

**INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA PÚBLICO “DANIEL**

**ALOMÍA ROBLES” – HUÁNUCO**



Nivel universitario según ley N° 29458 y ley N° 29595

## **INFORME MUSICAL**

**OBRA UNIVERSAL:** TRUMPET CONCERTO (FOR TRUMPET Bb AND

PIANO) III. MOV. RONDO

**AUTOR:** JOHAN NEPOMUK HUMMEL

**OBRA LATINOAMERICANA:** TICO TICO NO FUBA

**AUTOR:** ZEQUINHA DE ABREU

**OBRA PERUANA:** LA DESPEDIDA

**AUTOR:** DANIEL ALOMIA ROBLES

**GRADUANDO:** ORLANDO WICNER TRINIDAD SACRAMENTO

**ASESOR:** ROBERTO CARLOS CARDENAS VIVIANO

**HUANUCO – PERÚ**

**2023**

	<b>ÍNDICE</b>	<b>Pág</b>
Carátula		i
Índice		ii
<b>1. TRUMPET CONCERTO (FOR TRUMPET Bb AND PIANO) III.</b>		<b>4</b>
<b>MOV. RONDO</b>		
1.1. SÍNTESIS DE LA OBRA		4
1.2. ASPECTO HISTÓRICO		4
1.2.1. Compositor: Johan Nepomuk Hummel		4
1.2.2. La forma: Concierto		6
1.2.3. La obra: Trumpet concerto (for trumpet Bb and piano) III. mov. Rondo		7
1.3. ASPECTO MUSICAL		9
1.3.1. Análisis armónico		9
1.3.2. Análisis melódico y/o estructural		23
<b>2. TICO TICO NO FUBA</b>		<b>24</b>
2.1. SÍNTESIS DE LA OBRA		24
2.2. ASPECTO HISTÓRICO		24
2.2.1. Compositor: Zequinha De Abreu		24
2.2.2. La forma: Samba		26
2.2.3. La obra: Tico tico no fuba		27
2.3. ASPECTO MUSICAL		28
2.3.1. Análisis armónico		28
2.3.2. Análisis melódico y/o estructural		33
<b>3. LA DESPEDIDA</b>		<b>34</b>
3.1. SÍNTESIS DE LA OBRA		34
3.2. ASPECTO HISTÓRICO		34
3.2.1. Compositor: Daniel Alomia Robles		34
3.2.2. La forma: yaraví		35
3.2.3. La obra: La despedida		38

3.3. ASPECTO MUSICAL	39
3.3.1. Análisis armónico	39
3.3.2. Análisis melódico y/o estructural	44
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	45
RECOMENDACIÓN DEL DOCENTE	47

# 1. TRUMPET CONCERTO (FOR Bb TRUMPET AND PIANO) III. MOV. RONDO

## 1.1. SINTESIS DE LA OBRA

- a) Título: Trumpet concerto (for Bb trumpet and piano) III. Mov. Rondo
- b) Autor: Johan Nepomuk Hummel
- c) Forma: Concierto
- d) Estructura: A-B-C
- e) Género: Académico
- f) Textura: Melodía con acompañamiento
- g) Época: Romántico
- h) Estreno: 01 de enero del 1804

## 1.2. ASPECTO HISTORICA

### 1.2.1. Compositor: Johan Nepomuk Hummel

Nacido en Bratislava (Austria-Hungría) 14 de noviembre 1778 y murió en Weimar, 17 de octubre 1837, fue un compositor alemán, discípulo de Mozart, Haydn y Salieri. Después de haber compuesto principalmente por piezas para piano, fue considerado uno de los pianistas más finos de conciertos en Europa. Johann Nepomuk Hummel es el hijo de José Hummel, músico de la Escuela Imperial de Música Militar y la líder de la orquesta de teatro. Musicalmente dotado, él era un discípulo de Mozart en Viena a la edad de siete años. Mozart, que está especialmente dotado a los anfitriones por dos años. Hummel dio su primer concierto a los nueve años. Hummel comenzó una gira europea más bien joven. Se reunió durante estos prestigiosos compositores como Joseph Haydn (1791), que al final de un concierto

del joven músico, da gracias a Guinea. Hummel también estudió en Londres, donde permaneció cuatro años, con el compositor italiano Muzio Clementi, y s con Antonio Salieri, y él comenzó a componer. Acerca de este tiempo, el joven Ludwig van Beethoven llegó a Viena. A menudo se dice que los dos compositores, hubo una marcada rivalidad. De hecho, eran amigos, aunque sus relaciones experimentaron subidas y bajadas y sus partidarios formaron dos bandos rivales. Hummel es de 26 años de edad cuando sucedió a Joseph Haydn como concertino en el Príncipe Esterházy. Ha escrito numerosas obras (Concierto para trompeta en mi bemol mayor, musicales de teatro, incluyendo 22 óperas) y dedicado este período de su vida a escribir obras religiosas (cinco masas).

En 1811, abandonó la corte del príncipe y se convirtió en maestro de capilla en Stuttgart desde 1816 hasta 1818. Hummel es también un pianista, el más grande virtuoso del tiempo de acuerdo a sus contemporáneos, cuya fama rivaliza con la de Beethoven. Por lo tanto, da conciertos en toda Europa entre 1820 y 1830.

Obras del compositor:

- Concierto para trompeta.
- Piano Concertino, op. 73
- Introduction, Theme and Variations
- Concierto para piano y violín, Op. 1
- Trío para piano en Sol, Op. 35
- Septeto para piano, Op. 74
- Concierto para piano No. 2, Op. 85

- Gran Sonata para violonchelo y piano, Op. 104
- Concierto para piano, Op. 110 'Les Adieux'

### 1.2.2. La forma: Concierto

Como género musical se entiende por concierto una composición para uno o varios instrumentos que actúan como solistas con acompañamiento orquestal. Su nombre proviene de la música italiana donde se le denominaba *concerto per soli*, del cual mediante su abreviación se llegó a la palabra concierto.

El género nació durante la época barroca. Su predecesor fue el *concerto grosso*, nacido a finales del Siglo XVII, una composición para orquesta en la cual un grupo mayoritario denominado *tutti* o *ripieno* intercambia material musical con un grupo de solistas llamado *concertino*.

En el Siglo XVIII Vivaldi estableció la estructura de diálogo entre solista y orquesta, consolidando el concierto para solista o *concerto per soli*. Tradicionalmente adoptó la forma de estar dividido en tres movimientos, el primero rápido, el segundo lento y el tercero rápido.

El primer movimiento adopta la forma sonata con modificaciones para permitir el virtuosismo del solista. Esto se realiza en forma de cadencias, *cadenza*, fragmentos interpretados únicamente por el solista, que suelen encontrarse en la parte final del primer o último movimiento, antes de que terminen con un *tutti*.

La *cadenza* estaba realizada en forma de improvisación por el propio solista, pero como dependía mucho del momento y calidad de

su intérprete finalmente fueron escritas por el propio compositor o por algún importante solista y dejaron de ser improvisadas.

El segundo movimiento solía escribirse en forma de lied o canción, mientras que el tercero se realizaba en forma de rondó, siendo más ligero que el inicial. Como veremos en los capítulos descriptivos el género ha ido evolucionando a lo largo de su historia.

Los instrumentos solistas empleados en los conciertos son muy variados. En la época barroca empezaron con los instrumentos de cuerda, siendo los escritos para violín unos de los más notables, seguidos por los de violoncelo y viola. El clave era el primitivo instrumento de teclado que posteriormente derivó hacia el piano.

Entre los instrumentos de viento destacan los de oboe, seguidos por la flauta y el fagot. La trompeta, la trompa y el trombón, también tienen sus propias obras. Prácticamente se han escrito conciertos en los que se emplean como solista cualquiera de los instrumentos de la orquesta moderna incluida la percusión, además de otros instrumentos que no son habituales

### **1.2.3. La obra: Trumpet concerto (for Bb trumpet and piano) III.**

#### **Mov. Rondo**

El concierto de Hummel fue compuesto el 8 de diciembre de 1803 del mismo modo que el de Haydn para el trompetista Anton Weidinger. Fue estrenado el 1 de enero de 1804 en el castillo de los Esterhazy.

Este concierto, en comparación con el de Haydn, presenta una mayor extensión de registros; aunque en algunos momentos hace uso

del clarino, como Haydn, el concierto de Hummel baja bastante más al registro grave. Fue por este motivo que Weidinger tuvo que perfeccionar su modelo de trompeta de llaves, añadiendo unos dicen que una cuarta llave y otros que, hasta una quinta, lo cual le permitiría no sólo poder interpretar los pasajes que transcurren en el registro grave del instrumento sino por aquellos en los que las continuas modulaciones dificultaban en gran medida la interpretación y la afinación de los mismos.

Según Weidinger(s/f p. 13), En esta ocasión aparece algo semejante a lo que ocurre en el concierto de Haydn. Nos encontramos con un movimiento lleno de virtuosismo que reclama de una gran agilidad técnica por parte del intérprete, una demostración de todas las posibilidades del nuevo instrumento.

Según el autor anterior en este tercer movimiento es un claro y marcado contraste frente a un segundo movimiento que podemos definir como un canto nostálgico y expresivo y un primer movimiento vitalista y vigoroso, donde se refleja un gran desarrollo temático a partir de la célula del arpeggio que lo caracteriza.

Para Carracedo citado por Martínez (2019 p. 21), este movimiento nos incita un estado juguetón y gracioso, con una melodía alegre en la que el instrumento adquiere un nivel de virtuosismo de los más elevado (también muy común en el concierto de Haydn). Está en MI Mayor, pasando MI menor y volviendo a MI Mayor.

### 1.3. ASPECTO MUSICAL

#### 1.3.1. Análisis armónico

Score

## Trumpet Concerto

(for trumpet and piano) Johan Nepomuk Hummel (1778 - 1837)  
Arr. Michel Rondeau

III. Mov

Rondo Allegro ♩ = 120

Trumpet in B $\flat$

Piano

B $\flat$  Tpt.

Pno.

B $\flat$  Tpt.

Pno.

I Eb      V7 B $\flat$ 7    I Eb

II Fm    Vdell C    II Fm    V9 B $\flat$ 9    I Eb    V9 B $\flat$ 9    I Eb

I Eb    ..    ..    V B $\flat$     ..    ..    I Eb

19

B $\flat$  Tpt. *f*

Pno. *f sf sf*

I V9 I V7 I V I  
 Eb Bb Eb Bb7 Eb Bb Eb

25

B $\flat$  Tpt.

Pno. *sf sf*

V7 I V I V7 I V I  
 Bb7 Eb Bb Eb Bb7 Eb Bb Eb

31

B $\flat$  Tpt. *p*

Pno. *p*

V V7 V  
 Bb Bb7 Bb7

37

B $\flat$  Tpt. *mf*

Pno. *mf* *p*

IV VdeIV IV V VdeV V7  
 Cm G Cm B $\flat$  F B $\flat$ 7

43

B $\flat$  Tpt. *mp*

Pno.

VdeV V7 VdeV V VdeV V  
 F7 B $\flat$ 7 F7 B $\flat$  F7 B $\flat$

49

B $\flat$  Tpt.

Pno.

I VI VdeV V I VdeV V I VdeV  
 Eb Cm F7 B $\flat$  Eb F B $\flat$  Eb F7

55

B $\flat$  Tpt.

Pno.

*f*

3

V VI V VdeV V VdeII II I7 VI V-3 VdeV V I  
 Bb Cm Bb F7 Bb C F7 Eb Cm Bb-3 F-5 Bb Eb

60

B $\flat$  Tpt.

Pno.

*f*

3

I V I  
 Eb Bb Eb

66

B $\flat$  Tpt.

Pno.

*p* *f* *mf*

3

V V V I V  
 Bb Em Bb Em Bb Eb-5 Bb-3

72

B $\flat$  Tpt. *mp* *p*

Pno. *p*

I V-3 I VdeII II VdeII II V7  
 Eb Bb-3 Eb C7 Fm C7 Fm Bb7

78

B $\flat$  Tpt. *mp*

Pno.

I V7 I V  
 Eb Bb7 Eb Bb7

84

B $\flat$  Tpt. *mf*

Pno.

I I V  
 Eb Eb Bb

88

B $\flat$  Tpt. *f*

Pno. *f sf sf sf*

I V7 I V I V7  
 Eb B $\flat$ 7 Eb B $\flat$  Eb B $\flat$ 7

94

B $\flat$  Tpt. *mp*

Pno. *sf*

I V I V7 I V I  
 Eb B $\flat$  Eb B $\flat$ 7 Eb B $\flat$  Eb

100

B $\flat$  Tpt.

Pno.

I V9 V9-1 V7 V9  
 Ebm B $\flat$ 9 B $\flat$ 9 -1 B $\flat$ 7 B $\flat$ 9

106

B $\flat$  Tpt.

Pno.

I Ebm      III Gb      GbAum      IV7 Ab7      VdeIII Db7

112

B $\flat$  Tpt.

Pno.

III Gb    IV Abm    III Gb    VdeIII Db7      III7 Gb7      VdeIII Db7

118

B $\flat$  Tpt.

Pno.

III Gb      VdeIII Db7      III Gb

124

B $\flat$  Tpt.

Pno.

*p* *f* *p*

V7 I VdeV V I V9 VdeIV VdeV  
 Bb7 Ebm F9 0-1 Bb Ebm7 Bb9 Eb F 0-1

130

B $\flat$  Tpt.

Pno.

*mp* *f* *p*

V V9 I V7 I V9 V9 IV  
 Bb Bb9 Ebm Bb7 Ebm Bb9 Bb9 0-1 Abm

136

B $\flat$  Tpt.

Pno.

V7 VdeIV IV VdeIV IV V9  
 Bb7 Eb9 Abm Eb Abm Bb9 0-1

142

B $\flat$  Tpt.

Pno.

*f*

I V7 I VdcIV IV V7 V7 I V7  
 Ebm Bb7 Ebm Eb9 0-1 Ab Fdis 0-1 Bb7 B7 Ebm Bb7

148

B $\flat$  Tpt.

Pno.

*mf*

*mp*

I I V I V V I  
 Ebm Ebm Bb Ebm Bb Bb Ebm

154

B $\flat$  Tpt.

Pno.

*f*

V I V I V  
 Bb Ebm Bb Ebm Bb

160

B $\flat$  Tpt.

Pno.

V7  
B $\flat$ 7

*p*

166

B $\flat$  Tpt.

Pno.

V7 B $\flat$ 7 Eb V7 B $\flat$  I Eb V B $\flat$  I Eb V B $\flat$

*p*

*pp*

172

B $\flat$  Tpt.

Pno.

I7 Eb V I B $\flat$  Eb V I B $\flat$  Eb V7 B $\flat$ 7 V B $\flat$  I Eb V B $\flat$  I Eb

*p*

*tr*

3 3

178

B $\flat$  Tpt.

Pno.

*mp*

VdeV F7    V B $\flat$     Bbm    Fm7    Bbm    Fm7

185

B $\flat$  Tpt.

Pno.

*mp*    *p*

*tr*    *tr*    *tr*

V 7 B $\flat$ 7    I Eb    V7 B $\flat$ 7    I Eb    I7 Eb7    V I V I B $\flat$  Eb B $\flat$  iB

192

B $\flat$  Tpt.

Pno.

*f*    *p*

*mp*    *pp*

V7 B $\flat$ 7    I II Eb Fm    V7 0-3 B $\flat$ 7 0-3    I Eb

198

B $\flat$  Tpt.

Pno.

*f* *p*

*mp* *pp* *f*

I V7 I V I  
Eb B $\flat$ 7 Eb B $\flat$  Eb

204

B $\flat$  Tpt.

Pno.

*mf*

*p* *f* *mp*

V I V I V I9 I V I V I V I V  
B $\flat$  Eb B $\flat$  Eb B $\flat$  Eb Eb EB B $\flat$  Eb B $\flat$

210

B $\flat$  Tpt.

Pno.

*dim...*

I V I V I VdcII II  
Eb B $\flat$  Eb B $\flat$  Eb C9 0-1 Fm Dm0-3 Em Adis7

217

B $\flat$  Tpt.

Pno.

*tr*

*tr*

*tr*

i Eb    V B $\flat$     I Eb    V B $\flat$     I-1 Eb 0-1    V B $\flat$

223

B $\flat$  Tpt.

Pno.

*tr*

*tr*

V B $\flat$     VdeIV G7 0-1    IV Cm    VdeVII A9 0-1    V7 B $\flat$ 7    V9 B $\flat$     I Eb    VdeVII A9 0-1    V B $\flat$     VdeV F7    V B $\flat$     VdeV F7

229

B $\flat$  Tpt.

Pno.

*tr*

*tr*

*f*

*f*

V B $\flat$     VdeV F7    V B $\flat$     VdeV F7    V B    VdeV F7    V7 B7    I Eb    V7 B7    I Eb

236

B $\flat$  Tpt.

Pno.

I V I V7 I V I9 I V  
Eb Bb Eb B7 Eb Bb Eb Eb Bb

243

B $\flat$  Tpt.

Pno.

I9 I V I V7 I V I  
Eb9 Eb Bb Eb Bb7 Eb Bb Eb

250

B $\flat$  Tpt.

Pno.

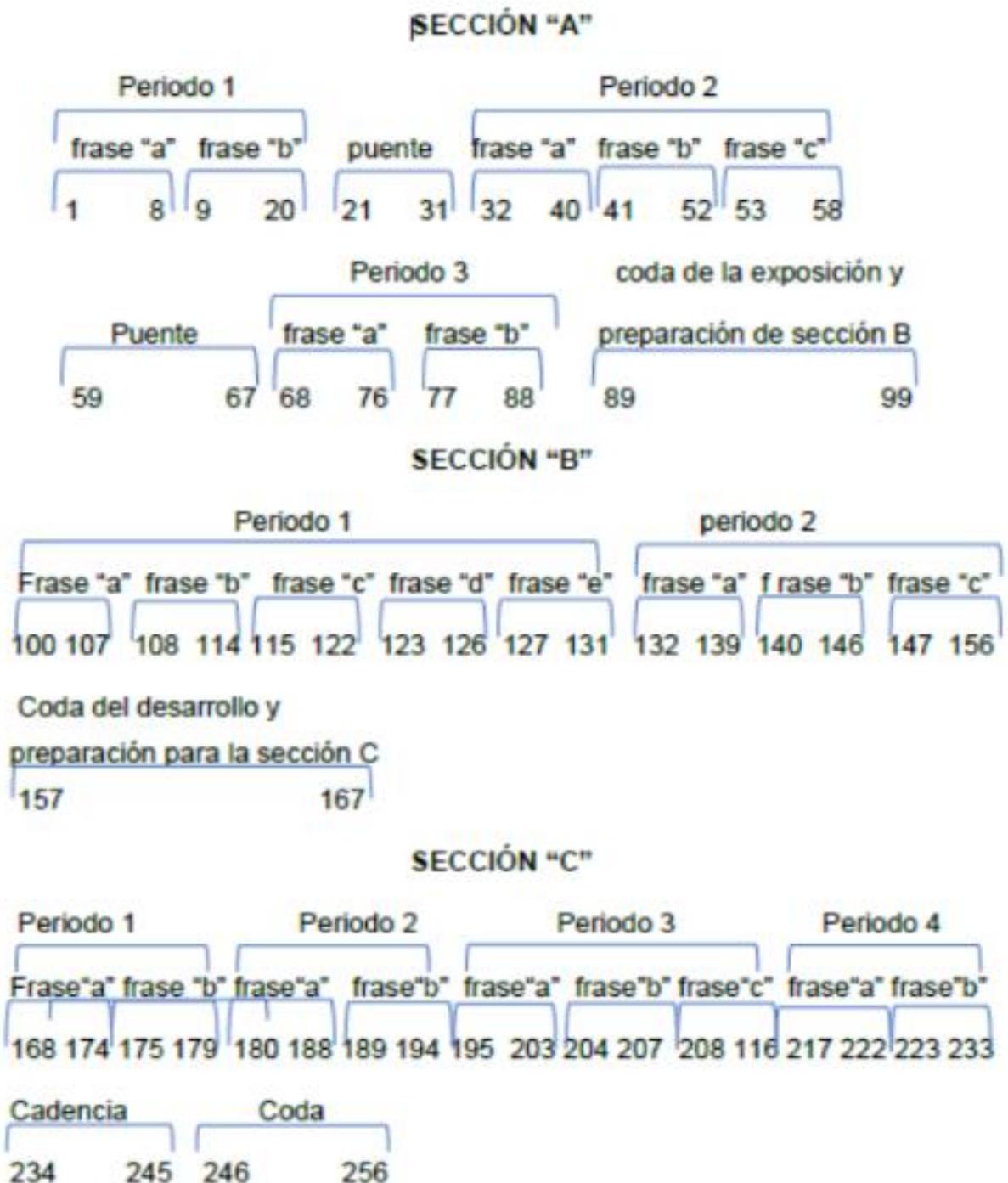
V7 I V I V7 I V I  
B7 Eb Bb Eb Bb7 Eb Bb Eb

### 1.3.2. Análisis melódico y/o estructural

a) Tonalidad: Mib Mayor

b) Compas: 2/4

c) Tempo: Negras = ppm (rondo allegro)



## **2. TICO TICO NO FUBA**

### **2.1. SINTESIS DE LA OBRA**

- a) Título: Tico Tico no fuba.
- b) Autor: Zequinha de Abreu.
- c) Forma: Concierto.
- d) Estructura: A-B-C
- e) Género: Zamba
- f) Textura: Melodía con acompañamiento
- g) Época: Modernismo
- h) Estreno: En el año 1917

### **2.2. ASPECTO HISTORICO**

#### **2.2.1. Compositor: Zequinha de Abreu**

José Gomes de Abreu, conocido como Zequinha de Abreu (Santa Rita de Passa Quatro, 19 de setiembre de 1880 - São Paulo, 22 de enero de 1935) fue un músico, compositor e instrumentista brasileño.

Zequinha de Abreu era el mayor de los ocho hijos de boticario José Alacrino Ramiro Abreu y Justina Gomes Leitão. A los seis años de edad él ya mostraba que tenía vocación para la música, la escuela primaria organizó una banda en la escuela. Él jugó la flauta, el clarinete y refina. Uno de los más grandes compositores de dolientes, es el autor del famoso grito de " Tico-Tico no Harina de maíz ", que fue ampliamente difundido en el extranjero en los años 40 por Carmen Miranda. Abreu fue organizador y regente de orquestas y bandas en el interior paulista.

Zequinha estudió en Santa Rita de Passa Quatro y el Colegio de San Luis Itu. En 1894 se fue al Seminario Episcopal de Sao Paulo, donde aprendió armonía. A los 17 años volvió a su ciudad natal y fundó su propia orquesta, visando presentarse en saraus, bailes, aniversarios, bodas, serestas y en cines, acompañando las películas mudas. En esa época, hizo sus primeras composiciones conocidas, como "Flor da Estrada" y "Bafo de Onza".

A los 18 años contrajo matrimonio con Durvalina Brasil, de tan sólo 14 años de edad. La pareja vivió por unos meses en el Distrito de Santa Cruz da Estrela, cerca de Santa Rita. Cuidaban de una farmacia y de una clase de enseñanza primaria. De vuelta en Santa Rita, Zequinha coordinó el trabajo de la orquesta con las posiciones de secretario del Ayuntamiento y el empleado de la oficina de impuestos estatales.

Obras del compositor:

- A dor de amar (piano)
- Aurora (acordeón)
- Branca (acordeón, piano y gaita armónica)
- Longe dos olhos (gaita armonica)
- Morrer sem ter amado (piano)
- Nao me toques (piano y viola)
- Os pintinhos no terreiro (viola)
- Amando sobre o mar
- Alvorada de Glória
- Sururù na Cidadi

### **2.2.2. Forma: samba**

La samba tiene sus orígenes con los esclavizados africanos en Brasil. Empezaron a mezclar sus ritmos con ritmos europeos, como la polka y el vals. Los esclavizados solían tocar sus instrumentos, cantar y bailar en círculo, creando el Samba de Roda. Sin embargo, en ese momento, este tipo de ritmos estaban mucho más íntimamente ligados a las celebraciones y rituales religiosos que al entretenimiento en sí.

Los historiadores dicen que la samba se originó en Bahía, pero se fortaleció en Río de Janeiro en el siglo XIX cuando Río se convirtió en la capital del Imperio portugués. Sin embargo, al igual que la Capoeira, las religiones afrobrasileñas y cualquier otro tipo de expresión africana, el Samba no se veía con buenos ojos. Por eso, los músicos y los amantes de la samba comenzaron a esconderse en las casas de la gente para celebrar su música. Fue entonces cuando el género musical comenzó a desarrollarse en los barrios marginales del centro de la ciudad, especialmente en los templos del Candomblé.

Nombres importantes de la samba en Brasil como Pixinguinha, Heitor dos Prazeres y Donga se involucraron en estos eventos en ese entonces. También comenzaron a asistir a las fiestas periodistas y autores famosos, como Francisco Guimarães, Manuel Bandeira y Mário de Andrade.

A fines del siglo XIX, la samba comenzó a crecer entre los barrios marginales de Río y la población en general, estableciéndose como un género musical.

A partir de la década de 1930, la samba encontró espacio con la industria fonográfica y la radio. Para entonces, la gente también relacionaba Samba con Carnaval y fiestas de salón. Fue entonces cuando el Samba se convirtió en uno de los principales elementos de la cultura brasileña.

### **2.2.3. La obra: Tico tico no fuba**

El chorinho "Tico-Tico no Fubá" no habla de otra cosa que de un pajarito atrevido que quiere comerse toda la harina de maíz del silo. Con esta sencilla temática y una melodía a un tiempo compleja y pegadiza, el autor brasileño Zequinha de Abreu (1890-1935) logró uno de los mayores éxitos de la música popular latinoamericana.

El Venezuelan Brass Ensemble entusiasmó a la platea con una versión de "Tico-Tico no Fubá" para solo de trompeta, metales y percusión compuesta por el trombonista John Iveson. La grabación en vivo fue realizada en la Sala Rhein-Sieg de Siegburg, el 29 de agosto de 2007.

## 2.3. ASPECTO MUSICAL

### 2.3.1. Análisis armónico

# TICO TICO NO FUBA

Score

Melodia Brasileña

Zequinha de Abreu

The musical score for 'Tico Tico no Fuba' is presented in three systems. The first system shows the Trumpet in B and Piano parts. The Piano part begins with a forte (*f*) dynamic and a bass line of eighth notes. The second system features the B♭ Trumpet and Piano parts, with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Piano part has a complex chordal texture. The third system continues with the B♭ Trumpet and Piano parts, also at *mf*, and includes first endings. The harmonic analysis below the staves identifies the chords for each system.

Chord analysis for the first system:

- Measure 1: I Gm
- Measure 2: 17 Gm7
- Measure 3: I Gm
- Measure 4: 17 Gm7

Chord analysis for the second system:

- Measure 7: I Gm
- Measure 8: I Gm
- Measure 9: V7 D7

Chord analysis for the third system:

- Measure 11: I Gm
- Measure 12: IV Cm
- Measure 13: I Gm
- Measure 14: A

15

B $\flat$  Tpt.

Pno.

*f*

2.

I7 Gm7 V7 D7 V7 D7 I Gm III Bb

19

B $\flat$  Tpt.

Pno.

*mp*

VdeIII F9 III Bb II Adis

24

B $\flat$  Tpt.

Pno.

*f* *mp*

VdeIII F7 III Bb VdeIII F9

29

B $\flat$  Tpt. *mf* *mp*

Pno. *mf* *mp*

III Bb VI Eb VdeV A9 III Bb I Gm IV Cm Vdelll F7 III Bb

34

B $\flat$  Tpt. *mp* *mp*

Pno. *f* *mp* *f* *mp*

III7 Bb7 VI9 Eb Vdelll F7

38

B $\flat$  Tpt. *mp* *mp*

Pno. *f* *mp* *f* *mp*

Vdelll F7 III Bb

42

B $\flat$  Tpt. *mp* *mf*

Pno. *f* *mp* *mf*

III7 B $\flat$ 7 I7 G7m III B $\flat$  VdeIV G7 IV7 IV Cm7 Eb VdeVII C7 0-1

47

B $\flat$  Tpt. *mp*

Pno. *mp* *f*

V Dm I Gm IV Cm VII F I Gm I9 Gm9

52

B $\flat$  Tpt. *mf*

Pno. *mf*

I12 Gm12 I7 Gm7 V7 Dm7 I Gm V7 D7

56

B $\flat$  Tpt.

Pno.

V7 D7      I Gm      IV Cm      I Gm

60

B $\flat$  Tpt.

Pno.

1. 2. *mp*

A      I Gm      V D7      V7 D7      I Gm

64

B $\flat$  Tpt.

Pno.

*rall*

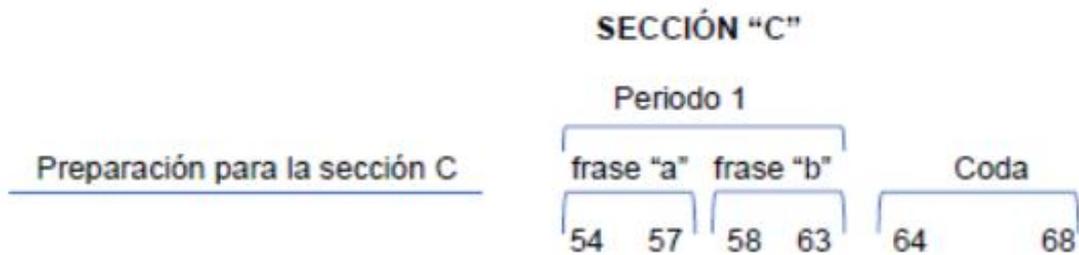
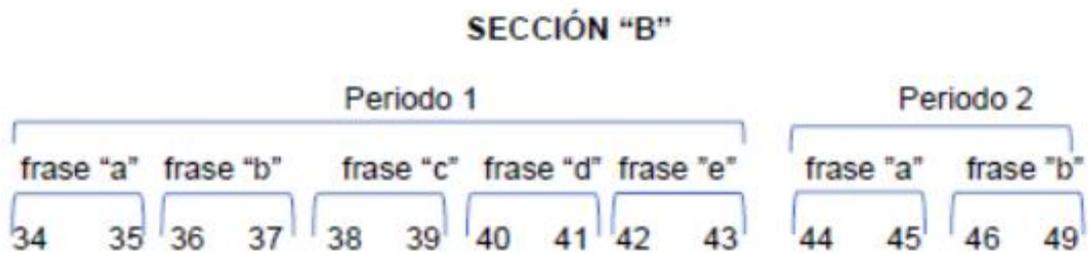
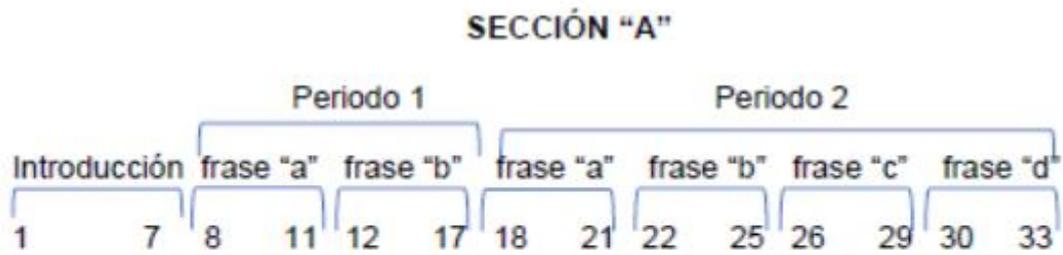
V D      I Gm      V7 D7      I Gm      V7 D7      I Gm

### 2.3.2. Análisis melódico y/o estructural

a. Tonalidad: SOL menor

b. Compás: 2/4

c. Tempo: Negras = 165 ppm



### **3. LA DESPEDIDA**

#### **3.1. SINTESIS DE LA OBRA**

- a) Título: La despedida
- b) Autor: Daniel Alomia Robles
- c) Forma: Yaraví
- d) Estructura: A-B
- e) Género: Popular
- f) Textura: Melodía con acompañamiento
- g) Época: Modernismo
- h) Estreno: No hay fecha exacta.

#### **3.2. ASPECTO HISTORICA**

##### **3.2.1. Compositor Daniel Alomia Robles**

Nació en Huánuco, en 1871. Sus padres fueron Marcial Alomía y Micaela Robles. En 1882 al trasladarse a Lima, al término de su educación primaria, expresa su arraigada vocación artística en grupos corales. En 1887, este compositor y folklorista comienza su formación musical bajo la dirección de Manuel de la Cruz Panizo y Claudio Rebagliati. Motivado por el estudio de la naturaleza concurre, entre los años de 1892 a 1894, como alumno libre, a la facultad de Medicina de la Universidad de San Marcos. A partir de 1895 empieza una productiva labor de recopilación folklórica, hecho por el cual viaja a distintos lugares del interior del país, poniendo en práctica, a la vez que consolidando, sus conocimientos de lenguas indígenas. Tal labor le obligó a salir de las fronteras nacionales hacia lugares como Ecuador y Bolivia; y a la vez le permitió confirmar la continuidad de una

estructura melódica original, basada en la pentafonía. Sus presentaciones públicas se inician el 21 de febrero de 1910 con un concierto en la Universidad Mayor de San Marcos. En 1911 viaja a la Argentina. A su regreso, en compañía de Enrique Bustamante, visita diversos lugares de los Andes meridionales, llegando en 1917 a Ecuador, Panamá y Cuba. Entre 1919 y 1933 reside en Nueva York, donde aparte de su trabajo de compositor, dictó numerosas conferencias, ofreció varios conciertos y grabó un centenar de discos con música peruana en las casas Brunswick (hoy desaparecida) y Víctor.

Falleció en Lima el 17 de julio de 1942. Su obra completa ha sido publicada en 1990 por su hijo Armando Robles Godoy, con el apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Concytec), en una edición que incluye cassetes grabados de toda su obra folklórica y de un apreciable porcentaje de sus composiciones originales.

Entre sus composiciones destacan la ópera *Illa Ccori*; las zarzuelas *El cóndor pasa* (su obra más conocida), *Ballet inca* y *Alcedo*; y los poemas sinfónicos *Amanecer andino*, *El resurgimiento de los Andes* y *El indio, la despedida*. Su labor de recopilación folklórica alcanza casi el millar de melodías, cuyo ritmo y procedencia son diversos. Entre éstas, una de las más difundidas es el Himno al sol, cuya antigüedad se remontaría a la etapa prehispánica.

### **3.2.2. Forma: Yaraví**

Se afirma que en Huánuco nació el primer mensajero culto del Yaraví, Huánuco tiene diferentes formas musicales, debidamente

estudiados y fundamentados por tratadistas y musicólogos. Una de esas formas musicales es el yaraví, forma melódica que expresa dolor, quejas del alma embriagadas de notoria tristeza. Se asegura que en las primeras décadas del siglo XX se escuchaban, en nuestra ciudad, muchas canciones en la forma del yaraví, pero que se han perdido en la memoria colectiva, con algunas excepciones que han sido rescatadas gracias a la recopilación del insigne Daniel Alomía Robles.

El periodista e historiador Aurelio Miró Quesada Sosa afirmaba: ***“El Yaraví es poesía o cantar en quechua y que se transforma en yaraví en Arequipa y que el poeta más relevante fue Mariano Melgar”***. Es cierto que el yaraví alcanzó mayor presencia en Arequipa que en cualquier otra ciudad del país, sin embargo, tenemos suficientes fundamentos para dudar del lugar de su creación.

En el Diario de Lima del 27 de julio de 1793, se publica un artículo que a la letra dice: “...en la ciudad de Huánuco, centro distinguido de españoles bajo la colonia en las reuniones festivas de su sociedad, se cantaban yaravíes tan patéticos que enternecen al más empedernido.

José Varallanos: “En tiempos de la colonia adaptaban la música quechua para cantos religiosos”, esto facilitó la creación del yaraví. Efectivamente, con la influencia española y la llegada de instrumentos más completos como la guitarra, el arpa, el violín, etc., los temas incaicos tuvieron que evolucionar. Una evolución lógica fue la del harahui a yaraví.

Esteban Pavletich, manifiesta que el prócer José Gabriel Aguilar Nalvarte (1773 -1805), se constituye en el primer mensajero culto del yaraví; mucho antes que lo hiciera Mariano Melgar (1790 – 1815).

### **Su melodía es lenta y con dramáticas pausas.**

El yaraví nace en un mundo de lamentos y melancolías profundas, sosegadas y de absoluta tristeza. Alguien diría que: ***“El yaraví es de melodía lenta con dramáticas pausas; sus cantos son verdaderos lamentos por la ausencia de un ser querido o por el brutal y despiadado abandono amoroso”***. Es que el dolor y el yaraví parecen presentarse como sinónimos. Es irrefutable, entonces, la afirmación que el amor sumido en el abandono y sufrimiento es el tema constante de esta forma musical bien peruano y bien huanuqueño. El concepto más íntimo del yaraví está teñido, con creces, de las más agudas aflicciones, garantía inevitable de su intensidad creadora.

### **Características del Yaraví huanuqueño**

En la Monografía de la Música Tradicional Huanuqueña, Gumersindo Atencia Ramírez y Arturo Caldas y Caballero afirman, con sólida fundamentación, que el yaraví es huanuqueño y, además, nos hablan de las características principales de este género musical:

- Es el resultado de la transculturización sufrida por el harahui en tiempos de la colonia (aunque Daniel Alomía Robles dice que existió el yaraví incaico).
- Es de carácter romántico, generalmente canta al amor no correspondido, la tristeza que expresa es enternecedora: desde luego no esailable.

- Hay repetición de frases; puede ser con los mismos versos o con versos cambiados.
- Siempre presenta como fuga al chimayche.
- El momento del yaraví eran las serenatas y su acompañamiento generalmente con guitarras.
- Presenta una introducción instrumental relativamente corta.
- Entre verso y verso presenta un puente o nexo instrumental, como un comentario del verso que termina y preparación del siguiente.

### **3.2.3. La obra: La despedida**

Esta obra está compuesta para piano, dicho obra trata de la despedida de un indio que migra a un lugar quizás sin destino y deja al amor de su vida.

Esta obra en la actualidad se interpreta con diferentes instrumentos musicales, así como también existen diferentes arreglos ya sea para banda sinfónica, orquesta sinfónica, coros y otras agrupaciones.

El compositor huanuqueño Gumercindo Atencia Ramírez le añade letras a la obra por la finalidad de que sea interpretada por la voz y fue interpretada por Roxana Ambicho Maiz por primera vez.

### 3.3. ASPECTO MUSICAL

#### 3.3.1. Análisis armónico

Score

## DESPEDIDA

Yaravi Colonial

Daniel Alomia Robles

Trumpet in B $\flat$

Piano

I Dm I Dm V A I Dm

B $\flat$  Tpt.

Pno.

I Dm V A I Dm V A I Dm

B $\flat$  Tpt.

Pno.

VI B $\flat$  V A III F VII C III F

©

DESPEDIDA

14

B $\flat$  Tpt. *mp*

Pno. *mp*

I VI V V7 I  
Dm Bb A A7 Dm

18

B $\flat$  Tpt.

Pno.

I V III III VI  
Dm A F F C

22

B $\flat$  Tpt.

Pno.

III I V III III V III  
F Dm A F F A F

DESPEDIDA

27

B $\flat$  Tpt. *mf* *p* *mp* *f*

Pno. *mf* *p* *mp* *f*

I V V V7 I  
Dm A A A7 Dm

31

B $\flat$  Tpt.

Pno.

V I V I V  
A Dm A Dm A

35

B $\flat$  Tpt. *p* *mf*

Pno. *p* *mf*

I III V I V I  
Dm F A Dm A Dm

39

B $\flat$  Tpt.

Pno.

*ff*

*ff*

III F      V A      I Dm      V A      I Dm      VI Bb

43

B $\flat$  Tpt.

Pno.

VII I9 III VII VII7 V7 V7  
C Dm F C C7 A7 A7

47

B $\flat$  Tpt.

Pno.

*f*

*f*

I V III  
Dm Bb C A Bb A Bb C F  
A Bb

DESPEDIDA

51

B $\flat$  Tpt.

Pno.

VII7  
C7

I  
Dm

V7  
A7

III V  
F A

VI VII V  
Bb C A

55

B $\flat$  Tpt.

Pno.

*rall*

58

B $\flat$  Tpt.

Pno.

*a tempo*

I Dm

V A

I Dm

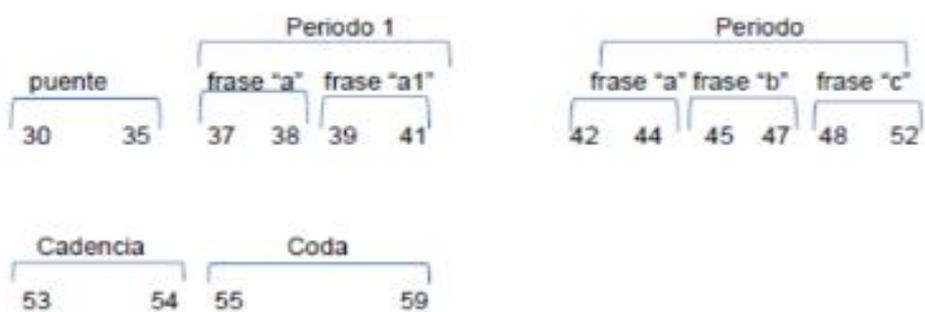
### 3.3.2. Análisis melódico y/o estructura

- a. Tonalidad: Re menor
- b. Compás : 3/4
- c. Tempo : Negras = 75 ppm

#### SECCIÓN "A"



#### SECCIÓN "B"



## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.

- Caminhos. Leguaje centre. *Historia de la samba.*(2021). Recuperado de:  
<https://caminhoslanguages.com/es/blog/samba-in-brazil/#:~:text=El%20samba%20es%20un%20g%C3%A9nero,elementos%20de%20la%20cultura%20brasile%C3%B1a.>
- Epdlp. *Johan Nepomuk Hummel.* Recuperado de:  
<http://www.epdlp.com/compclasico.php?id=1031>
- Historia de la sinfonía (2014). *Un viaje por la historia a través de la música.* Recuperado de:  
<https://www.historiadelasinfonia.es/historia-concierto-piano/el-genero-concierto/>
- Historia peruana (2022). *Biografía de Daniel Alomia Robles.* Recuperado de:  
<https://historiaperuana.pe/biografia/daniel-alomia-robles>
- Martínez E (2019). *Estudio analítico de la enseñanza de repertorio clásico para trompeta: los conciertos para trompeta y orquesta de Haydn (1796) y Hummel (1803).* Madrid – España. Recuperado de:  
<https://reunir.unir.net/bitstream/handle/123456789/9687/Mart%C3%ADnez%20Mart%C3%ADnez%20Emilio%20Jos%C3%A9.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- R. *Johan Nepomuk Hummel.* Recuperado de:  
<https://www.edrmartin.com/es/bio-johann-nepomuk-hummel-1957/>
- Tu diario. (2022). *El yaraví.* Huánuco.  
<https://tudiariohuanuco.pe/especiales/el-yaravi/>

- Valente A (2007). *Bonn, Ludwig van Beethoven*. Recuperado de:  
<https://www.dw.com/es/zequinha-de-abreu-tico-tico-no-fub%C3%A1/a-2761314>
- Weidinger A (s/f). *¿casualidad o causalidad?* Recuperado de:  
<http://www.hagaselamusica.com/img/mp3/documento.pdf>
- Wikipedia (2019). *Zequinha de Abreu*. Recuperado de:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Zequinha\\_de\\_Abreu](https://es.wikipedia.org/wiki/Zequinha_de_Abreu)
- Wikipedia (2021). *Zequinha de Abreu*. Recuperado de:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Zequinha\\_de\\_Abreu](https://es.wikipedia.org/wiki/Zequinha_de_Abreu)
- Musica Brasilis (s/f) *Zequinha de Abreu*. Recuperado de:  
<https://musicabrasilis.org.br/compositores/zequinha-de-abreu>

## RECOMENDACIÓN DEL DOCENTE.

### CARTA DE RECOMENDACIÓN DE LAS OBRAS A INTERPRETAR

▲ "AÑO DEL FORTALICIMIENTO DE LA SOBERANÍA NACIONAL"

Huánuco, 25 julio de 2022

Carta N.º 001

Señor : Mtro. Carlos M. Mansilla Vásquez  
Vicepresidente de investigación de la CO-UNDAR

Asunto : Presente  
: Recomienda obras musicales para ser interpretadas en acto de sustentación

Ref. : Reglamento de grados y títulos de la institución  
.....

Tengo el agrado de dirigirme a usted para saludarlo muy cordialmente y al mismo tiempo comunicarle que, las obras musicales a ser interpretadas por el sustentante TRINIDAD SACRAMENTO, Orlando Wicner serán las siguiente:

1.-Obra universal: Trumpet concerto (for Bb trumpet and piano) III. Mov. rondo  
Autor: Johan Nepomuk Hummel

2.-Obra latinoamericana: Tico tico no fuba  
Autor: Zequinha De Abreu

3.-Obra peruana: la despedida  
Autor: Daniel Alomia Robles

Las obras en mención cumplen con todos los requerimientos técnicos musicales para ser interpretadas en trompeta por el sustentante y en acto público.

Aprovecho la oportunidad para reiterarle los sentimientos de mi mayor consideración y estima personal.

Atentamente



Rollin|Max Guerra Huacho  
Profesor de trompeta