

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

NOTAS AL PROGRAMA

Opción de tesis que presenta

ARNOLDO ARMENTA DURAN

Para obtener el título de

LICENCIADO INSTRUMENTISTA - TROMPETA -

286866

México, D.F. Diciembre de 2000.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INTRODUCCION

La trompeta en sus inicios tenía que ver más con el poder que con el arte, era el principal medio para dar órdenes a los soldados durante una confrontación bélica, su sonido claro y penetrante se proyectaba a una considerable distancia y podía ser escuchado aún sobre el tumulto de la batalla.

En la vida civil las trompetas agregaban un efecto brillante a las grandiosas ceremonias de la corte. Los monarcas mantenían bandas de trompetistas para proclamar su gloria, pero estas agrupaciones rara vez tacaban algo más que elaboradas fanfarrias. El sonido radiante del instrumento lo hacía inconveniente para su uso en lugares cerrados.

El instrumento conocido hasta antes del siglo XIX, un simple tubo largo sin válvulas u orificios que sirvieran para variar la longitud de la columna de aire, era muy limitado en cuanto a los sonidos que podía producir. En esa época la trompeta ofrecía tan solo una selección de poco más de veinte sonidos de la serie de armónicos naturales que comprendían la mayor parte de las notas de una tonalidad. Las notas más graves de la serie estaban tan separadas, que era imposible tocar líneas melódicas en ese registro, la distancia entre los sonidos se va reduciendo a medida que se va ascendiendo en la serie de armónicos, solo era posible tocar melodías en el registro extremo agudo del instrumento. La incorporación de válvulas a la trompeta, un invento de principios del siglo XIX (1815) adjudicado a Heinrich Stölzel (cornista de la orquesta del príncipe de Pless, alta Silesia), permitió a los instrumentistas cambiar la longitud del tubo y por consecuencia de la columna de aire instantáneamente, con el conveniente resultado de que la trompeta moderna puede producir cualquier sonido dentro de toda su tesitura.

Durante el período barroco, los instrumentistas más experimentados desarrollaron una técnica especial para tocar en el registro más agudo del instrumento, llamada "clarino" de la tesitura del mismo. Compositores como J.S. Bach encontraron formas muy ingeniosas para usar una sola trompeta o un reducido grupo de ellas dentro de un ensamble instrumental mayor para proveer un climax extraordinario, pero fueron pocas las obras escritas para trompeta solista, ya que la incapacidad del instrumento para cambiar de tonalidad parecía ser una gran limitación para desarrollar un trabajo de proporciones mayores. Pero la trompeta fue asumiendo gradualmente una posición dentro de la orquesta, en cierta forma como adjunta de los timbales

para un refuerzo más vigoroso y como un instrumento solista en los momentos de mayor júbilo.*

La trompeta orquestal moderna es un instrumento hecho de latón en forma de un estrecho tubo, cuyos casi 3/4 de su longitud son en forma cilíndrica y en el último cuarto se va abriendo gradualmente hasta terminar en una campana de tamaño moderado. Incorpora 3 válvulas (rotativas o pistones), que en forma individual o combinadas, bajan el sonido natural del instrumento de uno a seis semitonos; además incorpora una boquilla en forma de copa, que es la parte del instrumento que entra en contacto con los labios del ejecutante. En la actualidad se fabrican trompetas afinadas en si bemol, do, re, mi bemol, mi natural, trompetas piccolo en fa, sol, la, si bemol agudo, e inclusive en do, pero las más comúnmente usadas en la orquesta son las trompetas en do y si bemol grave. Existen también trompetas bajas en si bemol, aunque estas son tocadas por trombonistas.

* Ledbetter S, Trumpet Concertos, C.D. (tr. Arnoldo Armenta)

FORMA SONATA

Históricamente, "Sonata" y "Forma Sonata" no significan lo mismo. En sus orígenes, *sonata*, simplemente se refería a una pieza para sonar y fue empleada en varios tipos de música instrumental. En el período clásico el partir de una tonalidad principal (tónica) hacia otras tonalidades cercanas para después de un delineado proceso regresar a la primera, llegó a convertirse en el diseño característico de la forma musical y la forma sonata fue la estructura musical por excelencia de ese período. Fue la forma más frecuentemente usada en los primeros movimientos de sonatas, sinfonías, cuartetos de cuerda, etc., desde los tiempos de Haydn y Mozart hasta principios del siglo pasado (XX) y la decadencia de la tonalidad. Aunque en ocasiones se le ha llamado forma del primer movimiento o forma sonata-allegro, es también encontrada con frecuencia en los segundos movimientos (regularmente lentos) así como en los movimientos finales de sinfonías, sonatas y música de cámara.

La forma sonata es fundamentalmente un diseño compuesto de dos secciones. La primera sección, la cual puede ser precedida por una introducción, comienza en la tónica y modula a la dominante (o a otra tonalidad cercana como la relativa mayor si la tónica es menor). En el período clásico, la primera sección se repite en la gran mayoría de los casos, aunque interpretaciones modernas frecuentemente no incluyen esta repetición. Las dos principales áreas tonales de esta primera sección se encuentran asociadas con material temático contrastante conocido como primer y segundo tema (temas A y B), conectados por un pasaje modulador llamado puente. A la totalidad de esta primera sección se le llama exposición.

La segunda gran sección comienza con un pasaje modulador, que comúnmente es de una longitud y complejidad considerables, cuyo objetivo es regresar a la tónica desde la dominante o la tonalidad en la que terminó la primera sección. Ya que estas modulaciones o series de modulaciones están en la mayoría de los casos elaboradas con material temático de la exposición, normalmente se le conoce como desarrollo. El regreso a la tónica original coincide con una nueva presentación del primer tema, marcando de ésta manera el inicio de la reexposición. Siguiendo al primer tema, el segundo también se presenta de nuevo, pero esta vez en la tónica. La reexposición en ocasiones es seguida de una coda para finalizar el movimiento.

CONCIERTO EN RE PARA TROMPETA, CUERDAS Y BAJO CONTINUO.
Gottfried Heinrich Stölzel.

G.H. Stölzel nació en Grünstädtl, Sajonia el 13 de enero de 1690 y murió en Gotha el 27 de noviembre de 1749. Estudió en Schneeberg y Leipzig, Fué maestro de música en Breslau de 1710 a 1712 y fué maestro de capilla en Gotha desde 1719. La mayor parte de sus obras las escribió para la iglesia y el escenario. Compuso 18 óperas, cientos de cantatas, oratorios, música de cámara y conciertos y hay que destacar su "Concerto Grosso" para cuatro coros instrumentales, en el cual incluye a 6 trompetas. Realmente no existe ninguna evidencia de que éste Stölzel haya escrito conciertos para trompeta solista, pero el que haya incluido 6 en su Concerto Grosso y muy probablemente el hecho de que su tocayo Heinrich Stölzel inventó las válvulas (que pronto se incorporaron a los instrumentos de metal) en 1815, asocian firmemente su nombre con el instrumento.

Existe una gran confusión respecto a los antecedentes de éste concierto, ya que es idéntico a un concierto en re para flauta y cuerdas de Reinhard Keiser (1674-1739) y existe también una dudosa adjudicación del concierto a Johann David Heinichen (1683-1729) en un manuscrito preservado en Rostock, donde el instrumento solista es un oboe.

El concierto es una obra en estilo italiano con atractivos efectos de eco en el primer movimiento, un segundo movimiento andante profundo y amplio en re menor y un allegro final muy vivo que nos muestra la agilidad de la trompeta en el registro agudo.

La síntesis analítica que se presenta del primer movimiento revela una construcción compositiva más motivica que temática. En color rojo se marcan las dos presentaciones de la idea inicial, en la tónica, expuesta primero por la cuerda y despues por el solista.

Con color azul se marca una idea presentada por la trompeta en dos lugares del movimiento, la segunda de las cuales sugiere una especie de reexposición.

Un elemento motivico reiterado es una escala diatónica ascendente (color amarillo), presentada tanto por la cuerda como por el solista a manera de imitación, constituyendo el efecto de eco ya mencionado, y que también se da con un pequeño motivo de tercera descendente (color guinda).

CONCIERTO PARA TROMPETA Y ORQUESTA EN MI BEMOL MAYOR
Franz Joseph Haydn.

F.J. Haydn nació en Rohrau, Austria el 31 de marzo de 1732 y murió en Viena el 31 de mayo de 1809. Fué niño cantor en la Catedral de Viena desde 1740 y cuando su voz empezó a sufrir cambios, sirvió como acompañante de las lecciones de canto de Nicola Porpora. A partir de 1766 fué maestro de capilla para la familia Esterházy y a la muerte del príncipe Nikolaus en 1790, Haydn se fue a Viena, manteniendo su posición como maestro de capilla en esta ciudad. Realizó dos exitosos viajes a Inglaterra. Compuso por lo menos 104 sinfonías, 68 cuartetos de cuerda, 4 oratorios, 14 misas, numerosas sonatas para piano, algunos conciertos, etc.

El año 1796 fué un parteaguas en la historia de la trompeta, ese año, el trompetista de la corte de Viena Anton Weidinger perfeccionó un sistema de llaves que liberó a la trompeta de estar limitada a tocar tan solo en la tonalidad en la que estaba construida, que usualmente era re o do, dependiendo de la longitud del tubo. El invento de Weidinger parecía haber resuelto estas limitaciones, permitiendo a la trompeta ir de una tonalidad a otra y tocar aún pasajes cromáticos. Haydn estuvo tan gratamente sorprendido por tal invento, que inmediatamente escribió un concierto de trompeta para Weidinger en la tonalidad de mi bemol mayor. La obra fue estrenada hasta el 26 de marzo de 1800 en la " Gran Academia Musical " de Weidinger en Viena, en un concierto organizado por él mismo para promover su nuevo instrumento. Haydn era el más famoso compositor vivo de esa época en Europa, y tener una obra escrita por él para tocar en concierto, fue una gran publicidad para Weidinger.

CONCIERTO PARA TROMPETA EN MI BEMOL Y ORQUESTA.

F. J. Haydn

Primer movimiento: Allegro.

Tono: Mi bemol mayor.

Compás: C.

La síntesis analítica del primer movimiento permite observar su estructura y la distribución de los diversos materiales que lo conforman.

El tema inicial, presentado por la cuerda, está formado por los grados 1,2 y 3, con valores largos, al que siguen 1,2,3,4, como corcheas, alcanza el grado 5 con una negra y continúa una elaboración sobre el mismo, con los grados 6,7,1,6 como corcheas y nuevamente el grado 5 como negra. Este último grupo es imitado por la flauta, y reiterado por la cuerda, antes de alcanzar el punto climático con los grados 6,7,1,2, como semicorcheas y el 3 como cúspide, desde la cual descienden los grados 2,1,7,6, corcheas, 5, 4, blancas y 3 corchea. Es notable el movimiento contrario desde el eje del grado 3, que se presenta al inicio y al final de éste tema (cc. 1-8).

El material siguiente lo forma el enlace I-IV-I de manera arpegiada (cc. 8-12), y en el compás 13 alcanza un grado 4, clímax desde el cual desciende por escala con valores cortos, y asciende por arpegio. Después presenta un "tema" con blancas en intervalos de décima (intervalo que abarca desde el primer sonido del primer tema hasta su propio clímax), decimo-primer justa y aumentada (cc. 16-18), para alcanzar el grado 5 con repetición del arco (trémolo), que desciende cromáticamente del grado 5 al 3. Aparece entonces una extensión con movimiento de grados conjuntos por semicorcheas alternados con corcheas y negras, y el grupo de cierre (cc. 32-36), una pequeña fanfarria con una cadencia conclusiva en éste último compás.

La trompeta solista presenta entonces el tema inicial, y los compases 37-52 corresponden a 1-18, con la diferencia de la alternancia entre trompeta y cuerdas (o flauta) marcada en la reducción.

En el compás 52 la trompeta presenta el tema en sentido contrario, y el movimiento armónico se dirige a do menor, elaborando un puente como subdominante (II6) de si bemol mayor (cc. 53-58), hacia una semicadencia en el compás 59. La trompeta presenta en el compás 60 una variante del tema inicial en el tono de la dominante, que asciende, ornamentada con trinos, del grado 1 al 5, y hace las veces de un segundo tema, que tiene una extensión de síncopas en progresión descendente, con cromatismos (cc. 66-70), y materiales que alternan orquesta y solista hasta la cadencia del compás 83, en el tono de la dominante. A partir de éste compás, la orquesta presenta un material similar al del compás 26, y sigue un puente con semicorcheas en progresión descendente, que conduce a una semicadencia en la dominante del relativo menor en el compás 92.

En el siguiente compás, inicia la sección de desarrollo, con la trompeta presentando el inicio del tema en do menor, y donde predominan pasajes escalísticos en corcheas y semicorcheas (cc. 97-125). En el aspecto armónico, se presentan transiciones por la subdominante (c. 96), por el grado II, el I, etc., hasta la sexta italiana en los compases 124 y 126, que anteceden una dominante que se prolonga con un pedal en los compases 127-134, concluyendo la sección de desarrollo. La reexposición (compás 125) toma una sección equivalente a los compases 37 a 47 y medio, sobre los compases 125-135 y medio; la trompeta toma en el compás 138 el "tema" de los saltos mayores a la

octava con blancas, al que sigue un pequeño pasaje escalístico en sentido descendente (cc. 140-141), y continúa una disminución del ya mencionado "tema", ésta vez con negras, alternando con figuras de tresillos descendentes (cc. 142-148). Un fragmento de semicorcheas alternadas entre solista y orquesta de tendencia descendente, lleva hacia un pasaje de la trompeta cromático también descendente, con blancas, entre los grados 1 y 5 de la escala (cc. 157-159), y el grupo cadencial melódico 6,2,1,7 y 1 (c. 160) deriva en el material arpegiado del enlace I-IV-I, alternando orquesta y solista (cc.161-164), que es prolongado por una progresión cromatizada ascendente hacia el tema de los saltos de décima (cc. 167-168), que antecede a la cadenza. Concluye el movimiento una fanfarria similar a la de los compases 32-36.

Segundo movimiento: Andante.

Tono: La bemol mayor.

Compás: 6/8.

Este movimiento presenta una estructura general en forma ternaria, con carácter cantabile. A una introducción de la orquesta, exponiendo el primer tema (cc. 1-8), sigue la presentación del mismo material por el solista, todo ello en la tónica. Continúa un pasaje cromatizado, sobre un pedal de la dominante (Mi bemol), que llega a una cadencia en el lejano tono de do bemol mayor (cc. 24-25), donde la cuerda presenta una variante del tema inicial. Un nuevo pasaje modulante conduce hacia la sexta italiana (cc. 30-31), que resuelve a la dominante en el compás 32, y prepara la reexposición de la trompeta. Un puente (cc. 41-46) conduce hacia la coda (cc. 47-50), que presenta el material del tono do bemol, ahora en la tónica.

Tercer movimiento: Finale. Allegro.

Tono: Mi bemol mayor.

Compás: 2/4.

Un famoso y característico tema inicial es presentado por los segundos violines al inicio, y luego por violín primero, fagot y flauta (cc.1-23); un segundo tema, basado en arpeggios descendentes de I y V, es presentado por cuerdas y oboes (cc.25-33), y un grupo de cierre, con rápidos arpeggios descendentes, concluye la introducción orquestal (cc. 33-44). Entonces el solista presenta el tema en tónica (cc. 45-68), y luego la orquesta presenta una extensión para dirigirse a la dominante (cc. 68-77), que es seguida por la presentación del segundo tema, de arpeggios descendentes, por la trompeta en el tono de la dominante (cc. 78-83), ampliado con un pasaje virtuosístico (cc. 86-93), una transición cromática descendente (cc.93-97), y un pasaje cadencial a la dominante hacia compás 116. Un puente presentado por la cuerda (cc. 116-124) conduce hacia una nueva presentación de tema por el solista (cc.125-136), es contestado por la orquesta y dirigido a la subdominante, donde el solista presenta el tema, y se mueve hacia el II menor (c. 149). Aquí el tema es tomado por cuerdas y flauta, y desarrollado sobre varias regiones armónicas de color menor, hasta una semicadencia sobre la dominante del relativo menor (c. 179). En lugar de la resolución esperada al relativo menor, súbitamente el tema es presentado por la trompeta en la tónica (c. 180), y contestado por la orquesta con una variación que lleva al segundo tema, presentado en la tónica por el solista y la cuerda, y ampliado con un material de arpeggios descendentes por el solista (cc. 199-208). Una extensión cadencial, con el enlace V6 del IV - II6 - I6/4 - V7, prepara la cadencia del compás 219, donde se presenta un

materia que reitera el descenso de los grados 4,3,2,1, primero en la cuerda y luego en los alientos acompañados por un toque de fanfarria del solista. En el compás 237, el tema es presentado por el fagot, y en 248 la trompeta toca una escala descendente con trinos, que se dirige a una cadencia en la tónica, pero es bruscamente sustituida por un acorde de séptima disminuída de la dominante doble. Hacia el compás 278 se prepara la cadenza, sección improvisatoria opcional. En la letra H (c. 279) se presenta el tema con la trompeta por última vez, como una coda en la tónica, que es extendida a través de un motivo ondulante en semicorcheas por la cuerda; cierra con un tutti orquestal y una fanfarria del solista.

SONATA PARA TROMPETA Y PIANO Kent Kennan.

K. Kennan nació en Milwaukee en 1913, se graduó en la Universidad de Michigan, así como en la Eastman School of Music, además de haber estudiado en la Academia de Santa Cecilia en Roma. Ha dado clases en la Kent State University, en la Ohio State University y en la Eastman School. El texto de Kennan " Técnicas de Orquestación ", es usado en la mayoría de los colegios y escuelas de música.

La sonata para trompeta y piano fue escrita en 1956, comisionada por la Asociación Nacional de Escuelas de Música (Estados Unidos), y se ha convertido en una importante obra de repertorio en los recitales de trompeta.

La síntesis analítica del primer movimiento muestra la impecable y compleja elaboración en forma sonata de esta obra.

El primer tema, presentado por la trompeta y marcado con color rojo, contiene en su primera parte un contorno melódico anguloso, con saltos de quinta justa y sonidos breves en articulación sencilla y doble, que le confieren un carácter de fanfarria, y cuya tendencia general es ascendente (cc. 1-4). Su segunda parte (cc. 5-9) la constituye una suave progresión descendente ondulante, con valores de corcheas, y por grados conjuntos. Concluye éste primer tema con una cadencia de color melódico frigio, por semitono descendente. El sonido inicial y final del tema es mi bemol.

Después de extender el primer tema hacia una cadencia en el sonido fa, el piano presenta un puente (color café, cc. 38-48), de tendencia melódica descendente, alternando con fanfarrias de la trompeta con sordina (rojo, cc. 41-42, y 46-48), que conduce al segundo tema (azul), caracterizado por arpeggios de cuartas justas ascendentes, y un descenso en progresión rítmico-melódica ondulante con acentos en grupos de corcheas que producen el efecto de cambios de compás, y con tríadas mayores y segundas (cc. 49-61).

Es interesante observar que el principio de construcción melódica de ascender por saltos y descender por grados conjuntos o saltos pequeños, con valores rítmicos relativamente breves, es propio de muchas obras del alto barroco, que el compositor conocía en profundidad ya que es autor de un tratado de contrapunto del siglo XVIII, donde cita abundantes ejemplos de la literatura musical de la época compuestos de esta manera.

Después del segundo tema se presenta el grupo de cierre (cc. 64-74), como una variación de la fanfarria del primer tema, que llega a un punto climático con arpeggios de cuartas hasta un la bemol, y a la conclusión de la primera sección (exposición), en un sonido fa (c. 74).

El piano inicia la sección de desarrollo (c. 75) presentando la primera parte del tema uno, alternado con arpeggios de semicorcheas descendentes(cc. 78-80, y c. 84); le sigue la trompeta, con el segundo tema (cc. 85-92), que a su vez será presentado en forma sucesiva y en diversos registros por ambos instrumentos (cc. 93-102), hasta concluir la sección del desarrollo.

La reexposición es iniciada por la trompeta un tono arriba de la exposición inicial (cc. 102-110), y el piano retoma una sección de la exposición, que incluye parte del primer tema, el puente y todo el segundo tema, pero ascendiendo solo un somitono respecto de aquella (cc. 110-164), luego de lo cual el piano presenta un material en octavas quebradas (c.165), que en la reducción están transcritas como sonidos repetidos para simplificar, y que constituyen una

extensión (cc. 165-180) donde la trompeta presenta un material de contorno descendente, y cuyo final contiene una nueva elaboración del segundo tema por la trompeta con elementos de la fanfarria (cc. 180-189).

La coda es iniciada con el primer tema por la trompeta en tempo lento (cc.190-195), y un tono descendente respecto de la exposición; continúa un stretto entre ambos instrumentos (cc. 195-201), con sentido contrapuntístico climático, para concluir el movimiento con la brillante alternancia de fanfarrias y octavas quebradas. El movimiento termina con el mismo sonido que empezó, mi bemol, pero a la octava superior.

El compositor logra un efecto de conclusión tonal evadiendo, en primer lugar, la reexposición en la tónica a la usanza tradicional, y presentando el primer tema un tono ascendente; después, toma la sección final de la exposición medio tono arriba, y la coda un tono abajo del original, merodeando el centro tonal que es reservado para los últimos compases, con una cadencia si bemol- mi bemol.

El segundo movimiento consta de 3 secciones. La primera comienza con un breve coral introductorio (cc. 1-4). La trompeta con sordina, que sugiere una sonoridad particular y lejana, desarrolla gradualmente un material improvisatorio (cc. 4-16), con gestos melódicos cada vez más recargados rítmicamente, hasta llegar a la segunda sección (c. 15), que inicia con el piano, tiene un pulso más estable, y elabora un ingenioso acompañamiento a una melodía clara, de sonidos amplios en la trompeta abierta (cc. 22-27); luego se desarrolla una especie de contrapunto imitativo (cc. 28-36). Se presentan entonces dos pequeñas secciones contrastantes entre sí: primero, una melodía en dobles octavas en el piano (cc. 38-40), y después una melodía en forte de la trompeta, acompañada de octavas quebradas (cc. 41-45), al que sigue un solo del piano (cc. 45-55). Continúa una variación de la sección inicial (cc. 56-71); a partir del compás 69, la trompeta emplea un segundo tipo de sordina (harmon) dando un carácter aun más sombrío que al inicio del movimiento, y sigue una coda que inicia con una melodía octavada en el piano (cc. 72-75); concluyendo el movimiento con un acorde de Do Mayor.

El tercer movimiento inicialmente presenta un grupo de dos temas rítmicos, de los cuales el primero tiene una curva melódica angulosa con intervalos de cuarta justa, quinta justa y tercera menor, y se desarrolla desde una presentación con ambos instrumentos a la octava hacia un juego contrapuntístico complejo; le sigue una especie de danza (hacia la letra B) con un acompañamiento del piano que alterna irregularmente grupos de dos y tres corcheas, dando la impresión de compases de 5, 6, 7 corcheas, dependiendo de la presencia del sonido más grave de cada grupo, mi bemol. La trompeta, por su parte, lleva un segundo tema rítmico, con notas repetidas y tríadas descendentes, que se extiende hasta una cadencia en la letra D; aquí el piano presenta el tercer tema, muy contrastante, que es una especie de coral a cuatro voces, que recuerda la textura de los corales de Bach, aunque con un juego armónico más disonante. La letra E contiene una nueva elaboración rítmica de los temas rítmicos, presentados polifónicamente por ambos instrumentos. En la letra F se presenta una nueva versión de la danza de métrica irregular de B. Un solo de piano en la letra G de carácter imitativo conduce a la H donde se superponen elementos de los temas de carácter rítmico del piano, con la melodía del coral, con sonidos largos

en la trompeta. Las letras I-J contienen nuevas variaciones de los temas rítmicos, en un tempo un poco mas rápido. En la letra K, la trompeta presenta una variación del primer tema por aumentación, mientras el piano lleva un contrapunto en octavas. La letra L alcanza una especie de culminación sonora, La coda tiene una variante del tema inicial del movimiento, con la misma textura de octavas entre ambos instrumentos, a la que sigue una cadencia sobre el sonido si bemol, con escalas por movimiento contrario: fa#, mi, re, do#, si y si bemol, en la voz superior del piano, contra re, mi, fa, sol, la y si bemol en el bajo.

SONATA PARA TROMPETA Y PIANO
Leonardo Coral.

Primer Movimiento: Allegro

El primer tema inicia en compás de 5/8, y está formado por un sonido largo de la trompeta mi bemol, al que responde el piano con un motivo de terceras menores descendentes en progresión cromática, en los compases 1-2; el compás 3, en 9/8, muestra un diálogo de sonidos cortos que concluye la frase inicial. Todo éste fragmento se repite, no de forma exacta en el contorno melódico. La primera parte de la exposición, hasta el compás 18, muestra un juego de elementos similares, alternando ambos instrumentos. Un pequeño puente (cc.18-22), prepara la presentación del segundo tema, construido con el contorno básico del tema 1, que divide una séptima mayor descendente (notado como fa - fa#), en una sexta menor descendente fa - la, y una tercera menor la - fa#; éste segundo tema también se presenta en una progresión descendente, y tiene un diálogo opuesto al tema 1, pues el piano propone y la trompeta responde (cc. 23-28);

una extensión conduce hacia el grupo de cierre de la exposición, en el compás 38, donde el piano presenta una variante del tema 2 y la trompeta responde con una frase que llega a una cadencia en el sonido sol# (c. 42). La exposición se repite, y presenta sólo una variante en la segunda casilla que conduce al desarrollo en el compás 44, con el tema inicial, transportado una tercera mayor descendente. Esta sección presenta variaciones del material de la exposición, hasta el compás 71, en que inicia la reexposición con una variación del registro del tema 1, comenzando también sobre mi bemol. Se omite un puente presentado en la exposición, y se aborda más directamente el segundo tema en el compás 87, pero transpuesto un tono ascendente respecto del original del compás 23. El grupo de cierre aparece ahora sobre el compás 101, también transpuesto una segunda mayor respecto del original del compás 38.

Segundo Movimiento: Adagio Expresivo.

Compás: 4/4, alternando con 2/4.

Inicia la trompeta un material que aparece en imitación por aumentación en el piano (cc. 1-4) elaborado sobre un bordado, y descansa en una cadencia con sonidos largos en el compás 7. El tema conserva sólo el gesto inicial en el compás 8, pero se amplía sobre un acompañamiento más denso rítmicamente del piano, quedándose gradualmente más estático sobre el compás 15. Una sección que reitera el dibujo del bordado en diversas proporciones rítmicas conduce a una cadencia sobre el compás 24, y el compás 25 presenta la reexposición/coda, con una ampliación del tema inicial sin imitación.

Tercer movimiento: Allegro Risoluto.

El piano retoma el motivo inicial del primer movimiento de terceras cromáticas descendentes, ésta vez desde el sonido mi, en el compás 1. En el siguiente compás lo amplía intercalando segundas descendentes separadas por una quinta justa ascendente, con terceras menores; en el compás 3 la trompeta presenta una variación del compás uno, sobre una línea del piano de tercera menor, segunda menor y su intervalo complementario, séptima mayor. Con una dinámica

ininterrumpida, el movimiento se desarrolla presentando incesantemente nuevas combinaciones de los motivos expuestos en los compases 1-2, en un juego rítmico de imitaciones, empates rítmicos entre voces, en una textura predominante a tres voces.

Una cadencia en el compás 33, prepara un diálogo elaborado a dos partes, durante los compases 34-53, de la trompeta contra el piano a 2 voces sincrónicas. Un pequeño puente (cc. 54-55) interrumpe esta textura dialéctica, y prepara la reexposición del compás 56, que presenta en otra disposición de registros, y conduce a una cadencia en compás 63. Una sección de nuevas alternancias y diálogos desde el compás 64, en dinámica piano, prepara el final en climático en *ff* y sincrónico del compás 80, con el que concluye la obra.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

RANDEL, Don Michael.

1978, "Sonata Form" pp. 472-475, "Trumpet" pp. 525-526. HARVARD CONCISE DICTIONARY OF MUSIC. Estados Unidos: The Belknap Press of Harvard University Press.

BAINES, Anthony.

1993, "Valve Era" pp. 206-207. BRASS INSTRUMENTS, Their History and Development. Estados Unidos: Dover Publications, Inc.

ininterrumpida, el movimiento se desarrolla presentando incesantemente nuevas combinaciones de los motivos expuestos en los compases 1-2, en un juego rítmico de imitaciones, empates rítmicos entre voces, en una textura predominante a tres voces.

Una cadencia en el compás 33, prepara un diálogo elaborado a dos partes, durante los compases 34-53, de la trompeta contra el piano a 2 voces sincrónicas. Un pequeño puente (cc. 54-55) interrumpe esta textura dialéctica, y prepara la reexposición del compás 56, que presenta en otra disposición de registros, y conduce a una cadencia en compás 63. Una sección de nuevas alternancias y diálogos desde el compás 64, en dinámica piano, prepara el final en climático en *ff* y sincrónico del compás 80, con el que concluye la obra.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

RANDEL, Don Michael.

1978, "Sonata Form" pp. 472-475, "Trumpet" pp. 525-526. HARVARD CONCISE DICTIONARY OF MUSIC. Estados Unidos: The Belknap Press of Harvard University Press.

BAINES, Anthony.

1993, "Valve Era" pp. 206-207. BRASS INSTRUMENTS, Their History and Development. Estados Unidos: Dover Publications, Inc.

Concierto para Trompeta en Mi b
y Orquesta

Cuerda

Flaut

Cuerda

Trompa

Flaut

Trompa

Cuerda

Trompa

Cuerda

Cuerda

Trompa

Flaut

Cuerda

Cuerda

Trompa

Cuerda

Trompa

Cuerda

Trompa

Cuerda

Trompa

Cuerda

Trompa

Cuerda

Sonata for Trumpet and Piano

K. Kusanagi

The musical score is presented in 14 staves, alternating between the Trumpet and Piano parts. The Trumpet parts are written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major/D minor). The Piano parts are written in bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'piano' and 'f. sfz'. There are also performance instructions like 'Trompete' and 'Piano' written above or below the staves. The piece concludes with a 'Sofito' marking and a final cadence.

Sonata para Trompeta y piano

This musical score is for a Sonata for Trumpet and Piano. It consists of multiple systems of staves. Each system typically includes a staff for the Trompeta (Trumpet) and a staff for the Piano. The notation is in a common time signature (C) and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The score is marked with 'Trompeta' and 'Piano' at various points. There are also some numerical markings, such as '1' and '2', which likely indicate first and second endings or specific measures. The overall style is classical and technical, typical of a sonata for a trumpet and piano.