

**FANTASÍA DI CONCERTO PARA EUFONIO DE EDUARDO  
BOCCALARI. Aproximación analítica al estilo musical a partir de Jan LaRue**

**Realizado por: ANDRÉS FELIPE CARREÑO**

**Asesora: Maestra TATIANA PERILLA**

**Trabajo de grado sometido como requisito parcial para el grado de  
Maestro en Música**



**Universidad de Cundinamarca**

**Facultad de Ciencias sociales Humanidades y Ciencias Políticas**

**Pregrado en Música**

**Zipaquirá, 2024**

## Dedicatoria

A todos aquellos músicos interesados en la investigación en torno al eufonio y su repertorio. A los eufonistas que trabajan diariamente por interpretar su instrumento de la mejor manera.

## Agradecimientos

*Primero que todo, quiero agradecerle a Dios por guiarme en este hermoso camino de la música, por darme la profesión más hermosa del mundo, segundo quiero agradecerle a mi familia, mi abuela, mis padres, mis hermanos, mis tíos y primos, que con su amor incondicional y apoyo me dieron las fuerzas para no desfallecer y llevar a feliz término mis estudios profesionales, a todos mis amigos que de una u otra manera, aportaron a lo que soy hoy en día, no solo como músico sino como persona, a mi maestro de instrumento Jhon Carlos Ramos, que fue un guía y amigo en este proceso y nunca me dejó solo en el camino, a los demás maestros que con su amor por la educación, inculcaron en mí los conocimientos para formarme profesionalmente.*

## Resumen

En este trabajo se realiza una aproximación analítica al estilo musical de la obra *Fantasia di concerto* para eufonio del compositor italiano Eduardo Boccalari, con base en la construcción teórica propuesta por el autor Jan LaRue en el texto *Análisis del estilo musical* (1989). Teniendo en cuenta que esta obra ocupa un lugar de suma importancia dentro del repertorio escrito para el eufonio, dado que es tomada como referente para el desarrollo artístico y técnico de instrumentistas en formación a nivel de pregrado, en este estudio identifiqué los elementos musicales que considero relevantes, a partir de la apropiación de conceptos descritos en el concepto *SAMeRC* (sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento) de Jan LaRue, procurando un documento analítico que contribuya a fortalecer el conocimiento de aspectos teórico-musicales en la obra, de manera que sirva de herramienta en el proceso creativo de los intérpretes interesados.

*Palabras claves:* Eufonio, Boccalari, análisis musical, armonía, ejecución musical.

## **Abstract**

In this work an analytical approach to the musical style of the work *Fantasia di concerto* for euphonium by the Italian composer Eduardo Boccalari is made, based on the theoretical construction proposed by the author Jan LaRue in the text *Analysis of musical style* (1989). Taking into account that this work occupies a place of utmost importance within the repertoire written for the euphonium, since it is taken as a reference for the artistic and technical development of instrumentists in training at the undergraduate level, in this study I identify the musical elements that I consider relevant, from the appropriation of concepts described in the concept *SAMeRC* (sound, harmony, melody, rhythm and growth) of Jan LaRue, seeking an analytical document that contributes to strengthen the knowledge of theoretical-musical aspects in the work, so that it serves as a tool in the creative process of interested performers.

**Keywords:** Euphonium, Boccalari, musical analysis, harmony, musical performance.

## Tabla de contenido

<i>Resumen</i> .....	4
<i>Introducción</i> .....	10
<i>Justificación</i> .....	12
<i>Objetivos</i> .....	14
<i>Marco Teórico</i> .....	15
1. Bases organológicas del eufonio.....	15
2. El repertorio para eufonio .....	18
3. Referentes bibliográficos .....	21
4. El análisis del estilo musical de Jan LaRue .....	25
<i>Metodología</i> .....	27
Fase 1: Revisión de antecedentes de la obra y el compositor.....	27
Fase 2: Rastreo de grabaciones e interpretaciones relevantes de la obra.....	31
Fase 3: Análisis de la obra <i>Fantasia di Concerto</i> del compositor Eduardo Boccalari con base en el texto Análisis del estilo musical de Jan LaRue.....	33
1. Consideraciones analíticas básicas.....	33
2. Sonido .....	41

<b>3. Armonía.....</b>	<b>50</b>
<b>4. Melodía.....</b>	<b>55</b>
<b>5. Ritmo.....</b>	<b>57</b>
<b>6. Crecimiento.....</b>	<b>59</b>
<b>Cuadro comparativo. Análisis. ....</b>	<b>62</b>
<b><i>Conclusiones.....</i></b>	<b>67</b>
<b><i>Anexo 1. Partitura del análisis armónico.....</i></b>	<b>69</b>

## Tabla de ilustraciones

Figura 1 Ophicleido / Serpentón.....	15
Figura 2 Bombardino / Eufonio .....	17
Figura 3 Partes del eufonio .....	18
Figura 4 Portada del Concierto .....	28
Figura 5 Primer motivo.....	34
Figura 6 Segundo motivo.....	35
Figura 7 Segundo motivo con variaciones.....	35
Figura 8 Tercer motivo .....	36
Figura 9 Transición en Si bemol.....	37
Figura 10 Tempo di Bolero.....	37
Figura 11 Cuarto motivo.....	38
Figura 12 Reexposición cuarto motivo .....	39
Figura 13 Tercer motivo con variaciones rítmicas .....	39
Figura 14 Coda .....	40
Figura 15 Ámbito.....	42
Figura 16 Contraste por cambio de registro .....	43
Figura 17 Contraste por arpeggio .....	43
Figura 18 Contraste por cromática .....	44
Figura 19 Nota más grave y aguda .....	44

Figura 20 dinámicas.....	46
Figura 21 Eco en el Piano.....	47
Figura 22 Eco.....	47
Figura 23 Trama .....	48
Figura 24 Forma .....	49
Figura 25 Indicaciones de carácter .....	50
Figura 26 Ejemplo de cadencia.....	60
Figura 27 Articulación de estratificación .....	61
Figura 28 Articulación de elisión .....	61
Figura 29 Diagrama de la obra .....	62
Figura 30 Cuadro comparativo de análisis .....	63

## Introducción

La música es un lenguaje universal que ha sido una parte fundamental de la experiencia humana a lo largo de la historia. Los estilos, las técnicas de composición, y los instrumentos musicales han evolucionado de tal manera que hoy los encontramos con grandes posibilidades técnicas que han llevado a los compositores a enriquecer de manera diversificada el catálogo de obras musicales. En este trabajo me centro en el análisis estilístico y compositivo de la obra *Fantasia di Concerto* del compositor italiano Eduardo Boccalari estructurado bajo los parámetros mencionados por *Jean LaRue* en su libro *Análisis del estilo musical*. Eduardo Boccalari (1859 – 1921) fue un compositor y director de orquesta italiano ampliamente reconocido por sus obras operísticas y por su repertorio para banda militar y repertorio solista, dentro del cual se encuentra la obra *Fantasia di Concerto*, de la que ocupo en este estudio.

Por su parte, Jan LaRue (1918 – 2004) fue un musicólogo y profesor emérito de la Universidad de Nueva York, reconocido por su extensa investigación sobre la obra de Mozart, Beethoven y Haydn. También es reconocido por la gran cantidad de análisis y bases de datos con obras de diversos compositores. En el texto *Análisis del estilo musical* (2009), LaRue pretende, a través del análisis del estilo musical, acercar al lector a la obra de creación, descubriendo a través de sus distintos elementos, su originalidad y su vivencia particular.

Esta obra ofrece al oyente y al intérprete, al maestro y al estudiante, un camino para comprender la naturaleza de la forma del movimiento musicales, y las diversas facetas de la experiencia musical. Plantea un análisis global del estilo musical en el que intervienen todos

los elementos, para dar a la composición el valor de algo integrado y coherente. Este enfoque amplio, ambicioso, no se limita al análisis armónico-tonal al uso, sino que considera todos los fenómenos que participan en la configuración orgánica de la línea de tensiones general.

El proceso que sigue LaRue es de una lógica coherente, observando con precisión los aspectos sobresalientes de los distintos componentes del lenguaje musical, desde lo más general a lo particular. Así nos lleva a dilucidar la influencia que tienen en la configuración del estilo, el sonido (y dentro de él, el timbre, la intensidad, los matices y los tipos de textura), la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento. (LaRue, 2009).

Con el desarrollo de este trabajo espero contribuir a una comprensión más profunda de la obra, en busca de una interpretación acorde al estilo musical propuesto por el compositor.

## **Justificación**

Las Bandas Sinfónicas de Colombia se han convertido en una potencia musical en Latinoamérica. Son estas, agrupaciones en las que se evidencia un importante crecimiento. Un claro ejemplo se encuentra en el departamento de Cundinamarca, el cual está conformado por 116 municipios donde la mayoría de las poblaciones cuenta por lo menos con una agrupación de este tipo. Esta situación ha impulsado el interés de jóvenes instrumentistas a profesionalizarse en estudios musicales, especialmente en la interpretación de instrumentos de viento y percusión que conforman el formato de Banda sinfónica.

El caso del eufonio no escapa de esta situación. Este es un instrumento que conforma la Banda sinfónica y que ha tenido un crecimiento importante que puede evidenciarse al encontrar una cátedra para la formación de eufonistas en el Programa de Música de la Universidad de Cundinamarca. Es por esta razón que, abordar temas como el del presente trabajo, cobra importancia al convertirse en referente para las propuestas artísticas de los estudiantes de eufonio. Para cualquier instrumentista en formación, es indispensable contar con conocimientos teóricos que le permita tomar decisiones frente a la interpretación de cualquier obra, esto con el fin que cada interpretación este enmarcada dentro del estilo de cada obra. En consecuencia, el análisis musical resulta una herramienta de profundización que sirve como apoyo al proceso interpretativo.

De acuerdo con lo anterior, la pregunta central de investigación es: ¿De qué manera, el análisis musical contribuye al fortalecimiento del proceso creativo de los intérpretes de

eufonio interesados en la obra *Fantasia di concerto*, del compositor italiano Eduardo Boccalari?

En este trabajo realizo la descripción analítica de la obra *Fantasia di concerto*, del compositor italiano Eduardo Boccalari, dado que esta constituye una pieza importante dentro del repertorio escrito originalmente para el eufonio. Así mismo, espero realizar un aporte que amplíe los puntos de vista analíticos frente al repertorio de este instrumento, teniendo en cuenta que las referencias en trabajos académicos no es tan amplia en comparación con otros instrumentos. Este trabajo va dirigido a toda la comunidad educativa de la Universidad de Cundinamarca y a los estudiantes de eufonio de todo el país en las diversas instituciones de nivel superior<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Actualmente, es posible ubicar en Colombia, diversas instituciones de educación superior que ofertan la carrera de estudios musicales con énfasis en la interpretación del Eufonio, tales como La Universidad Javeriana, La Universidad Distrital Francisco José de Caldas, La Universidad Nacional de Colombia, La universidad de Cundinamarca, La Universidad de Antioquia y La Universidad del Valle. Por otro lado, encontramos instituciones que ofertan carrera de licenciatura en música donde es posible optar por el énfasis en interpretación del Eufonio, como La Universidad Pedagógica Nacional, La Universidad Tecnológica de Pereira (UTP) y la UPTC de Tunja.

## Objetivos

### Objetivo general

Brindar a los instrumentistas de eufonio un nuevo punto de vista frente al trabajo técnico, teórico y musical que sirva como eje para su propuesta interpretativa de la obra *Fantasia di concerto*.

### Objetivos específicos

- Identificar antecedentes bibliográficos en torno al estudio teórico de repertorio para eufonio.
- Reconocer el contexto histórico en el que se enmarca la creación de la obra *Fantasia di concerto* y sus interpretaciones más destacadas.
- Establecer las características y los elementos constitutivos de la música en la obra *Fantasia di concerto* a través del análisis musical basado el concepto SAMeRC (sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento) de Jan LaRue.

## Marco Teórico

La exposición del marco teórico está organizada en cuatro secciones. En primer lugar, expongo las bases organológicas del eufonio. A continuación, realizo un rastreo sobre el repertorio escrito para eufonio. En tercer lugar, reviso referentes bibliográficos en torno al estudio teórico de este instrumento y de obras representativas. Finalmente, abordo una síntesis del texto *Análisis del estilo musical* de Jan LaRue, procurando la apropiación de los parámetros que este autor describe en el concepto *SAMeRC* (análisis del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento)

### 1. Bases organológicas del eufonio

El eufonio, tal y como se conoce actualmente, aparece a inicios del siglo XX, en las bandas de marcha británicas y norteamericanas.

*Figura 1 Ophicleido / Serpentón*



Nota: imagen tomada de Serpenton, Oficleido, s.f, Oscar Abella, tuba e instrumentos de época. <https://www.oscarabella.com/>

Este es un instrumento de viento perteneciente a la familia de los metales bajos, su diseño y forma encuentran su antecedente en instrumentos antiguos tales como el *serpentón* y el *ophicleido*. Etimológicamente, *eufonio* proviene del latín *Euphonium* que significa: *eu* (dulce, suave) *-phonos* (sonido). En la figura 1 se pueden apreciar las características del ophicleido y del serpentón.

El nombre de este instrumento ha sido protagonista de varias confusiones a través de la historia, debido al uso indistinto de términos como Bombardino, Barítono o Fliscorno. Según lo mencionado por Lucas Fernández, autor del trabajo de grado titulado *El uso del Euphonium en las obras orquestales de Gustav Mahler, Richard Strauss y Gustav Holst*; el barítono, el bombardino y el fliscorno son instrumentos que tienen una construcción distinta al euponio, lo que indica que la denominación de estos instrumentos varía de acuerdo con el territorio en el que se encuentra (Fernández, 2017). La diferencia entre estos instrumentos radica en que el euponio es un instrumento de campana vertical, tiene 4 válvulas y es de tubería más gruesa que la de los instrumentos mencionados anteriormente.

En Colombia se conoce como Bombardino a un instrumento de campana frontal, utilizado principalmente en la música tradicional de la costa atlántica y la costa pacífica. En los departamentos de Córdoba y Cesar se encuentra habitualmente el bombardino relacionado con géneros como el porro, el fandango, la cumbia y la puya. En la figura 2 se puede apreciar la diferencia entre el bombardino y el euponio.

Figura 2 Bombardino / Eufonio



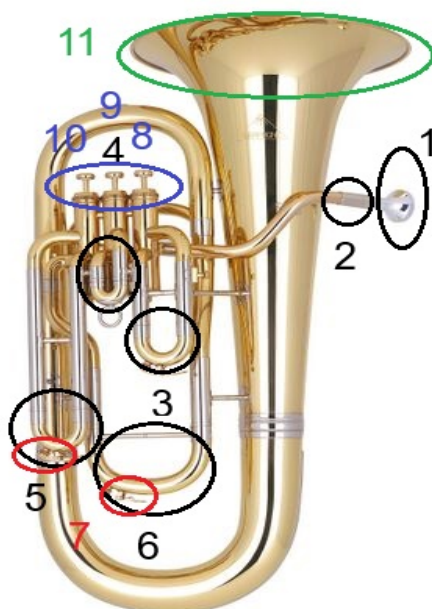
Nota: imágenes tomadas de YEP-211 bombardinos, s.f., Yamaha, [https://es.yamaha.com/es/products/musical\\_instruments/winds/euphoniums/yep-211/index.html](https://es.yamaha.com/es/products/musical_instruments/winds/euphoniums/yep-211/index.html) y Handcrafted compensating Bb euphonium 'sinfonico' - EP 600 HP, S.F, Wessex, <https://www.wessex-tubas.com/products/handcrafted-bb-euphonium-sinfonico-ep600h>

En cuanto a su registro, el eufonio se encuentra dentro del rango de barítono, ubicándose de manera intermedia entre instrumentos de registro grave como la tuba, e instrumentos de registro tenor como el trombón. El eufonio está compuesto por once partes básicas, cada una de las cuales afecta su funcionamiento, resultando similar en su construcción a otros instrumentos de metal como la trompeta. Algunos eufonios profesionales adicionan a su estructura un cuarto pistón, cuya finalidad está enmarcada en mejorar y estabilizar la afinación del instrumento.

En la figura 3 se representan las partes del eufonio, que son: 1. Boquilla; 2. Tudel; 3. Bomba de afinación del primer pistón; 4. Bomba de afinación del segundo pistón; 5. Bomba

de afinación del tercer pistón; 6. Bomba de afinación general; 7. Desagüe; 8. Primer pistón; 9. Segundo pistón; 10. Tercer pistón; 11. Campana.

Figura 3 Partes del eufonio



Nota: Imagen tomada de EU9500 Euphonium 3 Piston, s.f, Axiom, <https://www.axiommusic.com.au/axiom-eu9500-euphonium-3-piston>

## 2. El repertorio para eufonio

La primera obra para eufonio solista de la cual se tiene registro data de finales del Siglo XIX, con el *Concerto per Fliscorno Basso* (1872) del compositor italiano *Amilcare Ponchielli*<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> *Amilcare Ponchielli* (1834 – 1886) Compositor italiano quien desde pequeño inicio sus estudios musicales en el Conservatorio de Milán como organista, su obra más reconocida fue *La Gioconda*, pero también escribió obras para instrumentos solistas que buscaban mostrar el gran virtuosismo del intérprete como por ejemplo el *Concierto para Tromba en Si bemol Mayor*.

En cuanto al repertorio para el instrumento podemos encontrar a diversos compositores en el ámbito bandístico, así como para el repertorio orquestal, pero también se pueden encontrar referencias en los diferentes ensambles de grupos de cámara.

En el ámbito de la Banda Sinfónica compositores como *Jhon Philip Sousa*<sup>3</sup> fue uno de los que hicieron relevante a este instrumento, entendiendo su funcionamiento y poniéndolo al servicio de este formato, *Percy Grainger*<sup>4</sup> también se encargó de mostrar la gran versatilidad del instrumento; por el lado del repertorio orquestal con la obra *Don Quixote* poema sinfónico del compositor alemán *Richard Strauss*<sup>5</sup> y la *Sinfonía N.7* del compositor *Gustav Mahler*<sup>6</sup> muestran la gran versatilidad del instrumento teniendo diferentes secciones importantes que gozan de gran relevancia para la obra. Pero sin duda alguna fue el compositor británico *Gustav Holst*<sup>7</sup> quien entendió a la perfección el funcionamiento dentro de los dos grandes formatos musicales, esto demostrado en el uso del eufonio dentro de una de sus más importantes obras la *Suite de los Planetas*, este conocimiento le permitió llevar también a

---

<sup>3</sup> *John Philip Sousa* (1854 – 1932) Compositor y director de bandas estadounidense reconocido por ser un gran escritor de marchas militares.

<sup>4</sup> *Percy Aldridge Grainger* (1882 – 1961) Compositor, arreglista y pianista de origen australiano que posteriormente se nacionalizó como estadounidense reconocido por la gran influencia de la música británica dentro de sus composiciones.

<sup>5</sup> *Richard Georg Strauss* (1864 – 1949) Compositor y director de orquesta alemán, representa el máximo esplendor del romanticismo tardío que se basó en unas complejas orquestaciones que influirían la música del siglo XX

<sup>6</sup> *Gustav Mahler* (1860 – 1911) Compositor y director de orquesta austriaco cuyas obras se consideran, junto con las de Richard Strauss, las más importantes del posromanticismo

<sup>7</sup> *Gustav Holst* (1874 – 1934) Profesor y compositor británico reconocido por su estilo compositivo basado en las canciones populares inglesas.

este instrumento al formato de Banda Sinfónica cobrando gran relevancia en sus suites para banda militar No. 1 en Mi bemol Mayor y No. 2 en Fa Mayor.

A pesar de estar relacionado con estos dos formatos la popularidad del eufonio se ha dado mucho más marcada en la música de cámara, dentro de la gran diversidad de formatos se puede encontrar que el eufonio se inició a usar en el *Quinteto de Metales* en remplazo del Trombón, pero en un formato en el cual el instrumento está incluido desde el inicio es el conocido como *Brass Band* y *Los Ensamblés de Metales*, un formato muy popular en el continente europeo en donde este instrumento cumple un rol muy importante, mezclar el brillo de los metales altos como trompetas, fliscornos altos y cornos, con el grave profundo que tienen instrumentos como los Trombones bajos y Tubas.

Compositores como *Paul Dukas*<sup>8</sup>, *Ralph Vaughan Williams*<sup>9</sup> y *Gordon Jacob*<sup>10</sup>, entre otros son algunos de los que establecieron el eufonio como un agente importante en la búsqueda de nuevas sonoridades en diversos formatos. Sin embargo, el repertorio original como instrumento solista en comparación con instrumentos de su misma familia como la trompeta y el trombón no es igual de extenso es por esto que en los diversos programas de formación se encuentra necesario interpretar obras transcritas y adaptadas de instrumentos como el cello y el fagot.

---

<sup>8</sup> *Paul Dukas* (1865 – 1935) compositor francés de la escuela impresionista. Una de sus obras más importantes y reconocidas es *El aprendiz de brujo*.

<sup>9</sup> *Ralph Vaughan Williams* (1872 – 1958) Compositor británico reconocido por el uso de melodías tradicionales inglesas para sus composiciones.

<sup>10</sup> *Gordon Percival Septimus Jacob* (1895 – 1984) Compositor inglés. Es conocido por sus obras para instrumentos de viento y sus escritos instructivos.

### 3. Referentes bibliográficos

Durante las últimas décadas, la producción investigativa en el área de la música ha aumentado significativamente en el país. El fortalecimiento de los programas de música en las Instituciones de nivel superior en el país ha estimulado la producción de trabajos académicos relacionados con el estudio del repertorio para eufonio. Para el desarrollo del presente trabajo se tuvieron en cuenta documentos académicos que sirven como referentes teóricos sobre el estudio del repertorio para eufonio y el análisis de los mismos como lo son:

- American Euphonium Literature: Trends and Analysis from the Golden Age of Bandas Through the 21st Century.

El documento aborda una discusión histórica sobre el desarrollo del eufonio y el análisis de obras representativas del repertorio. Cada capítulo de la tesis destaca la historia y las tendencias para el desarrollo, la interpretación y la literatura del eufonio dentro del marco de tiempo. Se ofrece un análisis de la *Fantasia di Concerto de* Eduardo Boccalari, las variantes sinfónicas de James Curnow y el Concierto para Euphonium “Heritage” de Anthony Barfield, que incluye una discusión sobre su género, forma, elementos expresivos y técnicos. (Marion, P. 2021, American Euphonium Literature: Trends and Analysis from the Golden Age of Bandas Through the 21st Century. [Tesis de doctorado. James Madison University-Usa]).

- Análisis interpretativo de la obra symphonic variants para eufonio y piano de James Curnow.

Este trabajo es uno de los pocos que podemos encontrar que consiste en analizar una de las obras más conocidas del repertorio originalmente escrito para el eufonio, en este caso la obra *Symphonic Variants* del compositor estadounidense *James Curnow*. (Ayala, C. 2015. [Tesis de pregrado. Universidad Javeriana, Bogotá]).

- Compendio de ejercicios para el desarrollo técnico en el eufonista, niveles medio y avanzado.

Este trabajo investigativo se realizó con un enfoque cualitativo, donde se pudo interactuar con los maestros intérpretes y pedagogos del eufonio más representativos del país, allí se intercambiaron conocimientos para definir los aspectos y parámetros técnicos fundamentales para la ejecución del instrumento; Dicho proceso fue de vital importancia para la realización de este compendio. (Arévalo, J. 2018. [Tesis de pregrado. Universidad de Cundinamarca, Zipaquirá - Colombia]).

- Descripción del proceso de ensamble del dueto de eufonio y piano por medio del análisis estructural y los parámetros técnicos del repertorio, durante los semestres comprendidos entre 2013-2014.

Este trabajo realiza la descripción del proceso de ensamble del dueto de eufonio y piano caracterizando parámetros técnicos y estructurales del repertorio seleccionado identificados como relevantes. Detalla el desarrollo del ensamble por medio del análisis de

un diario de campo que compila todos los ensayos realizados entre los años 2013-2014. (Grajales, C. 2015. [Tesis de pregrado. Universidad Tecnológica de Pereira – Colombia]).

– El uso del Euphonium en las obras orquestales de Gustav Mahler, Richard Strauss y Gustav Holst.

Este trabajo aborda una guía histórica que pretende dar a conocer el uso del eufonio; su origen, su desarrollo, aquellos luthieres que participaron en la construcción. Menciona las principales escuelas donde, intérpretes y obras compuestas para el instrumento; su influencia en la música popular y académica. Resulta una herramienta que permite a los interesados reconocer las cualidades sonoras dentro del ámbito de la orquesta sinfónica específicamente. (Fernández, L. 2017. [Tesis de maestría. Universidad Nacional de Colombia]).

– A pedagogical study and practice guide for significant original euphonium solo compositions for the undergraduate level student.

Este trabajo es una guía pedagógica de los solos de eufonio comúnmente tocados por el estudiante de pregrado. Las tres piezas utilizadas en este estudio son Sonatina de Warner Hutchison, *Sonata for Unaccompanied Euphonium* de Fred Clinard y *Lyric Suite* de Donald White. Se presenta información pertinente sobre los antecedentes de cada pieza para que el lector comprenda el contexto histórico en el que fue escrita. El cuerpo principal del documento se centra en ayudar al lector con formas de abordar esta literatura solista en la práctica diaria, así como con ideas de interpretación efectivas. Se identifican las áreas particularmente problemáticas de cada pieza y se anotan las estrategias para superar las

trampas comunes y los errores de interpretación. (Meixner, B. 2007. [Tesis doctoral. University of North Texas]).

Finalmente, Phillip Marion, en su tesis doctoral titulada *American Euphonium Literature: Trends and Analysis from the Golden Age of Bands through the 21st Century*, hace referencia a la poca cantidad bibliográfica original para el instrumento que se tiene, así mismo el propone un acercamiento más profundo al estudio escrito específicamente para el eufonio:

Euphonium players have a reputation for borrowing compositions of other instruments, but this study instead focuses on the instrument-specific literature in attempt to bring more attention to the body of literature for euphonium and wind band. Often, collegiate euphonium majors 1 are taught by a musician who is not primarily a euphonium player and may not have a complete understanding of the instrument and its literature (Marion, 2021, p,1).<sup>11</sup>

Consultando estos documentos académicos se busca fortalecer los conceptos que se presentarán en este trabajo de análisis.

---

<sup>11</sup> Los eufonios tienen la reputación de tomar prestadas composiciones de otros instrumentos, pero este estudio en cambio se centra en la literatura específica del instrumento en un intento de atraer más atención al cuerpo de literatura para eufonio y banda de viento. A menudo, los estudiantes universitarios de eufonio son enseñados por un músico que no es principalmente un eufonista y puede no tener una comprensión completa del instrumento y su literatura (traducción propia).

#### **4. El análisis del estilo musical de Jan LaRue**

Análisis del estilo musical, es un texto escrito por Jan LaRue, quien ofrece un enfoque detallado sobre cómo analizar y comprender diferentes estilos musicales a lo largo de la historia. A través de este libro, el autor proporciona a los lectores herramientas y técnicas para identificar características estilísticas distintivas en obras musicales de diversos períodos y géneros.

El libro se estructura en torno a varios capítulos que abordan períodos específicos de la historia de la música, desde la música medieval hasta la música del siglo XX. En cada capítulo, LaRue examina aspectos como la forma musical, la armonía, el ritmo, la melodía, la instrumentación y otros elementos relevantes para entender el estilo de cada período.

Se basa en un enfoque analítico riguroso y combina ejemplos musicales con explicaciones detalladas para ilustrar los conceptos presentados. LaRue también destaca la importancia de considerar el contexto histórico, social y cultural en el que se desarrollaron las obras musicales, lo que enriquece la comprensión de su estilo. Metodológicamente, se basa en la construcción de los siguientes criterios de análisis: sonido, Armonía, melodía, ritmo y crecimiento, lo que sintetiza en el concepto SAMeRC.

Carles Gionovart, prologuista de la traducción al español en su primera edición (1989) menciona que el texto de LaRue:

...no se limita al análisis armónico-tonal al uso, sino que tiene en cuenta la totalidad de los fenómenos que participan en la configuración orgánica de la línea de tensiones general; ese movimiento interior de la música que, al modo de un electrocardiograma para el médico, señala al analista una resultante que se identifica. En último término, con la forma musical. Lo que prefiere LaRue con el análisis del estilo es acercarnos a la obra como creación, haciéndonos descubrir, a través de los distintos elementos que la constituyen, su originalidad y su vivencia particular (LaRue, p. VII).

## Metodología

Este trabajo se ha llevado a cabo a través de las fases descritas a continuación: Fase 1: Revisión de antecedentes de la obra y el compositor; Fase 2: Rastreo de grabaciones e interpretaciones relevantes de la obra; Fase 3. Análisis de la obra *Fantasia di Concerto* del compositor Eduardo Boccalari con base en el texto *Análisis del estilo musical* de Jan LaRue.

### **Fase 1: Revisión de antecedentes de la obra y el compositor**

Eduardo Boccalari nació en Italia en el año 1859 y murió en 1921; fue un compositor, violinista y director italiano que desde temprana edad mostró talento e interés por la música. Egresado del *Real Conservatorio de Milán* donde se graduó de forma honorífica, su primera composición fue una opereta titulada *Il Mantello di Giuseppe*, que tuvo un éxito impresionante, luego de esto sería elogiado por todos los críticos y sería reconocido como autoridad en temas operísticos.

En el año 1904 viajó a Nueva York, donde obtendría su ciudadanía, fruto de esta estadía en el continente americano se da también un gran crecimiento en su producción musical favoreciendo la implementación de obras para solistas. Trabajó en diferentes orquestas y bandas reconocidas en su momento destacando la *Sousa Band*<sup>12</sup> y

---

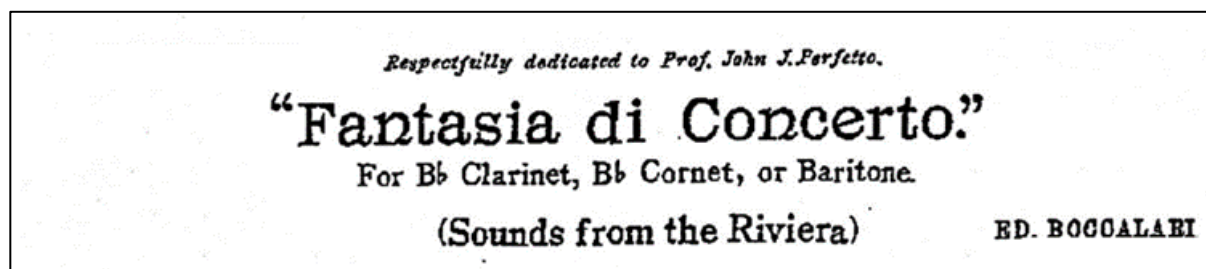
<sup>12</sup> La Sousa Band: Banda de marcha fundada por John Philip Sousa en 1892, que realizó varias giras a nivel nacional e internacional, en 1900 representó a EEUU en la exposición universal de París, en esta ocasión desfilarán por los campos elíseos. (The library of congress biography: John Philip Sousa – 10 enero 2008)

complementando su trabajo con la composición de varias obras para Banda y Orquesta Sinfónica.

Dentro del catálogo de obras escritas por este autor se pueden rescatar las siguientes:

- Danza de las serpientes (1906)
- Fantasía de concierto (1906)
- Il Bersagliere March (ed. Ragsdale) (1908/2006)

*Figura 4 Portada del Concierto*



Nota: Tomada de *Fantasia di concerto* (s.f.). E. Bocalari. Sheet Music Edition (p,2).

Bocallari escribe la obra *Fantasia di concerto* en el año 1906 y la dedica al eufonista *John J. Perfetto* (1904-1921), integrante de la de la Sousa Band.

Sousa, in his many years as a bandmaster, had worked with numerous instrumentation settings in an attempt to refine the sound of the band. The ensembles of this era had large clarinet sections as 24 they were considered to be the violins of the band. The euphonium also played a large role in Sousa’s band and his compositions. Baritone horn or euphonium soloists from the Sousa Band have contributed in a notable way to the development of the euphonium’s standard repertoire base. All of these players

were exceptional instrumentalists, additionally, some of them were composer/soloists who wrote some of the very first instrument-specific works for the euphonium (Marion, 2021, p,10)<sup>13</sup>

En la tesis doctoral titulada *American Euphonium Literature: Trends and Analysis from the Golden Age of Bands through the 21st Century* (Marion, 2021), el autor ubica la *Fantasia di concerto* de Bocallari como una obra representativa al referirse a una época temprana de la literatura musical para euphonio a la que denomina *La edad de oro de las Bandas*, y la delimita en el periodo temporal comprendido entre los años 1880 y 1930.

La banda de conciertos saltó a la fama, convirtiéndose en un medio de interpretación de primer nivel en los Estados Unidos durante la Edad de Oro de las Bandas cerca de 1880-1930. Las bandas militares se hicieron populares, los directores y solistas de conocidas bandas ganaron prestigio internacional. Su popularidad estuvo ligada a una oleada de patriotismo que creó una cantidad considerable de oportunidades de actuación y la demanda de música de banda ya que había fuertes connotaciones

---

<sup>13</sup> Sousa, en sus muchos años como director de orquesta, había trabajado con numerosos ajustes de instrumentación en un intento por refinar el sonido de la banda. Los conjuntos de esta época tenían grandes secciones de Clarinetes, ya que se consideraban los Violines de la Banda. El euphonio también jugó un papel importante en la Banda de Sousa y sus composiciones. Los solistas de Trompa Barítono o euphonio de la Sousa Band contribuyeron de manera notable al desarrollo de la base del repertorio estándar del euphonio. Todos estos músicos eran instrumentistas excepcionales, además, algunos de ellos eran compositores/solistas que escribieron algunas de las primeras obras específicas de instrumentos para el euphonio (traducción propia).

militares. Durante este período, los compositores comenzaron a escribir canciones populares y piezas solistas de eufonio que llevaron el instrumento al escenario nacional. Aunque no hubo cantidades excesivas de solos de bombardino compuestos en este momento, *The Golden Age of Bands* fue la era en la que surgieron las primeras obras específicas de instrumentos serios para bombardino, sentando las bases para su repertorio estándar (Marion, 2021).

A lo largo de la historia, esta obra ha tenido grandes adaptaciones, ha sido interpretada dentro del repertorio de otros instrumentos de viento como el Clarinete y la Trompeta siendo esta vez un efecto contrario a la realidad del repertorio para este instrumento; otro gran cambio que se ha presentado con la *Fantasia di Concerto*, así como la gran mayoría de obras escritas para instrumentos solistas acompañados por grandes formatos (Orquesta y Banda Sinfónica) es la realización de versiones reducidas de Orquesta a Piano buscado favorecer su interpretación en los procesos de formación de instrumentistas, esto lo vemos también en conciertos para otros instrumentos de la misma familia como la Trompeta y el famoso *Concierto para Trompeta y Orquesta en La bemol Mayor* de Alexander Arutunian el cual tiene versión reducida para Piano y también una popular versión para Banda Sinfónica.

El texto *Guide to the Euphonium Repertoire: The Euphonium Source Book*, es un documento relevante que da cuenta de la historia del eufonio, sus repertorios, intérpretes destacados y discografía. Resulta una compilación de gran importancia para los interesados en el tema. Sobre la obra *Fantasia di Concerto de Boccalari*, los autores mencionan:

Esta es una de las obras estándar para el eufonio y es una de las mejores obras jamás escritas para el instrumento. Presenta algunas de las melodías más bellas que uno pueda esperar tocar. Es muy técnico y exhibe al eufonio en casi todos los medios técnicos posibles. Tiene varias secciones de cadencia, lo que permite un alto nivel de exhibición técnica y musicalidad. Las cadencias más difíciles y elaboradas son opcionales ya que hay una opción más fácil para cada una. Lo más destacado de la obra es la fantástica sección de bolero, que rara vez se encuentra en otros lugares de la literatura para el eufonio. La obra concluye con uno de los mejores finales técnicos de todo el repertorio. Este es un estudio imprescindible para el estudiante eufonista y su profesor. Este solo fue grabado por Steven Mead y John Mueller. (Bone, Paull, 2007, p 117).

## **Fase 2: Rastreo de grabaciones e interpretaciones relevantes de la obra**

Los referentes fonográficos resultan en nuestros tiempos un apoyo importante para iniciar un acercamiento al repertorio de cada uno de los instrumentos, dentro de las referencias que se encuentran para la *Fantasia di Concerto* podemos destacar tres versiones de las cuales se tiene relación hasta ahora:

- La versión para eufonio y Banda Sinfónica
- La versión para eufonio y reducción para Piano
- La versión para eufonio y Quinteto de Metales

Entre los registros fonográficos que se consideran más importantes y que sirven como referencia sonora encontramos la grabación realizada por el eufonista británico *Steven Mead* (<https://www.youtube.com/watch?v=drXBtXB2V-o>), acompañado por la *Banda Sociale di Cavedine* y dirigida por *Andrea Loss*. Este registro fue grabado el 24 de noviembre del año 2002 y resulta importante ya que se trata de la versión de uno de los intérpretes del eufonio más importantes de la actualidad.

Una segunda versión relevante también es la realizada por el *Dr. Brian Bowman* (<https://www.youtube.com/watch?v=46RuFzyyKkw>), quien es uno de los pocos eufonistas del mundo que posee estudios a nivel de doctorado en la interpretación de este instrumento, razón por la cual es considerado un referente a nivel mundial. En esta versión lo acompaña en el piano *Yumi Sato* y fue grabada por *EMI Pictures Entertainment, Hamamatsu Social Welfare & Exchange Center* durante su gira por Japón el 20 de mayo de 2013.

Una tercera versión que es mucho más reciente es la de la eufonista francesa *Hélène Escriva* (<https://www.youtube.com/watch?v=IBEVi4T6BAc>), quien con 23 años ha conseguido logros importantes a lo largo de su carrera, como lo es la medalla de oro en el concurso europeo para *Jóvenes Solistas de Luxemburgo* y dos veces el primer lugar en el *Concurso Nacional de Tuba, Eufonio y Saxhorn*, de Tours en 2011 y 2013. Esta versión fue grabada durante el *Festival Spanish Brass Alzira* en el año 2015, con el acompañamiento en el piano de *Veronique Goudin Léger*.

### **Fase 3: Análisis de la obra *Fantasia di Concerto* del compositor Eduardo**

#### **Boccalari con base en el texto Análisis del estilo musical de Jan LaRue**

*Hay un movimiento en la música desde el inicio, en el discurso, en lo que expresa y en la forma en la que lo expresa; aunque se pueden escribir las notas de igual manera el análisis puede ser distinto tanto del compositor, como del intérprete y del oyente (LaRue, 1989).*

Para realizar el análisis de esta obra, apropio el concepto SAMeRC desarrollado por Jan LaRue en el texto Análisis del estilo musical. Así, comienzo por describir dentro de las consideraciones analíticas básicas, el análisis motivico en la obra. Más adelante, abordo la aplicación de los cinco (5) parámetros expuestos por el autor: sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento (SAMeRC).

#### **1. Consideraciones analíticas básicas**

##### Análisis motivico

Para comenzar, LaRue sugiere que para realizar un análisis musical se debe buscar una visión en la partitura desde lo general a lo específico. Para lograr este propósito se debe seguir un orden jerárquico dividido en tres partes definidas de la siguiente manera: grandes, medianas y pequeñas dimensiones; esto con el fin de descubrir elementos que utiliza el compositor y su análisis de estilo. En este orden de ideas las pequeñas dimensiones están conformadas por: el motivo, la semifrase y la frase; en las dimensiones medianas se

encuentran: el período, el párrafo y las secciones y partes; por último, dentro de las grandes dimensiones se hallan el movimiento y la obra o grupo de obras. Cabe aclarar que en este proceso las dimensiones no siempre aplican tal cual, en el proceso de análisis, ya que en muchos casos pueden ser o no relevantes y no ayudarían a tener una mejor comprensión de la obra. En las siguientes imágenes se describirán las dimensiones destacadas:

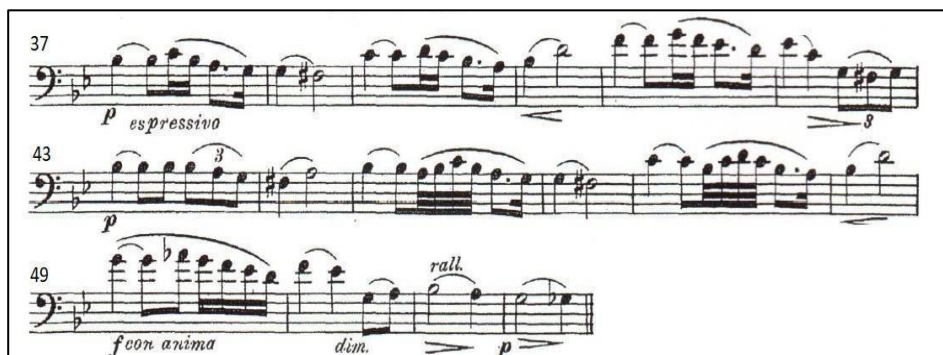
Figura 5 Primer motivo



Nota: Tomada de *Fantasia di concerto* (s.f.). E. Bocalari, E. Sheet Music Edition. (p,2).

*El primer motivo* se encuentra en el inicio de la obra en la anacrusa del compás 5 al compás 8 con un salto de cuarta ascendente de *Re* al *Sol*, desciende por el arpeggio hasta el *Si bemol* y asciende por grado conjunto nuevamente al *Re* para finalizar descendiendo por el arpeggio hasta el *Sol*. Seguido de este motivo en otra semifrase surge otro motivo en respuesta al primero, comienza en un *Re* y asciende por las notas del arpeggio hasta un *Si bemol* agudo, realiza un salto descendente de tercera al *Sol* nuevamente y finaliza en un *Fa sostenido*. Estos motivos se presentarán una segunda vez en el compás 13 al 16, una tercera vez en el compás 57 al 60, una cuarta vez en el compás 65 al 68, una quinta vez al inicio de la cadencia en el compás 102 al 104, una sexta vez del compás 106 al 108, una séptima vez en el compás 109 al 112 en diferentes tonalidades y con variantes rítmicas.

Figura 6 Segundo motivo



Nota: Tomada de *Fantasia di concerto* (s.f.). E. Bocalari, Sheet Music Edition (p,2).

El segundo motivo aparece del compás 37 al 44, comienza en un *Si bemol* ejecutando una bordadura superior ascendente descendiendo hasta un *La* seguido de un *Sol* que se repite y termina en un *Fa sostenido*, luego de esto se repite el mismo motivo con variaciones rítmicas y tonales completando frases de 8 compases y períodos compuestos de 16 compases.

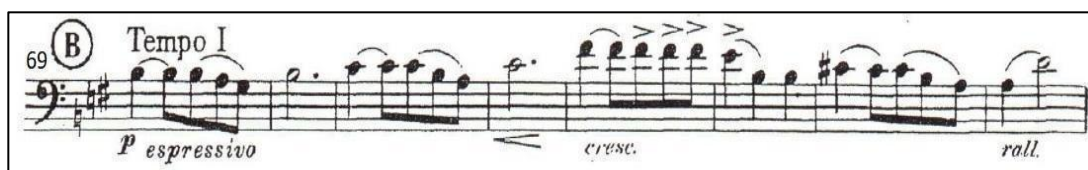
Figura 7 Segundo motivo con variaciones



Nota: Tomada de *Fantasia di concerto* (s.f.). E. Bocalari, Sheet Music Edition (p,6).

En referencia al segundo motivo que aparece en la figura 6, se realizan variaciones rítmicas y tonales como se evidencia en la figura 7.

Figura 8 Tercer motivo



Nota: Tomada de *Fantasia di concerto* (s.f.). E. Bocalari, Sheet Music Edition (p.3).

El tercer motivo se encuentra en el compás 69 dando inicio a este en la nota *Si* descendiendo diatónicamente hasta la nota *Sol* y finalizando la semifrase con un salto de tercera mayor ascendente hasta el *Si*, desarrolla este motivo 4 veces más para concluir la frase de 8 compases que inmediatamente se repite y concluye el periodo de 16 compases, aparece una segunda vez en el compás 77, una tercera vez en el compás 181 y una cuarta vez en el compás 195, como lo podemos ver en la figura 8.

A continuación, en el final de la primera sección se encuentra un periodo de 16 compases que sirve como transición a la cadencia y posteriormente a la segunda sección de la obra tal como se evidencia en la figura 9.

Figura 9 Transición en Si bemol

85 **C**  
87  
89 *cresc.*  
92 *mf*  
94 *mf*  
96 *mf*  
98 *f* *rall.* *p* **D** *pp a tempo*

Nota: Tomada de *Fantasia di concerto* (s.f.). E. Bocalari, Sheet Music Edition (p,3).

Figura 10 Tempo di Bolero

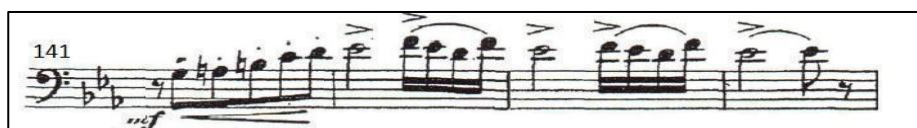
113 **E** Tempo di Bolero  
124  
129  
134

Nota: Tomada de *Fantasia di concerto* (s.f.). E. Bocalari, Sheet Music Edition (p,5).

En el inicio de la segunda sección tenemos una introducción del piano ejecutada en una frase de 8 compases, que a su vez se compone de 2 semifrases de 4 compases para posteriormente en el compás 121 encontrarnos el tercer motivo de la obra. Esta comienza con un salto de cuarta del *Sol* al *Do*, seguido de una bordadura cromática descendente, saliendo de esta se asciende a un *Re* del que sale con una bordadura cromática superior que resuelve descendiendo hasta el *Do* nuevamente, seguido ejecuta saltos por el arpeggio hasta llegar a un *Sol* donde realiza el mismo movimiento melódico del motivo anterior, de esta manera culmina la primera semifrase.

Posteriormente ejecuta un salto de octava ascendente de *Sol* a *Sol* y desciende a un *Fa sostenido*, hace una secuencia de terceras ascendentes y descendentes por dos compases más, en el tercer compás de la semifrase realiza bordaduras cromáticas ascendentes en tresillos de semicorchea descendiendo siempre al *La* por tres tiempos consecutivos, en el último compás de la semifrase ejecuta un salto de sexta entre el *Sí* y el *Sol* que desciende en un salto de octava y resuelve la semifrase con una cromática ascendente hasta un *Do*.

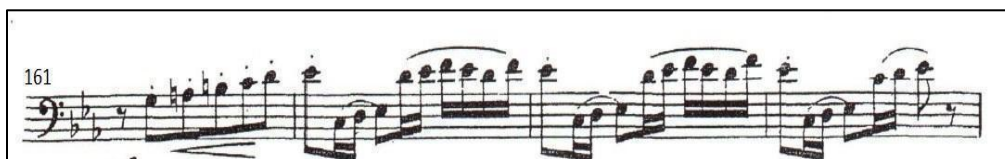
Figura 11 Cuarto motivo



hasta un *Mi bemol*, seguido realiza una segunda mayor ascendente al *Fa*, desciende al *Re* del que genera un salto de tercera al *Fa* cayendo posteriormente a un *Mi bemol* repitiendo la figura anterior para

*Figura 12 Reexposición cuarto motivo*

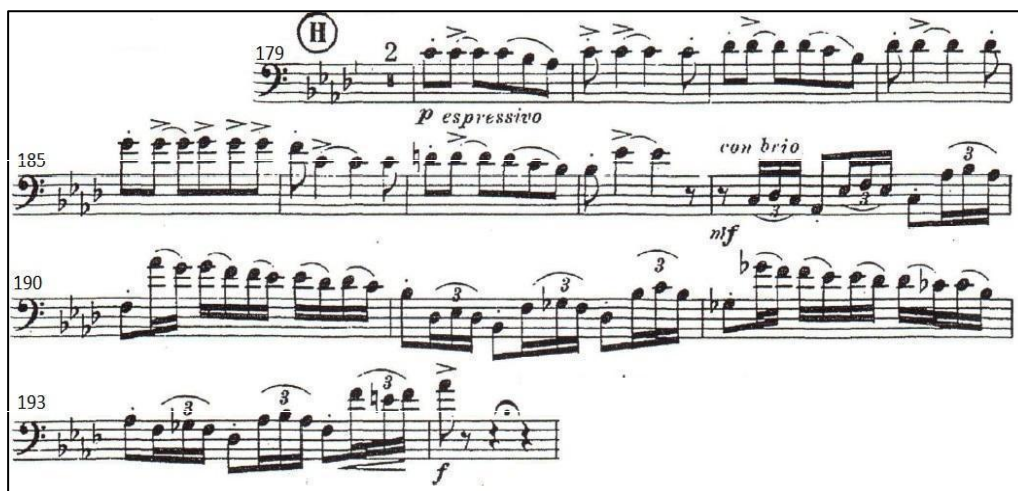
concluir la semifrase nuevamente en *Mi bemol*.



Nota: Tomada de *Fantasia di concerto* (s.f.). E. Bocalari, Sheet Music Edition (p,3).

De igual manera que lo realizó con el segundo motivo, el compositor lo reexpone en el compás 161 usando variantes rítmicas y melódicas como saltos de décima descendente entre el *Mi bemol* y el *Do* y saltos de séptima ascendente entre el *Mi bemol* y el *Re*.

*Figura 13 Tercer motivo con variaciones rítmicas*



Nota: Tomada de *Fantasia di concerto* (s.f.). E. Bocalari, Sheet Music Edition (p,6).

En la figura 13 se encuentra nuevamente el motivo ya visto en el compás 69 pero en esta aparición se marca un cambio de tonalidad y adicionalmente el compositor usa variantes y ornamentaciones rítmico-melódicas en la segunda parte de la frase, que compone un periodo de 16 compases.

Figura 14 Coda

The musical score for Figure 14 Coda consists of eight staves of music, numbered 222 through 240. The music is written in bass clef with a key signature of two flats. The notation is highly rhythmic, featuring eighth notes with triplets and slurs. Dynamics include *p*, *cresc.*, *f*, *dim.*, and *ff*. A circled 'K' is placed above measure 222. The word 'Oppure' is written above the final measure (240).

Nota: Tomada de *Fantasia di concerto* (s.f.). E. Bocalari, Sheet Music Edition (p.7).

Para finalizar, encontramos la tercera y última sección de la obra figura 13. Esta *CODA*<sup>14</sup> (más adelante se expondrá el análisis estructural) se desarrolla desde el compás 221 donde encontramos el motivo principal con variantes rítmicas arpegiando la melodía con tresillos de semicorchea hasta el compás 244 donde finaliza la obra.

En conclusión, se puede decir que encontramos cuatro elementos en las técnicas de composición que permitirán reconocer las preferencias o patrones que el compositor ha escogido dentro de la obra que son la repetición, el desarrollo, la respuesta y el contraste.

## **2. Sonido**

El sonido es dividido por el autor en tres aspectos básicos: timbre - dinámicas - la textura y la trama.

Al hablar del timbre, LaRue se refiere a la cualidad acústica del sonido y a los colores que elige el compositor en uno o en varios instrumentos; para reconocer la caracterización del estilo del compositor se evalúan las siguientes herramientas:

Elección de timbres: Cuenta con la elección de instrumentos y timbres musicales y no musicales como por ejemplo cuerdas, madera, metales, percusión, sonidos electrónicos, grabaciones sonoras del ambiente exterior o combinaciones de todo lo anterior.

---

<sup>14</sup> *Coda*: Término prestado del italiano que significa literalmente *cola*. Es una sección musical al final de un movimiento, se trata de una cadencia expandida. Con lo cual, puede ser tan simple como unos pocos compases o alcanzar tal complejidad que constituya una sección entera.

En la obra *Fantasia di Concerto* el compositor escoge un grupo de timbres basándose en la variedad de instrumentos de los que disponía en ese momento, el timbre principal es el del eufonio solista, acompañado por un grupo de instrumentos de viento como lo son: clarinetes, flautas, oboes, fagotes, cornos, saxofones, trompetas, trombones, tubas y percusión, cabe aclarar que estos timbres escogidos son para la obra de solista y banda pero el análisis de este trabajo se hace para la reducción de eufonio y piano la cual es posterior al estreno de la obra.

Ámbito: Se refiere a las tesituras de la obra, es decir al registro empleado por el compositor en la obra se ubica en su pico más alto en la nota *Do 5*, que encontramos en dos momentos claves de la obra que son en la segunda parte de la cadencia (compás 107) y en los últimos 3 compases de la obra.

Figura 15 Ámbito

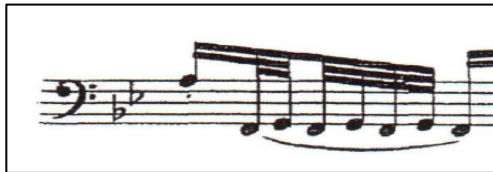


Nota: Tomada de *Fantasia di concerto* (s.f.). E. Bocalari, Sheet Music Edition (p,4 y 7).

Grados y frecuencia de contraste: son los cambios graduales y confrontaciones repentinas que a lo largo de la obra el compositor ejecuta, como cambios de registro por medio de distintas herramientas rítmicas y melódicas, como arpeggios, escalas por grado

conjunto y cromáticas. Demostrando los cambios de registro de más de una octava encontramos:

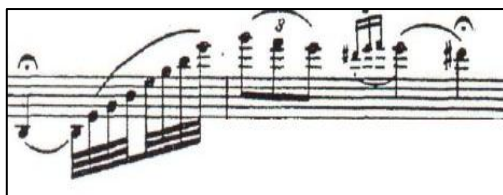
*Figura 16 Contraste por cambio de registro*



Nota: Tomada de *Fantasia di concerto* (s.f.). E. Bocalari, Sheet Music Edition (p,3).

Para la demostración de los cambios graduales por medio arpeggio que muestra el compositor podemos encontrar el siguiente ejemplo:

*Figura 17 Contraste por arpeggio*



Nota: Tomada de *Fantasia di concerto* (s.f.). E. Bocalari, Sheet Music Edition (p,3).

Para demostrar el cambio gradual por movimiento cromático encontramos, este fragmento ilustrado en la figura 18 el cual se repetirá más adelante en la obra.

Figura 18 Contraste por cromática



Nota: Tomada de *Fantasia di concerto* (s.f.). E. Bocalari, Sheet Music Edition (p,5).

Un último aspecto relevante tiene que ver con los extremos de registro utilizados por Bocalari esto marca el rango total de la obra y están marcados desde el *Re 1* como el extremo más grave hasta el *Do 6* que marca el punto máximo del registro agudo que debe tener el intérprete de la obra, tal como se evidencia en la figura 19.

Figura 19 Nota más grave y aguda



Nota: Tomada de *Fantasia di concerto* (s.f.). E. Bocalari, Sheet Music Edition (p,4 y 7).

Grupos idiomáticos: estos se pueden indicar el conocimiento que el autor tiene sobre las posibilidades técnicas del instrumento, es por esta razón que la personas que realice el análisis debe comprender también cuando el compositor decide usar técnicas extendidas. El eufonio al ser un instrumento con un registro barítono, brinda al compositor una gama de características sonoras que enriquecen la obra, pasando por todo el registro del instrumento desde las notas más graves hasta las notas más agudas, usando figuras que adornan los motivos principales por medio de recursos rítmicos como arpeggios y escalas cromáticas, logrando una obra virtuosa y exigente tanto rítmica como musical para el intérprete explotando de esta manera las grandes virtudes que posee este instrumento.

Dinámicas: la intensidad del sonido es la indicada por los matices a través de sus símbolos convencionales como los que se desprenden de la disposición de fuerzas, los usados en la obra son *pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*. Otro recurso usado por los compositores en las dinámicas son los contrastes, estos se definen como los intervalos de tiempo transcurrido entre diferentes niveles dinámicos que pueden ir desde la sucesión inmediata de dinámicas bruscamente contrastadas o como también pasando por cambios graduales. En esta obra podemos encontrar dos tipos de grado y frecuencia de contraste que son:

*Dinámicas de terraza:* Son los cambios de dinámicas contrastantes que se perciben de manera abrupta.

*Dinámicas en pendiente:* Son los cambios de dinámicas de manera gradual, la obra *Fantasia di concerto*

Figura 20 Dinámicas



Nota: Tomada de *Fantasia di concerto* (s.f.). E. Bocalari, Sheet Music Edition (p,2 y 3).

En muchas ocasiones los timbres, las dinámicas y las texturas sobre los movimientos no son los únicos elementos que contribuyen al desarrollo de la obra, las articulaciones son uno de los elementos que se relacionan directamente con el la intención y la forma. Esta obra es una pieza al ser de carácter lírico encontramos como las articulaciones más empleadas por el compositor son las *ligaduras* y los *portatos*, aunque en algunas secciones se cuenta con *staccatos*, *tenutos* y *acentos* con los cuales el autor espera realizar contrastes que beneficien el discurso musical.

El sonido en las medianas dimensiones: no hay espacio más importante para el estudio del sonido que en las medianas dimensiones ya que en estas serán más claros los cambios, se agrupan en las categorías generales de tipología y forma.

Tipología:

Dinámicas: Este recoge las longitudes de los crescendos, procesos graduados y las yuxtaposiciones como los efectos del eco.

Figura 21 Eco en el Piano

Musical score for piano, measures 24-29. The score is in G major and 4/4 time. It features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. Red circles highlight the melody in the right hand and its repetition in the left hand. Yellow circles highlight the melody in the left hand and its repetition in the right hand. Dynamics include *ff*, *dim.*, and *p*. Performance instructions include *sempre*, *rall.*, and *serati*.

Nota: Tomada de *Fantasia di concerto* (s.f.). E. Bocalari, Sheet Music Edition (p,3).

En la figura 21 se demuestra el trabajo respecto a la tipología en referencia a las dinámicas, el compositor usa la técnica del *eco*, realizando un diseño entre el registro agudo y el contrate con el registro grave del piano repitiendo el material.

Figura 22 Eco

Musical score for piano, measure 57. The score is in G major and 4/4 time. It features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. A red oval highlights the melody in the right hand, and a green rectangle highlights the melody in the left hand.

Nota: Tomada de *Fantasia di concerto* (s.f.). E. Bocalari, Sheet Music Edition (p,2).

En la figura 22 el *eco* se presenta entre el eufonio y el piano.

Trama: este aspecto se centra en el grado y frecuencia de contrastes. Entre las sugerencias propuestas por el autor encontramos atributos como denso/ligero, estrecho/amplio, alto/bajo, simple/complejo.

Figura 23 Trama



Nota: Tomada de *Fantasia di concerto* (s.f.). E. Bocalari, Sheet Music Edition (p,2 y 3).

Se encuentra el ejemplo de una frase magnificada (simple- complejo).

Forma: el sonido define la forma, mediante puntuaciones tímbricas, de textura y de contraste dinámico tal como se muestra en la figura 24, el tema desarrollado como pregunta y respuesta es una característica de los compositores para que la forma sea más clara y estable durante el desarrollo de las secciones de la obra.

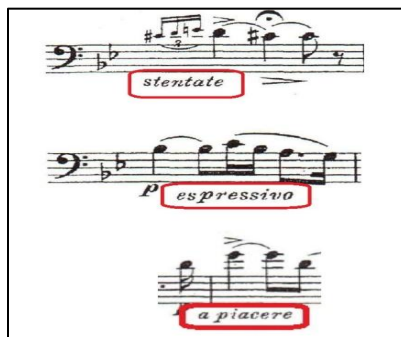
Figura 24 Forma

The image shows a musical score for a piece titled 'Forma' by E. Boccalari. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. It consists of four staves. The top staff is in a piano clef and contains a melodic line with a '2' above it, indicating a second ending. The second staff is in a bass clef and contains a bass line with a '3' above it, indicating a triplet. The third and fourth staves are also in bass clef and contain bass lines with various articulations and dynamics. The score includes several dynamic markings: 'p' (piano), 'mf' (mezzo-forte), and 'con brio' (with spirit). There are also several slurs and accents throughout the piece. The score is annotated with pink and green boxes highlighting specific sections.

Nota: Tomada de *Fantasia di concerto* (s.f.). E. Boccalari, Sheet Music Edition (p.2).

El sonido en las pequeñas dimensiones: para LaRue las pequeñas dimensiones se centran en ir más a detalle, en encontrar los diseños en las articulaciones y los signos que forman el carácter del compositor como por ejemplos los sforzatos, Boccalari, a lo largo de la obra sugiere al intérprete una serie de indicaciones de estilo para así conseguir un carácter específico, algunas de las más usadas son: *a piacere*, *espressivo*, *stentate* frente a las indicaciones de expresión, para las articulaciones que más usa, se encuentran: ligaduras de fraseo, ligaduras de prolongación, portatos y staccatos.

Figura 25 Indicaciones de carácter



Nota: Tomada de *Fantasia di concerto* (s.f.). E. Boccalari, Sheet Music Edition (p,2).

A forma de agudizar las distinciones temáticas se asocian melodías o ritmos con un color determinado, logrando retornar a la idea. El compositor toma ideas ya expuestas y las re expone con cambios armónicos y rítmicos, guardando la intención de la idea. Esto lo encontramos en la figura 7 y 10.

### 3. Armonía

La armonía comprende todas las relaciones de combinaciones verticales sucesivas, incluyendo el contrapunto, la polifonía, y los procedimientos disonantes que no hacen uso de las estructuras o relaciones familiares de los acordes; el análisis de la armonía se basa en los siguientes conceptos que para LaRue son fundamentales en este aspecto.

El color: el color se puede apreciar desde los pequeños detalles, como en acordes o en notas de paso hasta en cambios grandes de tonalidad. Teniendo en cuenta esto, nombraremos un par de ejemplos en los que se evidencian estos cambios: En primer lugar es necesario saber que la obra comienza en la región tonal de Sol menor, por medio del uso de dominantes secundarias y acordes disminuidos se va acercando a un cambio de tonalidad

formal que se realiza en el compás 69, cuatro compases atrás ejecuta el mismo motivo del inicio de la obra, pero esta vez en la tonalidad de Mi menor, para posteriormente en el compás 68 llegar a un calderón para hacer una semicadencia que posteriormente resuelve en el compás 69 en la relativa mayor llegando a Sol mayor.

El segundo punto de relevancia se encuentra terminando la primera sección, donde el compositor vuelve a realizar una modulación, pero esta vez la obra se mueve de la región tonal de Sol menor a Do menor. Por último, el final de la reexposición denominado *tempo di bolero* en el compás 222 se realiza una modulación abrupta a la paralela mayor del centro tonal que nos encontramos es decir de Do menor a Do mayor tonalidad en la cual terminara la obra.

La tensión: este aspecto lo podemos encontrar en cada final de frase donde el compositor escribe una semicadencia para resolverla posteriormente y así concluir con una idea. Podemos ver un ejemplo en el compás 44 donde el eufonio en el primer tiempo del compás llega a la sensible de la tonalidad y en los siguientes dos tiempos se queda en una nota estructural el acorde de dominante, seguido de esto se retoma la idea resolviendo a la fundamental de la tonalidad.

En el análisis armónico que realicé ala obra encontré que esta inicia en tempo de *Andante Moderato* en la tonalidad de *Sol menor*, teniendo una ambigüedad tonal con *Do menor* en relación a la armonía del piano acompañante que integra alteraciones en sus pasajes que acercan a esta tonalidad, teniendo intervenciones del eufonio solista frente al *tutti*. Debido a la rigurosa forma en la que el compositor escribe, se aprecian a lo largo de la obra

períodos compuestos de 16 compases, por frases de 8 compases, con semifrases de 4 compases donde al finalizar cada una de estas encontramos distintos tipos de cadencias.

En el compás 4, la semifrase concluye con una *CAP (Cadencia Auténtica Perfecta)* y la frase termina en una *SC (Semicadencia)* en el octavo compás continuando con la misma forma. En el compás 12, aparece una *SC* que está acompañada con figuras cortas que contrastan con los *legatos* y *cantábiles* del solista, quien interviene después de esta finalizando el periodo en una dominante secundaria, lo que se define también como una *SC*.

En el compás 17 podemos apreciar en el acompañamiento por primera vez uno de los motivos que será relevante a lo largo de la obra (figura 7), seguido a esto el acompañamiento hace tres intervenciones que son iguales rítmicamente pero que armónicamente cambian generando una mayor intensidad y aceleración del tempo hasta el compás 24. En este compás, por medio de una compresión rítmica, hay un cambio en el carácter y el motivo del piano que nuevamente muestra otro de los motivos principales de la obra (figura 4), generando un descenso melódico mientras que el solista hace un *Ostinato* en respuesta al acompañamiento, finalizando esta sección en el compás 35 en una *CAP en Sol menor*.

Seguido de esto, el piano ejecuta un *Ostinato* rítmico por dos compases dando paso a la entrada del solista con un nuevo motivo muy lírico con uso de *legatos* por grados conjuntos, (figura 5), que a su vez genera una secuencia melódica por un periodo compuesto desde el compás 37 al compás 52. En la segunda parte de este periodo se repite la frase expuesta anteriormente con un cambio figurativo en el compás 45 sin perder las características del motivo terminando en una *CAP*.

A partir del compás 53 comienza con otro motivo arpegiado que contrasta con el acompañamiento del piano abandonando la tonalidad original, comienza en *Fa mayor* sirviendo este como acorde de dominante de *Si bemol mayor* y se mantiene en esta región por 8 compases; en la última semi frase genera una imitación canónica entre el piano y el solista a un pulso de distancia concluyendo la frase en una *CAP* en *Si bemol mayor*.

El compás 61 continúa con una frase en región de *Mi menor* que termina en una *SC* en el compás 68, modulando después a *Sol mayor* en un periodo compuesto de 16 compases; posterior a esto nos encontramos con una *SC* en el compás 76 culminando en el compás 84 con una *CAP*.

Luego en el compás 85 ocurre una modulación a *Si bemol mayor*, en la que el piano vuelve a repetir el motivo principal (figura 7), mientras que el eufonio ejecuta una melodía de virtuosismo con arpegios consecutivos por distintas regiones tonales como lo son: *La bemol mayor*, *Fa menor*, *Sol menor*, *Do mayor* y finalmente llega a una *SC* en el compás 93. Posterior a esto, llega a una *CAP* en el compás 100 para cerrar la sección.

Seguido a esto, en el compás 101 encontramos una reexposición en la tonalidad inicial (*Sol menor*) con una cadencia esta vez con una menor participación del acompañamiento y una *SC* del solista en el compás 112 que expone una sucesión de pasajes virtuosos, culminando esta frase en un *Sol* agudo que da la entrada al *tempo di bolero* en el compás 113, es decir la segunda sección.

La segunda sección inicia con una introducción del piano en *Do menor* por 8 compases hasta la entrada del solista en el compás 121, da inicio a un nuevo periodo compuesto, llegando en el compás 128 a una *SC* que da continuidad a la frase que culmina en el compás 136 con una *CAI (Cadencia Auténtica Imperfecta)*. Aunque el solista termina en posición de octava, el acompañante lo hace en posición melódica de tercera.

En el compás 137, el acompañamiento hace una semifrase en *Mib mayor*, posterior a esto, el eufonio interviene abruptamente retomando la tonalidad en la que se venía anteriormente (*Do menor*) con un nuevo motivo (figura 10); así terminando esta parte con cadencias seguidas: La primera con un *Mib mayor* y la segunda que inmediatamente resuelve a un *La bemol Mayor*.

Posterior a esto, se genera un periodo compuesto por frases repetitivas de cromatismos descendentes que inicia en el compás 146 por el solista y le responde el acompañamiento por seis compases, resolviendo esta frase en el compás 152 en una *SC* en la tonalidad de *Si bemol*, con función de dominante de *Mi bemol mayor*.

La frase del compás 141 mencionada anteriormente, reexpone y desarrolla la melodía con variantes rítmicas hasta el compás 164 y haciendo una imitación en el compás 145 con variaciones armónicas. Al finalizar la frase, la melodía está resolviendo a *Mi bemol mayor* que, por 3 compases, genera una transición armónica a *La bemol mayor* en el compás 179. Esta transición inicia con un motivo rítmico en el piano de: corchea, silencio de semicorchea, semicorchea y cuatro corcheas que se repite a lo largo de la segunda sección y en el compás 181 el eufonio vuelve a intervenir con una sección melódica vista anterior (figura 7).

En el compás 189, el acompañamiento recibe el tema del solista mientras éste ejecuta ornamentaciones y figuraciones rítmicas dejando un final abierto en el compás 194. En el compás 195, aparece un recitativo del eufonio con influencias de la ópera italiana, funcionando como transición de vuelta a la tonalidad principal de la segunda sección de la obra presentando el mismo motivo en la figura 7 en la tonalidad de *Do menor*, imitando las frases del 146 y 166.

Luego en el compás 203 encontramos un acorde cadencial (*Do 6/4*) que conduce a una *SC* en el compás 205 que posteriormente resolverá a la reexposición *Tempo di Bolero*.

Finalmente, la obra termina con una *CODA BRILLANTE* en *Do mayor* en el compás 222 que se desarrolla con prolongaciones de tónica por medio de bordaduras superiores e inferiores culminando el concierto en *FF* con el arpegio ascendente en tresillos de semicorchea hasta la nota fundamental (*Do* sobre agudo). *Nota. Este análisis armónico se ve reflejado en el anexo I.*

#### **4. Melodía**

Jan LaRue definió la melodía como una secuencia lineal de sonidos que se perciben como una unidad coherente. En términos simples, la melodía es la parte de una pieza musical que se canta o se toca de manera prominente y que generalmente se percibe como *la canción principal* o la parte más memorable de la música. Este autor enfatizó la importancia de la melodía en la estructura musical y la manera en que puede transmitir emociones y

expresiones. La melodía se diferencia del ritmo y la armonía, aunque a menudo trabaja en conjunto con ellos para crear una experiencia musical completa.

En las grandes dimensiones, LaRue sugiere utilizar una serie de pruebas para obtener resultados más certeros en el análisis a nivel melódico. Sugiere tener en cuenta: el marco de referencia, el contorno melódico. función rítmica y el fondo armónico.

Para LaRue las medianas dimensiones son las más importantes ya que por medio de estas se reconocen los temas, además de brindar a las grandes dimensiones una cantidad importante de herramientas para identificar estructuras y formas de la melodía. Para el análisis melódico en las medianas dimensiones propone tener en cuenta: la recurrencia, el desarrollo, la respuesta y el contraste.

En su análisis de las pequeñas dimensiones, Jan LaRue compara los intervalos y diseños melódicos con las palabras y frases de una melodía. Critica la simple enumeración de intervalos en análisis musicales, sugiriendo que es necesario comprender su función y significado en el contexto de la música. Propone agrupar los intervalos en categorías funcionales, como conjuntos, disjuntos y saltos, para entender mejor su papel en la expresión musical. Destaca la importancia de relacionar estas categorías con estilos musicales específicos, reconociendo que los intervalos pueden tener diferentes significados dependiendo del contexto musical.

En esta parte del análisis, profundiza en la naturaleza compleja de la melodía y sugiere una mayor precisión en los métodos de estudio. Explica que incluso las acciones melódicas

más simples son intrincadas y no deben considerarse de forma superficial. LaRue argumenta que ningún intervalo puede ser considerado como un valor absoluto, sino que debe evaluarse según diversas circunstancias, como duración, acentuación, posición en la frase y relación con notas críticas. Además, destaca las contribuciones microdimensionales de la melodía a la forma musical, que pueden ser estudiadas de manera directa y detallada. Propone también la aplicación de las cuatro opciones de continuación: ascendente, descendente, nivelada y ondulante (ADNO) como base para analizar las relaciones existentes en la melodía.

Su enfoque busca comprender la complejidad y la variedad de la melodía musical, y cómo estas contribuciones influyen en la forma global de una composición. Además, señala que las contribuciones de la pequeña dimensión al movimiento melódico suelen ser claras, como los efectos rítmicos de modelos repetidos o ritmos de amplios contornos. También que ir más allá de los intervalos puede ser útil al investigar el ámbito y la tesitura de las frases melódicas, y describe cómo el estudio detallado de la acción melódica puede conducir a una comprensión más profunda del movimiento melódico en la música.

En el apartado “Consideraciones analíticas” básicas incluyo el análisis motivico, donde realizo una revisión del parámetro melódico a través del análisis de los contornos melódicos en las pequeñas y medianas dimensiones.

## **5. Ritmo**

### Movimiento y forma

La obra *Fantasia di Concerto*, alterna entre una fantástica exhibición de virtuosismo técnico y el tema expresivo anticipado por el subtítulo de la obra: *Sonidos de la Riviera*, lo que nos lleva a pensar en la intención del compositor de proponer un carácter programático en el contenido de la obra, puede ser relacionado con imágenes de su natal Italia.

En la obra se puede percibir que su forma musical se asemeja a la *Forma Sonata*<sup>15</sup>, mostrando sus dos motivos principales los cuales hacia la segunda mitad de la pieza se alejaron armónicamente. Siguiendo las guías para un buen análisis, el autor Jan LaRue considera importante mencionar el movimiento y la forma de la obra. El movimiento es una extensión del ritmo y sus cambios encontrados en las dimensiones, para establecer una mayor aclaración se establecen tres estados de cambio generales.

*Estabilidad:* La obra posee características de permanencia o ausencia de cambio en los pasajes para que sean estables como en la estabilidad de la forma y regularidad del diseño, por esta razón la obra encuentra estabilidad en su forma ya que está diseñada por periodos de 16 compases, las frases inician con el motivo que a lo largo de la obra se presentan con variantes rítmicas, melódicas y armónicas.

*Actividad local:* El compositor busca mantener el interés contemplando el terreno local con nuevas perspectivas, cambios que son más o menos regulares y vuelven al punto de partida o repitiendo ciclos. Podemos encontrar el uso de los motivos que se exponen a lo

---

<sup>15</sup> *La forma Sonata* es una forma estructural empleada en la música ampliamente desde principios del Clasicismo. Se emplea habitualmente en el primer movimiento de una pieza de varios movimientos, aunque a veces se emplea en los siguientes movimientos también.

largo de la obra con variaciones rítmicas y tonales, secuencias armónicas repetidas y Ostinatos<sup>16</sup> rítmicos del piano.

*Movimiento direccional:* El compositor usa elementos que llevan a la música hacia un nuevo objetivo por medio de crescendos que están claramente demostrados en la partitura, así como algunos que por simple intención musical nos llevan a las secciones modulantes y clímax melódicos. Al final de la letra *C* encontramos un clímax que da paso a la cadencia, esta también cuenta con un desarrollo motivico creciente por medio de cromatismos para llegar a un calderón, en la Coda encontramos una modulación de su región tonal original hacia la tonalidad paralela de Re exponiendo el tema principal con una intensificación rítmica que culmina en el uso de una dinámica *Forte* y demarcado dentro del registro *Agudo*. Para entender la forma musical se debe tener en cuenta los fragmentos, las melodías y los períodos largos y cortos, ya que la percepción de estos nos dará una idea del conjunto de la música.

## **6. Crecimiento**

El crecimiento es un elemento resultante y que emerge de la combinación de los otros elementos, el proceso de crecimiento hace referencia al sentido de continuación expansiva de la música y la sensación paralela de ir logrando algo permanente.

---

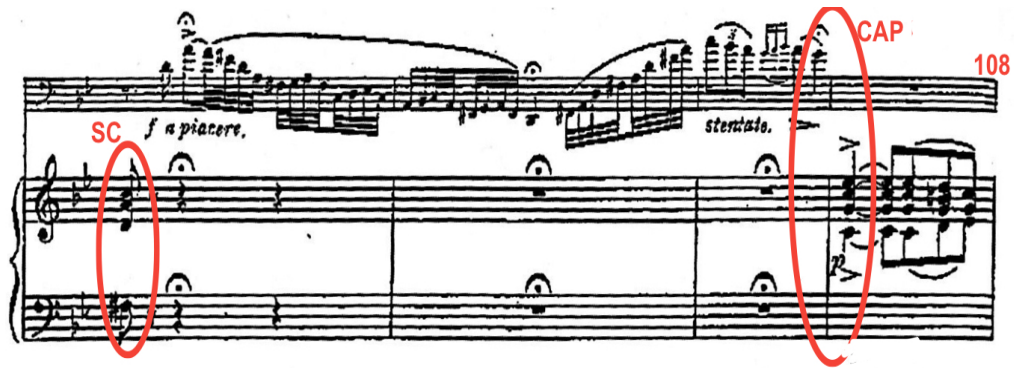
<sup>16</sup> El Ostinato u Ostinato es una técnica de composición usada a manera de secuencia o sucesión de compases que se repiten

## Estratificación del estilo

Nos señala en qué dirección estaba avanzando un compositor en comparación con sus contemporáneos. Según lo mencionado en el apartado *Movimiento y forma* de este trabajo, se explica por qué esta obra presenta características de la sonata, Boccalari presenta distintos motivos melódicos que posteriormente vuelve a mostrar con algunas variantes ritmico-melodicas sin perder la idea principal del motivo. Por ejemplo, el motivo con el que el solista comienza su intervención en la obra en el compás 5, lo presenta nuevamente en el compás 102; o por ejemplo el motivo del compás 69 lo presenta de nuevo en el compás 181.

También presenta características de fantasía por sus numerosas cadencias, cabe resaltar que los conciertos desarrollados en estilo de *fantasía* fueron populares entre los compositores italianos del siglo XIX.

Figura 26 Ejemplo de cadencia

A musical score snippet from a piano concerto. The top staff is the right hand, and the bottom two staves are the left hand. The score includes dynamic markings like 'f a piacere' and 'staccato'. There are two red circles highlighting specific musical phrases: one in the left hand at the beginning and one in the right hand towards the end. The word 'CAP' is written in red above the right hand staff, and the number '108' is written in red at the far right of the score.

Nota: Tomada de *Fantasia di concerto* (s.f.). E. Boccalari. Sheet Music Edition. (p,4).

Articulación

Estratificaciones: Incluyen las articulaciones de tipo anacrúsico como las superposiciones al final de las frases.

Figura 27 Articulación de estratificación



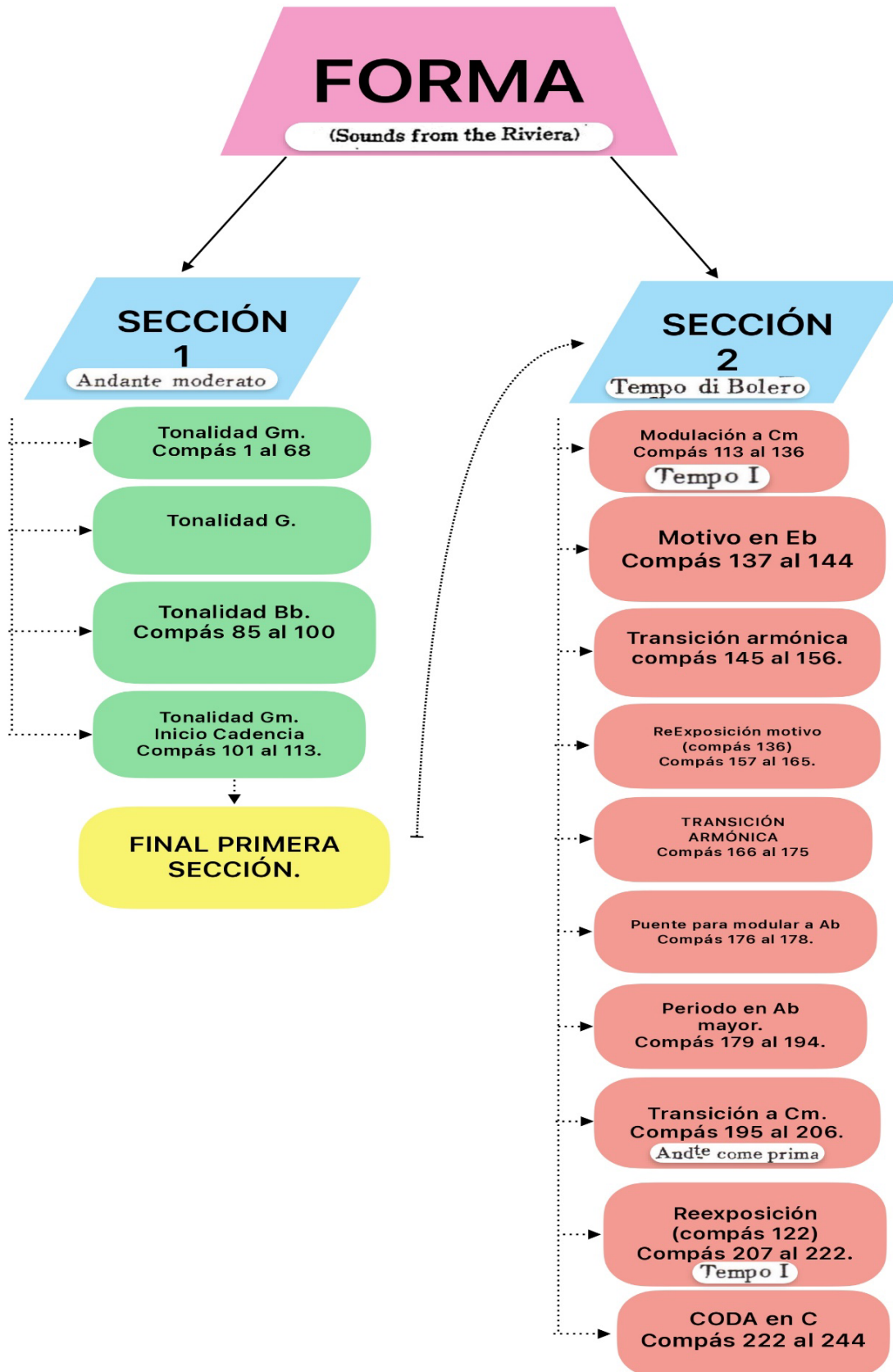
mismo tiempo funciona como comienzo de una nueva frase.

Figura 28 Articulación de elisión



Nota: Tomada de *Fantasia di concerto* (s.f.). E. Bocalari. Sheet Music Edition (p.6).  
A continuación en la figura 29, se puede apreciar la forma en la que se escribió esta obra.

Figura 29 Diagrama de la obra



Este cuadro comparativo tiene como función hacer un paralelo entre el análisis realizado en el documento *American Euphonium Literature: Trends and Analysis from the Golden Age of Bands Through the 21st Century*, el cual menciono en el marco teórico de este estudio, y la propuesta de análisis del texto *Análisis del estilo musical de Jan LaRue*; esto con el fin de resaltar y diferenciar el tipo de análisis desde los aspectos más relevantes dentro de los mencionados por LaRue en su libro, así como los materiales complementarios que se usaron dentro de análisis plasmado en este documento.

Figura 30 Cuadro comparativo de análisis

Descripción analítica de la obra <i>Fantasia di concerto</i> para euponio del compositor Eduardo Boccalari, según el libro análisis del estilo musical de Jan LaRue	American Euphonium Literature: Trends and Analysis from the Golden Age of Bands Through the 21st Century.
El análisis realizado se hace en relación de solista (eufonio) y piano.	El análisis realizado se hace en relación de solista (eufonio) y banda.
Los conceptos y aspectos analizados se basan en el libro Análisis del estilo musical del autor Jan LaRue.	
Hay antecedentes	Solo cuenta con un antecedente y es una corta biografía del autor.

<p>Según Jan LaRue en el capítulo 1 de las consideraciones analíticas, el primer paso para abordar el análisis son los antecedentes. Sin un marco de referencia histórico no es posible lograr observaciones relevantes al no reconocer el impacto que pudo tener en su propio tiempo.</p> <p>Los antecedentes incluyen la biografía del autor, el contexto histórico de la obra, las interpretaciones musicales y registro fonográfico.</p>	
<p>Jan LaRue propone un orden de esquema que establece ir desde lo general a lo específico; establece observaciones en tres partes que son grandes, medianas y pequeñas dimensiones.</p> <p>Este orden se desglosa en pequeñas dimensiones.</p> <p>Las pequeñas dimensiones son: el motivo, la semifrase y la frase; las dimensiones medias son período, párrafo, secciones y partes; y, por último, las</p>	<p>Menciona los temas encontrados en la obra.</p>

<p>grandes dimensiones, en las que se habla de movimiento, obra o grupo de obras.</p>	
<p>Comparten conceptos sobre la forma y su explicación respecto al género y a su estructura, en los dos trabajos se mencionan las características de los géneros de concierto y los elementos de la fantasía.</p>	
<p>El autor Jan LaRue considera importante mencionar el movimiento de la obra, la extensión del ritmo y sus cambios encontrados en las dimensiones. Se explican, se definen y se colocan ejemplos de la estabilidad, la actividad local y el movimiento direccional.</p>	<p>No habla del movimiento.</p>
<p>Se profundiza en el concepto del sonido mencionando el timbre, el ámbito, los grados de frecuencia y contraste, el idioma, las dinámicas y las dinámicas en las dimensiones medianas y pequeñas.</p>	<p>Menciona las dinámicas y las indicaciones de estilo.</p>
<p>Se realiza un análisis armónico detallado de compás por compás. También, se analiza desde los conceptos de color y tensión.</p>	<p>Realiza un análisis armónico entre el inicio y el final de cada sección.</p>

	<p>Menciona y clasifica las dificultades técnicas que posee el solista al ejecutar esta obra.</p>
--	---

## Conclusiones

La obra *Fantasia di Concerto* de Eduardo Boccalari es una de las obras más complejas escritas dentro del repertorio original para eufonio debido a la gran riqueza armónica, melódica y rítmica que la componen. Es una realidad que esta obra es requerida en muchos concursos de eufonios a nivel mundial, así mismo una obra obligatoria dentro del repertorio de estudios académicos y como parte del proceso fundamental de formación en los instrumentistas.

Las posibilidades técnicas del instrumento se ven ampliamente explotadas por el autor, tiene una apropiación integral del uso del instrumento, su registro, mecanismo, articulaciones, contrastes sonoros entre otros, es una virtud del compositor lograr una obra con tantos elementos que la convierten en un referente del repertorio para el eufonio.

La apropiación de los elementos mencionados por LaRue en su libro abren el espectro a los estudiantes de eufonio de los diferentes centros universitarios del país para realizar un acercamiento inicial a la obra, comprendiendo los conceptos del SAMeRC (sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento) se logra conocer de manera detallada las acciones realizadas por el compositor para lograr una buena interpretación.

Este análisis de la *Fantasia di Concerto* ha revelado una riqueza de elementos musicales y contextuales que han enriquecido la comprensión frente a la misma. A lo largo de este trabajo, se ha explorado la estructura, la armonía, la melodía y otros aspectos cruciales de la misma, descubriendo las complejidades y los matices que la hacen única. Además, al

situar esta obra en su contexto histórico y cultural, hemos obtenido una visión más completa de las motivaciones y las influencias que moldearon la música.

Anexo 1. Partitura del análisis armónico

2 Sheet Music Edition  
W 156

Respectfully dedicated to Prof. John J. Peretto.

# "Fantasia di Concerto."

For Bb Clarinet, Bb Cornet, or Baritone.

(Sounds from the Riviera)

ED. BOGOALAEI  
1859 - 1921

Andante moderato.

SOLO.

Piano. *dry!*

Andante moderato.

*Musical notation with annotations:*

- Red circles around notes labeled "CAP" and "S.C".
- Red circle around notes labeled "SC".
- Red circle around notes labeled "VIV".
- Blue circles around notes in the lower system.
- Green bracket under notes labeled "E dism".
- Red bracket under notes labeled "compresion ritmica".
- Handwritten "dry!" next to the Piano instruction.
- Handwritten "Musical notation" above the first system.

*Stylistic markings:* *a piacere.*, *stentato. perdendosi.*, *p*, *mf*, *cresc.*, *accel.*

5, 12, 18, 23

28

*ff* *dim.*

*L.H. dim.*

secuencia

obstinato ritmico - descenso melódico

33

*dim.* *sempre.* *L.H. e rall.* *L.H. dim.* *sempre.* *rall.*

*p* *dim.* *sempre.* *rall.*

obstinato ritmico - descenso melódico

V/V

obstinato ritmico - descenso melódico

CAP prolongación

37

*L.H.* *atempo.* *tempo.* *espressivo.*

CAP

40

SECUENCIA

CAI

43

SECUENCIA

SUS 4-3 64

68

B Tempo I. con molto espressione. 74

Tempo I. cresc.

pp

G:I SC V/V

80

rall. pp a tempo.

rall. pp a tempo.

CAP

C 85

cresc. f dim. rall. p a tempo.

cresc. dim. rall. pu tempo.

Bb:

89

Handwritten annotations: Blue circles around chords in measures 90, 91, and 92. Labels: **V/Ab** (below measure 90), **Ab** (below measure 91), **cr. sc.** (above right-hand staff in measures 91 and 92).

93

Handwritten annotations: Blue circles around chords in measures 93, 94, 95, and 96.

97

Handwritten annotations: Blue circles around chords in measures 97, 98, 99, and 100.

101

Handwritten annotations: Blue circles around chords in measures 101, 102, and 103. A red circle around a chord in measure 104. Labels: **cr. sc.** (above right-hand staff in measures 101 and 102), **rall. dim.** (above left-hand staff in measures 101 and 102), **p rall. dim.** (above left-hand staff in measure 103), **molto.** (above left-hand staff in measure 103), **pp** (above right-hand staff in measure 104), **CAP - Bb** (above right-hand staff in measure 104), **C a tempo.** (above right-hand staff in measure 104), **pp a tempo.** (above right-hand staff in measure 104).

105

Handwritten annotations: Red circles around chords in measures 105 and 106. Labels: **CAP Gmf a piacere.** (above left-hand staff in measure 105), **stentato.** (above right-hand staff in measure 106), **SC** (above right-hand staff in measure 106), **pp** (above right-hand staff in measure 108).

108

SC *f a piacere.* *staccato.* CAP iv

112

CAI

SC *veloce.* *rad.* *Gal.* *a tempo.* *ff*

117

*veloce.* *rall.* Adam

♩ = 118  
Tempo di Bolero.

113 **CAP** 117

Tempo di Bolero.

**DOMINANTE**

Tempo!

*f* *con trio.* 122

**ANTECEDENTE**

127

*SO Vincent* → 132

**CONSECUENTE**

137

Viii Eb

Musical score system 142-145. The system is enclosed in a red border. It features a piano introduction with a tempo marking of  $\text{♩} = 120$ . The music is in a minor key and includes dynamic markings such as *mf*, *ff*, and *p*. The notation includes various rhythmic patterns and articulation marks.

Musical score system 146-148. This system contains a green box highlighting a descending chromatic line in the upper voice, labeled "CROMATISMO DESCENDENTE". A red oval highlights a specific melodic phrase in the upper voice.

Musical score system 149-151. This system contains a green box highlighting a descending chromatic line in the upper voice, labeled "CROMATISMO DESCENDENTE".

Musical score system 152-157. This system contains a green box highlighting a descending chromatic line in the upper voice, labeled "CROMATISMO DESCENDENTE". A red oval highlights a specific melodic phrase in the upper voice. The system includes dynamic markings *ff* and *p*, and performance instructions *crec.* and *dim.*. A handwritten signature is visible above the system.

Musical score system 158-161. This system contains a green box highlighting an ascending chromatic line in the upper voice, labeled "CROMATISMO ASCENDENTE". Three blue ovals highlight specific melodic phrases in the upper voice.

163

cap

This system contains measures 163 to 166. A purple box highlights a melodic line in the upper right. A red oval highlights a specific note in the middle staff. The word "cap" is written in red below the middle staff.

167

CROMATISMO DESCENDENTE

This system contains measures 167 to 170. A purple box highlights a melodic line in the upper left. A green box highlights a descending chromatic line in the upper right, labeled "CROMATISMO DESCENDENTE". A blue oval highlights a note in the middle staff.

171

CROMATISMO DESCENDENTE

*p cresc.*

*cresc.*

This system contains measures 171 to 174. A green box highlights a descending chromatic line in the upper left, labeled "CROMATISMO DESCENDENTE". The dynamic markings "*p cresc.*" and "*cresc.*" are present.

175

CROMATISMO DESCENDENTE

This system contains measures 175 to 178. A green box highlights a descending chromatic line in the upper left, labeled "CROMATISMO DESCENDENTE". Two red ovals highlight notes in the middle and lower staves.

180

*f p*

*rall.*

*rall.*

*♩ = 90-100*  
*Lento Espressivo*

This system contains measures 179 to 182. Red ovals highlight notes in the middle and lower staves. The dynamic markings "*f p*", "*rall.*", and "*rall.*" are present. The tempo marking "*♩ = 90-100 Lento Espressivo*" is written in the lower right.

*espressivo.*

*fgua*

*p*

*fgua*

*G non briso.*

**TRANSICION A Cm**

**TRANSICION A Cm**

*cresc.*

*Andante come prima.*

*metanómico*

*cresc. e accel.*

**Andante come prima. TRANSICION A Cm**

*ff* *p* *pp* *pp* *cresc. e accel.*

**CROMATISMO DESCENDENTE**

Vincer

Tempo I.  
con tutta e anima.  
Tempo I.

208

213

218

STAY SLOW

Vincer

222

CODA EN C

226

cresc.

f

dim.

f

dim.

ncent stay slow

2nd time

PROLONGACION DE TONICA

PROLONGACION DE TONICA

PROLONGACION DE TONICA

PROLONGACION DE TONICA

## Bibliografía

Arévalo Vivas, J. (2018). Compendio de ejercicios para el desarrollo técnico en el eufonista, niveles medio y avanzado. Tesis de pregrado. Universidad de Cundinamarca, Zipaquirá - Colombia]. <https://repositorio.ucundinamarca.edu.co/handle/20.500.12558/1048>

Ayala Merchán, C. (2015). Análisis interpretativo de la obra symphonic variants para eufonio y piano de James Curnow. [Tesis de pregrado, Universidad Javeriana]. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/20674>

Bocalari, E. (s.f.). Sheet Music Edition.

Bone Jr, L. Paull, E. (2007). *Guide to the Euphonium Repertoire: The Euphonium Source Book*. Indiana University Press.

Cook, N. (1994). *A guide to musical analysis*. Oxford University Press

Cook, N. (1999). ¿Qué nos dice el análisis musical? *Quodlibet. Revista de especialización musical*. <http://hdl.handle.net/10017/35946>

Fernández Castro, Lucas (2017). El uso del Euphonium en las obras orquestales de Gustav Mahler, Richard Strauss y Gustav Holst. [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/59721>

Grajales Suarez, C. (2015). Descripción del proceso de ensamble del dueto de eufonio y piano por medio del análisis estructural y los parámetros técnicos de repertorio, durante los

semestres comprendidos entre 2013-2014. [Tesis de pregrado, Universidad Tecnológica de Pereira]. <https://repositorio.utp.edu.co/items/98c27bd5-9ce4-4443-8dc3-1553bfefb695>

Cottrell, J. (2004). An Historical survey of the Euphonium and its future in non-traditional ensembles together with three recitals of selected Works by Jan Bach, Neal Corwell, Vladimir Cosma and others. [Doctor of Musical Arts, University of North Texas]. <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc4529/>

LaRue, J. (1989). *Análisis del estilo musical*. Editorial Labor S.A

Latham, A. (2008). Diccionario enciclopédico Oxford de la música. FCE.

Marion, P. (2021). American Euphonium Literature: Trends and Analysis from the Golden Age of Bands Through the 21st Century. [Doctor of Musical Arts, James Madison University]. <https://commons.lib.jmu.edu/diss202029/41/>

Meixner, B. (2007). A pedagogical study and practice guide for significant original euphonium solo compositions for the undergraduate level student. [Doctor of Musical Arts, University of North Texas]. <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc3939/>

Mitsuri, S. (2008). A critique of etudes and method books for advanced Euphoniumists: Status quo and future recommendations. [Doctor of Musical Arts, University of North Texas]. <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc6057/>

Navarrete Meneses, Mónica. (2019). Análisis con fines interpretativos del interludio N.º 1 para violín solo del compositor vallecaucano Rodolfo Ledesma: una propuesta desde

el enfoque de análisis de John Rink y el diálogo con el compositor. [Tesis de maestría, Universidad EAFIT]. <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/13832?locale-attribute=es>

Rink, J. (2006). *La interpretación musical*. Alianza Editorial

Rothstein, W. (2002). El análisis y la interpretación musical. *Quodlibet. Revista de especialización musical*. <http://hdl.handle.net/10017/36529>