en todo lo posible nuestro diafragma y todos los órganos que intervienen para que sea una respiración se completa, es así como también debemos saber que la respiración se hará por medio de la boca y se expulsará también por ella, siempre y cuando hagamos presión con el estómago hacia afuera cuando lo estemos expulsando.

Ya después de haber hecho la calistenia seguiremos con los siguientes ejercicios que son de respiración:

- Nos colocaremos de pie y empezaremos a tomar grandes bocaradas de aire en un solo tiempo y la expulsamos también en 1 solo tiempo. Esto lo realizaremos por 10 veces o lo que determine conveniente.
- Ahora vamos a empezar a ayudarnos con los brazos para que ilustremos mejor el ejercicio, entonces cada vez que tomemos aire subimos los brazos, a medida que vayamos adquiriendo el aire; así que cuando lo expulsemos los brazos también bajaran de una manera coherente con la respiración.



Figuras 35, 36 y 37. Ejercicio de respiración.

- El siguiente ejercicio será tomando una sola bocarada de aire en un tiempo, pero al expulsarlo ya mantenemos en 2 tiempos. Así llevaremos este ejercicio de ir expulsándolo de uno en uno progresivamente, (1, 2, 3, 4, 5...)

- Ahora haremos la respiración en conteo a la inversa, tomaremos aire durante 10 tiempos y lo expulsaremos en 1, luego en 9 y lo expulsamos en 2, luego en 8 y lo expulsamos en 3. Y así sucesivamente, (7-4, 6-5, 5-6, 4-7, 3-8, 2-9, 1-10).

Todos estos ejercicios hacen parte de la rutina que debemos tomar antes de nuestro estudio con el trombón, cabe resaltar que cualquier ejercicio de respiración que conlleve a tomar buen hábito de respiración y que esté acorde con la facilitación para tener una interpretación mejor es válido.

La respiración es parte importantísima para la interpretación del “concertino de David” ya que en él se exige todo lo relacionado con una técnica ardua, y sólida del trombonista, es sus pasajes lentos y graves en sus frases largas, sostenidas, ligadas y por supuesto agudas.

3. Ejercicios de calentamiento del labio

Ya después de tener una calistenia apropiada y haber realizado un buen proceso de respiración nos daremos la tarea de ejercitar nuestros labios.

- Comenzaremos con utilizar las letras BRRR. Tomando aire en 4 tiempos y expulsándolo en 4.
- Volvemos a tomar aire en 4 tiempos y esta vez lo expulsamos en 6 tiempos, así lo haremos hasta llegar a los 12 tiempos alimentándole de 2 en 2. (4-6, 4-8, 4-10, 4-12).

- El siguiente ejercicio que realizaremos se trata de hacer vibrar lo más rápido posible nuestros labios haciendo sonar con ellos diferentes detonaciones, para realizarlos podemos ayudarnos tocando el piano o cualquier teclado, que nos ayude a entonar de solo labios, constará de empezar desde la nota más grave e ir de manera ascendente y de forma cromática. El ejercicio debe tener una duración aproximada de 10 minutos.

Es así como se puede finalizar la sección de ejercicios de labios, cabe resaltar que nuestras hacemos los de la labios podemos realizar el de respiración, pero ante todo es estar muy consciente de nuestro trabajo para que sea lo más fructífero posible.

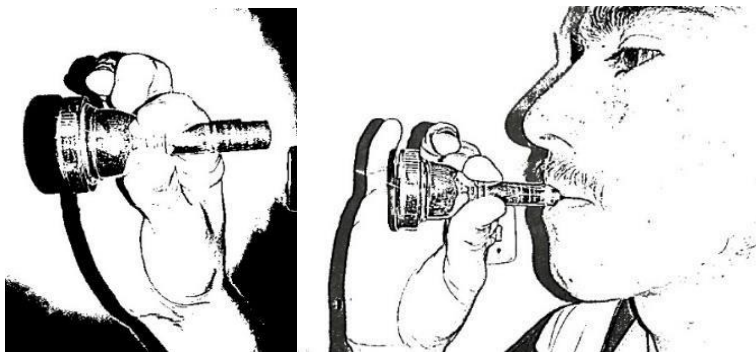
4. Ejercicios con boquilla

Ya en este momento, el proceso de ejercicios y rutina, lo debemos tener claro y por ende nuestro cuerpo está en forma y lo más preparado posible para la última parte que es la sección de ejercicios previos al estudio e interpretación del trombón.

Por ello es que es necesario que estemos calientes y prestos a lo que vamos a hacer con el trombón.

Podemos iniciar con unos ejercicios con boquilla, esto se debe hacer previamente antes de tocar con el trombón, los ejercicios que se empleen para establecer conductos de respiración y de entonación con solo boquilla, entre los más principales podemos ejercer los siguientes:

- Tomamos la boquilla por la tudel y la llevamos hasta nuestros labios como primer ejercicio vamos a tomar aire por la misma boquilla, tomamos en 4 tiempos y lo expulsamos en 4, (cabe resaltar que en este momento solo vamos a tomar y expulsar aire sin hacer sonar la boquilla) para esto nos llevamos la boquilla por parte del tudel y no por el aro de la misma. (ver grafica) luego tomaremos nuevamente en 4 tiempos y lo expulsamos en 6 tiempos, y así sucesivamente hasta llegar a mantenerlo por 12 tiempos o más. (4-6, 4-8, 4-10... Etc.)



Figuras 38 y 39. Ejercicio de aire con el tudel de la boquilla.

- Seguiremos con la boquilla pero ahora si de la manera donde podamos colocar los labios en el aro, poco a poco empezamos a hacer vibraciones sin aumentar las alturas procurando sostener sonidos graves, los más graves posibles. Haremos esto por alrededor de 2 a 3 minutos.



Figura 40. Ejercicio de aire con el aro de la boquilla.

- Con la ayuda de un teclado empezaremos a entonar lo que tocamos y a mantener las notas mínimas por 8 tiempos. Haremos esto a medida de que nuestro registro nos lo permita y de una manera muy relajada y estable. La duración de este ejercicio va de 5 a 10 minutos.
- Otro ejercicio que debemos hacer es la entonación de intervalos y de arpegios mayores y menores, al hacer cada uno de ellos atacaremos con la sílaba DA y sostenemos un volumen intermedio. (En lo preciso no hacer ningún esfuerzo) 5 minutos.
- Otro de los ejercicios que debemos hacer es el de hacer sonar melodías conocidas de pequeñas canciones u obras de estudio, esto ayudara a que los ejercicios sean amenos y que tengan auto determinación para ejecutarlos. Duración del ejercicio de 3 a 5 minutos.

Estos son ejercicios que en mi conocimiento personal e investigativo he logrado resumir y poner en práctica, no quiere decir que sea los únicos o que no se puedan hacer más, es una prototipo de estudio y de ahí se puede basar para continuar con ellos y sacar

de ellos el menos provecho, se necesita actitud e imaginación para que con el paso de la practicase vuelva habito en nuestro estudio.

5. Primeros ejercicios con el trombón

Los ejercicios que van con el instrumento en mano son aquellos que conllevan a los estudios realizados teniendo en cuenta el proceso anterior, así que no automáticamente iríamos a empezar a tomar un método y empezar a hacer nuestros estudios del día anterior o de la última vez que lo estuvimos trabajando, así que en esta parte miraremos lo que se continua haciendo que son: Notas largas, Flexibilidad, Escalas, arpeggios, ataque, volumen e intensidad. (Alessi, 2007)

6. Notas largas.

Como ya hemos venido empleando desde el principio la respiración hacer notas largas en este momento es de los más sencillo, acá empezamos a poner en practica la duración y el control sobre el tiempo y también la capacidad de obtención de aire en nuestro cuerpo. Para realizar estos ejercicios ya necesitamos de la ayuda de un metrónomo y poner un tiempo de inicio estable.

- Tomamos toda la cantidad posible de aire en 4 tiempos a bit de 60, y tocamos el Bb1 que aparece en 1 posición, este lo mantendremos por 8 tiempos, llevaremos un sonido grande, uniforme con un color oscuro y estable. Así haremos con las otras notas en sentido cromático descendente hasta llegar al E1 que se encuentra en 7 posiciones.

- Volvemos a tomar toda la cantidad de aire que podamos en 4 tiempos y al igual que el ejercicio anterior lo llevaremos a una duración de 12 tiempos por cada una de las notas hasta llegar al E1. La idea es ir aumentando la escala de duración cada vez que empecemos en el Bb1, le aumentemos 4 tiempos hasta llegar a una básica de 24 tiempos por nota. En lo posible tratar de hacerlo con todas las especificaciones del 1 ejercicio y sin tener nuestro cuerpo tensionado.

- Ahora procederemos a realizar una toma de aire de 4 tiempos bastante grande e iremos a tocar el Bb0 o una Octava por debajo de los ejércitos anteriormente enunciados, los llevaremos hasta un E0, en este piso tonal empezaremos con una duración mínima de 2 tiempos le vamos aumentando el tiempo de 1 en uno hasta un máximo de duración de 8 tiempos por nota, una recomendación y es que cada vez que bajamos más, nos requiere de mayor cantidad de aire por lo que nos debemos exigir una toma más grande para poder mantener la misma calidad de sonido durante todo el ejercicio.

- Como ejercicio final vamos a realizar lo mismo de los ejercicios anteriores pero en el piso tonal de F2, ya entenderemos que en las notas muy grave el controlar el aire y la duración del mismo es más complicado y a medida que se va subiendo la altura se hace un poco más simple, es así que en este piso tonal la duración del tiempo debe ser más prolongada. Al igual que los ejercicios anteriores empezaremos en F2 primera posición, y bajaremos a E2 séptima posición. Tomando aire en 4 tiempos y manteniendo de 10 a 30 tiempos progresivamente.

Debemos tener en cuenta que la respiración de toma de aire en 4 tiempos es inicial, podemos cambiarla a más larga o también hacerla más corta, esa es la estándar para que el tiempo de duración de expulsión sea lo más cómodo posible.

También podemos hacer estos ejercicios en los siguientes pisos tonales y conllevara a que se tome mucha técnica en cuanto a controlar sonido y a tomar resistencia en los músculos orbiculares.

7. Flexibilidad

Los ejercicios respecto a la flexibilidad deben tenerse bien en claro desde el punto de iniciación, ya que gran parte de nuestro fruto al momento de interpretar la obra el 'El Concertino' se deberá a lo que bien hagamos en esta parte, los métodos más comunes siempre llevan la idea de sembrar y mostrar al estudiante una manera fácil y verídica de como solventar la flexibilidad en nuestro instrumento, lo que yo quiero mostrar y enseñar en estos ejercicios es la flexibilidad básica y elemental que al igual que los otros ejercicios siempre los dejo a libertad e imaginación del lector o del interesado.

Los siguientes ejercicios van de manera progresiva y muestran la manera más sencilla para la preparación al montaje y al estudio para la interpretación de la obra.

Para tener en cuenta la flexibilidad, debemos saber que es flexibilidad, para ello diré que se forma por la supervisión melódica de varias notas progresivas, donde una seguida a la otra no tiene ningún tipo de quebramiento y que desde el principio hasta el final no haya ningún corte de aire. (Vining, 2009)

Los ejercicios que empezaremos como parte de la preparación y calentamiento de la flexibilidad serán los siguientes:

- Vamos a tomar por primera nota de referencia el Bb1, de ahí partiremos para basarnos en el primer ejercicio. Entonces con la ayuda del astrónomo a bit de 60, haremos en tiempo de blancas Bb y F. Eso quiere decir que en la misma posición sin atacar solo dejar que el aire empuje hasta llegar a la otra nota que por ende sale en el siguiente piso tonal ascendente. Hacemos esto 2 veces (ósea 2 compases) por cada posición hasta llegar a la 7 posición (E1).
- Ahora en tiempo de negras, también a una velocidad de 60, haremos lo mismo que el ejercicio anterior solo que acá haremos un solo compas por cada posición, y haremos lo mismo en las siguientes 6 provisiones hasta llegar al E1.
- En este ejercicio le vamos a aumentar un piso tonal más, (Bb1,F2,Bb2). Al igual que en el ejercicio anterior mantendremos la velocidad y empezaremos con blancas, subimos y ascendemos y nos queda 2 tiempos para tomar aire y hacer el de la siguiente posición que empezaría en A1, continuamos el ejercicio hasta llegar a la séptima posición.
- Ya después de hacer flexibilidad a tiempo blancas recordaremos al tiempo de negra, lo haremos ascendiendo y descendiendo 2 veces y nos quedamos en la última nota que sería el Bb1 durante 2 tiempos, así nos quedaría 2 tiempos para tomar aire y continuar en la siguiente posición hasta llegar a las séptima posición.

- En este ejercicio vamos a aumentar una nota más (ósea el siguiente piso tonal en su orden) haremos Bb1, F2, Bb2, D3. Cada una de las notas en tiempo de blanca a velocidad de 60, lo hacemos solo una vez ascendente y descendentemente, ayudándonos 2 tiempos en la última nota Bb1, para tomar aire en los siguientes 2 tiempos y seguir en la segunda posición, así hasta llegar a la 7 posición.
- Para finalizar haremos al igual que el anterior ejercicio pero en tiempo de negra, ósea que subimos y bajamos y en y el última nota (Bb1) nos quedaríamos 3 tiempos. Completamos este ejercicio hasta la 7 posiciones.

Cabe recordar que estos pequeños ejercicios solo son parte de la iniciación a un sin números de ejercicios que existen, y que todos llevan un proceso evolutivo, los grandes ejercicios de flexibilidad no se obtienen de un momento para otro se requiere de tiempo y de estudio.

Entre los principales ejemplares de estudios de flexibilidad y que abarca una manera didáctica y directa en el aprendizaje, se encuentran: Flow Studies, Tenor Trombone; Method Complete de Trombone a Colisse; Collin's.

8. Ejercicio con las escalas

Como hemos venido trabajando, todos los ejercicios han venido haciendo parte de un primer encuentro con la obra, es así como determinados los puntos en los que nos centramos y vemos cual nos ayuda para empezar a estudiar con facilidad y que al paso de un tiempo se vean los frutos del trabajo que realizamos, no olvidemos que debemos tener

mucha paciencia y que si algo no nos sale bien a primera pues que debemos seguir intentándolo hasta que lo logremos.

De las escalas es algo inherente al músico ya que con ellas es que se puede tener la libertad máxima para la interpretación de cualquier obra, así que también es formar consciencia y hábito en el estudio de las escalas.

En cuanto a las escalas debemos saber que se harán dependiendo del registro que el trombonista tenga por cuenta propia, esto es que si lo desea hacer de 1 octava 2 ó 3 no habrá ningún problema siempre y cuando lo haga bien y de la manera más precisa.

(Badia, 2003)

Los ejercicios para comenzar a la interpretación de escalas está ligado a un buen trabajo con metrónomo y a la intensidad del sonido. Las escalas que voy a presentar son prototipos de estudio personal que a cualquier instrumentista le puede servir:

- Como nota de partida vamos a establecer el E1, que lo encontramos en la 7 posición, la figura que vamos a emplear será la blanca y el tiempo será de 60 beats. Tocaremos desde ese E1 hasta el E2 en lo que refiere a una octava tonal, y descendemos de la misma manera hasta volver a la nota con la que iniciamos (E1).
- El siguiente ejercicio completaremos al anterior, ósea haremos E, F, F# (Gb), G, G# (Ab), A, A# (Bb), B, C, C# (Db), D, D# (Eb), E. Ahí haríamos las 12 escalas de toda la octava desde E1 a E2.

- Ahora bien, haremos las mismas 12 escalas anteriores pero en tiempo de negras, con la misma velocidad de 60 bit.
- También vamos a repasar los arpeggios que se forman en esas escalas, lo elaboraremos basándonos en el 1°, 3°, 5° y 8° de esa escala, ascendente y descendentemente. En tiempo de blanca primeramente y de negra después. A una velocidad de 60 bits.
- Vamos a realizar las mismas 12 escalas pero en la versión menor armónica, para ello tenemos en cuenta cuál es su relativo mayor y le alteramos el 7 grado, medio todo por encima. Lo haremos tal cual como los anteriores, primero en blancas y después en negras. Velocidad de 60 bits.
- Repasamos los arpeggios que se forma en las escalas menores, lo elaboraremos basándonos en el 1°, 3°, 5° y 8° de esa escala, ascendente y descendentemente. En tiempo de blanca primeramente y de negra después. A una velocidad de 60 bits.

9. Ejercicios para el ataque

Como en los ejercicios anteriores he venido resaltando que el estudio que realizamos es de calentamiento y preparación a una manera fructífera que se dará al momento de estudiar y dar interpretación de la obra "El Concertino de David" cada uno de los pasos en los que nos vamos introduciendo se da porque es la manera más didáctica y eficiente de llegar a un buen estudio y por consiguiente lograr los objetivos esperados. En lo relacionado con el ataque cabe resaltar que al igual que los otros ejercicios también

es de suma importancia de lo que queramos hacer, es por ello que traigo acá los primeros ejercicios de ataque donde colocaremos a prueba nuestros recursos físicos y musicales.

Vamos a elaborar una serie de ejercicios base en los cuales nos podemos establecer para de ahí sacar nuestro mejor provecho con la imaginación. (Arban, 1864)

- Vamos a realizar un ataque simple y sencillo, en primera medida como nota base vamos a establecer el Bb2 en primera posición, las figuras que realizaremos serán las negras a un tiempo de 60 bits. Vamos a hacer 4 negras por cada posición o nota, y bajaremos hasta el E2, que lo encontramos en la 7 posición. Repetimos lo mismo pero ascendente mente , ósea empezamos en E2 y subiremos al Bb2..
- Como ya establecimos el piso tonal, cambiaremos la figura a tresillos de negras (6 notas por cada 4 tiempos). De la misma manera que el ejercicio anterior lo haremos descendente y ascendentemente.
- Por el momento nos mantendremos en mismo piso tonal, lo que vamos haciendo es cambiando la figura por cada cuatro tiempos. Así que ahora haremos corcheas. 8 corcheas por cada nota. Con el mismo sentido de los ejercicios anteriores.
- Cada vez se nos exige un poquito más, es así que haremos tresillos de corcheas por cada tiempo eso nos da 12 notas en cada posición hasta llegar a la 7 y regresamos.
- En los ejercicios siguientes ya es aumentar esa habilidad de ir aumentando las figuras por cada uno de los tiempos, así continuaríamos con semicorcheas, quintillos, seisillos, y fusas.

10. Ejercicio para variar el Volumen

Otras de las cosas de las que debemos estar sujetos en el estudio previo para el calentamiento y disposición del trombonistas, es trabajar volumen, intensidad, así como color, brillo y limpieza del sonido.

Lo que haremos en esta parte de nuestra rutina es hacer notas largas donde vayamos a intercambiar tanto los volúmenes muy altos como los más bajos, ósea empezaremos a tocar en cierto nivel de volumen bajo, a medida que vayamos alargando la nota le iremos aumentando el volumen y así llegar al máximo por nosotros y volver al volumen del principio todo esto regulado para eso se utilizará crescendos y di minuendos.

- Lo primero que vamos a realizar es tomar una nota base para hacer los reguladores, en este caso lo haremos en F2, seguidamente pondremos un tiempo de 60 bits, y empezaremos a tocarla, al paso del primer compas iremos aumentando, al finalizar el segundo compas debemos ya estar en el máximo volumen, e inmediatamente dejaremos caer el volumen a donde lo empezamos al finalizar el 4 compas.
- Ahora bien, vamos a realizar el mismo ejercicio anterior pero con las siguientes notas haciéndolo de manera descendente, ósea continuaremos con el E2 y así sucesivamente hasta llegar a la 7 posición que es el B1.
- Otro de los ejercicios más importantes que no podemos escapar para lograr intensidad y volumen es el lograr establecer diferencias por cada una de los matices que debemos controlar, es así que debemos diferenciar cada uno de ellos y para eso debemos tocar varias veces la misma nota pero cada una diferentes.

- Cada uno de estos ejercicios se pueden hacer en cualquier piso tonal escala o registro, más sin embargo debemos diferenciar la intensidad que se haga y con mucho cuidado de perder la afinación tanto de hacerlo fuerte como de hacerlo piano.

I. Ejercicios para la debida interpretación de cada una de los fragmentos más difíciles de la obra

Para empezar a hablar de las partes más complicadas del concertino empezaremos diciendo algunas generalidades que se deben tener en cuenta y que se comparten con los grandes intérpretes del instrumento y que son varios puntos en común que guarda la obra, es así como cada uno de ellos ha trabajado y la han visto.

En primer lugar se debe decir que es un concierto muy importante si no es el más importante concierto de la época romántica para trombón tenor, la obra fue inspirada por el concertino de la orquesta de Félix Mendelssohn, quien en aquella época el trombonista virtuoso de la misma le pedía a su director que le hiciese una obra para trombón y orquesta, por circunstancias de trabajo de Mendelssohn no pudo escribírsela ahí es cuando entra el 1 violín de la orquesta que era Ferdinand David y le dice al trombonista: tranquilo, Mendelssohn no le va a escribir esa obra pero yo sí, y es así como se da su creación a la obra más representativa y conocida por el contexto trombonístico.

Los avances, que se le han dado a la obra, han ido desde conocerla e interpretarla, así como también los aportes musicales que se le pueden dar, ya que es una obra romántica y tiene esa libertad para cada interprete. Como ya sabemos es una obra muy exigente y que pide una musicalidad extrema en lo trombonístico, se ve a una obra, que para la época el instrumentista que lo hacía, era porque tenía una gran habilidad para interpretar el Trombón, es de ahí que la obra es muy compleja por su registro que toma lo grave, medio agudo y parte del sobre agudo, va desde un G1 hasta un C4.

II. Estudios a la obra por movimientos

1. Estudio al primer movimiento: *ALLEGRO MAESTOSO*.

El Concertino para trombón y orquesta, que para nuestro estudio, lo realizaremos con una reducción para trombón y piano, es una pieza sumamente importante, si no la importante dentro del repertorio para trombón, es una obra muy reconocida dentro del contexto trombonístico y que todo músico trombonista en algún momento de su vida la ha establecido dentro de su repertorio, además es una obra que se da para disfrutarla como también se puede medir el estudio para aclarar un rendimiento compacto, frecuente, bien establecido. El Concertino contiene algunos de los mejores elementos de la época romántica alemana, cuya música de la época es muy implícito en esta obra donde se determina de manera evidente sus principios rítmicos y melódicos, podemos destacar y que son muy implícitos, los motivos rítmicos de Wagner, ya que los combina de una manera fantástica así como también el lirismo de Mendelssonh. Los movimientos externos, que son la muestra de momentos dramáticos heroicos, también se abarca una

marcha fúnebre que es en su totalidad intensa en el movimiento, es así como la composición de esta obra permite que el Trombón muestre una amplia gama de estilos románticos y que a la vez son muy expresivos. (Jiménez, 2016)

1.1 Primeros estudios y preparación en general. (Machine, 2010)

Con lo primero que debemos comenzar, incluso si ya la has tocado, escuchado u otro tipo de encuentro con esta obra, es el momento preciso para reflexionar sobre ella y para empezar a crearnos un mapa de lo que es la pieza en general, una especie de retroalimentación, esto punto es importantísimo porque además de saber que la iremos a interpretar también nos estamos alimentando de su intención y de lo que ella nos quiere comunicar, esto sería como el estado en que se encuentra cualquier oyente o espectador. Pero además de sentirnos oyentes también debemos volvernos a nuestra vida real y tomar a esta bella obra en cuestión.

Ya entrándonos en nuestro tema y trabajo o “estudio”, Comenzaremos tomando un marcador y haciéndonos acreedores de la parte de piano con la línea en solo del Trombón. Debemos ver estas partituras como algo normal y además de que debemos prestarle todo el interés, leer a través de él como si fueras a leer su periódico de la

mañana, o revista favorita, en busca de puntos importantes, nuevos, asombrosos, destacados, puntos de interés, escándalos, sensaciones, etc.

El estudio de la parte del piano es muy importante, ya que en un principio es la orquesta pero en reducción, es por lo menos dos tercios de la música. Es así como uno de los puntos muy necesarios es de saber y conocer muy bien la parte del piano; incluso es tan necesario e importante que si no podemos tocar la parte del piano, debemos aprenderla y tenerla en nuestra cabeza. Es tan necesario conocerla y aprendérmola ya que así sabremos muy bien las entradas y sentiremos de una manera destacable la afinación para la interpretación de toda la obra, también apreciaremos una ayuda tanto rítmica como tonal que ofrece el piano, que es muy importante para el solista.

Es así como debemos apreciar y comprender la introducción ya que en ella se muestra un discurso tan complejo para que se genere una maravillosa acumulación de energía y de expresión para la primera entrada, ya que debe ser vista desde cualquier ángulo de la manera más sorprendente y espectacular.

Para entender mejor y que nos parezca una manera fácil de comprender esta música, debemos ser conscientes de nuestra escucha y de lo que nuestro cuerpo está preparado para oír y asimilar, es recomendable que no solamente nos enfusquemos en el Concertino de David, también hay otros conciertos que son del mismo estilo y que nos puede brindar y buen gusto por la música y para disfrutar de ella y de este precioso instrumento.

Otro repertorio para trombón en este estilo encontramos entre los más sobresalientes los siguientes:

PAUDERT - *famosa Aria*

E. REICHE - *Concierto en La Mayor*

SACHSE - *Concertino*

GRAEFE - *Concierto*

ALSCHAUSKY - *Concierto*

WEBER - *Romanze*

Cada una de estas obras muestra una riqueza de interpretación inigualable para el Trombón, ya que en su momento fueron escritas por muchos instrumentistas se encontraban en un contexto de transformación y consumados dentro de sus mismas vidas musicales, no falta recordar que algunas de ellas también, se hicieron por los mismos instrumentistas.

Para apreciar el Concertino de David al igual que la naturaleza romántica alemana, de una manera exótica y fantástica, debemos hacernos vulnerables a la escucha de algunos exponentes que engendraron en esta gran era de la música: las sinfonías de Mendelssonh, Brahms y Schumann, los escritos vocales y las obras de ópera de Richard Wagner, Peter Cornelius Carl Maria, von Weber, etc.

La importancia de hacernos acreedores de todo este tipo de música se convierte en un estudio directo para la interpretación al máximo del Concertino de David, por eso es

recomendable familiarizarnos con la figura rítmica que utiliza Weber en la obra *Freischütz* y también en la de *Siegfried* así como conocer a muy bien *Walküre* de Wagner. Ya pasando por un estado muy diferente como lo es marcha fúnebre del segundo movimiento, es necesario tener una idea bien clara podemos escuchar el movimiento funeral de Beethoven *Eroica sinfonía* (Nº 3) y de Siegfried Marcha fúnebre de Wagner en *el ocaso de los dioses*.

1.2 Preparar la partitura.

Al realizar un sondeo de todas las ediciones de la pieza en mención, nos daremos cuenta que el primer motivo rítmico de la obra convergen entre ellas unas pequeños cambios. Cada uno tiene ligeras diferencias, pero para nuestro caso es de máxima utilidad ya que de ahí partiremos con un primer principio para nuestros propósitos. Una edición diferente de cada uno de estos motivos es significativamente diferente, por lo cual también cambia su intención y su desarrollo en la interpretación, hay algunas ediciones donde la blanca viene ligada a una negra en tresillos de semicorchea:

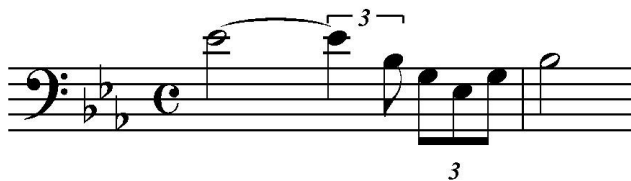


Figura 41. Entrada 1.

En cambio hay otras ediciones donde la blanca se liga a una corchea con puntillo seguida de una semicorchea:

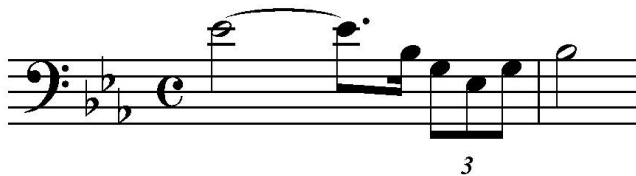


Figura 42. Entrada 2.

En nuestro caso nos centraremos en la edición de blanca ligada a corchea con puntillo. La decisión por optar por esta edición se debe a que los más grandes exponentes del instrumento hacen la relación del Concertino de David como una obra donde se debe ser muy cuidadoso con los cambios rítmicos de semicorchea a tresillos. La importancia de este motivo se ira mostrando a medida que avanzamos con esta obra.

Ahora, necesitamos la partitura de la parte del Trombón, también vamos a hacer uso de un lápiz, empezaremos a contar el número de compases, contando desde el principio y escribimos el número de compás al comienzo de cada línea. Vamos a comparar las entradas para asegurarnos de que estamos en la misma página.

- Compas 42, entrada principal del trombón en el primer movimiento, entrada de la letra "A".
- Compas 60 entrada a la letra "B".
- Compas 84 entrada a la letra "C".
- Compas 92 *Cantilena* (lírca).
- Compas 131 última nota del primer movimiento, entrada a la letra "D".
- Compas 161 Cadencia.

- Compas 170 comienzo del segundo movimiento
- Compas 178 entrada del trombón.
- Compas 197 entrada a la letra “E”
- Compas 235 comienza tercer movimiento (*Allegro maestoso*)
- Compas 289 entrada a la letra “F”
- Compas 324 entrada a la letra “G”
- Compas 364 final medida de la pieza

Para finalizar, debemos saber todos los términos musicales que aparecen en esta partitura. Se encuentran entre los más estándar que utilizamos. Siempre debe tener un diccionario de música pequeña en su caso trombón. La mayor colección de enciclopedias de música no le ayudará si no es donde practica Cuando estás en el equipo, *el diccionario tecnológico en multimedia en música de Virginia* es un recurso muy bueno.

Las lecciones que vamos a implementar a continuación es la manera como debemos abordar la obra desde su principio, acá presentaremos la manera correcta de su implementación, es necesario recordar que de esta manera la forma como se adecuo a mis necesidades físicas y que la implementación de esta metodología es propiamente para esta obra.

1.3 Actividad 1

La entrada.

Al encontrarnos con la introducción de este *Concertino* podemos destacar y definir que es verdaderamente una hermosa pieza de música. Al hablar de la obra original que esta para Trombón y orquesta, El coro de viento de madera armoniza en un hermoso coral Mendelssonh como, toda la orquesta luego unirse para batir el aumento en cascada y olas de excitación y anticipación. No se puede pedir una mejor construir hasta una entrada espectacular.

Cuatro barras para ir...

.... y es el momento para que usted pueda hacer una declaración

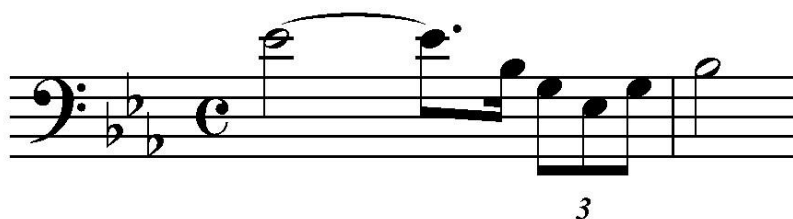


Figura 43. Entrada 3.

Aquí hay que entrar en el escenario con una declaración audaz, con el drama y el propósito heroico.

Vale la pena probar unas 6 más veces, para hacer que esto realmente anuncie la entrada de un héroe imagina que su superhéroe favorito llegar a la escena – imagina ese cuadro.

Este primer motivo es importante para el trabajo, y se encuentra a lo largo. La tensión generada entre la rítmica de puntos y el ritmo triplete es clave aquí, y se debe tener cuidado para asegurarse de que es exacta. La lengua debe saltar en la semicorchea, y el tresillo, debe conducir a través de la nota de la llegada. Usted puede hacer ejercicios fuera de esto, y puede ser útil en la consolidación de esta ejecución.

Empieza a tocar de esta manera un poco con este ejercicio también no deje de experimentar otros ejercicios hasta que "haga propio" este ritmo. Se le servirá bien en esta pieza (y más allá). Va a encontrar algunos ejemplos de este ritmo motívico en los compases de 46, 48, 102-106 y un sinnúmero de otros pasajes. Cabe recalcar que es el motivo principal de toda la obra, es así como también aparece implícito en la marcha fúnebre, solo que acá el ritmo en los valores dobles.

Ahora, después de haber llamado la atención de sus oyentes con su motivo inicial, todavía debe cautivar a ellos con toda su declaración (m. 42-65). Algunos de los elementos clave aquí será el emparejamiento poética contenida en el compás 44-47 y el compás 48-51. Hay muchas maneras de mostrar una frase. La única manera equivocada sería la de no tocar en absoluto.

Su conocimiento a fondo de este estilo le ayudará a tomar una decisión informada entre las muchas opciones. Estos *similitudes en frase* en los compases 44-47 y 48-51 son seguidos por el 'gracioso' dramático, si se quiere, del compás 52-55. Este es un buen tema

dramático es como si quisieras "construir". Realmente tratar de "crecer" a través de las notas blancas del compás 52. Escucha la misma obra y avanza en esto.

Al principio puedes observar que si hacemos esto se nos agrega un poco de vibrato a partir de unos intentos. Pero podemos destacar que sin duda alguna aumenta el efecto global, vibrar en sí misma, no quiere decir que debemos tocar las notas con vibrato. Asegúrese de que la lengua es sólo articule en la columna de aire, no interrumpa este fluido, que siempre sea contante.

Y finalmente,

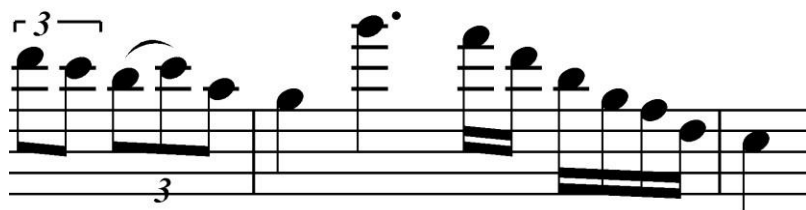


Figura 44. Culminación de la frase.

Notamos que así, los principios como los finales de frase también son importantes es por ello que algunos pasajes requieren mucha atención y la practicarlos bastante. Es así para usted le conviene, dado que este es una entrada de oro de su declaración, debe ser pulido y confiable.

Te mostrare donde debe ir su prioridad:

- 1) Prueba el tresillo 're' en 4ª posición. Este te puede permitir un muy buen discurso, y ofrece un movimiento de deslizamiento suave. Asegúrese de ajustar la entonación. Este 're' en 4ª tiende a ser fuerte en casi todos los instrumentos.

- 2) Piense más en el acento de llegada en la blanca del B bemol. Procurar no tensar en el salto de octava.

- 3) La práctica de arriba hacia abajo de este acorde 7 dominante bemol, se debe convertir tan natural para usted como su más grande patrón de "flexibilidad". Asegúrese de que escuche todo el descenso del paso Bb. Así también la práctica de llegar sólidamente en el tiempo 3. Eso debería ayudar a la caída de descanso en su lugar con más facilidad. Jugar en diferentes claves.

1.4 Actividad 2: (*compases 60-83*).

Particularidades.

Aquí comenzamos la construcción de nuestra gran entrada. Su inicio en el compás 60 debe tener la misma grandeza como su entrada inicial, y se extiende para abarcar cuatro compases. Darle todo el drama y heroísmo que se pueden reunir.

Ahora me permite iluminar un concepto de la utilización de su primera nota aquí, el G agudo por encima del pentagrama en la clave de Fa:



Figura 45. G agudo.

Esta nota se toca comúnmente en una segunda posición ligeramente elevada. Esto se debe a que el sexto armónico (o 7^a justo o armónico) en esa posición es muy plana. Nosotros, los trombonistas podemos ajustar eso, y aprender desde el principio para que esté en al menos unos 2 o 3 centímetros de la primera, ó a veces más. El mismo problema existe en tercera posición con nuestro *Sol bemol*.

Ahora, si bien es posible que hayamos corregido la discrepancia entonación mediante el ajuste de la posición, el tono de esta sexta débil y sigue siendo simple, no es tan sólido o brillante como la mayoría de las otras notas.

Durante un discurso más detallado sobre el fenómeno Lo que básicamente tiene que hacer aquí es no sólo tocar en sintonía, sino dar el tono con brillo y la vitalidad, un poco de dinamismo, porque es tan emocionante esa nota como lo fue el primer *Eb*. Si no se aborda el tono de este sexto piso tonal, siempre sonará opaco y sin vida.

Ahora bien, en los compases 64-67 también se remontan a su pasaje inicial, donde se ve claramente formas de convertir esta frase en la lección uno. Asegúrese de que tiene sentido, es fluido y limpio en su tocar aquí.

En el compás 68 comienza un desarrollo inconfundible. Puede trabajarlo para desplegar un matiz en dinámica con las notas en ante compas del 68, y luego si empezar su construcción en *crescendo*. La mejor manera de hacer un buen *crescendo* es no empezar demasiado alto.

La culminación de este *crescendo* está en los compases 72 y 73, con la mayor cerrada de frase. Estos dos compases se pueden tomar algo libremente, incluso realizando una cadencia similar. Se debe hacer una declaración audaz, pero también deben estar en sintonía.

Para concluir esta sección de entrada o primer canto, compases 76-82. Un concepto que me parece importante en este contexto es:

No dejes que las interrupciones de un mal ataque con la lengua corte el fluido del aire.

Al hablar musicalmente, asegurémonos de que hay un gran número de notas. Prestar especial atención a los tresillos de corcheas, ya que tienen los *staccato*. Debemos hacer una articulación clara, precisa, incluso los acentos entre ellos los *marcados*, pero no dejamos que la lengua consiga aplastar la nota. Para una descripción detallada de este fenómeno, compruebe la página: de la crítica Barat Picky y la Clase Patrón de documentos.

Algunos puntos de demasiada atención:

- Asegúrate de que tienes todo el camino hacia abajo a la posición 5ª *Db* en la medida 77.
- ¡Octava abajo!, utilicemos el mismo sentido y con las posiciones más cómodas y cercanas
- Dale sentido a la frase, deja que los *diminuendos* hagan el trabajo por ti, tanto en lo musical como en lo técnico.

Al practicar todo lo anterior haciendo énfasis en la figura de semicorchea seguida de corchea tresillada. Toca tan rápido como puedas, tocas perfectamente. No dejes de dar la máxima atención a la entonación y a la articulación.

Trabajando así de esta manera por secciones solo queda de empalmar todas las frases desde el principio y que usted de la mejor de las entradas.

Para finalizar, debemos entender que se está haciendo un traspaso musical al cambio de tiempo para completar esta carrera en el compás 83. Se debe dejar que el pianista (u orquesta) de él cambio de tiempo musical que nos permite fusionar con el siguiente tema, una hermosa cantilena de que vamos a ver en la lección tres.

1.5 Actividad 3: (compases 83-102)..



Figura 46. Cantilena.

En Diccionario de la música y de los músicos de Grove leemos:

Cantilena (Italiano., Etimológicamente "una pequeña canción"). Este término se emplea en la música instrumental para denotar una frase melódica que fluye del carácter vocal.

Y es exactamente lo que tenemos aquí: *Una hermosa pequeña canción*. Es acá en este momento donde se vuelve especial el *Concertino*, un conducto de inspiración que nos permite mostrar el lado lírico, cantable de nuestro instrumento. Esta es una buena oportunidad de exponerse a algunos de los grandes *Líderes* cantantes, especialmente los tenores, y mejorar aún más los elementos líricos de su tocar.

Esto es sólo un pequeño gusto, de lo cantable, por supuesto, que también es para animarnos a explorar la música vocal como sea posible. .

En nuestra "pequeña canción" estamos trabajando con 12 compases de música - en realidad sólo 40 notas en total, Pero tenemos estrictas instrucciones expresadas mediante las notas y las articulaciones también.

1.5.1 La dinámica que marca "*Piano*".

Se debe considerar como una tarea fácil, La palabra significa "suave". ¿Pero qué significa *suave*? Debe ser algo más que lo contrario de *fuerte*. ¿Qué hay de suave como

una textura, al igual que la almohada es suave, suave como el terciopelo? ¿Qué hay de suave o blanda? Si entendemos la idea. No hagamos suave la mera inflexión hacia abajo del botón de volumen. Y - cualquier imagen de *blando* que veas, asegúrese de que está soplando libremente y con facilidad, no frenado.

1.5.2 ¿Qué hay de "dulce"?

Esto significa *dulce*. Bueno. ¿Qué significa para usted dulce en la música? Por favor, no "meloso". Eso sería *con dolcissimissimo* o algo por el estilo. Para *dolce*, me gusta pensar en hablar con dulzura, paciencia explicando algo a un niño pequeño, o cortejar a mi corazón con palabras de cariño. En cualquiera de esos casos, se le habla de manera diferente - más dulce y con encanto -. Trata de hablar en voz alta de una manera dulce, encantador. Probablemente se encontrará enunciar con mayor claridad, tal vez incluso con una pizca de intensión.

También tenemos *marcas de frase*, o marcas de ligadura. La mayoría de las ediciones tienen el fraseo marcado algo como esta.

No debemos permitir que en nuestra interpretación haya el "fraseo coincidencia", es como si yo comenzara a colocar palabras a la azar sin ningún sentido lógico y usted tratase de interpretar, así que se pierde el sentido. Se debe escuchar, se debe entender y por tanto comunicar

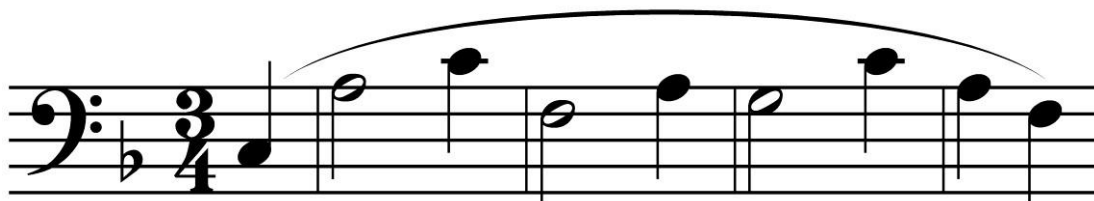


Figura 48. Ejercicio de vocalice.

Y ahora algunos detalles.



Figura 49. Nota D.

Se rumora que el "D" en la cuarta es la nota más importante en el trombón.

Si es así podemos imaginar una serie de razones por las que esto sucede, creo que este 'D' en 4ª puede ayudarnos a hacer la mayor parte de un par de características en esta pequeña canción. En el compás 94 se debe ayudar a hacer un buen impulso suave, por ejemplo.



Figura 50. Impulso con 4ª.

Probemos esto un par de veces hasta que nos sienta cómodo con él. Otro 'D' en cuarta que nos puede ayudar aquí está en medida de 95 en el pulso 4. En ambos casos, el 'D' en 1ª podría conducir a un accidentado 'a través del grano' de conexión en un punto en la frase en el que no se quiere. Una última oportunidad para que "d" en cuarta sea la nota más importante en el trombón" es en el compás 99, con el *gruppetto*.



Figura 51. Gruppetto.

Lo cual, indicado simplemente, se puede tocar:



Figura 52. Gruppetto escrito.

Probamos estas posibilidades al cabo. Es posible que hacemos lo posible para su redacción.

Hemos pasado mucho en apenas 40 notas, que abarca una serie de pensamientos, ideas y conceptos. Divirtámonos cantando esta y muchas otras canciones poco a poco.

1.6 Actividad 4: (Compases 102-130).

1.6.1 Mantener la técnica musical.

Figura 53. Compases 102-130.

1.6.2 Estudio de los compases 102 a 130 ("D" es de 130).

Si miramos bien la frase final de la *cantilena* en la 3ra actividad, lleva un giro inmediato de eventos, volviendo al tresillo y el ritmo con *staccato* introducido en la primera entrada en el solo. Aquí, sin embargo, estos motivos rítmicos se insertan más en un *scherzando* carácter que de la manera heroica de más temprano en el movimiento.

de Trino, especialmente si el "F" se toma en 4ª posición. Para aquellos para quienes los trinos son un verdadero impedimento en el desempeño de este pasaje, no es una alternativa viable, que se ofrece en una de las ediciones disponibles. Se tendrá que tocar algo como lo siguiente en lugar de los trinos en las medidas 124 y 125:



Figura 55. Reemplazo de trinos.

Otra opción es la escritura de una figura exactamente ejecutable, en lugar de tratar en condiciones de vibración controlada. Este es un ejemplo que podría darle algunas ideas para la creación de su propia figura ejecutable.



Figura 56. Trinos.

La reproducción de la segunda medida de G en 4ª posición le debe permitir aprovechar las pausas naturales, lo que hace innecesaria la lengua toda la figura - del mismo modo que probablemente lo hizo en la medida 1 entre "F" y "G". A medida que se sienta cómodo con esa nota, tratar de crecer lejos de una estricta ejecución rítmica, dejando que suene más espontánea y menos artificial. Cualquiera que sea la versión que

elija para tocar, debemos ser conscientes del ritmo de acompañamiento pasando mientras tocas en estos compases:



Figura 57. Practicar semicorcheas ligadas.

1.6.3 Que hacer más allá de la técnica.

Nosotros estamos llevando a cabo todos los desafíos técnicos, y estamos en camino para el dominio de ellos – ¿y ahora qué? Este pasaje no sólo debe sonar como si fuera de mucho trabajo. Por encima y más allá del ajetreo de la técnica que tenemos unas muy buenas oportunidades de fraseo, las ocasiones para captar la atención de los oyentes y cautivan con suspenso a medida que construimos hacia un clímax heroico y dar paso a la interludio orquestal.

En cuanto a las medidas 102-130 en formato grande (refiérase a la parte superior de la página) podemos dividir esta sección en tres pasajes de 8,12, y 8 compases. Eso por sí solo ya demuestra parámetros poéticos, ¿verdad? O tal vez el momento de un cuento de hadas o un mago - todas las cosas que vienen de tres en tres. Cada uno de estos pasajes debe ser cuidadosamente tocado, debemos hacer que viene a la vida como una oración, y la relación de las tres secciones entre sí también puede ser eficaces.

Ahora bien vamos a tomar los compases 110-117 como un ejemplo. Además de los tresillos rápidos, la mezcla de la articulación y la dinámica, tenemos aquí una frase, una frase que un actor practicaría-hablar infinidad de veces hasta que tuvo lo justo.

Note las respiraciones 'conscientemente'. Se trata de una solución de confort, la respiración después de las notas más largas del compás 114, porque parece que hay más tiempo allí. Pero hay más tiempo para hacer música allí, también, si no hacer una respiración o dos, Tenga en cuenta también, que el perfil natural de la frase en compas 113 - con las notas en caída hacia abajo - se presta a un *diminuendo*, que también puede funcionar para nosotros si en la respiración se refiere.

Al igual que con casi cualquier frase, ésta se presta a *staccato*. Del mismo modo que un actor hablaría una línea muchas veces, dejando rodar sobre la lengua en una variedad de inflexiones, por lo que se puede hablar también de camino a través de estas cosas. Al dejar el instrumento y todas sus complejidades fuera de él, por el momento, podemos aproximarnos a esta frase como eso: una frase.

Al concluir esta lección, llamar su atención sobre dos de mis favoritos compases: 121 y 127. En 121 empezamos en el bajo F con la misma bravura como en medida 119, pero en el transcurso de los próximos ocho notas queremos convertir que alrededor y traer en el lirismo de los compases 122 y 123. Para el compás 127, simplemente dirigir su atención a la parte de piano y dejo a usted para reconocer y hacer algo de él.

1.7 Actividad 5.

1.7.1 La Cadencia.



Figura 58. Cadencia.

1.7.2 El "Ad lib. Cuasi Recitativo".

¿Qué significa eso? Así, *ad lib* (abreviatura de *ad libitum*) significa *en libertad* - por lo que puede interpretar esto con un poco de libertad. Para *Recitativo* te remito a la Tech Diccionario música en línea de Virginia, donde sabemos que se trata de una narración. Un recitativo es una sección de la ópera, también se utiliza en los oratorios y cantatas, para llenar algunos espacios en blanco en la línea de la historia. Por lo tanto - esta es una oportunidad para contar una historia, o para traer su línea de la historia heroica del primer movimiento en el ajuste de la marcha fúnebre del segundo movimiento. Esta cadencia está marcada por el acompañamiento en acordes en el piano, y se debe construir su narrativa.

1.7.3 El Ad lib, rubato, libremente.

Es interesante que los interpretes de instrumentos de metal, cuando se les da la libertad implícita que está representada en los términos anteriores, se puede decir con seguridad que casi siempre usarán las herramientas de *decrescendo* y *rallentando* ahora debemos conseguir que el sonido sea más suave y más lento. *Crescendo* y agitado también puede ser muy eficaz.

La cadencia: las cuatro medidas antes de la entrada están cayendo, descendentes, construidas sobre acordes disminuidos. No se puede pedir un presagio más dramático que eso y debemos estar a la altura.

En la primera nota casi se puede contar toda una historia en sí misma. Al analizarse bien la obra, esta nota es quizás el momento más operístico en el concertino. Algunos cantantes darían cualquier cosa para tener sólo esta nota al cantar.

En este momento si estamos dando el concierto es donde se tiene a todo el mundo en el borde de sus asientos, esperando escuchar lo que viene a continuación. Ahora se puede entrar en la narrativa. Mostrar su pasaje en la historia demostrarlo aquí. Hay muchas maneras de proceder, y debe ser personal para cada uno de nosotros.

Los compases 160-162 hacen recordar un poco a la apertura famosa *Tocata y Fuga en re menor* de Johan Sebastian Bach, Originalmente para órgano, esta obra ha sido transcrita para orquesta, banda, incluso quinteto de metales.

Esta cadencia también tiene algunos signos de *expresion* agregadas por su acompañante. Debemos conocer las partes y saber cómo queremos ajustarlo a la interpretación. En cierto sentido, es como dos personas que tratan de contar la historia tal vez incluso interrumpir el uno al otro, relleno de huecos del otro, empujando unos a otros para obtener más información.

Al tratar de lograr un tono dramático, la narrativa, que podría ser útil imaginar un texto. Éste vino a la mente de forma espontánea en una lección:

1.8 Para poner en consideración.

Podemos ayudarnos a nosotros mismos con algunas posiciones bien escogidas en los compases 160-162. Tocando D en cuarta posición le damos en el grano, que da consistencia a la redacción y la inflexión.

Podemos montar el tiempo de la marcha fúnebre al final de la cadencia. Escuchar y sentir el paso que da hacia la marcha fúnebre se da comienzo con la recogida del compás 167 y continúa hacia adelante con la propia marcha.

Para concluir y dejar bien claro este primer movimiento, debemos saber y conocer sobre lo que tocamos, siendo así que debemos escuchar tantas recitativos como sea posible. Esto nos ayudará a formar un concepto sólido de lo mucho que se puede hacer con esta cadencia. Escuchar a los oratorios de Handel y Mendelssohn, y para óperas de Weber y Mozart. También no debemos menospreciar toda la información y ayuda al

observar de los actores dramáticos cuando tienen que hacer este tipo de expresiones ante la audiencia.

2. Estudio al segundo movimiento: *MARCHA FUNEBRE*

(Compases 170-334)

♩ = 76.
ANDANTE MARCIA FUNEBRE.

Viol. Solo. *mf*

Oboi. *pp*

mf. cresc.

ff

p dolce.

mf

pp

morendo.

- cen - do.

Figura 59. Segundo movimiento.

En el compás 170 tenemos un cambio muy contrastante con el primer movimiento, ya sabemos que la melodía del primer movimiento es muy marcial y rápida, además que se cuenta con una serie de adornos que hace de este concertino sea muy hermoso. Ahora bien hablaremos y colocaremos las actividades a realizar en este segundo movimiento: *La Marcha Fúnebre*, es una marcha que se inauguró por primera y fue

tocada para la ceremonia del fallecimiento del Ferdinand David. Fue allí que se puso a prueba ante el público y que resulto muy apetecida. De ahí en adelante se ha interpretado en infinidades de veces a lo largo de toda la historia.

La velocidad de este movimiento resulta todo un reto para el instrumentista, acá se pone a prueba 3 grandes elementos: *la respiración, la resistencia y el registro*, a pesar de ser un movimiento donde no se necesita virtuosismo si se hace hincapié en elementos tan vitales como la afinación y la intención de la melodía.

2.1 Actividad 1.

2.1.1 La entrada.

El comienzo de este segundo movimiento que es tan espectacular el cambio de tiempo y la transición que hace del primero al segundo obviamente es guiado por el piano, donde comienza con los primeros 8 compases del movimiento dándole la cuidadosa entrada al trombón, en esta primera frase se debe notar toda una serie de emociones inexplicables con palabras, pero sí dichas por un instrumento.

El *Sol* que hacemos en esa entrada del compás 178 es el complemento de la frase que traía el piano es una historia que se entre juega en los 2, el tipo de figuras que se utiliza y la intensidad de la frase hace resaltar lo increíble de este movimiento solamente en 3 compases.

La idea musical se enuncia en 8 compases, luego se hace una respuesta con alargamiento al motivo principal dando paso a la intervención del piano, en el compás 191 retoma una nueva idea un poco más fuerte, con más decisión; que la va haciendo resaltar a partir de un *Do* en *mf*, para ir llevando la melodía en un *crescendo* poco a poco y hacia llegar a un *ff* a la altura del compás 195 que es finalizado exactamente en un *Do* sobreagudo, para de esta manera dar paso a un piano súbito y finalizar esta primera idea musical en el compás 197.



Figura 60. Primera idea musical.

2.2 Actividad 2

2.2.1 Particularidades.

Ahora bien, en el compás 198 se le da una nueva intervención al piano para un solo compas y vuelve ser protagonista el trombón, acá representara todo un cambio musical, se volverá más dulce y suave, no tendrá ningún llanto o lamento, es más como de respiro de un aire nuevo, donde se pone a prueba como que deseara contar algo pero a medias, como con un poco de timidez pero a la vez decidido. A la altura del compás 211

se encuentra con un nuevo lamento donde hace un *Bb* fuerte y sobregado, en blanca con puntillo, trayéndolo de un *crescendo* en el compás anterior, mientras tanto en el compás 212 mantiene la tensión y haciendo un *decrecendo* para finalizar la idea musical con redondas ligadas de dos en dos en 3 registros diferentes hasta llegar a un *Sol* pedal.



Figura 61. Segunda idea musical.

En el compás 221 retoma de nuevo el motivo principal donde se toca la melodía pero una octava por debajo, así se complementa de nuevo la idea principal para que desde el compás 225 al compás 234 se dé por terminado este movimiento. En el último tiempo del compás 226 se da comienzo a una frase que ejerce una presión muy fuerte durante el 3 y 4 tiempo del compás 228 que se hace como nota máxima durante la todo el movimiento, después de ahí baja a un *pianísimo* y completar la idea musical con un *morendo* al finalizar el compás 230.

A musical score snippet in bass clef. It begins with a series of eighth notes, followed by a half note, and then a series of quarter notes. The dynamic marking *mf* is placed above the staff. The phrase concludes with a *morendo* marking and a fermata over the final note.

Figura 62. Tercera idea musical.

3. Estudio al tercer movimiento: *ALLEGRO MAESTOSO*

A musical score for a study titled "Estudio al tercer movimiento: *ALLEGRO MAESTOSO*". The score is written in bass clef and includes a violin part. The tempo is marked *Tempo 1.^o 9*. The score is divided into measures 9, 10, 11, and 12. The first staff (measures 9-11) features a *Solo* section with a *morendo* marking. The second staff (measures 10-12) includes a *cres.* marking. The third and fourth staves contain complex rhythmic patterns with various dynamic markings such as *mf*, *ff*, *p*, and *cres.*. The score concludes with a *cres.* marking.

Trombone Principale. 5

The musical score for Trombone Principale consists of eight staves of music. The first staff begins with a triplet of eighth notes. The second staff includes the instruction "poco ritard. sempre f.". The third staff starts with a dynamic marking of *f* and a "Solo" marking. The fourth and fifth staves feature numerous triplet markings. The sixth staff includes a "cres." marking. The seventh staff has a "ff" marking. The eighth staff is a violin part with measures 7 and 8.

Figuras 63 y 64. Tercer movimiento.

3.1 Actividad 1

3.1.1 La entrada.

El inicio del tercer movimiento es prácticamente una representación del primer movimiento, pues en este movimiento se hace una repetición de los fragmentos más importantes del primer movimiento, se tiene en cuenta el motivo rítmico como también las cadencias más elementales del mismo, con algunas diferencias en los cambios de tonalidades de paso o transicionales; acá se tendrá en cuenta más el virtuosismo y la velocidad, como la intensión de el principio y su fortaleza.

Tiene la misma melodía del primer movimiento se recomienda tener en cuenta los diferentes cambios de tonos y cambios de registros que aparecen.

Para finalizar este movimiento encontramos que en el compás 329 empiezan a verse unos cambios en la idea musical, con unas escalas en semicorcheas en la escala de *C menor* empezando en el 3 grado, como también en el compás 331 en la tonalidad de *Db Mayor*. se termina con un paso transicional de movimiento con la intervención del piano durante 10 compases (327-341) para así darle el paso a la parte final.

3.2 Estudio a la coda. (Compases 342-365)

The image shows a musical score for the coda, measures 342-365. The score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of three staves of music. The first staff begins with a 'Solo.' marking and 'colla più gran forza.' instruction. The second staff includes a trill ('tr') and a fermata. The third staff has 'poco ritard.' and 'a Tempo.' markings, ending with 'dimin. p' and 'FINE.'.

Figura 65. La coda.

En esta pequeña fracción de la obra se encuentra resumida toda en 23 compases, en la coda se hace el énfasis de toda una historia heroica donde cuenta su protagonismo y todo lo que involucra el verdadero sentido de una obra romántica.

Se puede señalar que es la parte o sección más complicada, ya que se ha tocado toda la obra y además se viene con una presión muy fuerte, acá se estimula la grandeza del músico y su habilidad para tocar el trombón. Las actividades que se emplean en esta parte de la obra son las mismas que ya se han empleado en los movimientos anteriores, con algunas diferencias técnicas muy menudas. Lo que se debe resaltar es que se debe tocar con más fuerza, grandeza y habilidad.

Capítulo 4 Resultados.

La implementación de herramientas metodológicas como guía para un intérprete se obtiene a través de ejercicios muy allegados a nuestro conocimiento, es por eso que al hacer un trabajo escrito donde se coloque al servicio de las personas interesadas, en cómo abordar una obra de repertorio universal se haga de una manera más clara y sencilla. Los conocimientos y cada uno de los ejercicios que se plantearon de una manera muy autodidacta y que en lo personal me han ayudado a comprender, discutir, implementar y aclarar las diferentes dificultades y déficits que se encuentran en una gran obra para trombón.

El trombón es un instrumento que requiere de varias facultades físicas, que necesita tener una destreza y un aval tanto físico como mental, al momento de interpretarlo. Estoy seguro que, cada uno de estos ejercicios y herramientas metodológicas me han ayudado a mirar el contexto musical de una obra tan hermosa como es el concertino de Ferdinand David, porque acá no sólo se trata de tocar notas sino también de dar conocer la idea musical del compositor, de ponerle la interpretación propia, pero que no se aleje de un contexto histórico, de sentir los diferentes estados anímicos por los que recorre la música.

Mi mayor logro es saber que se pueden hacer grandes cosas con mucho esfuerzo y dedicación; al momento de tomar este gran reto, nunca imaginé que de esta partitura se podía hacer un trabajo tan admirable y productivo, de igual manera repercutido a la sociedad, lo cual ahora es un hecho, una realidad con el único y gran deseo de poder llegar a proporcionar conocimiento a otros simpatizantes e intérpretes del trombón. Esta propuesta pedagógica me permitió desarrollar una guía metodológica desde el punto de

vista de acondicionamiento físico, a través 66 ejercicios base, de ahí se desprenden más para desenlosar todas las dudas que se puedan aclarar en lo posible los cuales contribuyeron con la mejora de la calidad sonora, la interpretación, y aspectos técnicos en el instrumento.

El conocimiento histórico ayudo a comprender la intención interpretativa del compositor y su época. El análisis de la obra ayudo al entendimiento armónico de la misma, así como la apreciación del acompañamiento, con el fin de mejorar el ensamble instrumental en el momento del toque.

Los ejercicios de calentamiento contribuyeron a la preparación corporal para la ejecución de la obra, evitando la suciedad en el registro agudo y sobreagudo, aportando claridad en las notas, y evitando que a futuro se llegue a ser parte de un caso de *Distonía focal*, que no es de olvidar que entre los casos más abundantes de esta enfermedad los sufren los trombonistas. (Patiño, 2015)

Son muchas las cosas por mejorar y grandes los retos por cumplir, cada quien tiene su aporte personal para elaborar la mejor interpretación que se le puede dar a la linda y amada música.

Anexos

Anexo 1.

1. Entrevistas a trombonistas con reconocimiento nacional e internacional.

1.1 Camilo Jiménez.

El concertino de David fue escrito por Ferdinand David, quien era el 1 violín de la orquesta de Félix Mendelssohn, en esa época hubo un trombonista que fue muy virtuoso quien era el 1 Trombón de esa orquesta, Mendelssohn le decía a este Trombonista que él le iba a escribir un concierto para trombón, pero pasaba el tiempo y no se decidía a escribirlo, ya por razones de que Mendelssohn se la pasaba ocupado. Entonces el concertino, el 1 violín le dijo: sabe que... Mendelssohn no te va a escribir ese concierto yo se lo voy a escribir entonces y así fue, él fue quien termino escribiendo ese concertino y de ahí el tan conocido concertino de David.

Así que es un concierto Romántico, ósea de la época Romántica, ¿y qué es lo que tiene ese concierto? ¿Por qué tan famoso? Y es que así lo es en todas las audiciones mundiales... te has dado cuenta... que todo el mundo dice: -ahí sí, el David, otra vez, hay que mamera!, es lo único.- ¿Pero qué es lo que pasa con ese concierto? Que muy pocas personas realmente lo han podido tocar bien, la gente dice ahí sí que pereza, ¿pero realmente tocarlo bien ese concierto bien tocado? No es nada fácil, ¿entonces por qué? Porque reúne...

Primero: una parte A, B, A. 1 movimiento, 2 y 3. ¿Y qué es lo que reúne? La musicalidad, que debe tener un instrumentista, con toda la técnica que debe tener un trombonista. ¿Por qué? Porque Tiene desde ele G pedal, que era considerada la nota más grave en un trombón tener en esa época. Hoy en día un trombón baja hasta un C doble pedal. Pero en esa época ese G pedal era considerado una nota muy grave para el trombón

tenor, y sube también hasta un C sobre agudo, entonces digamos que tiene... que la obra abarca todo el registro del trombón... Entonces digamos que eso es importante.

Segundo: reúne toda la técnica por que tiene y demuestra la versatilidad del instrumentista en los trinos, tiene unos trinos... digamos tiene una cierta complejidad en agudos y digamos que rítmicamente tiene unos retos importantes. ¿Qué es lo más difícil? Y es algo que tiene un poco como de historia, que reúne la rítmica del trombón en general, reúne digamos que... el registro que es un reto para la interpretación musical, entonces digamos que tiene partes que son como el principio la primera frase, masculino, Absolutamente. Y la segunda frase la parte femenina. Y otra vez masculino... y así es un reto artístico para la interpretación, una interpretación masculina y femenina. Eso se puede decir de esa manera.

Ahora, técnicamente, todos los trombonistas pierden las audiciones, por un error mínimo, que es un error de interpretación rítmica, que es el reto más difícil del “David” y es: la diferencia entre el “tresillo” y la corchea con punto y semicorchea. ¿Por qué? Digamos... ¿cuál fue el reto para mí? Cuando yo lo empecé a estudiar la gente me decía... -ay, el David. Subestimando la dificultad del concierto y la profundidad de interpretación y, de interpretación musical, la interpretación técnica y rítmica, son cosas distintas: la interpretación musical y la interpretación técnica y rítmica.

¿Qué es lo primero que debes tener en cuenta? Es hacer mucho énfasis en la interpretación rítmica con el “tresillo” y corchea con punto, tiene que hacer muy estrecha la semicorchea, para diferenciarla del “tresillo” digamos que en líneas generales eso es lo

más difícil del concierto, y digamos que mantener ese esquema rítmico a lo largo de toda la obra, en ligia general es lo que te puedo contar más o menos, ya con eso ahí tienes para investigar muchísimos más, diga que es un concierto famosísimo y que hoy en día sigue siendo un reto para cualquier trombonista un reto técnico y un reto musical para cualquier trombonista, sin subestimar, ni menos preciar, digamos que sea tan tocado, y a pesar que ha sido tocado y grabado por muchos grandes artistas, las críticas a la interpretación rítmica siguen siendo como un tabú, ...oye no está bien, esto... ¿ve? Digamos que... lo ideal es poder interpretar el concierto con lo más parecido a la interpretación romántica, con una buena técnica también, digamos a nivel instrumental y a nivel rítmico, y entonces esos son los retos más grandes de ese concierto.

1.2 Alejandro Anaya.

Buenas tardes Nelssohn, Muchas gracias por tenerme en cuenta para la realización de su trabajo, todo lo relacionado con el trombón y en especial con el David, es de gran interés para mí. Dando respuesta a sus preguntas, tendría para decir lo siguiente: - En cuanto a la experiencia musical que me dejó la obra la primera vez que interpreté, podría decir que fue una oportunidad para comenzar a trabajar y entender el lenguaje propio del estilo en el cual está escrito. Es una obra que fue escrita por un violinista que era concertino de una de las orquestas (Gewanhouse de Leipzig) más importantes de la época (Romanticismo) , dirigida además, por uno de los compositores representativos del periodo (Felix Mendelssonhn). Lo que supone, comenzar a adentrarse en la música del periodo romántico, en este caso un romanticismo temprano. De igual manera, la obra

abordada desde un punto de vista estrictamente técnico, ¿presenta una serie de retos los cuales deben ser abordados fuera de la obra. En este sentido, para mí fue una oportunidad abordar estos aspectos técnicos, trabajarlos y hasta cierto punto solventarlos (Es importante decir que cada uno se desarrolla a una velocidad propia, por ello digo que fueron solventados hasta cierto grado, pues después debí seguir trabajando sobre ellos para dominarlos). - Para la interpretación de la obra se deben tener en cuenta dos aspectos, el primero lo podemos llamar de tipo contextual y el segundo de tipo técnico. En cuanto a lo contextual, es pertinente abordar el estudio de la obra desde diferentes dimensiones, desde lo histórico y desde lo teórico musical. Desde lo histórico, podemos hacer referencia al periodo en que fue escrito hechos históricos generales del acontecer mundial de la época, momento histórico de la música, biografía del compositor, etc., desde lo teórico musical podemos indagar sobre la estructura formal, el lenguaje armónico, la escritura con sus características melódicas y rítmicas, etc. Desde el punto de vista técnico, se debe reconocer aspectos que representan un reto en general para todos los trombonistas, y los que para cada persona se presentan. En cuanto a los aspectos generales encontramos que se debe hacer un estudio de los arpegios y escalas en figuración de tresillos y semi corcheras, por extensiones de una a dos octavas; se debe estudiar el staccato y el legato; también es pertinente estudiar los trinos en el registro agudo; se debe contar con una condición física óptima para la resistencia (ésta se desarrolla de diversas maneras en el estudio de la flexibilidad, escalas, notas largas, etc. cada persona debe encontrar su manera de lograrlo). A grandes rasgos estas son mis repuestas, si tiene alguna otra duda por favor me la hace saber sin ningún problema.

1.3 Javi Colomer.

Bueno mi primera impresión cuando la interpreté y de esto ya hace muchos años fue como la superación de un reto ya que era y sigue siendo una de las obras, si no la más difícil del repertorio más representativo del trombón. Me llevó bastante tiempo armarla ya que requiere de un trabajo bastante peculiar y duro al mismo tiempo para poder al menos controlar ciertos pasajes que lleva consigo esta obra maestra. La he tocado con piano muchas veces, con orquesta no he tenido la suerte ya que cuando terminé mi carrera con el trombón tenor me metí de lleno con el trombón bajo y ahí sí que he tocado otras obras de trombón bajo con orquesta. Lo que recomendaría a los muchachos que quieran interpretar esta obra es que la estudien despacio. Que estructuren mucho todos los pasajes técnicos para que salgan lo mejor posible. Una vez realizado este paso recomendaría que empiecen a tomar consciencia de la obra en su forma musical. Hoy día tenemos muy a mano grabaciones de grandes intérpretes. Se aconseja escuchar para obtener ideas para luego formar una versión propia. Lleva varios meses tocar este concierto bien, lo que hace que en cada representación del concierto se aprenda algo nuevo cada vez que se toca.

1.4 Miguel Arbelaiz San Román.

Te comento, este concierto a mí siempre me ha planteado lo siguiente: - Escalas mayores, menores, cromáticas (en todos los tonos) - Arpeggios en todos los tonos. - Articulaciones y legato Bordo fin, Arban y flexibilidad de Miguel Badia y Collin's –

La experiencia que me dejó fue que este Concierto es para estar al 110 %

Hay que tocarlo y coger toda la resistencia que puedas. Yo toqué en el mismo año este Concierto de David y el de Serafín Alchauvsky. Los dos son muy exigentes, te recomiendo tocarlos con la boquilla, así mismo te recomiendo hacer un trabajo previo de tener bien claras las medidas, corchea con puntillo + semicorchea después de corchea de tresillo

Todas estas medidas tenerlas muy claras Y sobre todo paciencia y resistencia Espero haber contestado a tus preguntas Si algo más deseas dime Es un concierto de gran delicadeza. Utiliza bien el aire. Poca lengua Los ataques más bien que sean "da" y no "ta" Y utiliza la cabeza para ayudarte con la resistencia Si utiliza mucho la rítmica dentro de tu cabeza. Lleva el pulso dentro y piensa bien las respiraciones.

1.5 Víctor Román.

La primer vez que toqué el David me encontré con numerosas dificultades técnicas, sin embargo es un concierto muy musical y me dejó gratas experiencias en cuanto al fraseo y el sentir las melodías tan bonitas que se encuentran en él. Lo que yo aconsejo para la interpretación de este maravilloso concierto es estudiar a fondo la parte técnica de la partitura antes de tocarla y prepararse muchísimo, pues es tal vez la obra más importante dentro del repertorio del trombón tenor

1.6 Pedro carrero.

Es un concierto que siempre lo he visto durante mucho tiempo, es un concierto que todo trombonista conoce, ósea que todo trombonista monta Dentro de su repertorio, pero que muy pocos trombonistas se atreven a hacerlo completo, ¿no? Yo creo que una de

las cosas, uno de los retos más fuertes del concierto es poder hacerlo completo, muchos de nosotros conocemos el primer movimiento, pero nos basamos en que el tercero es igual que el primero y que el segundo no tiene dificultad. Resulta que la dificultad de este concierto realmente es poder hacerlo de capo a fin entonces, una de las cosas que yo aprendí con este concierto es eso, a interpretarlo por completo, a verlo de capo a fin y otras cosas que aprendí en este concierto indiscutiblemente es que la base rítmica es muy importante, ese ritmo que tenemos binario y ternario juntos que se haga la diferencias realmente relevante es bastante importante, sobre todo porque es un concierto muy marcial de cierta manera, pero a la vez muy musical métricamente tiene que ser perfecto si no pierde mucho sentido los pasajes musicales si no se hace la métrica perfecta.

Yo creo que ese es uno de los puntos en los que hay que pensar el concierto de David es buscar, primero hacer lo que realmente está escrito ¿no? ósea detallarse en la partitura, realmente analizarla, ver dónde están las métricas perfectas, los acentos, los puntos, todo este tipo de cosas que le dan otro sentido a los pasajes musicales. A veces escuchamos versiones que pasan por encima de muchas de estas cosas como ligaduras y... cuando le cambias un punto le cambias un acento, cambia completamente la frase ¿ve?

Mi consejo es determinar Buscar bien analizar bien la obra, para buscar una mejor ejecución por supuesto más clara de lo que el compositor quiso por supuesto agregar siempre un poco de algo personal.

La resistencia es una cuestión como los atletas, los atletas de cierta forma siempre toman sus días de descanso, pero todos los días entrenan, tu sabes para una maratón y va

a depender solamente del maratón cuando llega cierto día pero el... todo el esfuerzo el entrenamiento que hacen antes es muy importante para llegar a la resistencia para poder llegar el día y poder resistir, lo mismo pasa dentro de la música en parte del trombón más que todo, la resistencia no la vas hacer de un día para otro, esto es una cuestión de constancia y de dedicación, si tu trabajas ejercitándote durante un mes y duras 2 semanas sin tocar por supuesto que pierdes resistencia, entonces el consejo que puedo darte para la resistencia es simplemente, es que no desistas que no dejes de tocar, trate de tocar todos los días, vamos a suponer un caso.. si es en caso de David vaya trabajándolo de cierta forma y bueno trata por lo menos una vez al día tenerlo de arriba abajo sin parar pase lo que pase error que cometa no importa, trata de hacerlo de arriba abajo bueno trata de tocarlo una vez al día unas 2 veces al día, por supuesto si no tienes más cosas que hacer, eso tiene que ver también porque si lo miras dos veces al día y tienes concierto no puedes saturar el labio y las partes del musculo, y como tal la resistencia se hace es ejercitándolo así que ese es el consejo que puedo darte, no dejar de ser constante.

Anexo 2.

Cronograma de actividades del trabajo

Tabla 4. Cronograma del trabajo de grado.

<i>Actividad</i>	<i>2015 – 1</i>	<i>2015 – 2</i>	<i>2016 – 1</i>	<i>2016 – 2</i>
<i>1</i>				

2	
3	
4	
5	
6	
7	
8	
9	
10	
11	
12	
13	

1. Realización del anteproyecto (propuesta de trabajo de grado).
2. Selección del repertorio
3. Sustentación del anteproyecto
4. Recopilación de la información bibliográfica y sonora.
5. Análisis interpretativo de los elementos en el material bibliográfico y sonoro.
6. Elaboración del ensayo
7. Presentación del borrador del ensayo
8. Corrección del ensayo

9. Sustentación del trabajo de grado
10. Preparación del repertorio
11. Búsqueda de acompañantes
12. Ensayos grupales
13. Presentación del recital

Anexo 3.**Presupuesto**

Tabla 5. Presupuesto.

Concepto	Descripción	Valor
Publicidad	Afiches, Programas de mano, fotografías	\$ 360.000
Músicos	Honorarios de los Músicos acompañantes	\$ 300.000
Localidad del recital	Alquiler del auditorio, transporte	\$ 450.000
Papelería del trabajo	Impresiones, empastado, CDs, Rotulados,	\$ 150.000
Otros	Grabación del recital, Fotografías, Refrigerios,	\$ 310.000
RECURSOS BIBLIOGRAFICOS	Libros, Métodos, Revistas especializadas, Partituras	\$ 250.000
EQUIPOS	Computador, aceite y grasa	\$ 200.000
TOTAL		\$ 2'020.000

El pago por los conceptos se financiara con recursos propios.

Anexo 4.**Repertorio del recital**

Tabla 6. Repertorio del recital.

Obra	Compositor	Género	Época	Formato	Durac. aprox.
CONCERTIN O EN Eb Op. 4	<i>Ferdinand David</i>	Concierto	Romántico	Trombón - Piano	15'00"
ELEGY FOR MIPPY II	<i>Leonard Bernstein</i>	Jazz	Contemporáneo	Trombón	03'00"

CONCERTINO EN Bb MAYOR	<i>Ernest Sachse</i>	concierto	Romántico	Trombón - Piano	14'00"
MORCEAU SYMPHONIQUE	<i>Alexandre Guilmant</i>	Sinfonía	Romántico	Trombón - Piano	7'30"
GEORGIA ON MY MIND	<i>Hoagy Carmichael</i>	Jazz	Moderna	Cuarteto de Trombones	4'00"
PIRATAS OF THE CARIBBEAN	<i>Klaus Badelt</i>	cine	Contemporánea	Cuarteto de Trombones	10'00"
A SONG FOR JAPAN	<i>Steven Verhelst</i>	Música de Cámara	contemporáneo	Cuarteto de Trombones	7'20"
				TOTAL:	60'50"

Lista de referencias

Referencias

- Alessi, J. (2007). Calienta y hace la rutina mantenida. *Alessi Warm up and maintenance routing*, (pág. 7). Chicago.
- Anaya, A. (26 de Abril de 2016). Abordaje al concertino de David. (N. Vera, Entrevistador)
- Arban, J. B. (1864). *Grande méthode complète pour cornet à pistons et de saxhorn par Arban*. Paris: Carl Fischer.
- Arbelaiz, M. (26 de Abril de 2016). Abordaje al concertino de David. (N. Vera, Entrevistador)
- Badia, M. (2003). *Escuela moderna para trombón de varas* (Vol. 1 y 2). Barcelona, España: Boileau, Editorial de Música.
- Barriga, M. (2012). *Metodologías de investigación en educación artística*. Madrid, España: Editorial Academica Española.
- Cano, M. (2015). *El concertino para flauta y orquesta, K 313 de Wolfgang Amadeus Mozart: un estilo explicativo como guía para su interpretación*. Pamplona: Universidad de Pamplona.
- Carlos, C. J. (s.f.). *Criterios de interpretación musical, el debate sobre la reconstrucción histórica*. Ediciones Maestros S.L. .
- Carrero, P. (9 de Mayo de 2016). Abordaje al concertino de David. (N. Vera, Entrevistador)
- Colin, C. (1980). *Advanced Lip Flexibilities for Trombone Complete - Vol 1, Vol 2 & Vol 3*. New York: Paperback .
- Colomer, J. (26 de Abril de 2016). Abordaje al concertino de David. (N. Vera, Entrevistador)

- David, F. (1838). *Concertino für Posaune und Orchester (Posaunenkonzert) Op 4 en Eb*. Leipzig: scan by dag dae.
- Gomariz, R. (5 de Febrero de 2015). *Acerca de nosotros: Revista trombón*. Obtenido de Revista trombón Web site: <http://www.revistatrombon.es/2015/02/el-trombon-en-el-romanticismo.html>
- Gomariz, R. C. (5 de Febrero de 2015). *El trombon en el Romanticismo*. Obtenido de Revista trombon: <http://www.revistatrombon.es/2015/02/el-trombon-en-elromanticismo.html>
- Jiménez, C. (25 de Abril de 2016). Abordaje del concertino de David. (N. Vera, Entrevistador)
- Lafosse, A. (1938). *Méthode complète de trombone a coulisse en 4 parties*. Montrouge: Alphonse Leduc.
- Machine, w. (18 de Agosto de 2010). *Lenthelessons*. Obtenido de Konzertino para trombón y orquesta, Opus 4: <http://web.archive.org/web/20100818193955/http://www.music.indiana.edu/som/trombone/david.htm>
- Molino, Á. M. (2006). *La actuación Musical, Manual Básico para interpretar en público*. Barcelona: Boileau S.A.
- Molino, A. M. (2006). *La actuación Musical, manual básico para interpretar en público*. Barcelona: Boileau S.A.
- parra, A. (s.f.). *Cuaderno de ejercicios para trombón de vara tenor*.
- Patiño, E. (28 de Octubre de 2015). *EL TIEMPO*. Obtenido de La extraña enfermedad que acaba con la habilidad de los músicos: <http://www.eltiempo.com/entretenimiento/musica-y-libros/sintomas-de-ladistonia/16415754>
- Román, V. (25 de Abril de 2016). Abordaje al concertino de David. (N. Vera, Entrevistador)
- Sarmiento, J. C. (2006). *CRITERIOS DE INTERPRETACIÓN MUSICAL, El Debate Sobre La Reconstrucción Histórica*. España: Ediciones Maestros S.L.
- Sastre, F., Enrique, Jiménez, Y., & Javier, F. (2005). *El trombón: todo lo relacionado con su historia*. Madrid: Ideamusica.
- Schwartz, D. (1972). *Bordogni for Bass Trombone, Transcribed*. New York: International Music Company.
- Sheet, M. (4 de Enero de 2014). *TROMBON*. Obtenido de Ferdinand David Concertino for Trombone and Orchestra op. 4 Orchestral Accompaniment: <http://musicalsheet.blogspot.com.co/2014/01/bohemian-rhapsody-windensemble.html>
- StateMaster. (30 de Abril de 2016). *Nation Master*. Obtenido de Trombon: <http://www.statemaster.com/encyclopedia/Trombone>
- Taylor, M. (1999). *Easy steps to the band*. New York: Alfred Music.
- Vining, D. (2009). *Flow Studies*. phoenix: Mountain Peak Music.

Bibliografía

- Alessi, J. (2007). Calienta y hace la rutina mantenida. *Alessi Warm up and maintenance routing* , (pág. 7). Chicago.
- Anaya, A. (26 de Abril de 2016). Abordaje al concertino de David. (N. Vera, Entrevistador)
- Arban, J. B. (1864). *Grande méthode complète pour cornet à pistons et de saxhorn par Arban*. Paris: Carl Fischer.
- Arbelaiz, M. (26 de Abril de 2016). Abordaje al concertino de David. (N. Vera, Entrevistador)
- Badia, M. (2003). *Escuela moderna para trombón de varas* (Vol. 1 y 2). Barcelona, España: Boileau, Editorial de Música.
- Barriga, M. (2012). *Metodologías de investigación en educación artística*. Madrid, España: Editorial Academica Española.
- Cano, M. (2015). *El concertino para flauta y orquesta, K 313 de Wolfgang Amadeus Mozart: un estilo explicativo como guía para su interpretación*. Pamplona: Universidad de Pamplona.
- Carlos, C. J. (s.f.). . *Criterios de interpretación musical, el debate sobre la reconstrucción histórica*. Ediciones Maestros S.L. .
- Carrero, P. (9 de Mayo de 2016). Abordaje al concertino de David. (N. Vera, Entrevistador)
- Colin, C. (1980). *Advanced Lip Flexibilities for Trombone Complete - Vol 1, Vol 2 & Vol 3*. New York: Paperback .
- Colomer, J. (26 de Abril de 2016). Abordaje al concertino de David. (N. Vera, Entrevistador)

- David, F. (1838). *Concertino für Posaune und Orchester (Posaunenkonzert) Op 4 en Eb*. Leipzig: scan by dag dae.
- Gomariz, R. (5 de Febrero de 2015). *Acerca de nosotros: Revista trombón*. Obtenido de Revista trombón Web site: <http://www.revistatrombon.es/2015/02/el-trombon-en-el-romanticismo.html>
- Gomariz, R. C. (5 de Febrero de 2015). *El trombon en el Romanticismo*. Obtenido de Revista trombon: <http://www.revistatrombon.es/2015/02/el-trombon-en-elromanticismo.html>
- Jiménez, C. (25 de Abril de 2016). Abordaje del concertino de David. (N. Vera, Entrevistador)
- Lafosse, A. (1938). *Méthode complète de trombone a coulisse en 4 parties*. Montrouge: Alphonse Leduc.
- Machine, w. (18 de Agosto de 2010). *Lenthelessons*. Obtenido de Konzertino para trombón y orquesta, Opus 4: <http://web.archive.org/web/20100818193955/http://www.music.indiana.edu/som/trombone/david.htm>
- Molino, Á. M. (2006). *La actuación Musical, Manual Básico para interpretar en público*. Barcelona: Boileau S.A.
- Molino, A. M. (2006). *La actuacion Musical, manual básico para interpretar en público*. Barcelona: Boileau S.A.
- parra, A. (s.f.). *Cuaderno de ejercicios para trombón de vara tenor*.
- Patiño, E. (28 de Octubre de 2015). *EL TIEMPO*. Obtenido de La extraña enfermedad que acaba con la habilidad de los músicos: <http://www.eltiempo.com/entretenimiento/musica-y-libros/sintomas-de-ladistonia/16415754>
- Román, V. (25 de Abril de 2016). Abordaje al concertino de David. (N. Vera, Entrevistador)
- Sarmiento, J. C. (2006). *CRITERIOS DE INTERPRETACIÓN MUSICAL, El Debate Sobre La Reconstrucción Histórica*. España: Ediciones Maestros S.L.
- Sastre, F., Enrique, Jiménez, Y., & Javier, F. (2005). *El trombón: todo lo relacionado con su historia*. Madrid: Ideamusica.
- Schwartz, D. (1972). *Bordogni for Bass Trombone, Transcribed*. New York: International Music Company.
- Sheet, M. (4 de Enero de 2014). *TROMBON*. Obtenido de Ferdinand David Concertino for Trombone and Orchestra op. 4 Orchestral Accompaniment: <http://musicalsheet.blogspot.com.co/2014/01/bohemian-rhapsody-windensemble.html>
- StateMaster. (30 de Abril de 2016). *Nation Master*. Obtenido de Trombon: <http://www.statemaster.com/encyclopedia/Trombone>
- Taylor, M. (1999). *Easy steps to the band*. New York: Alfred Music.
- Vining, D. (2009). *Flow Studies*. phoenix: Mountain Peak Music.

Vita

Nelson José Vera Rozo nació en el municipio de Chinácota el 19 de marzo de 1994. Sus padres Irene Rozo y José Benedicto Vera Acevedo. Desde temprana edad se trasladan al municipio de Bochalema, donde su familia se instala y pasa sus próximos años hasta la juventud. Sus estudios de primaria y secundaria los realizó en la Institución Educativa Andrés Bello de éste municipio. A muy temprana edad sus primeros acercamientos se los daba su padre, quien con un cuatro y cantando le hacia sus primeras muestras musicales, En el 2008 se integró a la Escuela de Formación Musical: José Rozo Contreras, donde inicio sus primeros estudios musicales con la trompeta, rápidamente paso a estudiar Euphonium Barítono y años más tarde recibió algunas clases de Trombón. En esta Escuela Perteneció a la Banda Juvenil José Rozo Contreras, a diferentes orquestas musicales como King Latín, Tsunami orquesta, en su momento. Estuvo presente en la creación de la actual Orquesta BochaSwing.

En el año 2011 se traslada a la ciudad de Pamplona, para iniciar sus estudios de pregrado en la Universidad de Pamplona, matriculándose al programa de Música, eligiendo como instrumento principal el Trombón de Vara bajo la tutoría del profesor Hernán Augusto Valencia, ha pertenecido a los grupos culturales de la Universidad de Pamplona tales como: Banda Sinfónica Universidad de Pamplona, bajo la dirección del Profesor Jaime Chaparro; Jazz Band, bajo la dirección del profesor Jorge Méndez; Orquesta sinfónica Universidad de Pamplona, Grupo sinfónico Universidad de Pamplona,

Big Band del Profesor Edgar Contreras, Banda show Universidad de Pamplona en la dirección también del Profesor Edgar Contreras y grupos de cámara de la Universidad como el Cuarteto de Trombones en la Dirección del Profesor Hernán Valencia.

En el año 2015 fue participe en el Primer Simposio Internacional de Trombón A.C.T. en la ciudad de Bogotá, donde recibió Clases Magistrales con Maestros reconocidos tales como: Pedro Carrero, 1 Trombón de la OSSB; Giovanni Scarpetta OSNC, German Díaz “potos” OFC; Obeed Rodriguez OSV; Sebastián Cifuentes, OSNC, Camilo Jiménez, OFC y El director de la OFC Leonardo Marulanda entre muchos más.