

01322
1



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

"LA TROMPETA Y LAS TROMPETAS"

NOTAS AL PROGRAMA

COMO OPCION DE TESIS
QUE PRESENTA

RAFAEL ERNESTO ~~ANCHETA GUARDADO~~

PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN TROMPETA

ASESORES: MAESTRO ELOY CRUZ SOTO
MAESTRO JAIME MENDEZ ALVARADO



MEXICO, D. F.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

JULIO DE 2003



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.

*A MI ESPOSA KIYOKO QUE FUE DE GRAN AYUDA EN TODA MI CARRERA
Y A MI HIJA LISAKO UNA BENDICION DE DIOS.*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

LA TROMPETA Y LAS TROMPETAS.

INTRODUCCION

En ésta introducción se dará el nombre de "trompeta" a los instrumentos de la antigüedad que se sabe o se supone que se podían sonar a través de la vibración de los labios o de boquilla circular y que pueden ser antecesores directos o indirectos del instrumento moderno.

La historia de los instrumentos de boquilla circular se remonta a los orígenes de la historia de la humanidad. La Biblia nos ofrece el testimonio de su importancia en las ceremonias religiosas antiguas; Homero, el de su uso en la batalla. De una época anterior a la de Homero datan las trompetas que se encontraron en la tumba del faraón egipcio Tutankamón (reinó de 1358 a 1353 a.C.)¹. Su buen estado de conservación permitió transmitir por radiotelefonía el sonido de esos instrumentos. Cuatro siglos antes de la era cristiana, los griegos incluían certámenes de trompetistas dentro del desarrollo de los Juegos Olímpicos. En la escultura romana se puede observar que las trompetas aparecían en todas las procesiones. En la edad media este instrumento presentaba dos formas bien diferenciadas, una de las cuales (*Claro*) que es el origen de la moderna familia de las trompetas, y la otra (*Bucina*) de la familia de trombones; aunque puede considerársela también como un antecesor de la trompeta.

En un principio el *Claro*, tenía un tubo recto y largo, pero más tarde, para hacerlo más fácil de transportar, se redujo la longitud del instrumento doblando el tubo en forma de zig-zag; para entonces su nombre corriente era *Clarión*, denominación que, aunque variada, nunca se ha abandonado.

Posteriormente la gran importancia de la trompeta en los conjuntos instrumentales renacentistas, se advierte en el hecho de que, de los cuarenta y dos instrumentistas adscritos a la corte Enrique VIII, catorce eran trompetistas.

La historia de la orquesta comienza en realidad en los primeros años del siglo XVII, y ya se ha dicho que la trompeta figuraba en los conjuntos instrumentales no uniformes de ésa época. En el *Orfeo* de Monteverdi (1607),

¹ Turr, Edward H., New Grove Dictionary of Music and Musicians, t. 19, p. 214

AGRADECIMIENTOS:**A TODA MI FAMILIA, EN ESPECIAL A:**

MI PADRE ALFREDO
MI MADRE MARIA
MI HERMANA MARICELA
MI SUEGRO MASAO
MI SUEGRA KAZUKO

A MIS AMIGOS:

ALVAR CASTILLO
MIWA KUBOTA
HIDEO YAMAGIWA
MARGARITA DE YAMAGIWA
JUANITA VALGAÑON
RAMON SANDOVAL
HUMBERTO ALANIS

A TODOS MIS COMPAÑEROS, EN ESPECIAL A:

ROBERTO VASQUEZ
LUIS MIGUEL BALSECA
AMILCAR MENDOZA

A LOS INTEGRANTES DEL CUARTETO:

OMAR CABRERA
INDALECIO MARTINEZ
JUAN LUIS GONZALES

A MI ASESOR DE TESIS MAESTRO ELOY CRUZ SOTO
AL MAESTRO GUSTAVO ROSALES
AL MAESTRO GUSTAVO MARTIN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

UN AGRADECIMIENTO MUY PERSONAL Y ESPECIAL A MI MAESTRO DE
TROMPETA:

JAIME MENDEZ ALVARADO.

encontramos una tocata para cinco cornetas de diferentes afinaciones. Hay quien dice que el éxito de la trompeta en estos experimentos orquestales no debe de haber sido muy grande, por cuanto son muy pocos los testimonios que se tienen del uso de este instrumento hasta fines del siglo XVII. Lo más probable, sin embargo, es que nuestro conocimiento de la música de ese período sea incompleto.

La aparición del tratado de Girolamo Fantini² (trompetista italiano y escritor sobre la trompeta), *Modo per imparare a sonare di tromba* ("Modo de aprender a tocar la trompeta", Frankfort, 1638)³ constituye seguramente un hecho muy significativo, porque es la primera evidencia de la necesidad de estudiar la trompeta de manera sistemática y organizada. No hay duda, por otra parte, de que hacia fines de ese siglo la trompeta era un instrumento muy usado.

En el mismo período, Henry Purcell empleó frecuentemente la trompeta; en su ópera *Dioclesian* una trompeta y una voz de contralto cantan a dúo; Purcell escribía para un instrumentista consumado: John Shore, trompetista de la corte y miembro de una familia de trompetistas que fueron famosa durante todo el siglo. Probablemente muchas de las partes difíciles para trompeta compuestas por los músicos de esa época fueron escritas para determinados virtuosos de gran habilidad. En esta misma época la gran mayoría de los compositores alemanes incluían la trompeta en lo conjuntos orquestales.

Handel, poco tiempo después, escribió partes muy agudas y floridas para este instrumento, como su "Let the Bright Seraphim" (en *Samson*) y "The Trumpet shall Sound" (*Messiah*). Este autor indicaba en la partitura: *Clarino I, Clarino II y Prinzipale*, lo que muestra que en sus días aún se mantenía para los instrumentistas, la misma distribución que en la época de Monteverdi.

También Bach escribió para la trompeta partes muy floridas, y en general, en un registro más agudo. Claro está que solo en el sector agudo de la serie armónica, las notas de la trompeta son lo suficientemente vecinas entre sí, como para que se pueda ejecutar algo más que un arpeggio.

Telemann escribió un concierto para trompeta en Re mayor y orquesta, al igual que Vivaldi escribió uno para dos trompetas y orquesta.

² Trevor and Wallace, Brass Instrument, p.96

³ Tarr, Edward H., New Grove Dictionary of Music and Musicians, t.6, p.394

Apesar de esto generalmente, durante la época de Bach y Handel, la trompeta servía mas para acentuar determinadas expresiones que para nutrir la masa orquestal: La trompeta era el instrumento ideal para las ocasiones en que se buscaba producir un efecto de gran regocijo o en otros casos, el terror del Juicio Final: Bach empleaba usualmente tres trompetas para estos pasajes.

En la época de Haydn y Mozart (autores con los que puede decirse que se inicia la orquesta moderna), la trompeta tiende a convertirse de instrumento melódico a instrumento de armonía. En realidad, vuelve a ser en la orquesta lo que había sido en otras circunstancias: la compañera inseparable de los timbales, que en esa época se limitaban a dos notas (tónica y dominante). La atracción de la trompeta es, en gran medida, la misma atracción que despierta el fortissimo: ahora bien, como en esa época un pasaje fortissimo estaba construido habitualmente mediante el sencillo recurso de los acordes de tónica y dominante (exactamente la base para un uso adecuado de los registros medio y grave de la trompeta), la trompeta y el fortissimo llegaron a vincularse íntimamente.

Dos trompetas era a la sazón la participación corriente de este instrumento en la constitución de la orquesta.

Con Beethoven, el papel de la trompeta y de los timbales se hace un tanto más importante, pero mientras se siguió empleando solo la trompeta natural (con o sin tubos adicionales), el trompetista no llegó a tener una intervención destacada en el tejido de la trama contrapuntística.

Se hicieron vanas tentativas para liberar a la trompeta de su función estrictamente armónica y darle patente de instrumento melódico. A fines del siglo XVIII se ensayó una trompeta de llaves, pero fue pronto abandonada. Se hicieron otros ensayos tendientes a poner el pabellón del instrumento al alcance de la mano del intérprete, con el objeto de permitirle enriquecer la gama de sonidos del instrumento como los "sonidos tapados": sin embargo estos sonidos que para muchos, suenan muy apagados en el corno francés, lo parecieron mucho más en la trompeta, por el contraste que ofrecían con el brillante timbre natural de este instrumento. La trompeta de vara tuvo cierto éxito en Inglaterra, pero casi en ninguno de los demás países. El irlandés Clagget, que con todo ingenio había unido dos cornos de diferente altura en los que un pistón desviaba la columna de aire de uno a otro, hizo lo mismo con la trompeta. Así, de la misma manera, varios inventores

expusieron otras tantas ideas brillantes.

A principios del siglo XIX, dos alemanes, Bluhmel y Stolzel (o Blumel y Stolzl), aplicaron a este instrumento el verdadero sistema de llaves; mejorado con posterioridad, ha sido mejorado por Adolphe Sax, por Francois Périnet, y últimamente por el doctor J.P. Oates. Así nació la trompeta moderna, que ha sido y es objeto de continuas modificaciones de detalle que buscan su mayor perfección.

Se dice que en 1826 Spontini trajo una trompeta alemana de llaves que la mostró en París donde fue bien recibida y copiada después. Hector Berlioz fue el primero en usar el nuevo instrumento en la ópera *Les francs-juges* en el mismo año. Por otra parte Fromenta Halévy¹, en su ópera *La judía* (1835), según otro historiador, parece haber sido el primer compositor que empleó la trompeta de pistones en la orquesta: en su partitura escribe para dos trompetas de este tipo, y dos trompetas naturales con tubos de recambio. En 1828, Jean -Louis Antoine, modificó el *post horn* alemán (corno de posta, instrumento de sonoridad más oscura) para ser un instrumento de válvulas, llamándolo corneta de pistones. Ganó popularidad rápidamente como instrumento solista, debido a la agilidad cromática que éste presentaba. Fue muy usado por compositores franceses.

En 1850-1890, la influencia que presentó la corneta en si bemol, con sus ventajas, llevó hacia la construcción de trompetas en sib y do hechas con pistones o válvula rotativas. En 1890 la forma de la trompeta en la orquesta fue establecida. Trompetas de pistones fueron usadas generalmente en Francia, Inglaterra y Estados Unidos. Las trompetas rotativas (con un sistema de llaves similar al del corno francés) fueron las usadas en Alemania, Austria e Italia. Las trompetas en do fueron introducidas por trompetistas franceses y vieneses. En 1929 a través de la influencia Georges Mager, trompeta principal de la Sinfónica de Boston (1920-1950), la trompeta en do fue incrementando su popularidad, tanto que cerca de 1940 la trompeta en si bemol fue remplazada en las orquestas por la trompeta en do.

En 1905 la Compañía belga Mahillon intentó construir una trompeta piccolo para ejecutar el segundo concierto de Brandenburgo de Bach. Ya para 1959 la trompeta piccolo fue muy desarrollada, tanto que ya podían tocar todas las orquestas la literatura barroca y no solo los especialistas. En 1960 el virtuoso

¹ Tarr, Edward H., *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t.8, p.44

trompetista francés Maurice André llevó la trompeta a una nueva era, como instrumento solista, haciéndola popular en el mundo a través de sus grabaciones.

En el presente en las orquestas americanas, la sección de trompetas usa trompeta en do, pero la si bemol es usada en cierto tipo de repertorio. Trompetistas ingleses y alemanes prefieren la si bemol, mientras que la trompeta en do son ampliamente usadas en Austria y Francia. Las trompetas de pistones son más comunes, aunque las trompetas rotativas son las principales en Alemania y Austria.

Hoy encontramos trompetas en las tonalidades de: si bemol, do, re, mi bemol, mi, fa, sol y piccolo en la si bemol y do (aunque en la actualidad solo construyen trompetas piccolos en si bemol y la).

Algunas trompetas son construidas para poder usarse en dos tonalidades diferentes, por ejemplo: re/mi bemol, sol/fa/mi, y piccolo la/si bemol.

La trompeta de pistones aparece con toda oportunidad para intervenir en la ejecución de la música cromática de Wagner, por lo que éste pudo, sin ningún reparo, poner los sonidos de la trompeta al servicio de su estilo altamente contrapuntístico.

Como queda dicho, en la segunda mitad del siglo XVIII las orquestas se constituían corrientemente con dos trompetas (excepto para el acompañamiento de las obras corales, caso en el cual se escuchaban tres y hasta cuatro de estos instrumentos). Wagner por lo común usó tres, a fin de poder asignar a la trompeta acordes enteros: en *Tannhauser*, un motivo especial lo lleva a emplear doce trompetas. Desde Wagner los compositores de obras para orquesta han usado la trompeta sin ninguna clase de restricciones. Tal se puede ver en los compositores como Verdi en su *Requiem* utiliza ocho trompetas, Respighi en *Pinos de Roma* utiliza seis, Mahler que por lo general en sus sinfonías usa cuatro, Stravinsky en *La Consagración de la Primavera* utiliza cinco y una trompeta baja, Janacek en su *Sinfonietta* también utiliza doce trompetas, y así podemos enumerar a muchos compositores que le dan una importancia muy relevante a la trompeta ya en nuestros días.

La trompetas que usaré para el examen profesional son cuatro:

Para el concierto en Re mayor de Tartini uso la trompeta piccolo en la.

Para el concierto en Mib mayor de Hummel uso la trompeta en mi bemol.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Para la pieza de Toru takemitsu uso la trompeta en do.
Y finalmente uso la trompeta en si bemol para la Romanza de Rafael Méndez.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CONCIERTO PARA TROMPETA Y ORQUESTA EN RE MAYOR. GIUSEPPE TARTINI

A Giuseppe Tartini se le recuerda sobre todo como uno de los grandes violinistas de su tiempo, y en su biografía hay algunos datos ciertamente interesantes.

Giuseppe Tartini violinista y compositor Italiano. Nació en Pirano (ahora Piran), Istria al sur de Trieste, el 8 de abril de 1692 y su muerte es atribuida a una gangrena por un pié ulcerado el 26 de febrero de 1770.

Fue el cuarto hijo de Giovanni Antonio Tartini, originario de Florencia y oficial público en Pirano. En el año de 1709, Giuseppe se inscribió en la Universidad de Padua para estudiar leyes y dos años después, a la edad de 19 años, se casó en secreto con una dama de nombre Elizabetta Premazore, que era "protegida" del cardenal Cornaro.

Según algunos de sus biógrafos, Giuseppe se vio perseguido por el cardenal, quien lo acusó de haber raptado a la joven mujer. Huyendo del asedio del cardenal, Giuseppe se refugió en el monasterio franciscano de Asís donde, al parecer, tomó lecciones de música con un cura organista al que apodaban El padre Bohemio, cuyo nombre era Bohumil Cernohorsky. Al poco tiempo se le pasó el enojo al cardenal Cornaro por la pérdida de su joven protegida y dejó de perseguir a Tartini, quien regresó a Padua y más tarde se fue a Ancona para estudiar el violín.

Su carrera se centró largamente en Padua, donde ganó el respeto internacional tanto como violinista, profesor y compositor.

Él fue profesor de prominentes violinistas y compositores, como: J.G. Graun (compositor alemán de música instrumental en la época pre-clásica), P. Nardini (violinista y compositor italiano), J.G. Naumann (compositor y director alemán), G. A. Paganelli (compositor italiano). Autor de notables obras teóricas sobre la ejecución y ornamentación del violín, escritor de varios textos entre los que se encuentran: un tratado general de música, un texto sobre principios de armonía y una larga carta en la que el compositor da respuesta a la crítica hecha por un tal monseñor Le Serre, de Ginebra, a su tratado de música.

Entre los años de 1723 y 1726 se estableció en Praga, donde trabajó al servicio del conde Kinsky. Al terminar su estancia en Bohemia, regresó a

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Padua, donde fundó una escuela de música y donde murió el 26 de febrero de 1770.

Lo más importante de la producción estrictamente musical de Tartini está concentrado en sus más de 150 conciertos para violín y alrededor de 100 sonatas para el violín. Entre éstas, la más famosa es la conocida como *El Trino del Diablo* y que fue creada, según el propio Tartini, a partir de un sueño en el que el mismísimo Luzbel se le apareció y tocó para él dicha sonata.

Otro detalle interesante de la vida de Tartini está en su curiosa costumbre de añadir apéndices textuales a algunas de sus obras instrumentales. Para más señas, cuando la obra en cuestión estaba destinada a ser tocada fuera del círculo de músicos cercanos a él, el mencionado apéndice textual era cifrado por Tartini, escondiendo su verdadero significado.

Hacia 1935, estos crípticos textos que Tartini añadía a sus obras instrumentales fueron descifrados por el musicólogo Minos Dounias, quien descubrió que la mayoría de ellos provenían de los dramas de Pietro Metastasio y que en muchos casos las palabras se adaptaban exactamente a la intención dramática de la música.

Por si fuera poco, Tartini realizó también algunas interesantes observaciones sobre ciertos fenómenos acústicos.

Su *Teoría de la Acústica*, como esta expuesto en su *Tratado* de 1754, trata de conciliar observaciones empíricas con armonías clásicas y las leyes de la física y geometría. Así como el filósofo Josefo Zarlino, Tartini expone el dualismo que existe entre los sistemas armónicos mayor y menor, donde ambos son producto de las leyes fundamentales de la física, aritmética y geometría. Llevándole a descubrir y describir lo que los científicos modernos llaman *sonido resultante*.

Este sonido resultante descubierto por Tartini es un tercer sonido que se alcanza a escuchar cuando se hacen sonar simultáneamente dos notas musicales y que, dependiendo de las condiciones, es más grave que éstas si resulta de la diferencia entre sus vibraciones, o más agudo si resulta de la suma de las vibraciones de los sonidos originales.

Tartini incluyó en su tratado la Melodía, Tipos de Cadencias, Disonancias, Estructuras de escalas y su armonización.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Estilo del Compositor.

Generalmente los conciertos de Tartini estan conformados bajo el esquema de los conciertos de Antonio Vivaldi, en tres movimientos: rápido -lento -rápido, con el Segundo movimiento en una tonalidad contrastante. Para todos los movimientos usa pasajes de la orquesta intercalado con pasajes del solista y teniendo como punto de partida generalmente el ritornello por si mismo, en lugar de una idea contrastante.

Los conciertos de Tartini se caracterizan, sobre todo, por un extrovertido y ágil virtuosismo, que en los conciertos para violín está definido por el manejo del arco que fueron implementados por el propio compositor, y que en su tiempo eran una auténtica novedad.

El musicólogo Manfred Bukofzer afirma que muchos de los conciertos de Tartini, considerado un compositor cabalmente barroco, ya estan marcados por el *style galant* (estilo galante) que marcó el fin del período barroco y la transición al estilo clásico.

A pesar de las limitaciones de información cronológica, uno puede discernir en la música de Tartini la tendencia general de una temprana fase de pre-Clasicismo: creciendo la supremacia de la voz superior, decreciendo lo lineal e incrementando la función del apoyo armónico de la línea baja. Aparecen en sus conciertos frecuentes efectos de ecos y en particular la elaboración de la cadenza, escrita por el mismo Tartini.

Situación cronológica del Concierto en Re mayor para Trompeta y Orquesta . Minus Dounias compilador de toda la obra de Tartini, divide sus obras en tres periodos: temprano (1735), medio (1735-1750), tardío (después de 1750). El presente concierto, Dounias 53 en Mi mayor, procede del último periodo, 1750-60. Es un concierto que fue transportado a Re Mayor, para ser ejecutado por la trompeta. Donde se observan muchas características que se adaptan admirablemente bien a la trompeta, como: su diseño melódico, ritmo marcial, pasajes que proceden por notas de cambio, gestos vivos. El carácter del Adagio (original en la tonalidad de Si Mayor) establece un gentil contraste con los otros dos movimientos a pesar de el brillante sonido de la

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

trompeta

Podemos observar que en la mayor parte de este concierto hay una alternancia entre orquesta y solista, apegándose muy bien al concepto de concierto italiano de aquella época. Tartini cambió su estilo de composición en 1744, de la extrema dificultad a lo gracioso y expresivo, como ejemplo de esto está el concierto que ahora nos atañe.

En esta época la definición de concierto es:

Concierto: una composición instrumental desarrollada alternando pasajes dominados por la orquesta y pasajes dominados por el instrumento solista (Concierto Solo) o un pequeño grupo de instrumentos (Concierto Grosso).

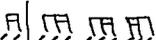
Concierto Solo: una composición instrumental que contrasta el timbre de la orquesta con el solo de un instrumento, usualmente escrito para un escaparate de posibilidades técnicas del instrumento solo y de la habilidad del ejecutante.

Concierto Grosso: un concierto que contrasta del timbre de la orquesta completa (*ripieno*) con estos de un pequeño grupo de instrumentos (*concertino*). Es el más importante género instrumental del Barroco.

Concierto Italiano: Un Solo Grosso o Concierto Grosso típico en tres movimientos (rápido-lento-rápido), en el cual cada movimiento usualmente toma una forma ritornello.

Análisis del Concierto:

El Primer movimiento de este concierto tiene una forma unipartita, ya que todo su material está basado en dos importantes temas que se presentan al principio:

a:  y b:  variándolos ya sea por
aumentación, disminución o invertidos.

El movimiento se divide en A y A', con un Puente que se caracteriza por su inestabilidad armónica (compass 37 al 47), pasando por: La si menor

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Do-La-Mi-La, y una "Coda de Engaño" en el compás 68 al 75. Llamada de Engaño porque no está en la tónica sino en su dominante para luego terminar con la Coda "verdadera" que va de dominante (A) a Tónica (D) en los compases del 75 al 80.

La parte A va del compás 1 al 37, presentando los temas principales y la entrada del solista. Con un antecedente que va del compás 13 al 29, y un consecuente del compás 29 al 36.

La parte A' va del compás 47 al 80, caracterizándose porque inicia con el tema "a" pero en la dominante y también porque los temas están desarrollados. Apartir de la anacruza al compás 54, la música cambia de un carácter marcial y estacato a uno expresivo y legato, luego en el compás 60 regresa a su carácter original, para luego terminar con las codas ya mencionadas.

El Segundo movimiento, se caracteriza totalmente por su carácter dulce y expresivo en una métrica ternaria de $3/4$ y en la tonalidad de La Mayor. Como el concepto de Concierto lo indica, el Segundo movimiento es totalmente contrastante al Primero y Tercero. El tema principal está compuesto por los primeros cuatro compases y con base en este se desarrolla todo el movimiento, ya sea variándolo, repitiéndolo en diferente grado de la tonalidad o aumentándolo.

Está compuesto de dos secciones:

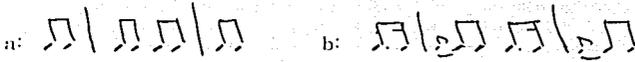
La primera sección comprende hasta el compás 16, dividida en dos frases de 4 compases más 4 y otra de 4 más 4. Donde Tartini hace uso del eco y se concibe claramente hacia donde va su armonía, de tónica a dominante.

La segunda sección inicia en la anacruza al compás 17, tocando la orquesta el tema con una pequeña variación en región de dominante, seguido de una ligera inestabilidad armónica en el compás 19 y 20, haciendo más interesante la dirección a la dominante.

Esta sección está dividida en una frase de 4 compases más 4, luego 4 compases que llevaría la dirección armónica de dominante a tónica, para terminar en la Coda de los últimos 4 compases en la tónica de La Mayor.

El Tercer movimiento así como el primer movimiento se encuentra en métrica binaria y en la tonalidad de Re mayor. Dividido en A y A'. Siendo su forma unipartita, ya que todo su material está basado en dos temas principales que se encuentran al principio y que son :

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

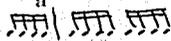


Sobre estos dos temas se sustentará todo el movimiento, variando los temas o haciendo una variación de la misma variación.

Es un movimiento donde primero interviene el solista (cada cuatro compases casi siempre) y luego responde la orquesta con la sucesión de dieciseisavos (a lo que llamaremos c), hasta la primera parte que es el compás 9-4 donde se dá el Clímax total del movimiento.

La segunda parte A' se caracteriza por la presencia de la Cadenza y las Codas.

Análisis del tercer movimiento:

COMPASES	TONALIDAD	TEMAS
1 - 4	I = D	a
4 - 8	I	c: 
8 - 12	V, IV,ii	a variado
12 - 16	I	c
16 - 20	I	b
20 - 24	I	b
24 - 28	I, V	a
28 - 32	V,I,V,II	c
32 - 44	II,V	a y a variado, b
44 - 48	V	c
48 - 52	A	a aumentado
52 - 56	A	c
56 - 60	A	a variado
60 - 64	A, VII	c
64 - 72	VII, A	b y c
72 - 76	A, II	a
76 - 94	II,V,IV,ii	a variado, a, y c. Clímax
94 - 114	ii,V,I,VI	a variado, b
114 - 118	I	c
118 - 122	I	a variado
122 - 126	I,IV,V	c

126 · 128	V, I	Cadenza
128 · 132	-I, V	c
132 · 136	I, V, I	b
136 · 140	I, V, I	b invertido.

La trompeta usada y su justificación:

La trompeta usada para la ejecución de éste concierto es una trompeta creada en el siglo XX, llamada trompeta piccolo en tonalidad de la. Normalmente este instrumento se utiliza para imitar la sonoridad del *clarino* y la *trompeta natural* (instrumentos propios del periodo Barroco) que funciona sin llaves, pistones, válvulas u otros mecanismos para cambiar las notas, el recurso empleado para este fin era únicamente la embocadura; por su dificultad de ejecución éstos instrumentos eran tocados solamente por músicos profesionales altamente entrenados.

Otro elemento de dificultad relacionado con estos instrumentos es el estilo mismo, que habitualmente usa el registro más agudo del instrumento y su sonoridad es de un color muy brillante. La trompeta piccolo (en la o si bemol) es un instrumento transpositor a la octava superior de la trompeta normal de nuestro tiempo, permitiendo manejar el registro característico de la trompeta natural de manera más sencilla que ésta, además el mecanismo de pistones simplifica su funcionamiento. Ahora con el desarrollo del mecanismo de la trompeta, la trompeta piccolo funciona con cuatro pistones, acortando o alargando el paso del aire dentro de los tubos de la trompeta, haciendo más fácil la producción de los sonidos.

Como ya he mencionado el concierto está originalmente en la tonalidad de Mi mayor. En la edición que uso, la transcripción está hecha para una trompeta en do y la obra fue bajada un tono, es decir en Re mayor.

He decidido utilizar una trompeta piccolo en la, porque su uso implica necesariamente que el trompetista toque la obra en Fa mayor (una tonalidad mucho más cómoda en éste instrumento, tanto en su digitación como por su interpretación) aunque la tonalidad en que toca la orquesta no se modifica, es decir Re mayor.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

PAGINACIÓN DISCONTINUA

A - D - G / C

TEJIS CON
FALLA DE ORIGEN
CONCERTO en RE

1

Reconstitution cadence
JEAN THILDE

pour
TROMPETTE et ORCHESTRE

I.

GIUSEPPE TARTINI

PIANO
Musical score for Piano, first system. Includes treble and bass staves with complex chordal textures.

Musical score for Piano, second system. Includes treble and bass staves with dynamic markings like *p* and *f*.

Musical score for Piano, third system. Includes treble and bass staves with dynamic markings like *ff* and *p*.

Trompette en RE
Musical score for Trumpet in D, first system. Includes a single staff with various articulations.

Musical score for Piano, fourth system. Includes treble and bass staves with dynamic markings like *ff* and *f*.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single melodic line with a treble clef. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The music is in 3/4 time and features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The piano accompaniment is dense, with many chords and arpeggiated figures. There are various performance markings such as accents, slurs, and dynamic markings like *mf* and *ff*.

The second system of musical notation continues the piece. It features the same three-staff structure. The melody in the top staff continues with intricate rhythmic patterns. The piano accompaniment in the middle and bottom staves provides a complex harmonic and rhythmic foundation. There are several dynamic markings, including *mf* and *ff*, and some phrasing slurs.

The third system of musical notation shows further development of the piece. The top staff continues with a highly rhythmic and melodic line. The piano accompaniment in the middle and bottom staves is equally complex, with many chords and arpeggiated figures. There are several dynamic markings, including *mf* and *ff*, and some phrasing slurs.

The fourth system of musical notation continues the piece. The top staff features a highly rhythmic and melodic line. The piano accompaniment in the middle and bottom staves is equally complex, with many chords and arpeggiated figures. There are several dynamic markings, including *mf* and *ff*, and some phrasing slurs.

The fifth system of musical notation concludes the piece. The top staff features a highly rhythmic and melodic line. The piano accompaniment in the middle and bottom staves is equally complex, with many chords and arpeggiated figures. There are several dynamic markings, including *mf* and *ff*, and some phrasing slurs. A small box containing the number '2' is visible in the middle of the system.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

3

Handwritten musical score system 1. It consists of a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 2/4 time and features a complex, rhythmic texture with many beamed notes. A circled number '2' is written in the bass staff. A dynamic marking 'p' is present. A circled number '3' is in the top right corner of the page.

Handwritten musical score system 2. It consists of a grand staff with treble and bass clefs. The music continues with similar rhythmic complexity. A circled number '4' is written in the bass staff. A dynamic marking 'p' is present.

Handwritten musical score system 3. It consists of a grand staff with treble and bass clefs. The music continues with similar rhythmic complexity. A dynamic marking 'ff' is present. A circled number '5' is written in the bass staff.

Handwritten musical score system 4. It consists of a grand staff with treble and bass clefs. The music continues with similar rhythmic complexity. A dynamic marking 'p' is present. A circled number '6' is written in the bass staff. The word 'segue' is written in the bass staff.

Handwritten musical score system 5. It consists of a grand staff with treble and bass clefs. The music continues with similar rhythmic complexity. A dynamic marking 'mf' is present. A circled number '7' is written in the bass staff. A circled number '8' is written in the treble staff.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

The first system of musical notation consists of three staves: a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of two flats. The piano accompaniment is written for both hands on grand staff notation. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Below the piano staves, there are several Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI) indicating chord positions.

The second system continues the musical piece. It features similar notation to the first system, with a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes various chordal textures and rhythmic patterns. Roman numerals are placed below the piano staves to indicate the underlying harmony.

The third system of musical notation shows further development of the piece. The vocal line continues with melodic phrases, and the piano accompaniment provides a dense harmonic and rhythmic foundation. Roman numerals are used to denote the chord structure.

The fourth system of musical notation includes a dynamic marking of *pp* (pianissimo) in the piano part. The notation continues with complex rhythmic and harmonic elements. Roman numerals are present below the piano staves.

The fifth and final system of musical notation on this page. It features a tempo marking of *Lento* (Lento) in the piano part. The music concludes with a final cadence. Roman numerals are used throughout the system to indicate the chord progression.

$\frac{1}{2}$ - A - D
 $\frac{1}{2}$

ANDANTE

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Musical score for piano, consisting of five systems of staves. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'ANDANTE'. The notation includes treble and bass clefs, with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Key features of the score include:

- System 1:** Starts with a *rit.* marking. The piano part features a steady accompaniment of chords.
- System 2:** The piano part has a *mf* dynamic marking. The melody continues with eighth-note patterns.
- System 3:** Includes a section marked *b.* (ritardando). Dynamics range from *mf* to *p*.
- System 4:** Features a *mf* dynamic marking and a *p* dynamic marking. The piano part has a *p* dynamic marking.
- System 5:** Ends with a *Rit.* marking. The piano part has a *ppp* dynamic marking.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5

ALLEGRO GRAZIOSO

The musical score is written for piano and includes a vocal line. It is organized into six systems, each with a vocal staff on top and a piano accompaniment on the bottom. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'Allegro Grazioso'. There are also some handwritten annotations and markings, including circled numbers 1 and 2, and some symbols like 'V' and 'W'.

First system of musical notation. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. There are some handwritten markings below the piano part, including a '1/2' and some vertical lines.

Second system of musical notation. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment has a more complex texture with sixteenth notes in the right hand. A circled number '3' is written above the vocal line. There are handwritten markings below the piano part, including 'II', 'III', and 'IV'.

Third system of musical notation. The vocal line has a melodic line with some slurs. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern. There are handwritten markings below the piano part, including 'II' and 'III'.

Fourth system of musical notation. The vocal line has a melodic line. The piano accompaniment has a rhythmic pattern. A circled number '4' is written above the vocal line. There are handwritten markings below the piano part, including 'II' and 'III'.

Fifth system of musical notation. The vocal line has a melodic line. The piano accompaniment has a rhythmic pattern. There are handwritten markings below the piano part, including 'II' and 'III'.

MEAS CON FALLA DE ORIGEN

8

Handwritten guitar chords and markings below the piano part:

- System 1: $\text{II} \quad \text{I} \quad \text{II} \quad \text{II} \quad \text{II} \quad \text{II}$
- System 2: $\text{II} \quad \text{II} \quad \text{II} \quad \text{II} \quad \text{II} \quad \text{II}$
- System 3: $\text{II} \quad \text{II} \quad \text{II} \quad \text{II} \quad \text{II} \quad \text{II}$
- System 4: $\text{II} \quad \text{II} \quad \text{II} \quad \text{II} \quad \text{II} \quad \text{II}$
- System 5: $\text{II} \quad \text{II} \quad \text{II} \quad \text{II} \quad \text{II} \quad \text{II}$
- System 6: $\text{II} \quad \text{II} \quad \text{II} \quad \text{II} \quad \text{II} \quad \text{II}$

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

① *Andante*

Handwritten notes below the staff: $\text{VI} \quad \text{V} \quad \text{IV} \quad \text{III} \quad \text{II} \quad \text{I}$

②

Handwritten notes below the staff: $\text{VI} \quad \text{V} \quad \text{IV} \quad \text{III} \quad \text{II} \quad \text{I}$

③ *Al. cresc.*

Handwritten notes below the staff: $\text{VI} \quad \text{V} \quad \text{IV} \quad \text{III} \quad \text{II} \quad \text{I}$

④ *Andante*

Handwritten notes below the staff: $\text{VI} \quad \text{V} \quad \text{IV} \quad \text{III} \quad \text{II} \quad \text{I}$

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

(107)

I I I

(111)

I I) I I

(112) (2)

vi I ii II vi I IV IV I →

(117)

I IV V I ii V vi I ii V

10188

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

(122)

Chord symbols: I, IV, II, I, IV, I

Dynamics: *f*

(123)

Chord symbols: V

Dynamics: *mf*

Dynamics: *mf*

(124) 12/19/1908

Chord symbols: I, IV, I, IV, I, II, V, V, I, V, V

Dynamics: *f*, *mf*

(125)

Chord symbols: IV, I, IV, I, IV, V, I, II, V, II, I, IV, I, IV, V, I

Dynamics: *f*, *mf*, *f*, *Rit.*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Johann Nepomuk Hummel
(1778-1837)

Influyente compositor, pedagogo, director y virtuoso del piano, Johann Nepomuk Hummel nació en Pressburgo (ahora Bratislava) el 14 de noviembre de 1778 y murió el 17 de octubre de 1837 en Weimar (Austria).

Considerado como uno de los mejores compositores y pianistas de Europa. Fue un niño prodigio, a los cuatro él ya podía leer música, a los cinco tocó el violín y a los seis el piano. Cuando cumplió los ocho, su familia se mudó a Viena, e inició una nueva etapa donde avanzó rápidamente en el piano, siendo alumno de W. Mozart. Según su padre, Hummel impresionó a Mozart, tanto que Mozart lo tomó como su pupilo sin cobrarle ningún centavo; y como era de costumbre en aquella época, Hummel se fue a vivir a casa de los Mozart, tratándolo como su propio hijo. Él y Mozart aparentemente se hicieron amigos cercanos y frecuentemente viajaban juntos a Viena. Mozart gozaba de la cumbre de su popularidad como un pianista virtuoso en Viena. Hummel estudió con Mozart de 1786 a 1788. En ésta época Mozart escribió obras maestras como: *Don Giovanni*, K 491, y el *Concierto para Piano* en la menor, K 491. La experiencia de Mozart tanto como un niño prodigio no se duda que sirvió a Hummel como un modelo a seguir.

En 1788 Mozart discontinuó las lecciones de piano de Hummel, por lo que él le recomendó que conociera por sí mismo la vida musical del mundo. De acuerdo con Mozart, padre e hijo se embarcaron en una gira por toda Europa, de 1788 hasta 1793, tocando en muchas ciudades como, Praga, Dresden, Berlín, Magdenburgo, Hanover, Celle, Hamburgo, Copenhagen y muchas ciudades más.

En la primavera de 1790 Hummel y su padre llegaron a Edimburgo, donde causaron una profunda impresión en el público local, por lo que adquirieron muchos estudiantes y su economía mejoró, fue cuando Hummel estudió inglés, hasta llegar en el otoño de este año a Londres, regresando a Viena en 1793. En éstos viajes Hummel tomó clases con Clementi y Dussek.

La década de los noventa fue para Hummel de estudio y dar clases. De Albrechtsberger aprendió contrapunto y de Salieri, composición vocal, estética y filosofía de la música. Cuando Haydn regresó a Viena en 1795, Hummel aprovechó para tomar clases de órgano con él, ya que antes lo había conocido en Londres. Así fue la vida de Hummel en esta época, pasando por una inseguridad económica grande, por lo que tuvo que dar de

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

nueve a diez lecciones por día y componiendo hasta las cuatro de la mañana. Esto le ayudó a construir un gran círculo de devotos seguidores. Entre los que encontramos Carl Czerny (1791-1857), Adolph von Henselt (1814-1889), Sigismund Thalberg (1812-1871), y por un corto tiempo, Félix Mendelssohn. En 1803 Haydn recomendó a Hummel para el puesto de Maestro de Capilla en Stuttgart, concediéndole Hummel este puesto al Maestro de Capilla de Weimar, Johann Friedrich Kranz. Recibió otra oferta como director del Teatro de la Corte de Viena que tampoco aceptó, fue hasta el 1 de abril de 1804 cuando el firmó contrato como concertino para el Príncipe Nikolaus Sterházy de Eisenstadt. Terminó este contrato hasta 1811. En este año regresó a Viena donde trabajó activamente como compositor de música para piano, de cámara y obras dramáticas.

En 1813 se casó con una famosa cantante Elisabeth Rockel, teniendo dos hijos: Eduard, pianista y Karl, pintor.

En 1814 en Weimar, Elisabeth convenció a su esposo para que apareciera de nuevo como pianista, teniendo Elisabeth un gran sentido de tacto, Hummel apareció en muchas fiestas y recitales para el Congreso de Viena, siendo la sensación del momento. Esto le consiguió una gira por Alemania en la primavera de 1816, dándose a conocer y al mismo tiempo haciéndose una celebridad. Los años en Weimar fueron agradables y productivos.

En la década de 1820 fue también muy ocupado, dando recitales y muchas giras. Viajó a Rusia, Polonia (conociendo a Chopin en 1828), Francia y Holanda.

Los conciertos para piano de Hummel, ejercieron una gran influencia sobre Liszt y Chopin, siendo una literatura estandar para todos los jóvenes virtuosos del siglo XIX. La reputación de Hummel fue tan grandiosa tanto que Chopin en 1840 elogió en una carta a Anna Carolina de Belleville, diciéndole: "Su interpretación es tan grandiosa como la de nuestros maestros Mozart, Beethoven y Hummel"¹. Hummel fue especialmente conocido por sus brillantes improvisaciones y milagrosos dobles trinos.

En 1827 Hummel y su alumno Ferdinand Hiller rápidamente viajaron a Viena para visitar a Beethoven quien estaba muriendo, su objetivo era hacer una reconciliación final. Hummel cargó el feretro en el funeral y tocó según los deseos de Beethoven, improvisaciones sobre temas del propio Beethoven.

¹ Koehler, Elisa, *Journal of the International Trumpet Guild*, enero 2003, p.8

A pesar de el gran éxito en su carrera, Hummel parece siguió siendo una cálida persona. Hiller describe su vida en la casa de Weimar como regular y llena de paz. Hummel creyó en el trabajo duro, intensivo pero no excesivo, práctica diaria y periodos de composición para sustentar las habilidades y el espíritu. Su principal recreación fue trabajar en el jardín y las caminatas. Amante de la conversación, hablaba un buen alemán y siempre le gustó jactarse de sus logros en Viena.

Por muchos años fue uno de los más importantes y caros profesores en Alemania, el usó solo sus composiciones para enseñar, aunque sus alumnos ejecutaban piezas de otros compositores.

Su muerte fue tomada en cuenta como el fallecimiento de una era, y fue marcado propiamente en Viena ejecutando el Requiem de Mozart.

Estilo del Compositor:

Tal como su rival y algunas veces amigo Ludwig van Beethoven (1770-1827), la música de Hummel es difícil de clasificar. Varios lo definen como "epi-Clásico" y "proto-Romántico". Las composiciones de Hummel representan el floreciente final de la tradición clásica vienesa.

Ambos compositores fueron connotados virtuosos del piano en Viena y ambos estudiaron con los mismos profesores (Haydn, Albrechtsberger y Salieri), aunque sus estilos composicionales difieren ampliamente. Beethoven favorece al Romanticismo apasionado, desarrollo motivico y sus constantes pianísimos, mientras que Hummel favorece al largo desarrollo, melodías adornadas, acompañamiento y texturas.

El éxito de Beethoven en Viena destruyó la auto-estima de Hummel, y esto podría explicar el porque Hummel nunca compuso una sinfonía. El profesor que ejerció mayor influencia en la carrera de Hummel fue Wolfgang Amadeus Mozart. Algo de la información que Hummel escribió en su tratado (*Curso Completo, Teórico y Práctico sobre el Arte de la Ejecución del Piano*) sobre la ornamentación parece reflejar su estilo personal, influyendo fuertemente en el aspecto estético de su generación.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El concierto para trompeta y orquesta en Mi b mayor.

Se trata de una de las obras indispensables en el repertorio solístico de la trompeta.

Se sabe que además de este concierto, Hummel escribió otras tres obras con significativas partes para la trompeta: un *Septeto Militar* que data de 1831, y dos partituras perdidas, un *Rondó* de concierto y un *Trío* para la inusual combinación de violín, trompeta y piano.

Hummel fue probablemente el alumno más notable de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), y de hecho vivió una temporada en la casa de su maestro. Sobre la posible influencia directa de Mozart en la creación del concierto para trompeta de Hummel, solo cabe la especulación.

Leopold Mozart (1719-1787) padre de Wolfgang Amadeus, compuso un concierto para trompeta. Mientras que Wolfgang, compuso un par de divertimentos para trompetas, flautas y timbales (cuya autoría, por cierto, ha sido cuestionada por varios musicólogos) y, casi seguramente, un Concierto para trompeta dedicado quizá a Johann Andreas Schachtner (trompetista de la Corte de Salzburgo y libretista del singspiel *Zaide*, K 344 de Mozart) que por desgracia se perdió.

Es más probable que la influencia principal para la creación de esta obra haya sido el Concierto para trompeta de Joseph Haydn (1732-1809): de hecho los dos conciertos tienen en común el haber sido escritos para el mismo intérprete: Anton Weindinger.

Weindinger fue trompeta solista de la Orquesta de la Ópera de la Corte de Viena. Hacia 1793, Weindinger comenzó a experimentar con un nuevo modelo de trompeta, de su propia invención. Se trataba de una trompeta que, a diferencia de la trompeta natural que se usaba hasta entonces, tenía un rudimentario mecanismo de llaves que permitía al intérprete tocar muchas más notas que las de la escala básica de la trompeta natural. Así esta trompeta era un instrumento casi totalmente cromático, con una capacidad melódica y armónica realmente avanzada para su época.

Fue para Weindinger que Haydn compuso su Concierto para trompeta, en el año de 1796. Poco después, Hummel entró en contacto con Weindinger y su novedosa trompeta, y decidió aprovechar las cualidades del reciente instrumento, componiendo su Concierto en Mi mayor en 1803; por esa fecha,

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Weindinger había incorporado algunas mejoras a su trompeta, de modo que Hummel tuvo a su disposición un instrumento más flexible y con mayores recursos que aquel para el que Haydn había escrito su concierto.

Hummel terminó el manuscrito el 8 de diciembre de 1803, y Anton Weindinger (1767-1852) tocó por primera vez el concierto, para la Corte Imperial de Viena (Corte del Príncipe Nikolaus Esterházy), en la cena de año nuevo de 1804. Lo cual era una tradición, desde tiempos de Charles VI (1711-1740) que una trompeta tocara para este evento tan importante.

Cuarenta y seis años antes del concierto de Hummel, Georg Reutter el joven compositor al *Servizio di Tavola* para el banquete Imperial de Nuevo Año, incluyó cuatro partes de trompeta y un bello solo de clarino en el segundo movimiento de su concierto. Marcado *Larghetto*, cantabile; el movimiento desarrolla una lírica línea trompetística por encima de un acariciante acompañamiento en la tonalidad de La menor, e inicia con un largo y sostenido Mi, muy similar al inicio del segundo movimiento del concierto de Hummel². Si Hummel utilizó la obra de Reutter de 1757 como modelo para su concierto quedara en la incognita porque no se sabe, pero las similitudes entre los dos segundos movimientos son sorprendentes. Aunque no se puede dejar atrás los pasos de Mozart marcados en Hummel, donde se encuentran las evidentes similitudes con el primer movimiento de la Sinfonía No 35 de Mozart en Re mayor, K 385, *Haffner*, y el segundo movimiento del Concierto para Piano No 21 en Do mayor, K 467.

Hummel no asignó un Opus a su concierto para trompeta, y la evidencia sugiere que Anton Weindinger fue probablemente el único trompetista que ejecutó la pieza en siglo XIX. Aunque Hummel incluyó la trompeta en su *Septeto Militar en C*, Op. 114 (1829) y el trío perdido para piano, violín y trompeta (1803), él no parece haber considerado mayor trabajo a ellos. En la Biografía Universal de Músicos de 1853 lista el Septeto Militar entre sus composiciones, pero el Concierto para Trompeta y el trío perdido de 1803, no se encuentran lo que llama mucho la atención.

La presente popularidad del Concierto para Trompeta de Hummel, hace difícil creer que la obra se desvaneció en la obscuridad por más de 150 años después de su estreno. Consecuentemente, el concierto para trompeta fue olvidado hasta 1958, cuando un estudiante de la Universidad de Yale, Merril

² Koehler, Elisa, journal of the International Trumpet Guild, enero 2003, p.7

Debsky, descubrió el concierto para trompeta como una potencial pieza de recital. Cuando la copia del manuscrito del concierto sacado del British Museum no llegó a tiempo para el recital de Debsky, él la envió a Armando Ghitalla (Principal trompeta de la Sinfónica de Boston) quien posteriormente ejecutó el concierto en un recital, y fue él quien produjo la primera grabación de la pieza en 1964³. Ghitalla tocó el concierto en la tonalidad original de Mi mayor y lo tocó con una trompeta en Do, debido a que en este tiempo aun no existían las trompetas en Mi.

Ghitalla también hizo la primera edición moderna de la obra en 1959. Robert King publicó la edición de Ghitalla, en una versión transpuesta medio tono abajo de la original, es decir en la tonalidad de Mi bemol, a manera de hacer la pieza más sencilla para su ejecución en la moderna trompeta de Si bemol. En los años siguientes a través de la grabación de Ghitalla y su edición, los trompetistas rápidamente adoptaron el concierto para trompeta de Hummel y produjeron muchas más grabaciones y ediciones impresas de la obra.

Edward Tarr (reconocido trompetista e investigador estadounidense) informa que Hummel escribió una primera versión de la parte solista poco después del estreno, y que más tarde realizó algunas revisiones a la partitura, recortando notablemente el segundo movimiento y alterando muchas de las melodías de la obra. Estas revisiones no fueron editadas (por el propio Tarr) sino hasta el año de 1972, y fue Tarr el encargado de realizar la primera (y hasta la fecha única) grabación de esta segunda versión del Concierto para Trompeta.

Análisis de la obra:

Definición de concierto en ésta época (Romanticismo):

Viene del término italiano *concerto* del siglo XIX que fue una palabra para describir una extensa obra para un solo instrumento (usualmente piano o violín y ocasionalmente otro instrumento) con acompañamiento de orquesta. Su construcción global es de la siguiente forma:

El primer movimiento es un Allegro con spirito en tonalidad de Mi bemol mayor, es el más largo de los tres, en métrica de cuatro cuartos.

El segundo movimiento como es la tradición, es un movimiento contrastante con los otros dos tanto en su velocidad como en la tonalidad. Es un Andante

³ Koehler, Elisa, journal of the International Trumpet Guild, enero 2003, p.8

cantabile en la bemol menor.

Por último el tercer movimiento es un Rondó (allegro) en dos cuartos con una tonalidad igual a la del primer movimiento Mi bemol mayor.

El primer movimiento construido con un tema principal que consta de los primeros seis compases, éste tema se divide en tres partes "a" que es el principal (compás 1 y 2) y sus consecuentes "b" (compás del 2 al 4) y "c" (compás del 5 al 6). Del compás 7 al 13, presenta dos veces "a", luego "b" y en el compás 10 viene un puente (unión) para presentar "b" y de nuevo el puente y continúa con "b". En los compases 22 y 23 presenta una figura de unión, para luego del 24 al 31 presenta "c" y "a" en disminución. Del compás 32 al 42 es una Coda de ésta sección.

Del compás 54 al 59 es el mismo material puente que se presenta en el compás 10, para que en los compases del 60 al 66 mostrar el mismo caracter que se dio en los compases 22 y 23 de unión para presentar la entrada de la trompeta en el compás 66 al igual que al principio con los temas "a", "b" y "c", haciendo una conclusión del compás 77 al 84. Del 84 al 87 aparecen figuras de unión iguales que en el compás 10.

A partir de aquí las frases van construidas del compás 88 al 98, del 98 al 106, del 106 al 110, del 111 al 115, del 115 al 119 y del 119 al 129. Del 130 al 146 aparece la Coda de ésta sección. Reiniciando en el 146 con elementos del principio ejecutados por el piano, con frases construidas de la siguiente manera: del 146 al 154, del 155 al 170. En el compás 170 presenta una pequeña coda hasta 175, para que anaacruza al 176 inicie semejante al 66 en diferente tonalidad Do bemol mayor con "a" y sus consecuentes "b" y "c" y hacer su conclusión del compás 190. En el 201 inicia una progresión para llegar a la otra sección que inicia anaacruza al 211, retomando igual que en la entrada de la trompeta en el compás 66, hasta el 224. A partir del 227 siempre está haciendo mención de "a" y las frases van del 227 al 231, del 232 al 240, del 241 al 244, del 245 al 253, del 253 al 257, del 257 al 261, del 262 al 265, del 265 al 272, para que en el 273 aparezca la Coda final hasta el 299 y su conclusión del 299 al 310.

Análisis del segundo movimiento:

Es un movimiento totalmente contrastante, comenzando por su tonalidad la bemol menor y su tempo andante. Está construido en base a un mismo material que inicia a partir de los dos primeros compases y que es de donde

sale todo, haciendo mención importante del acompañamiento que es el que unifica todo el movimiento.

Se le puede dividir en dos secciones muy similares A y A' que a la vez se dividen en a y b, y, a' y b', respectivamente.

La sección A abarca del compás 1 al 28, con "a" que va del compás 3 al 12 y que se caracteriza por la aparición de notas largas. A partir del 13 inicia "b" que llega hasta el compás 28 y que se caracteriza por la figuración de tresillos y su tonalidad de Do bemol mayor.

A' inicia en el compás 28 y abarca hasta el compás 53, que al igual que al principio del movimiento tiene unos compases como pequeño puente para dar inicio a "a" que inicia en el compás 32 y que se caracteriza por las notas largas y llega hasta el compás 40. "b'" inicia ancrusa al compás 42 en tonalidad de La bemol mayor, caracterizado por las figuras chicas abarcando hasta el compás 53, que es donde inicia la Coda conteniendo elementos de "b" y que finaliza con una cadenza conclusiva que enlaza el attacca del tercer movimiento.

Análisis del tercer movimiento:

Es un rondó allegro en métrica de dos cuartos, con tonalidad igual al primer movimiento, Mi bemol mayor. Se puede dividir en tres secciones: A, B y C.

A la vez A se puede dividir en a y b, "a" que expone el tema principal y en base al cual se desarrolla todo el movimiento va del compás 1 al 31, luego del 32 al 40 es un puente que une a la parte "b" que va del compás 41 al 58.

Le sigue una pequeña coda del compás 58 al 68, que sirve como enlace para repetir la sección "a" con algunas variantes y terminar toda la sección A en el compás 99. A partir de aquí se da un lugar muy contrastante en tonalidad de mi bemol menor, a la que llamaremos sección B o desarrollo del movimiento, que comprende del compás 99 hasta el 167 y que es donde comienza la sección C volviendo a la tonalidad original Mi bemol mayor, utiliza muchos elementos de A pero en forma más virtuosa, finalizando al igual que la sección A, es decir los compases del 244 al 255 son iguales a los compases del 88 al 99. En éste movimiento hay que hacer notar el virtuosismo que presenta la obra, para la época en que fue escrita y el instrumento con que se contaba, el ejecutante (Anton Weindinger) debió ser un verdadero virtuoso.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La trompeta usada y su justificación:

Como se mencionó antes la tonalidad original de éste concierto es la de Mi mayor, pero a partir de la edición creada por Armando Ghitalla en el año de 1959 (publicada por la editorial Robert King), medio tono abajo de la original, es decir, Mi bemol mayor, el concierto fue más popular entre los trompetistas, ya que su ejecución se facilitaba enormemente. Como en las primeras décadas de este siglo no existió la trompeta en mi o mi bemol, el concierto tenía que ser transportado por los trompetistas (según la trompeta que decidiera usar) no así la orquesta que seguía tocando en la tonalidad original. Debido a esto fue que se bajo medio tono el concierto y se puede tocar más cómodo con una de las populares trompetas en si bemol.

Ahora con el transcurso del tiempo la trompeta ha evolucionado y ya podemos encontrar versiones de trompetas en mi y en mi bemol, que aparecieron más o menos al final de la década de los sesenta.

La trompeta que uso para este concierto es la trompeta en mi bemol y por ende el concierto lo ejecuto en la tonalidad de Mi bemol mayor. Esto debido a que es la trompeta que poseo y como dicho instrumento esta afinado en la tonalidad original de la adaptación que Armando Ghitalla hizo del concierto, la partecela del trompetista queda en Do mayor, haciendo más fácil la digitación en los pasajes técnicos y también su tesitura. La orquesta o en este caso el piano sigue tocando en la tonalidad original Mi bemol mayor.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

H U M M E L

1

CONCERTO

in Eb major

FOR TRUMPET AND PIANO

(ROGER VOISIN)

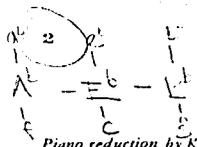


No. 755

TESIS CON
FALLA DE ORCEN

INTERNATIONAL MUSIC COMPANY
NEW YORK

PRINTED IN U.S.A.



CONCERTO

in Eb major

for Trumpet and Piano *

Piano reduction by **KARL HEINZ FUESSL**

Edited by **ROGER VOISIN**

JOHANN NEPOMUK HUMMEL

(1778-1837)

Allegro con spirito

PIANO

Orchestral material available on rental from the publisher.
 * Originally for Trumpet and Orchestra.

©1975 by International Music Company, New York.
 All Rights Reserved. International Copyright Secured.
TESIS CON FALLA DE ORIGEN

First system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar melodic and rhythmic patterns as the first system.

Third system of musical notation, starting at measure 30. It includes dynamic markings such as *sf* and *pp*, and contains handwritten annotations like "cresc." and "poco meno".

Fourth system of musical notation, continuing the melodic and rhythmic themes established in the previous systems.

Fifth system of musical notation, featuring a *cresc* marking in the bass staff, indicating a crescendo. The notation continues with complex rhythmic patterns.

Sixth system of musical notation, concluding the piece with a fermata over the final notes and a final chord in the bass staff.

*Optional cut from horn to measure 30

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Handwritten notes and markings, including a large bracket and the letters "EM".

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents, while the bass clef provides a harmonic accompaniment. Dynamic markings include *sf* and *p*. Roman numerals *I*, *IV*, and *V* are written below the bass line.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble clef has a steady eighth-note accompaniment, and the bass clef has a similar accompaniment. A measure number *50* is indicated above the treble staff. Dynamic markings *f* and *sf* are present. Roman numerals *I*, *IV*, and *V* are written below the bass line.

Third system of musical notation. The treble clef features a more active melodic line with slurs. The bass clef continues with a rhythmic accompaniment. Dynamic markings *f* and *sf* are used. Roman numerals *I*, *IV*, and *V* are written below the bass line.

Fourth system of musical notation. The treble clef has a melodic line with slurs. The bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings *f* and *sf* are used. Roman numerals *I*, *IV*, and *V* are written below the bass line.

Fifth system of musical notation. The treble clef has a melodic line with slurs. The bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings *f* and *sf* are used. Roman numerals *I*, *IV*, and *V* are written below the bass line.

Sixth system of musical notation. The treble clef has a melodic line with slurs. The bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings *f* and *sf* are used. Roman numerals *I*, *IV*, and *V* are written below the bass line.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Trp. in B Solo

pp dolce

mf *cresc.*

mf

f p

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. Each system typically includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several annotations in the score, including:

- Handwritten notes like "cresc." and "p." (piano).
- Dynamic markings such as "f" (forte) and "s" (sforzando).
- Tempo or performance markings like "1/2", "1/4", and "1/8".
- A handwritten note "blues" with a circled "100" below it.
- Handwritten notes "blues" and "flexion" with arrows pointing to specific notes.
- Handwritten notes "vi" and "v" with arrows pointing to notes in the piano accompaniment.
- Handwritten notes "1/4" and "1/2" with arrows pointing to notes in the piano accompaniment.
- Handwritten notes "v" and "c" with arrows pointing to notes in the piano accompaniment.

blues -> v i (C) Escala Fa Mayor

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Op. Major

110

im. all.

p

mf

cr. acc.

f

120

mf

p

mf

130

etc.

VI

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

First system of musical notation, measures 1-4. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The key signature has two flats. The music includes various rhythmic patterns and dynamic markings.

Second system of musical notation, measures 5-8. The bass line features a prominent chordal accompaniment with repeated notes. The treble line continues the melodic development.

Third system of musical notation, measures 9-12. Measure 10 is marked with the number "140". The music shows a change in texture with more complex chordal structures.

Fourth system of musical notation, measures 13-15. Measure 13 is marked with the number "145". This system includes dynamic markings such as "cresc." and "ff".

Fifth system of musical notation, measures 16-19. Measure 16 is marked with the number "150". The bass line has a steady eighth-note accompaniment.

756

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

154

160

170 *Coda*

*Optional cut from here to measure 129

I II III IV V VI VII VIII IX X XI XII XIII XIV XV XVI XVII XVIII XIX XX XXI XXII XXIII XXIV XXV XXVI XXVII XXVIII XXIX XXX XXXI XXXII XXXIII XXXIV XXXV XXXVI XXXVII XXXVIII XXXIX XL XLI XLII XLIII XLIV XLV XLVI XLVII XLVIII XLIX L LI LII LIII LIV LV LVI LVII LVIII LIX LX LXI LXII LXIII LXIV LXV LXVI LXVII LXVIII LXIX LXX LXXI LXXII LXXIII LXXIV LXXV LXXVI LXXVII LXXVIII LXXIX LXXX LXXXI LXXXII LXXXIII LXXXIV LXXXV LXXXVI LXXXVII LXXXVIII LXXXIX LXXXX

TESIS CON FALLA DE OROEN

Coda
C^b Mayor

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a minor key and includes various rhythmic patterns and dynamics.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a measure number '140' and various musical notations such as slurs and accents.

Third system of musical notation, showing a continuation of the melodic and harmonic lines.

Fourth system of musical notation, featuring a 'dolce' marking in the upper staff and a steady accompaniment in the lower staff.

Fifth system of musical notation, including a measure number '190' and concluding the page's musical content.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Leizer Dvornik's 1/4 *Andante* a. K. Kromer 11

Musical notation system 1, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part has a 7/8 time signature. A tempo marking "1/4 Andante" is visible. A dynamic marking of *ppm* is present in the piano part.

Musical notation system 2, continuing the vocal and piano parts. A tempo marking "200" is written above the vocal line.

Musical notation system 3, showing the vocal and piano parts with more complex piano accompaniment.

I > a E Magisterii

Musical notation system 4, primarily piano accompaniment with a dense texture of chords and sixteenth notes.

VI (Raffigurativa al tempo per il Mezzo al I)

Musical notation system 5, continuing the piano accompaniment. A tempo marking "210" is written above the system.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

First system of musical notation, including a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts. The piano accompaniment maintains a steady eighth-note rhythm.

Third system of musical notation. The piano part includes a section with a 'cresc.' (crescendo) marking and a 'f' (forte) dynamic. The vocal line has some handwritten annotations above it.

Fourth system of musical notation. The piano part features a 'cresc.' marking and a 'p' (piano) dynamic. The vocal line continues with some handwritten notes.

Fifth system of musical notation. The piano part includes a 'cresc.' marking and a 'p' dynamic. The vocal line has some handwritten annotations.

INGRESO CON FALLA DE ORIGEN

Handwritten musical score on six systems. Each system contains a vocal line and a piano accompaniment. The music is in a minor key with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'f'. Measure numbers 250, 255, and 260 are visible. There are also some handwritten annotations in the margins, including '250' and '255'.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

E^b Mayor F

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The score includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system has a measure number of 360. The third system has a measure number of 362. The fourth system has a measure number of 370. The fifth system has a measure number of 376 and includes the word "Coda" written above the staff. Roman numerals I, II, III, IV, and V are written below the bass staff in the fifth system.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

First system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The music is in a minor key and 3/4 time. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The grand staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation. It features a single treble clef staff and a grand staff. The notation includes a *rit.* (ritardando) marking above the first staff and a *rinforz.* (ritornello) marking above the grand staff. The music continues with similar melodic and harmonic patterns.

Third system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The notation includes dynamic markings of *p* (piano) and *rinforz.* (ritornello). The melodic line in the first staff shows some rests and rhythmic patterns.

Fourth system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The notation includes dynamic markings of *ff* (fortissimo) and *p* (piano). There are handwritten annotations: "Coda Final" written above the first staff, "Dr. Costa B" written above the grand staff, and "C" written below the grand staff. The system concludes with a final cadence.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of two staves each (treble and bass clef). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include '200' at the beginning of the first system, 'cresc.' in the first and second systems, and '300' at the start of the third system. There are also several 'f' (forte) markings. The score concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the sixth system.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Andante

(a)

Handwritten notes: *Andante*, *ff*, *p*, *Andante*

Handwritten notes: *Andante*, *ff*, *p*, *Andante*, *Andante*

Handwritten notes: *Andante*, *ff*, *p*, *Andante*

Handwritten notes: *Andante*, *ff*, *p*, *Andante*, *Andante*

766

W₁ función de Dominante

TEJES CON FALLA DE ORIGEN

I

First system of musical notation, consisting of three staves (treble, piano, and bass clefs). The music is in a minor key and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. There are some handwritten annotations above the staves, including a circled '19' and a 'II'.

Second system of musical notation, continuing the piece with three staves. It includes a circled '19' and a 'II' annotation.

Third system of musical notation, featuring three staves. A circled '19' is present above the first staff, and a '20' is written above the second staff. There are also some handwritten notes like 'II' and 'V'.

Fourth system of musical notation, consisting of three staves. The word 'cresc.' is written in the middle of the piano staff. There are various handwritten annotations throughout the system.

Fifth system of musical notation, the final system on the page, with three staves. It contains several handwritten annotations, including 'I', 'II', 'III', and 'IV'.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2B A'

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with piano accompaniment. The treble clef contains a melodic line with eighth notes, while the bass clef provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

37 a'

Second system of musical notation, starting at measure 30. It includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The notation continues with complex rhythmic patterns in both hands.

X. c. 1871

Third system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic complexity and dynamic contrasts.

Fourth system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fifth system of musical notation, concluding the visible portion of the score.

Nº 766 Monoc

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of six systems of staves. Each system includes a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many chords and sixteenth notes. The vocal line has various markings, including 'dolce' and 'cresc.' (crescendo). There are several circled numbers (1, 10, 11, 12, 13, 14, 15) and Roman numerals (I, IV, V) scattered throughout the score, likely indicating specific measures or sections. The page number '20' is in the top left corner.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

(62) Coda y fin elevadas (B)

Cadenza conclusiva para entonar el attacca del 2º. mov.

attacca subito il Ron-do

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Rondo
Allegro

F 11

The first system of musical notation consists of a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands. There are some handwritten annotations above the treble staff, including 'A', 'F', and 'C' with arrows pointing to specific notes.

The second system of musical notation continues the piece. It features a treble clef staff and a grand staff. The treble staff has a melodic line with some rests. The grand staff provides harmonic support with chords and moving lines. A measure number '10' is written above the treble staff. The word 'Cresc.' is written below the grand staff, indicating a crescendo.

The third system of musical notation continues the piece. It features a treble clef staff and a grand staff. The treble staff has a melodic line with eighth notes. The grand staff provides harmonic support with chords and moving lines. Measure numbers '14' and '15' are written below the grand staff.

The fourth system of musical notation continues the piece. It features a treble clef staff and a grand staff. The treble staff has a melodic line with eighth notes. The grand staff provides harmonic support with chords and moving lines. Measure numbers '19' and '20' are written above the treble staff. The word 'Cresc.' is written below the grand staff, indicating a crescendo.

The fifth system of musical notation continues the piece. It features a treble clef staff and a grand staff. The treble staff has a melodic line with eighth notes. The grand staff provides harmonic support with chords and moving lines. Measure numbers '24' and '25' are written below the grand staff.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Tercera

30

UNION

First system of musical notation, including treble and bass staves with chords and dynamics.

Second system of musical notation, including treble and bass staves with chords and dynamics.

Third system of musical notation, including treble and bass staves with chords and dynamics.

Fourth system of musical notation, including treble and bass staves with chords and dynamics.

Fifth system of musical notation, including treble and bass staves with chords and dynamics.

TESIS CON
FALLA DE MENEN

Coda Enlace

First system of musical notation, measures 50-59. Includes treble and bass staves with chords and melodic lines. Chord symbols below the bass staff include I, IV, V, II, I, IV, V, I, V, I, and (IV).

Second system of musical notation, measures 60-69. Includes treble and bass staves. Chord symbols below the bass staff include (IV).

Third system of musical notation, measures 70-79. Includes treble and bass staves. Chord symbols below the bass staff include I, > VI, I, IV, I. A handwritten note above the system reads "Repita 'a' un ritmo".

Fourth system of musical notation, measures 80-89. Includes treble and bass staves. Chord symbols below the bass staff include IV, I, IV, I, IV, I, V, IV.

Fifth system of musical notation, measures 90-99. Includes treble and bass staves. Chord symbols below the bass staff include VII₂, I, VII₂, I. A handwritten note above the system reads "E⁶ Mayor".

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Handwritten musical score system 1. Includes a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The first measure of the grand staff is marked with a box containing the text "Major". Roman numerals I, VI, and I are written below the grand staff. The word "cresc." is written above the second measure of the grand staff.

Handwritten musical score system 2. Includes a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with accompaniment. The key signature has one flat. The first measure of the treble staff is marked with a circled "P6" and the text "Equal at 244". The first measure of the grand staff is marked with a circled "I". The word "cresc." is written above the second measure of the grand staff.

Handwritten musical score system 3. Includes a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with accompaniment. The key signature has one flat. The word "cresc." is written above the second measure of the grand staff. Roman numerals VI, I, and I are written below the grand staff.

Handwritten musical score system 4. Includes a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with accompaniment. The key signature has one flat. The number "100" is written above the first measure of the treble staff. The word "cresc." is written above the second measure of the grand staff. Roman numerals VI, I, and I are written below the grand staff.

Handwritten musical score system 5. Includes a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with accompaniment. The key signature has one flat. The word "cresc." is written above the second measure of the grand staff. Roman numerals VI and I are written below the grand staff.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

First system of musical notation, including treble and bass staves with various musical notations and fingerings.

Second system of musical notation, including treble and bass staves with various musical notations and fingerings.

Third system of musical notation, including treble and bass staves with various musical notations and fingerings.

Fourth system of musical notation, including treble and bass staves with various musical notations and fingerings.

Fifth system of musical notation, including treble and bass staves with various musical notations and fingerings.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

The image shows a handwritten musical score on a page numbered 27. The score is written in a minor key and consists of several systems of staves. Each system includes a vocal line at the top and a piano accompaniment below, with the piano part split into a right-hand and left-hand staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *f*, and *deccresc.*. There are several handwritten annotations in the margins and between staves: "escala cromática" is written in the first system; "150" is written above the second system; "Region Variada" is written below the third system. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Handwritten: Fil

Handwritten: Puente

Handwritten: (a veces)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

200

1

Staccato

II V I V

210

II iii ii iii i

220

crece

I VI

A corques de Paço

Serpillle

I VI

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

230

First system of musical notation (measures 230-233). It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in a minor key. Handwritten annotations include 'V' and 'I' below the bass staff.

Second system of musical notation (measures 234-237). It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Handwritten annotations include 'I' and 'II' below the bass staff.

240

Third system of musical notation (measures 240-244). It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. A circled number '244' is written above the treble staff. The text 'igual a final no. 4' is written above the treble staff, and 'Coda' is written below the bass staff. Handwritten annotations include 'I', 'II', and 'III' below the bass staff.

250

Fourth system of musical notation (measures 250-254). It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is marked with 'sf' (sforzando) in several places. Handwritten annotations include 'I' below the bass staff.

Fifth system of musical notation (measures 255-258). It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. A long horizontal arrow above the treble staff spans the entire system. Handwritten annotations include 'I' below the bass staff.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Toru Takemitsu
(1930-1996)

Nació en Tokio el 8 de octubre de 1930.

Un mes después de su nacimiento fue llevado hacia China donde su padre trabajaba. En 1938 regresó a Japón para asistir a la escuela elemental, la cual fue interrumpida por el reclutamiento en 1944. Fue durante su servicio militar que tuvo su primer encuentro con la música occidental, la cual era prohibida en Japón durante la guerra; un oficial militar mostró una grabación de la canción francesa *Parlez-moi d'amour* a él y un grupo de amigos reclutas. Esto dejó una profunda impresión a Takemitsu, después de la guerra fue empleado en la base militar estadounidense, y fue aquí donde tuvo la oportunidad de escuchar una gran cantidad de música occidental por la radio.

En 1948 inició sus estudios como estudiante privado de Yasuji Kiyose (compositor japonés, inicialmente de música vocal y música de cámara, años después compendría sobre música tradicional de su país), con quien estudio intermitentemente por unos años. Por otro lado Takemitsu es esencialmente autodidácta, lo cual podría explicar la originalidad de su dirección y estilo. Experimentó con nuevos métodos e ideas, incluyendo combinaciones inusuales, realizaciones técnicas no convencionales, *música concreta* y otro tipo de música grabada, improvisación libre, notación gráfica, música aleatoria y la incorporación de elementos visuales. Aunque algunas de sus obras iniciales muestran la influencia de el expresionismo de la segunda escuela vienesa (Schoenberg, Berg y Webern) o de rasgos armónicos y melódicos de la música francesa desde Debussy a Messiaen, la obra de Takemitsu es esencialmente independiente. Casi no hay dependencia de la teoría tradicional, armonía funcional, métrica y ritmo regular o estructuras convencionales.

La preocupación principal de Takemitsu es por el timbre y la textura, junto con el silencio, el cual es tan importante como el sonido en sus obras. Su música da una impresión usualmente de experiencia espacial y de materiales envueltos libremente por sus propios acordes, es decir, cada composición aparece para llenar su propio espacio acústico con una variedad de sonidos, los cuales podrían ser convencionales, desarrollados a través de una nueva fuente (un nuevo instrumento musical) o una grabación de la vida cotidiana, pero siempre estableciendo una unidad determinada. En general el

sentimiento es grave, intenso y dinámico, también natural y bien balanceado. Citando sus propias palabras, composición es "dar un significado apropiado a la cantidad o racimo de sonidos (*cluster*) cual penetran al mundo y los cuales nos rodean".¹

En 1948 conoció otros dos compositores (al lado de Kiyose) quienes más tarde ejercieron alguna influencia sobre él, Hayasaka y Matsudaira, ambos con quienes compartió un profundo interés en la música tradicional de Japón y del resto de Asia. Entre 1950 y 1952, perteneció al *Shin Sakkyokuha Kyokai*, un grupo liderado por Kiyose. En diciembre de 1950 dió su primer concierto, la pieza fue *Futatsu no rento* (Lento para dos) para piano, abundando las disonancias, mostrando desde ya la no ortodoxa actitud de la estructura musical de Takemitsu. Aunque el estreno fue recibido friamente, hubieron dos entusiastas partidarios entre el público, Yuasa y Akiyama, quedando como amigos. En 1951, juntos con otros músicos y artistas, tales como Fumio Hayasaka formaron un nuevo grupo, *Jikken Kōbo* (Laboratorio Experimental), para la experimentación en mezcla de medios. Con éste grupo realizaron varios estrenos en Japón de las obras de Messiaen; Takemitsu introdujo a varios compositores contemporáneos del siglo XX como Béla Bartók, Erik Satie, Darius Milhaud, Arnold Schoenberg, Aaron Copland, Leonard Bernstein y Samuel Barber.

Para esta asociación Takemitsu escribió *Saegirarenni Kyusoku No 1* (Pausa ininterrumpida No 1) para piano (1952), escrita en ritmo irregular sin líneas de compás, y el *Shitsunai kyosokyoku* (Concierto de cámara) para 13 instrumentos de viento (1955) el cual despliega su sensitivo manejo de sonoridades. Entonces dio un giro hacia la música electrónica en *Relief statique* (Alivio estático) (1955) y *Vocalism A-I* (Vocalismo A-I) de 1956; más tarde usó solo los fonemas "a" e "i" ("ai" siendo la traducción de japonés para "amor") pronunciado en varias maneras por dos actores. El material es similarmente limitado en *Mizu no kyoku* (Música acuática de 1960), formado exclusivamente de garbaciones de sonidos de agua. La primera composición a gran escala de Takemitsu, fue *Requiem para cuerdas* de 1957 (dedicado a la memoria de su maestro Fumio Hayasaka), fue escuchado por Stravinsky durante su estancia en Japón en 1959, declarando que es una obra maestra, con la que ganó la fama internacional. Ésta es una de las obras

¹ Takemitsu, Tbru, *Ki no Kagami Sougen no Kagami*, p. 116.

frecuentemente ejecutadas de Takemitsu. En 1958 él compuso tres piezas ganadoras de un premio: *Le son-calligraphie no. 1*, que consta de 31 simples compases para dos cuartetos de cuerda, *Kuroi kaiga* (Pintura negra) para narrador y pequeña orquesta, y la pieza orquestal *Soledad sonora*. Comenzó a formar parte activa de festivales de música moderna, incluyendo los patrocinados por el Instituto para la música del siglo XX después de 1959. Para el festival de verano del Instituto de 1961 compuso *Ring*, para flauta, guitarra y laúd; tomando el título de las letras iniciales de sus cuatro secciones: "general theme", "retrograde", "inversion" y "noise" ("tema general", "retrogrado", "inversión" y "ruido"). Entre dos de ellos un interludio con improvisaciones, escrito en una partitura gráfica. *Kansho* (Isla Coral), una composición orquestal con empleos no convencionales, voz sola y de nuevo la parte en notación gráfica, recibiendo una mención favorable en el festival ISCM de 1962, y *Texturas para orquesta*, fue nombrada como la mejor obra del año en el festival de 1965.

En 1964 fue invitado por el instituto de Hawai Este-Oeste a dar una conferencia junto con Cage; más tarde en el mismo año él llevó a cabo eventos en Tokio con Cage e Ichihyanagi. Mientras el desarrolló un interés en los instrumentos tradicionales japoneses, particularmente la Biwa, el cual usó para su primer música de la película *Seppuku* (un suicidio ritual que consta de cortarse el estómago con un cuchillo, al igual que el Harakiri) de 1962, honrado como la mejor partitura musical de película en el festival Mainichi Music. Desde entonces empleó frecuentemente los instrumentos japoneses en su música para cine, radio y televisión. Su primera obra orquestal en la que incluye instrumentos tradicionales japoneses fue *Eclipse* para biwa y sakuhachi (1966), la cual fue muchas veces ejecutada por los virtuosos Kinshi Tsuruta y Katsuya Yokoyama, aclamados grandemente. Takemitsu ha sido el más exitoso compositor japonés, componiendo para instrumentos japoneses a la manera europea, en gran parte porque su noción formal y rítmica son tan cercanos a las metas estéticas de la música tradicional japonesa.

Cuando fue comisionado en 1967 para escribir una pieza para el 125 aniversario de la Orquesta Filarmónica de N.Y., volvió a emplear la biwa y el sakuhachi, esta vez para un doble concierto, *November Steps*, estrenada en el Lincoln Center el 9 de noviembre de 1967 y conducida por Seiji Ozawa, con Tsuruta y Yokoyama como solistas, la partitura de *November Steps* tuvo un

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

éxito inmediato y trajo la atención del público por todas partes del mundo. Le siguieron numerosas comisiones, entre ellas: *Asterism* para piano y orquesta (1968) fue compuesta para la RCA y *Stanza I* (1969) para la Deutsche Grammophon, por citar dos ejemplos. Takemitsu fue director de Space Theatre en el Steel Pavillion de la Expo' 70 realizada en Osaka, Japón.

Antes de la terminación de su primera ópera *La Mudrugada* con libreto de un escritor norteamericano, Barry Gifford (nacido en 1964) y dirigido por el suizo Daniel Schmitt (nacido en 1941), Takemitsu murió de cáncer el 20 de febrero de 1996. La obra fue planeada para estrenarse en la Casa Nacional de la Ópera en Lyon (Francia) en el otoño de 1998 y dirigida por el japonés Kent Nagano.

Estilo del compositor:

Takemitsu es el más conocido compositor japonés en la historia, aun antes de su muerte en 1996. Su desarrollo musical pasa por dos fases. En la primera, estuvo marcado por sus esfuerzos por identificarse con la música de su país. En la segunda se caracteriza por su uso y aceptación de ideas culturales e instrumentos tradicionales de su país, junto con el conocimiento de las formas occidentales, en busca de un arte personal, logrando su estilo muy particular, al que denominaba Takemitsu-tone (tono Takemitsu), integrador más que sintético, susceptible de iluminar la condición humana. Manifiesta repetidamente el temor de que las culturas que no se unan a lo nuevo se osifiquen y, en última instancia, mueran.

Su idea por la incorporación de los sonidos de la naturaleza, es mostrada en los títulos de sus obras, como: "agua", "árbol", "sueño" y "números". Takemitsu tenía una profunda filosofía por *sea y river* ("mar y "río") relativo al agua. En su famosa pieza *Toward the Sea I, II y III* ("hacia el Mar I, II y III"), usa lo que él llama "sea motive" (motivo mar), representado por las notas: Es ,E,y A (por el nombre alemán de las notas Mi bemol, Mi y La).

Sus piezas unifican las dualidades, tales como este y oeste, el sonido cluster (sonido de muchas notas juntas tocadas al mismo tiempo) y el silencio, muerte y vida, viejo y nuevo, etc. El rango y género de su estilo compositivo es inmenso.

Takemitsu comentó en 1988: " en mi propio desarrollo, por un largo período yo luché por evitar ser japonés al mismo tiempo que las cualidades japonesas. Fue hasta mi encuentro con John Cage, que reconocí el valor de mi propia

tradición." La trayectoria de Toru Takemitsu ilustra la historia musical de Japón, a partir del final de la segunda guerra mundial.

Unos años antes de morir se observa claramente en su obra, la concepción por la estructura de los jardines tradicionales japoneses, por ejemplo en los conciertos para piano y orquesta *Are y Dream Windows y Fantasma/Cantos para clarinete y orquesta*, en donde se observa el viaje a través del sendero del jardín, caminando y meditando, hasta regresar a su punto de inicio pero con una vista o paisaje diferente a la del inicio.

En la década de los 70 trata de exponer su idea sobre la forma. En su obra *Speaking of Quatrain* (1975) para clarinete, violín, cello, piano y orquesta, Takemitsu dice: "las escenas cambian sucesivamente sin parar, en otras palabras, es similar a lo que sucede con el jardín y la persona que camina a través de éste.

Paths para trompeta sola en Do, subtitulada *En Memoria Witold Lutoslawsky*, Takemitsu se la concedió a un gran trompetista noruego Hakan Handerberger, quien tocó la pieza por primera vez el 21 de septiembre de 1994 en el concierto "Homenaje a Witold Lutoslawsky" realizado en el Festival de Otoño de Varsovia.

La pieza fue creada a partir de un concierto que Takemitsu escuchó de Hakan Handerberger y Simon Preston en el Santory Hall de Tokio. Al término de éste concierto Takemitsu habló sobre el gusto que tendría de componer una pieza para trompeta sola.

Takemitsu se vió con Witold Lutoslawsky en 1992 y él dijo a Takemitsu:

"Nosotros como compositores contemporáneos tenemos que pensar más en la melodía y siempre tratar de crear nuevas melodías sin descanso"², quedando Takemitsu muy impresionado por sus palabras.

Ésta pieza está dedicada a la muerte de Lutoslawsky, a la que podría llamarsele fanfarria por la muerte de Lutoslawsky.

Aunque la obra presumiblemente refiere una melodía vaga, el título de *Paths* (Camino, Sendero) no duda en llevar un simbólico o ilustrativo significado, en común con otras obras de nombre sugestivo escritas por Takemitsu.

Takemitsu dijo sobre la pieza:

² Takemitsu, Toru, *Ki no Kagami Sougen no Kagami*, p. 141

"En *Paths* el motivo musical es como el sendero de un jardín japonés, en donde el paisaje observado cambia conforme avanza el observador."³

Tiene una gran similitud con *Fantasma/Cantos* para clarinete y orquesta de 1991. En esencia es una elegía, el modo es definido por un atenuado nivel dinámico, alternando principalmente entre piano y pianísimo (sin embargo los arranques fuertes ocurren enfáticamente por el cambio de la sordina armon) su melodía es plañidera, cayendo el diseño melódico que es usualmente coloreado por una cuarta aumentada.

Takemitsu no es un compositor habitualmente asociado con la trompeta (sus instrumentos favoritos son los de timbre delicado), aunque *Paths* ocupa ahora un lugar preponderante en la literatura del instrumento, su natural brillantez y virilidad se mira atenuada, desplegando sensibilidad y sutiles matices.

Paths se usa ahora como pieza obligatoria en el Concuero Internacional de Trompeta que se realiza cada año en Japón.

Análisis de la obra:

Es una pieza que está compuesta por tres motivos principales (A, B, y C) con base a los cuales se desarrolla toda la obra, variándolos por medio de aumentaciones y disminuciones. Es importante mencionar que hay intervalos que están apareciendo constantemente y son los de cuarta y quinta en todas sus modalidades (justa, aumentada y disminuida); apareciendo algunas veces los intervalos de sexta.

El motivo A está compuesto de las primeras nueve notas que aparecen en la pieza (es la base de toda la pieza) y siempre está construido sobre una nota base, por ejemplo, este motivo está sobre la nota sol.

Sus primeros intervalos son siempre de más o menos cuatro y más o menos cinco semitonos y luego crecen los intervalos de cinco y de seis semitonos.

El siguiente motivo es una variación de A, en la parte central es lo contrario de A y las últimas tres notas son iguales, constando siempre de nueve notas.

El motivo B la mayor parte de veces que aparece es sin sordina y consta de una cuarta justa (más o menos cinco semitonos) y una cuarta aumentada (más o menos seis semitonos), luego aparece un intervalo de séptima que

³ Takemitsu, Toru, *Ki no Kagami Sougen no Kagami*, p. 142

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

consta de once semitonos y que es la suma de más o menos cinco y más o menos seis semitonos y que funciona para resolver el inicio del motivo.

El siguiente motivo musicalmente es una continuación de B, pero su estructura proviene del motivo A, siendo una de sus variaciones y constando siempre de nueve notas. A través de estos motivos se desarrolla la pieza, quitando y poniendo la sordina Harmon.

El quintillo que aparece luego es al que llamaremos motivo C, constando de más cuatro, más cuatro, más tres y más dos semitonos. Le sigue el motivo A construido sobre el do como nota base. Continúa con una variación de B, que al igual que A inicia con un intervalo de cuarta justa, cambiando la parte final con menos cinco, menos cinco y más un semitono.

Como se observa la pieza sigue desarrollándose a través de éstos tres motivos, ya sea presentándolos tal como son o con su diferentes variaciones.

"Takemitsu dijo que construyó la pieza por medio de motivos sencillos y sus variaciones, como los jardines que cambian su paisaje mientras una camina a través de ellos."¹

La trompeta usada y su justificación.

Realmente la trompeta que uso para ésta obra no necesita de justificación, ya que es la trompeta para la cual la pieza está compuesta y es una trompeta en tonalidad de do.

Actualmente ésta trompeta es una de las más usadas en la mayor parte de las orquestas sinfónicas, debido meramente a usos prácticos, es decir, uno de los requisitos indispensables para un trompetista sinfónico es el transporte en diferentes tonos, ya que muchas de las obras escritas no están en la tonalidad original de la trompeta, entonces hay que hacer uso de varias claves y con la trompeta en do éste del transporte resulta más cómodo. Otro uso práctico es el del registro, ya que es más fácil tocar las notas agudas que aparecen en ciertas obras del repertorio sinfónico, ayudando también mucho su timbre de sonido.

En muchas orquestas de Europa como ya lo había mencionado antes prefieren la trompeta en si bemol, tal es el caso de la Sinfónica de Londres.

¹ Takemitsu, Toru, Ki no Kagami Sougen no Kagami, p. 142

dedicated to Håkan Hardenberger

Paths

In Memoriam Witold Lutosławski
for trumpet

Ioru Takemitsu

♩ = ca. 60
With Harmon mute (Stem out)

Trumpet in C

pp

Motivo A

pp

Motivo A

Take off mute

Slightly faster
♩ = ca. 68

Put on mute (Harmon) immediately

p

Motivo A

Continúa con Motivo A

Motivo A

Take off mute

p

Motivo A

poco

f

sub. pp

Put on mute (Harmon)

ppp

f

poco

pp

poco

p

♩ = ca. 60 again

Take off mute

pp

p

Motivo A

f

b'

Put on mute (Harmon)

p

mf

f

c'

♩ = ca. 68 again

Take off mute

p

A

c

A ~~TESIS CON~~
FALLA DE ORIGEN

Star symbol above the staff. Dynamics: *poco mf*, *p*, *pp*, *poco mf*, *mf*.

$\text{♩} = \text{ca. 60}$ again
 Put on mute (Harmon) (for ♩)
 Dynamics: *pp*, *mf*, *p*, *poco pp*, *p*, *dying away pp*.

poco riten. (circled)
 Take off mute
 Dynamics: *pp*, *p*, *mf*, *p*.

in Tempo ($\text{♩} = \text{ca. 60}$)
 Dynamics: *poco mf*, *p*, *ppp*, *poco mf*.

$\text{♩} = \text{ca. 68}$ again
accel. ... *gradually* ...
 Dynamics: *p*, *pp*, *poco p*, *p*, *p*.

(for ♩) in Tempo ($\text{♩} = \text{ca. 68}$)
 Put on mute (Harmon)
 Dynamics: *mf*, *pp*, *f*, *mf*.

Dynamics: *mf*, *f*, *poco mf*, *p*, *p*.

Flutt. ord.
 Take off mute
 Dynamics: *f*, *mf*, *p*, *pp*.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

poco rall.

pp cresc. *f* *sub p* *pp*

Slower
♩ = ca. 60

sostenuto in Tempo (♩ = ca. 60)

p *cresc.* *p* *sfp* *mf* *p*

Put on mute (Harmon)

p *poco* *p* *pp* *p* *più p*

p *poco* *p* *f* *poco* *p*

Take off mute

ff *mf* *p* *p* *p* *p* *pp*

sostenuto

Put on mute (Harmon)

dying away

poco *mf* *p* *poco* *f* *mf* *f* *ff*

Slower
♩ = ca. 52

più p *p* *p* *più p*

Take off mute

pp *p* *p sempre* *pp*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

RAFAEL MENDEZ
(1906-1981)

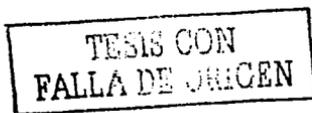
Su vida es una historia típica de lucha y de superación personal en contra de grandes obstáculos, y como en la vida de Rafael no se puede pasar por alto a su padre Maximino Méndez y el ambiente en que creció, continuaré por hacer una breve reseña de ésto, antes de entrar de lleno con la biografía de Rafael.

Maximino Méndez para mantener a su familia ganaba dinero dando clases de violín y mandolina, así como proporcionando entrenamiento musical a clases avanzadas. Su curriculum de enseñanza incluye a la Universidad de la Ciudad de México, de donde era miembro de la Facultad de Música. También formó una orquesta en su pueblo, Jiquilpan, la cual intervino en varios eventos públicos y fiestas privadas así como en poblados cercanos. La mayoría de los músicos de su orquesta en busca de mejores salarios, se unieron a una nueva orquesta. Deprimido por la rápida desintegración de su orquesta, Maximino encontró rápidamente una solución a su problema. Con quince niños se dio cuenta que tenía el personal idóneo y de el cual él podría depender. Rafael describió la situación de la siguiente manera: "Mi padre no tenía ninguna orquesta para entonces, ni tampoco tanto dinero pero él tenía muchos niños... Así que nos llevó a una granja durante tres meses, nos entregó a cada uno de nosotros un instrumento y empezó a enseñarnos"

Maximino empezó a construir su orquesta familiar en 1911, cuando Rafael contaba con tan solo cinco años de edad. Rafael escogió la corneta porque era el único instrumento lo suficientemente pequeño para poder tocarlo. Su primer corneta fue pegada con cera de abeja y alambre, con frecuencia la cera se derretía por el sol y su instrumento se desarmaba, por lo que Rafael siempre tenía cuidado de practicar en la sombra o sentarse junto al contrabajo el cual le protegía del sol. Maximino estaba dedicado a la música e indujo este sentimiento en sus hijos. Fue el único maestro en la infancia de Rafael: las lecciones requerían de seriedad y disciplina. Enseñó a sus hijos las bases fundamentales de la música antes de que a ellos les fuera permitido tocar cualquier instrumento. Todos aprendieron solfeo. Rafael describe la lección diaria: "una de mis primeras tareas era la práctica del solfeo, si uno de nosotros cometía algún error, éramos señalados inmediatamente"¹.

A temprana edad el talento de Rafael era evidente y Maximino estaba impresionado. Aparte de la corneta Rafael aprendió a tocar la guitarra e instrumentos de cuerda.

¹ Hickman and Lyren, Méndez el Magnífico, texto en español de muy mala traducción, y datos no confiables.



La mayoría de los niños en la familia Méndez mostraron grandes aptitudes para la música.

En el año de 1916, la Revolución Mexicana creó un gran agitación en la economía y en la sociedad desde 1910. Muchas familias incluyendo la familia Méndez temieron a los criminales y otros indeseables quienes amenazaban a los pobladores. Las familias dejaron Jiquilpan y viajaron a Guadalajara donde se quedaron por mucho tiempo. Finalmente después de varios meses de vivir temerosos los antiguos pobladores de Jiquilpan decidieron acercarse a su pueblo en forma diferente, se iban a encontrar con las tropas rebeldes a las afueras del pueblo e iban a ser escoltadas al interior del pueblo con música y vino. Rafael relató: "después de eso nosotros no tuvimos problemas, no hubo robos y ninguna chica fue molestada"

Fue la orquesta de Maximino la que se encontró con los rebeldes. El General Pancho Villa, uno de los más famosos como también uno de los más viles criminales, estaba impresionado con la familia de músicos. Rafael llamó la atención de los soldados quedando maravillados de su habilidad, al sentarse bajo la sombra del contrabajo, sosteniendo en alto su maltratada corneta. Al General Villa le gustó la banda y también tomó especial atención al pequeño Rafael. Él pensó que la música podría levantar el espíritu de los jóvenes a su mando quienes se encontraban lejos de casa. A través de un auxiliar el General Villa le dijo a la familia que quería que lo acompañaran en su viaje de batalla en batalla hasta llegar a México. Maximino no estaba a gusto con la invitación, pero un hombre con la reputación del General Villa no era con quien se pudiera discutir. De esta manera Maximino y su orquesta familiar empezaron una jornada de meses en el camino con el famoso bandido. Después de seis meses la orquesta regresó a su pueblo, pero sin Rafael, quien todavía era requerido por Pancho Villa, como su músico privado. Al final le concedieron el permiso para regresar, y continuó Rafael su carrera como músico.

Rafael Gutiérrez Méndez Arceo nació el 26 de marzo de 1906, fue nombrado de esa manera en honor a su pariente, el General Gutiérrez del ejército mexicano. Originario de Jiquilpan, Michoacán, pequeña comunidad agrícola localizada a 75 millas al sudeste de Guadalajara, tuvo catorce hermanos.

En 1921 Rafael entró al ejército mexicano, para participar en las orquestas y bandas que aquí funcionaban, durante este periodo, Rafael tocó en el palacio de Bellas Artes y recibió un reconocimiento por su sobresaliente ejecución, a cargo del Presidente Cárdenas, quien fungió como Presidente de México hasta 1942.

En muchas ocasiones Rafael escuchó música Jazz y Dixiland, quedó encantado con

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

la rítmica música. Luchó por ir a los Estados Unidos y aprender este tipo de música. Rafael cruzó la frontera de los Estados Unidos el 26 de junio de 1926.

Durante los años veinte, muchas compañías grandes tenían sus propias bandas como medio de entretenimiento. Después de trabajar en la Planta Buick (Detroit) por algunos cuatro meses, Rafael fue al parque para escuchar una banda de la fábrica, caminó hacia donde estaba la banda y señalando hacia la trompeta preguntó que si podría tocar en la banda. Su inglés era muy pobre, todos los de la banda se rieron del mexicano y decidieron jugarle lo que para ellos pensaron iba a ser una broma. Le dieron un asiento y tocaron una de las más difíciles marchas de circo. Rafael conocía la pieza debido a sus pasadas experiencias en los circos mexicanos, y tocó la pieza a la perfección revocando la broma. El dueño de esta planta, impresionado por la forma de tocar, le preguntó que si quería tocar en la banda, el movimiento grande y afirmativo de Rafael no dejó ninguna duda. De aquí comenzó su carrera en los Estados Unidos.

Al principio de los años treinta, todos los grandes teatros tenían orquestas que proveían entretenimiento para antes y después de las funciones teatrales. Las orquestas teatrales se convirtieron en un importante trampolín para los talentosos durante los años veinte y treinta. La reputación de Rafael como trompetista fino creció rápidamente, no solo actuó en la orquesta del Teatro Capitol, sino también como extra en la orquesta del Teatro Ford. Ocasionalmente tocaba con la banda *German oom-pah*. Rafael se hizo de muchos amigos en varios teatros y empezó a recibir llamadas de muchos teatros locales y orquestas latinas. Después de tres meses, audicionó para una vacante en la orquesta del Teatro Fox, el más grande y respetado grupo musical de toda el área. Tres trompetistas quedaron en la sección, y fueron: Rafael, Ralph Jewell y Warren Johnston. Durante éste periodo, Rafael logró ganar lo suficiente como para poder empezar a mandar dinero a su familia en México.

Rafael conoció a Ann Amor Rodríguez en una de sus fiestas, quien al siguiente año sería su esposa, 9 de octubre de 1930.

En el año de 1934 se unió a la banda de Rudy Vallee, y empezaron una gira por toda el área de Coconut Grove en Hollywood, California. Rafael no pudo evitar la similitud entre las colinas de ahí y las que habían en Jiquilpan, Michoacán. Con la necesidad de establecerse en forma permanente, Rafael decidió comprar una casa aquí, ya que también las perspectivas eran muy buenas con el rápido crecimiento de Hollywood como centro musical. Compró la casa cerca del boulevard Robertson en el oeste de Los Angeles. En 1937 tuvieron dos hijos gemelos, Robert y Rafael Jr. Por

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

esta época, Rafael pasó mucha parte de su tiempo escribiendo arreglos de música, aceptando también varios compromisos como solista, incluyendo uno en la Feria Mundial de Chicago, con la Sinfónica de Chicago, celebrando el aniversario número 100 de esta ciudad como tal. Mientras visitaba los escenarios en la feria, aprendía acerca de la respiración. En el pabellón hindú, vio a un encantador de serpientes, tocando una flauta de madera para hipnotizarla. Rafael quedó intrigado por la habilidad del encantador para inhalar aire por su nariz al mismo tiempo que soplabla por su boca. Inmediatamente convencido que éste era un concepto que podría aplicar al tocar la trompeta, hizo que el encantador le enseñara esa rara técnica.

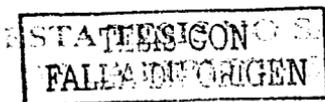
En el año de 1940, llevaba viviendo 14 años en los Estados Unidos y el 26 de julio de ese mismo año obtuvo la ciudadanía.

Empezó a grabar discos como solista. Su primer álbum fue grabado en Peleayz Recording, de Los Ángeles. Tiempo después firmó un contrato de grabación para la compañía Azteca Records de Baja California, sus grabaciones fueron llamadas "78's". Traían en cada lado una selección de sus temas, y venían en paquetes de cuatro discos.

Cuando la guerra explotó el 7 de diciembre de 1941, Many Klein, primer trompeta de la MGM, fue reclutado en el servicio militar, así que Rafael lo reemplazó como trompeta principal. En ésta época la reputación de Rafael creció. Actuó con la orquesta de David Rose en la radio de Hollywood y grabó música para películas como: *Holiday en Mexico*, *Luxury Liner* y *Fiesta*, apareciendo también en ellas. Además actuó en en muchas emisiones de radio a nivel nacional, en programas tales como el Show de Bing Crosby (1940), dos temporadas presentandose como solista en los shows de Red Skelton y Al Pearce, así como en los show de Horace Heigth y de Kay Kayser.

En un concierto en el tazón de Hollywood, un representante de Grabaciones Decca, escuchó a Rafael, y despues le ofreció un contrato por doce grabaciones, estas grabaciones se convirtieron en la vitrina de su increíble técnica y habilidad musical. En marzo de 1949, Rafael presentó un concierto sinfónico completo, con la Sinfónica de Denver: una semana después con la Sinfónica de San Diego, y luego compromisos con la Sinfónica de Los Angeles y la Filarmónica de Nueva York.

En 1956 hizo una presentación en audiovisual de 16 mm para la Mils Picture Corporation, lo cual consideró como uno de los mayores realces en su carrera. El filme fue uno de tantos en los cuales presentaban los más famosos músicos de la época titulados *Concerts On Film*. Varios músicos grabaron en las series, incluyendo



a Jascha Heifetz (violinista), Gregor Piatigorsky (cellista), Arthur Rubenstein (pianista), Andrés Segovia (guitarrista), Pablo Casals (cellista). Éstos filmes tenían la intención de realizar los estatutos educacionales para las preparatorias, librerías públicas y universidades, haciendo posible para cualquier persona escuchar a muchos de los grandes músicos del siglo veinte.

Después de estos tiempos de puro éxito vinieron las enfermedades y esto le ocasionó muchos problemas. La alergia hizo en Rafael un serio problema de salud, los doctores diagnosticaban su frecuente fatiga así como asma y bronquitis alérgica, pero Rafael siempre rechazó los medicamentos. Los doctores iniciaron una terapia de esteroides, esto hizo que Rafael subiera de peso ocasionándole osteoporosis y sufriera un colapso vertebral. Su pobre salud lo dejó fuera del escenario por algún tiempo, esto en 1962, época que dedicó para la enseñanza y dirección.

Dos años después retornó y retomó su contrato con Decca. Grabó algunos de sus más renombrados álbumes *Rafael Méndez and Laurindo Almeida: Together, and Concert for Méndez*. Este regreso se vio opacado, debido a que en una vacación de Rafael en Jiquilpan, lugar donde adoptó una pequeña liga de beisbol, le fue estrellada una pelota en su boca, rompiéndosela y quebrando cinco de sus dientes, tardándose un año para recuperarse.

El asma continuó afectándolo por el resto de su vida, y sus presentaciones se fueron minimizando de 125 en el año a 30. Parando totalmente su actividad musical en 1975. La composición y hacer arreglos fue desde ahora su prioridad, aunque por su propio gusto tocaba la trompeta por algunas horas con la Banda de la Policía de Los Angeles.

Rafael murió el 15 de septiembre de 1981.

Romanza No 2.

El concepto de Romanza es una composición similar al Preludio, de estilo cantabile y que suele tener normalmente un solo tema (monotematica). La forma puede ser binaria, ternaria y aun seguir un patrón relacionado con la forma Sonata, relativamente breve, como una especie de Lied. Mendelssohn creó este género, utilizando en algunas de estas pequeñas obras la siguiente estructura formal:

Introducción

- A Exposición temática (frecuentemente con dos frases relacionadas).
- B Desarrollo (habitualmente con diseños temáticos y modulantes).
- A' Reexposición temática (en el tono principal y posterior episodio modulante).

TEJES CON
FALLA DE ORIGEN

Coda

Al igual que las romanzas del siglo XIX, la Romanza de Rafael Méndez es una pieza monotemática porque siempre se basa sobre un mismo material, construida a partir de modos, específicamente Re Eólico (menor), que se caracteriza por no tener sensible, teniendo construida los grados de su escala de la siguiente forma:

i ii° III iv v VI VII

Aparece también un modo Mixolidio de re, con su escala de la siguiente forma:

I ii iii° IV v vi VII.

Inicia con una introducción del piano los primeros tres compases, apareciendo un do sostenido como apoyatura y un acorde tonal en el segundo compás al que se le puede llamar acorde de color.

El tema principal al que le llamaremos "a", está del compás 4 al 7 y es de donde sale todo el material para la obra. Este tema se divide en antecedente (compás 4 al 7) y un consecuente (compás 8 al 11).

En el compás once aparece el mixolidio de re, que es como un acorde de color homónimo a re menor, para luego volver al tema "a" en re eólico.

Aparece de nuevo un do sostenido en el compás 18 dando nada más una sensación o color de sensible y en el compás 20 otro acorde de color, para que de el compás 21 al 28 nos encontremos con un pequeño final a "a" al que llamaremos "b" que consta de un antecedente (compás 21 al 24) y un consecuente (compás 25 al 28), retomando nuevamente "a" en el compás 28 en re eólico.

De l compás 37 al 52 el piano toma el tema de la trompeta con pequeñas variaciones "a" siempre en re eólico, terminando esta intervención del piano la trompeta con "b", es decir regresando al Signo (compás 21), para retomar nuevamente "a" y finalizar con la Coda, del compás 53 al 55.

Esta obra podría definirse como una pieza romántica de tipo popular, en donde el compositor echa mano de sus conocimientos teóricos clásicos, pero importando más lo que suena, no acata las reglas de la teoría clásica al pie de la letra, cosa que hoy en día pienso que se ha perdido en la mayor parte de los compositores, muchas obras tal vez están excelentemente escrita, pero... hay música? Cosa que no sucede en ésta obra, ya que está creada y pensada más en hacer música.

TESIS CON
FALTA DE ORIGEN

Uso y justificación de la trompeta.

La trompeta que uso y para la cual está escrita ésta obra es la de si bemol, por lo que no se necesita de una justificación.

La trompeta en si bemol, es la básica la más usada en todo el mundo. Se usa para todos los géneros musicales, popular, jazz, clásico, mariachi, etc.

Su tono es más poderoso que las otras trompetas, su registro depende del ejecutante así como la calidad del tono que en ella se produce.

Aun cuando se inicia en el aprendizaje de este instrumento, lo más recomendable es usar una trompeta en si bemol.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Romanza

No. 2 from the collection *Gems*

RAFAEL MÉNDEZ

1 Re Edition

Slowly

Piano

mf

Academia de Cámara

(1) B♭ Trumpet (1)

mp

Academia de Cámara

Academia de Cámara

mp

Academia de Cámara

mp

Academia de Cámara

Academia de Cámara

p.

Academia de Cámara

p.

Academia de Cámara

p.

Copyright © 1959 by Carl Fischer, Inc.
International Copyright Secured.

All rights reserved including performing rights.
WARNING: This composition is protected by Copyright law. To photocopy or reproduce by any method is an infringement of the Copyright law. Anyone who reproduces copyrighted material is subject to substantial penalties and assessments for each infringement. Printed in the U.S.A.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Handwritten musical score system 1. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a treble and bass clef. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. A circled '16' is written above the first measure of the vocal line.

Handwritten musical score system 2. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a treble and bass clef. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. A circled '17' is written above the first measure of the vocal line.

Handwritten musical score system 3. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a treble and bass clef. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. A circled '18' is written above the first measure of the vocal line.

Handwritten musical score system 4. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a treble and bass clef. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. A circled '19' is written above the first measure of the vocal line.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

to Coda Solo

mp

f

2nd CHORUS

poco rall.

p.

rall.

D.S. al Coda

I II III IV V VI VII II I

TESIS CON
FALLA DE SINGEN

BIBLIOGRAFIA

BAINES, ANTHONY

Brass Instruments

Faber and Faber Limited

London, 1972

BATE, PHILIP

The Trumpet and Trombone

Ed. Norton and Company Inc.

London, 1972.

CALLAN, DEBORAH

Instrument with Dual Facets

Notas a la grabación *Emotion*, CD, de Hakan Handerberger

Phillips, PY925, 1996

DEARLING, ROBERT

Notas a la grabación *Trumpet Concertos*, CD, de Ole Edvard Antonsen

EMI Classics, PM 518, 1993.

HICKMAN, JANE W. AND LYREN, DELON

Méndez El Magnífico

Spi.

KOEHLER, ELISA

"In Search of Hummel"

Journal of The International Trumpet Guild

Enero, 2003.

LLACER PLA, FRANCISCO

Guía Analítica de Formas Musicales para Estudiantes

Ed. Real Musical

Madrid, 1982.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

SMITH, KEN

The Rafael Méndez Collection

Carl Fischer

New York, 1996.

TAKEMITSU, TORU

Ki no Kagami Sougen no Kagami

Shincho sha, ed.

Japan, 1996.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians

Stanley, Sadie, ed.

Mcmillan Publishers Limited

London, 1980 y 2001.

TREVOR AND WALLACE

The Cambridge Companion to Brass Instrument

Cambridge University Press

Cambridge, United Kingdom, 1997.

TESIS CON
FALLA DE BERGEN