



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO



FACULTAD DE MUSICA

LA TROMPETA Y SU REPERTORIO: SIGLO XX Y XXI

TESINA PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN MÚSICA INSTRUMENTISTA – (TROMPETA)

P R E S E N T A:

EDGAR EDUARDO HERNÁNDEZ SANTOS

ASESORA DE TESINA: MAESTRA BERENICE GUADALUPE CARO COCOTLE

ASESOR PRACTICO: MAESTRO JAIME MENDEZ ALVARADO

Ciudad de México

2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

AGRADECIMIENTOS

A Dios que en su infinita sabiduría y en su inmensurable amor, nunca me ha dejado solo. Gracias por darme cada experiencia en mi vida, para poder disfrutar, aprender y agradecer. Por tener poco pedirte y tanto que agradecerte; que aun sin ser el mejor de tus hijos o el más obediente, siempre me has contado entre los tuyos. Gracias por todas aquellas peticiones que nunca te hice y que me fueron concedidas; gracias Padre Dios, entre los hombres soy el más afortunado.

A mis padres Serena Y Bonifacio, por todo el apoyo incondicional que han tenido conmigo, por su paciencia y amor; por ser la parte más importante en mi vida y en mi formación educativa. Gracias Sailor por ser mi madre y enseñarme el don de la perseverancia, por hacerme un todo terreno y prepararme para cualquier situación. Gracias Facio por ser mi padre y enseñarme en don de la disciplina, por dar todo por mí, incluso dar la vida. Gracias por todos sus valores, estoy eternamente agradecidos con ustedes papás, los amo.

A mis hermanos Nayely y Gerardo, por ser mis muletas en todo este proceso y en toda mi vida, por marcarme el camino y ser mi ejemplo a seguir, siempre serán mi inspiración. También por llamarme la atención cuando la estoy defecando, realmente las necesitaba. Gracias Nay por todo tu conocimiento y tu ayuda incondicional, siempre quise ser como tú. Gracias Gerry por confiar en mí y darme ánimos cuando los necesitaba. Gracias a ambos por su cariño, amor y amistad, no se hubiera logrado sin ustedes.

A todos y cada uno de mis maestros, por enseñarme y guiarme en cada etapa de mi formación musical, gracias por cada granito de arena aportado, este logro también es suyo.

Un agradecimiento especial a mis maestros Guadalupe Caro Cocotle, Jaime Méndez, Humberto Alanís, Marcia Medrano y Luis Manuel Sánchez, por tomarse el tiempo y ser una parte fundamental en este proceso de mi formación. Muchas gracias.

A mis amigas y amigos músicos y no músicos que siguen en mi vida, con quienes tuve la maravillosa oportunidad de reír, llorar y vivir muchos de los mejores momentos de mi vida, gracias por lo aprendido de cada uno de ellos y también por pasarme en ocasiones las tareas y algún examen por ahí, ustedes saben quiénes son. También a los amigos que por causas de la naturaleza o de nuestro ego herido ya no se encuentran conmigo, gracias por todo.

Al señor Alejandro Cruz y toda su familia; Lorena, Rayzha, Tais y Brandon, por todo su apoyo y la confianza que me han brindado en los momentos más difíciles de mi vida.

Un agradecimiento muy especial al señor Francisco Munguía (Paco) a Lú, Yolita, Pipis, Artur, Ulises, Ceci, Miguelon, Serch, Gus, Sareth, Chio y a todos mis compañeros y hermanos que me faltaron, por ser el conducto y mis guías, para poder reconstruirme, por devolverme la Fe y ayudarme a creer en mí y en lo que hago. Eternamente agradecidos a cada uno de ellos.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, por abrirme sus puertas y darme todo el conocimiento que hoy he adquirido, siempre la llevare en mi corazón. A la Facultad de Música donde muchas personas como yo acudimos a cumplir nuestro sueño al elegir esta profesión de ser músico. Al Programa Universitario de Estudios de la Diversidad Cultural y la Interculturalidad (PUIC), que no solo fue un sostén material a lo largo de mi carrera, sino también me ayudo a sentirme orgulloso de mis raíces indígenas.

Y por último y no menos importante a Edgar, por lograr su sueño, por todo el trabajo duro y tener el coraje para no darse por vencido cuando muchas veces le dijeron que no servía para ser músico o que no lo lograría. Gracias por todas esas veces que te doblaste, pero nunca te quebraste en alcanzar eso que siempre quisiste, te amo.

Gracias a todos, sin ustedes no hubiera sido posible.

ÍNDICE

Agradecimientos.....	i
Índice.....	iii
Introducción.....	iv
Alexander Arutunian.....	6
Vida.....	6
Obra.....	7
Análisis.....	9
Bohuslav Martinú.....	28
Vida.....	28
Obra.....	30
Análisis.....	31
Leonardo Coral.....	45
Vida.....	45
Obra.....	46
Análisis.....	48
Anthony Plog.....	76
Vida.....	76
Obra.....	78
Análisis.....	80
Anexo 1.....	123
Bibliografía.....	127

Introducción.

El repertorio en el Siglo XX y XXI de la trompeta tiene una gran importancia en la música, debido al auge y protagonismo que se le empieza a otorgar en esta época a este instrumento. Pero cabe mencionar que el repertorio de trompeta no llega a ser tan amplio como el de algún otro instrumento como el de violín, debido a que la trompeta como se conoce actualmente; con un mecanismo de pistones, se termina de desarrollar hasta finales del Siglo XIX y principios del XX. Compositores como Alexander Arutunian, Bohuslav Martinu, Paul Hindemith, Alexander Goedicke y algunos más, fueron de los primeros en escribir obras para un repertorio para solista en la trompeta a mediados del siglo pasado, posteriormente compositores como Anthony Plog y Leonardo Coral han complementado y enriquecido más el repertorio en la actualidad. Cada uno de estos autores ha aportado sus ideas y tendencias de composición, además de una amplia exploración y una gran variedad de diferentes timbres y colores en la trompeta.

El estudio del repertorio de trompeta en los siglos XX y XXI durante este trabajo será desarrollado específicamente en una serie de análisis musicales y en la recopilación de datos bibliográficos para dar un respaldo histórico del repertorio y la vida de su autor. Estos datos pretenden otorgar recursos al trompetista para así tener una mejor interpretación de dichas obras.

El *concierto para trompeta y orquesta* de Alexander Arutunian es la primera de las cuatro obras elegidas para ser analizadas e interpretadas, esta obra tiene la característica de estar en un solo movimiento; cosa que en periodos pasados el concierto estaba dividido por movimientos; en esta obra el autor plasma la música tradicional y folclórica de Armenia, evocando a los músicos predecesores de esta región llamados Ashughner.

La segunda obra es la *sonatina para trompeta y piano* de Bohuslav Martinu que de igual modo a la obra anterior se desarrolla en un solo movimiento, esta obra tiene la singularidad de explotar armónicamente colores específicamente en el piano, y complementada con las secciones rítmicas de la trompeta.

La *sonata para trompeta y piano* de Leonardo Coral es la única obra mexicana para trompeta solista que se eligió para este proyecto. Esta obra está dividida en tres movimientos cuenta con la característica de ser muy contrastante en cada uno de sus movimientos; pero sin dejar de poseer una estructura clásica, como la forma sonata o una fuga en uno de sus movimientos, sumado a estas características la sonata cuenta con una influencia postimpresionista.

La *sonata para trompeta y piano* de Anthony Plog es la última obra de este proyecto, esta obra a diferencia de las demás es la única que se ha escrito en el siglo XXI. En esta ya se ha roto totalmente el estilo de composición a las anteriores obras; ya no existe una tonalidad formal como en las dos primeras obras o formas musicales como en la tercera obra. Su característica principal es la exigencia en los recursos técnicos, interpretativos y de resistencia del trompetista, la sonata cuenta con cuatro movimientos y en cada uno de ellos requiere específicamente un recurso técnico.

Desde la aparición de la trompeta como actualmente se conoce, su repertorio como solista ha avanzado y explorado nuevas ideas como con cualquier otro instrumento; desde las formas de composición de partir de una cuestión tonal e ir las explotando y llegar a la cuestión atonal, sin dejar de lado también se han experimentado en la sonoridad utilizando recursos como las sordinas y técnicas extendidas. Y es así como este trabajo busca exponer cada una de las cualidades de las obras elegidas, ya que cada una de estas piezas tiene un reto para ser interpretadas.

Alexander Arutunian

Concierto para trompeta y orquesta en La bemol mayor (Reducción a piano).

Vida.

Alexander Grigoriyevich Arutunian aunque no es un autor muy conocido pasó a la historia por ser un compositor ampliamente galardonado durante su vida con diversos premios, dentro y fuera de su país. Nació el 23 de septiembre de 1920 en Yerevan, Armenia. Murió, de 91 años, en 2012 en su ciudad natal. Sus padres fueron: Grigor y Eleonora Arutunian. Su padre era un militar. En 1927, Arutunian se convirtió en miembro del grupo de niños del Conservatorio Estatal de Yerevan, luego, a la edad de 14 años, ingresó en el Conservatorio a los estudios de Olga Babasyan (piano) y Sergei Barkhudaryan y Vardges Talyan (composición). Se graduó en el Conservatorio de Música de Yerevan en 1941. Después de la Segunda Guerra Mundial se mudó a Moscú para continuar con sus estudios musicales, donde estudió composición con Genrikh Litinsky.¹ Entre 1946 y 1948 participó en los talleres de la Casa de la Cultura Armenia. En 1948, Arutiunian recibió uno de los galardones más importantes en su momento: el Premio Stalin por su excelente trabajo en su cantata Motherland.

Después de graduarse, regresó a Yerevan para enseñar en el Conservatorio local y en 1954 fue nombrado director artístico de la Filarmónica Estatal de Armenia. También fue miembro de la Junta de la Unión de Compositores de la URSS, así como del Sindicato de Compositores de la RSS de Armenia.

Durante el Congreso de Música de Moscú, Aram Khachaturian lo consideró como un prometedor compositor soviético. Él ha seguido ganando la aclamación en el hogar y en el extranjero por sus obras, muchas de las cuales se aceleran por las tradiciones populares de la música armenia. Otras obras de ese tipo incluyen: *La*

¹ I. Yeolian, "Arutunian, Alexander Grigoriyevich" *The New Grove Dictionary Of music and Musicians*. Stanley Sadie (Ed.), Londres: Macmillan, 2001, p. 98.

Historia del Pueblo Armenio (1960), *Oda a Lenin* (1967) e *Himno a la hermandad* (1970).

Algunas de las obras de Arutunian para instrumentos de viento incluyen su *Concierto para Trompeta y Orquesta en La Mayor* (1950), *El Concierto para Tuba* (1955) y el Quinteto de Metales *Escenas Armenias* (1961).²

La importancia de este compositor se debe a los premios a los cuales se hizo acreedor durante su vida; por mencionar algunos como:

- 1949 - Premio estatal de Stalin (Premio estatal de la URSS).
- 1962 - Artista del Pueblo de Armenia.
- 1970 - Artista del Pueblo de la URSS.
- 1977 - Premio de la Unión Alexandrov (Medalla de oro).
- 1983 - Premio Orpheus (EE. UU.).
- 1986 - Premio Aram Khachaturian.
- 2005 - Medalla de oro de la Academia Armenia de Ciencias

Obra

Durante el siglo XX la música presentó una gran evolución. En la primera década se empezaron a romper los estándares instaurados por el romanticismo musical del siglo XIX, pero solamente hasta después de la mitad del siglo y con la aparición del modernismo musical se da un auge de tendencias en las cuales se exploraron nuevos campos que poco a poco fueron alejándonos del sistema tonal vigente por tantos años.³

² Ibid., p. 99.

³ Edwin Cifuentes, *Análisis Estructural del Concierto en La bemol Mayor para Trompeta y Orquesta de Alexander Arutunian* (Tesis de Maestría). Pontificia Universidad Javeriana Facultad de Artes – Departamento de Estudios Musicales, Bogotá: 2012.

Arutunian presenta en su estilo de composición un gran predominio de carácter lírico en sus obras y algunas de ellas están basadas en ritmos folclóricos, buscando rescatar la tradición de su cultura, lo cual estaba prohibido en el periodo de la República Socialista Soviética de Armenia, cuando se decide suprimir todo rastro tradicional y cultural de los armenios. Pero el estilo de Arutunian también se basaba en la vida de sus predecesores; los Ashughner o Ashiks, que eran unos músicos ambulantes de la región caucásica que entonaba poemas la cual la forma de sus versos se basaba en modelos métricos preestablecidos, a partir de las cuales realizaban improvisaciones con gran complejidad rítmica acompañados con instrumentos de cuerda punteada, percutida y frotada como el kamancha. Es precisamente que este concierto fue inspirado en la tradición de los Ashughner. Por esa razón Alexander Arutunian es considerado uno de los grandes impulsores de la música tradicional de Armenia ya que empieza a plasmarla en la música académica al igual que Khachaturian.

El concierto para trompeta fue escrito en 1943 para que fuera interpretado por su amigo trompetista Zolak Vartasarian, lamentablemente este muere en 1944 durante la guerra y esta obra fue escrita con fuertes recuerdos que Arutunian tenía de él. La obra fue terminada y estrenada hasta 1950 por el trompetista Aykaz Messiayan y la primera grabación fue hasta 1967 por el virtuoso trompetista ruso Timofei Dokschitzer.⁴

Uno de los aspectos de más relevancia que Arutunian intentó con este concierto fue hacer de esta una pieza única, ya que no presenta los esquemas tradicionales sino, que está escrito en una sola parte. Inicialmente el concierto presentaba una división en 6 secciones internas que contrastan entre sí mismas por su carácter, posteriormente se podrían considerar en 7 secciones al ser agregada la cadencia final por el trompetista ya mencionado; Timofei Dokschitzer. Cabe mencionar que las secciones de este concierto están conformadas por una introducción de carácter *Andante maestoso*, seguido de las secciones; *Allegro*

⁴Jorge Arango, *Alexander Arutunian* (Notas al Programa, Opción a Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México – Escuela Nacional de Música, Ciudad De México: 2014.

enérgico, Meno mosso, Allegro enérgico, Meno mosso, Allegro enérgico, Cadenza. Cada una de estas secciones tienen un tema donde el protagonista es el trompeta acompañado por la orquesta o piano; donde posteriormente el acompañante tomará el relevo protagonista que servirá como enlace a otra sección del concierto. De estas secciones algunas de mayor relevancia son: las secciones lentas *meno mosso* la segunda específicamente (ejecutada con sordina) que evocan las prácticas típicas de los Ashughner.

En la cuestión rítmica este concierto consta de una gran energía y un carácter imponente. Tiene una variedad de métricas y se evidencia el uso de compases irregulares como 5/4 y 6/4 con la intención de desplazar la orientación rítmica y crear una ambigüedad rítmica en dichas secciones. La textura del concierto es homofónica, pero en algunas secciones se evidencia el uso de una textura polifónica.

El *Concierto para trompeta en La bemol mayor* de Alexander Arutunian escrito en 1950 se ha convertido un referente para los compositores y trompetistas alrededor del mundo porque este rompe con muchos de los esquemas instaurados en cada uno de los períodos de música. Para los trompetistas dicho concierto se ha convertido en una pieza infaltable del proceso de formación como intérpretes; así lo dice el reconocido trompetista Phil Smith.⁵

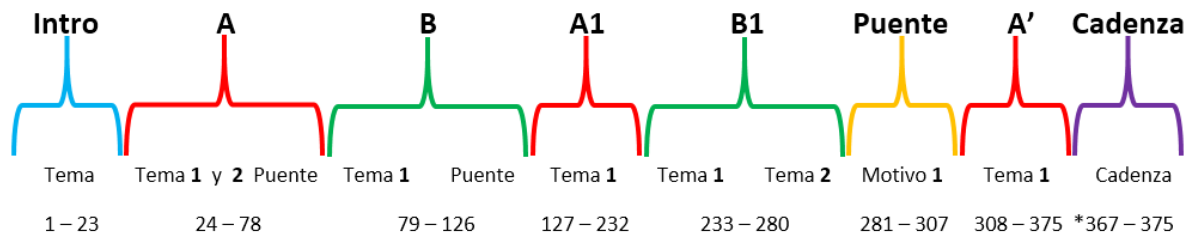
Análisis

El *Concierto para trompeta en La bemol mayor* de Alexander Arutunian está hecho en un solo movimiento dividido principalmente en 7 secciones que son muy claras de distinguir cuando se escucha. Estas partes son:

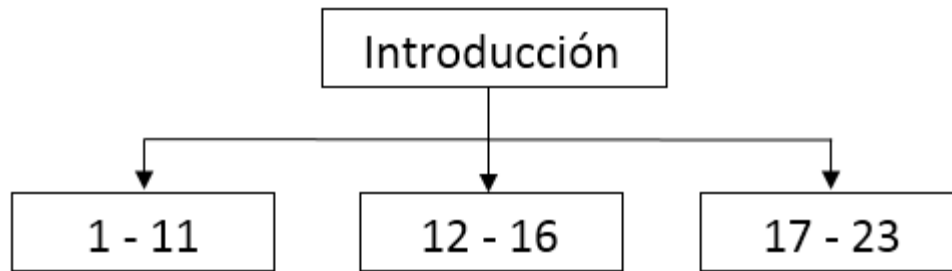
⁵ Allan Kozinn "A Natural for Outdoors (and Street Corners)" en The New York Times, Agosto de 2000 [Recurso en línea] <https://www.nytimes.com/2000/08/01/arts/a-natural-for-outdoors-and-street-corners.html> (Consultado 1 de Junio 2019).

- 1.- Andante maestoso (introducción).
- 2.- Allegro enérgico.
- 3.- Meno mosso.
- 4.- Tempo I (Allegro enérgico).
- 5.- Meno mosso.
- 6.- Tempo I (Allegro enérgico).
- 7.- Cadenza.

Dejando fuera la introducción y la cadenza, el concierto tiene una estructura de: A – B – A1 – B1 – Puente – A'. Pero se debe tener en cuenta que en cada una de estas secciones existe una sección donde destaca la trompeta como solista y otra donde la orquesta o piano hace una función de puente para poder empezar un nuevo tema para la trompeta.



- Introducción (Andante maestoso).



Se inicia con la indicación de *Andante maestoso*, este inicio tiene una forma de cadencia donde el piano presenta en la mano izquierda un tremolo en la nota Eb que es la dominante; para así dejar claramente la tonalidad del concierto. Por su parte la trompeta hace un tema por medio de un bordado igualmente sobre la dominante de la tonalidad que pareciera ser un cantico de llamado, esta melodía tiene un carácter muy enérgico y con mucha presencia importancia. Cabe mencionar que este motivo (motivo 1) será de gran importancia ya que se desarrollará durante el concierto. (fig. 1).

Andante maestoso

The image shows a musical score for Trompeta and Piano. The Trompeta part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The Trompeta part has a red box around a melodic motif starting with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, with the marking *f rubato* below it. The Piano part has a green box around a tremolo in the left hand, consisting of a series of eighth notes on the Eb note, with the marking *rubato* above it. The right hand of the piano plays chords in the right hand.

Fig. 1 del com. 1 – 3.

Dentro este primer motivo aparecerá la primera célula rítmica, (célula 1) que consta de: dos dieciseisavos un octavo ligado a una nota de mayor duración; la cual igualmente estará presente en la mayor parte del concierto. (fig. 2).

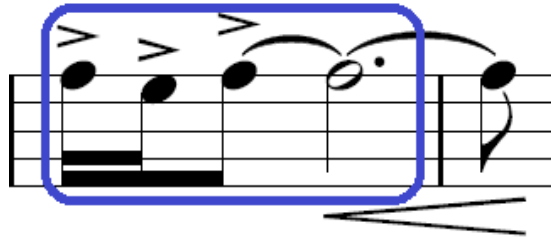


Fig. 2.

Posteriormente se presenta un tema nuevo iniciado con una escala en ritmos de dieciseisavos que llegara hasta la nota La bemol, que harán una preparación para llegar al clímax de esta sección. Mientras tanto el piano hará acompañamiento con acordes por triadas y por intervalos de cuartas y quintas. (fig. 3)

Fig. 3 del com. 12 – 15.

Para la parte final se tiene una constante de octavos y tresillos de octavos, pero con indicaciones de poco *accel.* (Acelerando) y *rit* (Ritardando). Y al final aparece la célula 1 para dar fin a esta sección. (fig. 4).

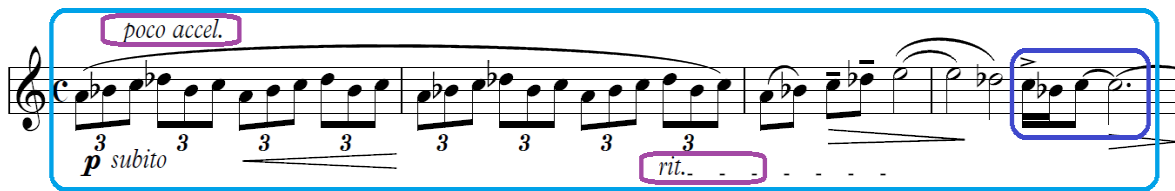
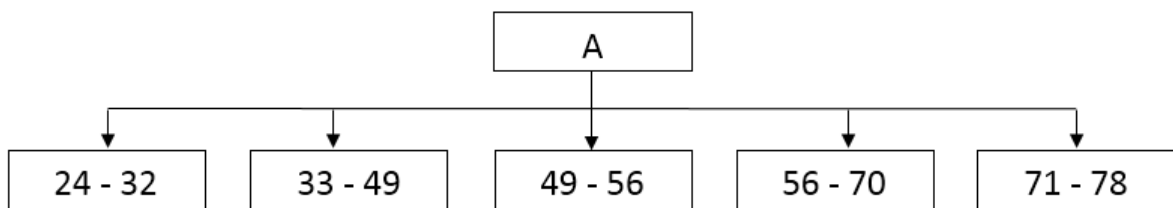


Fig. 4 del com. 17 – 21.

- Sección A (Allegro energico).



Esta sección empieza con una nueva indicación de tempo que será: *Allegro energico*. Además, que ya se establecerá una armadura para así dar una tonalidad; que será La bemol, la tonalidad del concierto. Iniciará con el motivo principal de la introducción (motivo 1) ver fig. 1., pero esta vez presentado en el piano de manera muy enérgica en tres octavas diferentes, además de estar desplazado y acomodado el ritmo en compases de 5/4 y 3/4. (fig. 5).



Fig. 5 del com. 24 – 27.

Justo en esta sección aparecerá la segunda célula rítmica (célula 2) que consta de ritmos de negra con punto, corchea y dos negras, de igual modo será usada por el compositor constantemente en la mayor parte del concierto. (fig. 6).



Fig. 6.

La primera intervención de la trompeta en esta sección es con la célula 2 y con una variación de la célula 1. El acompañamiento en el piano será con un ritmo establecido en la tonalidad de la bemol. En esta aparición este tema desarrollado por ambas células se presentará dos veces la trompeta y posteriormente en el piano. (fig. 7).

A musical score for trumpet and piano. The trumpet part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower two staves. The key signature has three flats (B-flat major/C minor) and the time signature is common time. The trumpet part starts with a dynamic marking of *mf*. A yellow box highlights the first measure of the trumpet part, which contains the rhythmic cell from Figure 6. A blue box highlights a variation of this cell in the second measure. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. A green box highlights the piano accompaniment. Below the piano part, the chords are labeled as A^b, A⁹, and A^b.

Fig. 7 del com. 33 – 34.

Continuando con esta sección aparece una tercera célula (célula 3) que consta de un silencio de octavo, dos dieciseisavos y dos corcheas, de igual modo que las células anteriores serán de importancia y constantes sus apariciones. (fig. 8).

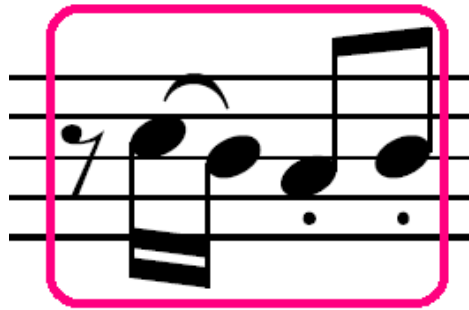


Fig. 8.

Al terminar de presentar en tema anterior aparece un segundo tema que iniciará con la célula 3, el cual tendrá un carácter melódico. El piano irá acompañando con acordes y una línea melódica ascendente, (fig. 9).

Fig. 9 del com. 40 – 43.

A continuación, el piano hace un de puente utilizando el primer tema de esta sección, que era presentado en la trompeta, ver fig. 7. Este servirá para dar paso a una nueva presentación del segundo tema. (fig. 10).

The image shows a musical score for piano bridge, consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three flats and a common time signature. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of three flats and a common time signature. The bottom staff is a bass clef with a key signature of three flats and a common time signature. The score is divided into three measures. The first measure has a yellow box around the first two notes of the middle staff and a green box around the first two chords of the bottom staff. The second measure has a blue box around the first two notes of the middle staff and a green box around the first two chords of the bottom staff. The third measure has a green box around the first two notes of the middle staff and a green box around the first two chords of the bottom staff. The chords are labeled as A^b, E⁷, A^b, and A^b_m. The dynamic marking *f* is present in the first measure.

Fig. 10 del com. 49 – 51.

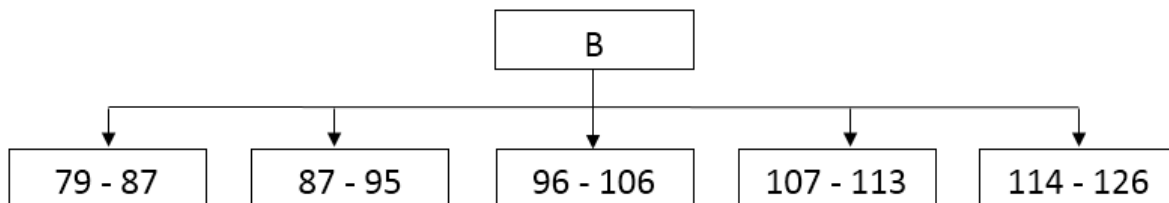
Esta nueva exposición del segundo tema de igual modo inicia con la célula 3 y es realmente donde se expone ésta en toda su expresión. (fig. 11).

The image shows a musical score for piano bridge, consisting of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three flats and a common time signature. The bottom staff is a bass clef with a key signature of three flats and a common time signature. The score is divided into three measures. The first measure has a pink box around the first two notes of the top staff and a blue box around the first two notes of the bottom staff. The second measure has a blue box around the first two notes of the top staff and a pink box around the first two notes of the bottom staff. The third measure has a pink box around the first two notes of the top staff and a pink box around the first two notes of the bottom staff. The dynamic marking *p* is present in the second measure. The dynamic marking *cresc.* is present in the first measure. The dynamic marking *mf* is present in the third measure.

Fig. 11 del com. 56 – 66.

Para terminar esta primera parte, el piano hace un puente en forma de coda para dar paso a una nueva sección.

- Sección B (Meno mosso).



Esta sección es algo totalmente diferente a lo que antes se ha presentado, ya que esta tiene un carácter totalmente melódico, esta inicia con una nueva indicación de tempo: *Meno mosso*, donde el piano presentará el tema principal de esta sección, basado en un motivo (motivo 2) formado una escala ascendente en ritmo de octavos llegando al punto donde empezará a descender y terminar con un ritmo diferente para concluir la frase. Cabe mencionar que en esta sección desaparecerá la armadura. (fig. 12).



Fig. 12 del com. 79 – 83.

Este tema se vuelve a repetir en la primera participación de la trompeta; en esta sección y el piano pasa a hacer una función de acompañante con un ritmo sincopado. (fig. 13)

Fig. 13 del com. 87 – 91.

Al finalizar la exposición del tema en la trompeta, aparece tema basado rítmicamente en octavos y negras, podría interpretarse como una respuesta al tema anterior. En la parte de piano la mano izquierda retoma el tema principal de esta sección, pero esta vez utilizado como un contracanto para este nuevo tema y en la no izquierda realiza una constante en el bajo con un ritmo de corchea y negra con punto en la nota La. Es aquí donde se crea una gran textura por la superposición de ambas melodías y el bajo constante, además que se vuelven a utilizar recursos como la célula 1 y 2. (fig. 14).

Fig. 14 del com. 95 – 100.

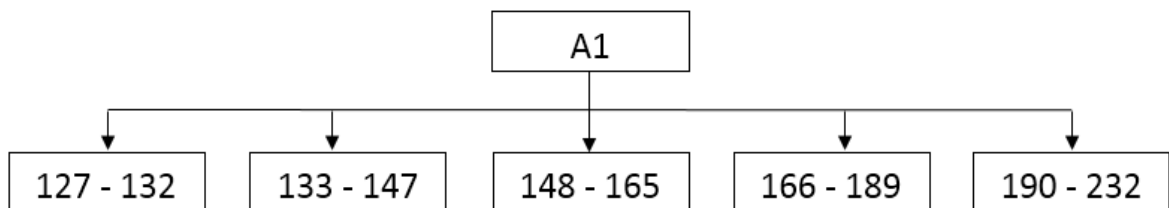
Para la parte final de esta sección de este movimiento se utiliza un patrón rítmico que consta de una nota larga seguido de ritmos de dieciseisavos, el cual este patrón nos lleva al clímax del concierto, para después hacer un eco del motivo 2 perteneciente al tema principal de esta sección, ver fig. 12. (fig. 15).

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a common time signature. It features a rhythmic pattern of a long note followed by sixteenth notes, which is highlighted with a blue rectangular box. The bottom staff is also in treble clef with a common time signature. It contains a melodic line with various dynamics: 'animato' (circled in purple), 'ff' (fortissimo), and 'mf' (mezzo-forte). A blue 'Clímax' marking is placed below the staff. A section of the bottom staff, corresponding to the end of the piece, is highlighted with an orange rectangular box.

Fig. 15 del com. 103 – 110.

Para finalizar esta sección el piano realiza un puente basado en algunos temas propios de esta parte del concierto para llegar así a una nueva sección.

- A1 (Tempo I - Allegro enérgico).



En esta sección se vuelve a exponer *Allegro energico*, pero indicado con: *Tempo I*. este inicia en el piano directamente al tema 1 del pasado allegro energico, el cual es un recurso ya utilizado, ver fig. 10. Una de las características de esta nueva

aparición del tema es que utiliza las tres células rítmicas, pero es vez la célula 3 sufre una variación. (fig. 16).



Fig. 16 del com. 127 – 130.

Esta nueva variación de la célula 3 será de suma importancia ya que se estará desarrollando con gran presencia durante esta sección del concierto, a diferencia entre la versión original y la variación es: que la primera tiene su grupo de dieciseisavos ligados y en la variación están articulados. fig. 8. (fig. 17).

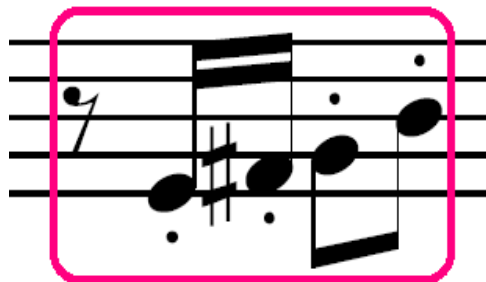


Fig. 17.

En esta sección el compositor usa el recurso de pregunta y respuesta; donde hace una interacción de protagonismo mutuo entre el solista y el acompañante, sin

dejar de mencionar se sigue teniendo una textura polifónica ya que utiliza todas las células rítmicas. (fig. 18).

Fig. 18 del com. 136 – 140.

Dentro de esta sección se sigue utilizando la mayor parte de recursos que ya se presentaron anteriormente. Esta ocasión utiliza en la voz de la trompeta, la célula 2 expandida rítmicamente y en la mano derecha del piano la utiliza con la función de acordes, mientras en la mano izquierda hará un bajo con una constante en Do. (fig. 19).

Fig. 19 del com. 151 – 153.

Posteriormente en esta sección se siguen utilizando recursos de secciones pasadas, en esta ocasión en la mano izquierda del piano aparece la misma

constante en el bajo, pero ahora en la nota Sib y en la mano derecha aparecerá el motivo 2 de manera expandía teniendo la función de contestar a la melodía que lleva la trompeta basada en la célula 3, que como ya se había mencionado tendrá mucha presencia en esta sección. (fig. 20).

Fig. 20 del com. 166 – 169.

En la parte final de esta sección queda totalmente solo el piano donde presentara principalmente el motivo 2, ver fig. 12., que es el tema principal de la sección B, este se ira presentando en diferentes tonalidades hasta llegar la siguiente frase. En este se muestra claramente el protagonismo e importancia del piano, tanto que podría pensarse que es el clímax del acompañante, por el matiz y cantidad de notas. (fig. 21).

Fig. 21 del com. 189 – 194.

Posteriormente en la mano izquierda toca el motivo 1 de manera expandida, ver fig. 2. Y la mano derecha desarrolla un motivo que deriva de igualmente el motivo 1, este está en matiz doble fuerte para generar más tensión. (fig. 22).

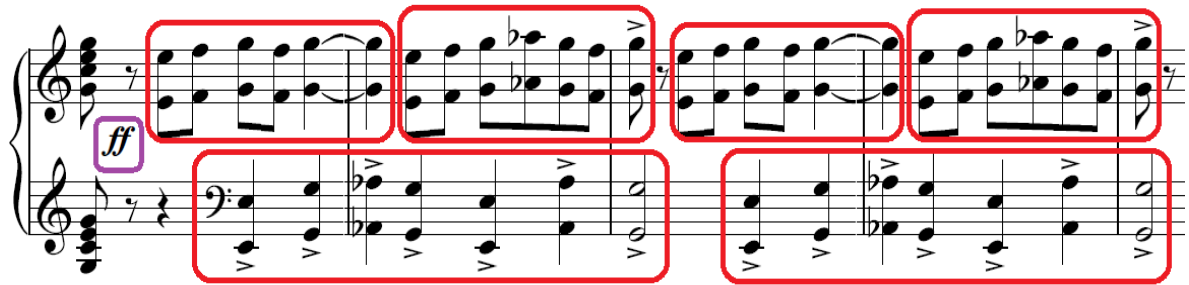
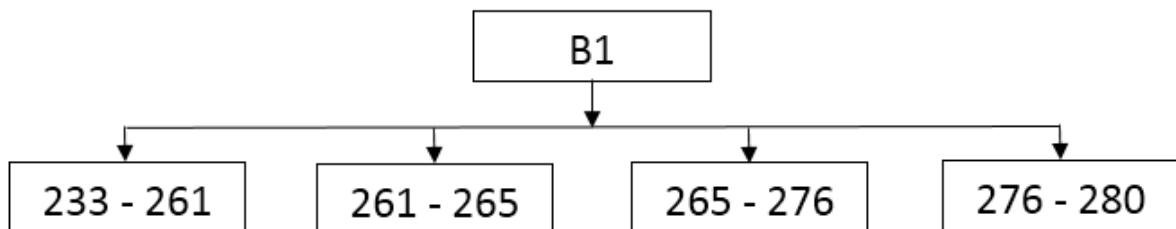


Fig. 22 del com. 206 – 210.

Para terminar esa sección el piano lleva toda esta masa sonora a un estado de tranquilidad a través de acordes más largos en duración y haciendo un eco del motivo 2 en diferentes registros, para así dar paso al próximo movimiento de carácter lento.

- B1 (Meno mosso).



Esta sección inicia una vez más con un nuevo cambio de tempo y en este caso regresa a utilizar el *Meno mosso*. Este inicia con un ostinato en la mano derecha del

piano, que será una contaste durante toda esta sección, la voz de la trompeta tendrá el tema principal de esta sección que consta de un motivo (motivo 3) creado de una nota de larga duración y una figura de ritmo rápido, además que se presentará la indicación de utilizar sordina; no indica cual, pero se usa la *Sord cup.*, con el fin de crear una nueva textura y así dar un contraste total a las demás secciones. (fig. 23).

Musical score for Figure 23, measures 233-236. The score is in common time (C) and features a 'Meno mosso' tempo. The trumpet part (top staff) has a long note followed by a rhythmic motif, with a purple box around the instruction 'Con sordino' and a yellow box around the motif. The piano part (bottom staves) has a right-hand ostinato (green box) and a left-hand counterpoint (green box).

Fig. 23 del com. 233 – 236.

Se sigue desarrollando el tema en la voz de la trompeta, mientras tanto el piano en su mano derecha seguirá realizando el ostinato y en la mano izquierda realizará un contracanto que complementará el tema principal. (fig. 24).

Musical score for Figure 24, measures 238-241. The score is in common time (C) and features a 'Meno mosso' tempo. The trumpet part (top staff) has a long note followed by a rhythmic motif, with a yellow box around the motif. The piano part (bottom staves) has a right-hand ostinato (green box) and a left-hand counterpoint (green box).

Fig. 24 del com. 238 – 241.

Posteriormente se vuelve a presentar en la voz de la trompeta el tema principal de esta sección, pero con una variante; esta vez la figura de ritmos rápidos

pasa a ser más lentos; anteriormente en dieciseisavos y ahora en octavos, ver fig. 23., por su parte el piano seguirá con la figura que lo caracterizo en esta sesión. (fig. 25).

Fig. 25 del com. 265 – 268.

El final de esta sección se desarrolla únicamente en el piano, en este se expone el ostinato y el tema de esta sección, pero esta vez de manera inversa y en ritmos más cortos. (fig. 26).

Fig. 26 del com. 277 – 278.

- Puente (Tempo I - Allegro enérgico).

Este se desarrolla utilizando el motivo 1, específicamente de la forma de la introducción antes de que intervenga la trompeta en la sección A. Ver fig. 5. Esta se expondrá 4 veces donde ira teniendo cambios de compas y diferentes modulaciones hasta llegar a la tonalidad de Ab. (fig. 27).

Fig. 27 del com. 280 – 283.

- Sección A'

Esta sección está unida a la anterior ya que como se mencionó el motivo 1 se venía repitiendo, pero está siendo la quinta ocasión es justo donde se vuelve a re exponer la sección A, en esta se vuelve a establecer la tonalidad de Ab para así finalizar el concierto. (fig. 28).

Fig. 28 del com. 308 – 311.

En esta exposición de A la única variante es el final, donde el compositor utiliza el recurso de doble staccato, la cual conducirá a la cadenza. (fig. 29).



Fig. 29 del com. 354 – 357.

- Cadenza

La cadenza oficial de este concierto fue escrita por Timofei Dokschitzer la cual esta basa en recursos como: motivo 1 y 3 (ver fig. 1 y 23) y las células 1 y 3 (ver fig. 2 y 8) Está dividida en dos secciones; en la primera sección da la indicación de: *Cadenza ad lib* y en la segunda parte la de *Allegro con brio*. (fig. 30).

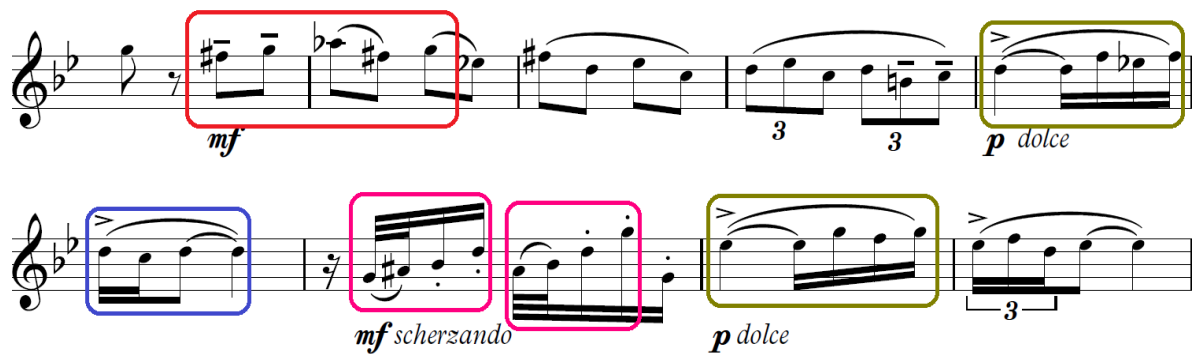


Fig. 30.

En la segunda sección desarrolla el motivo 1 y la célula 1, presentando en tres ocasiones hasta llegar al fin de este concierto. Además, que también utiliza recursos como el doble staccato. (fig. 31).

Allegro con brio

The image shows a musical score for 'Allegro con brio'. The first staff contains a sequence of rhythmic patterns: a 3/4 measure with a red box around it marked 'p', followed by a 2/4 measure with a blue box around it marked 'sf', then another 3/4 measure with a red box around it, and finally a 2/4 measure with a blue box around it marked 'sf'. The second staff shows a melodic line with dynamics 'cresc.' and 'sf'.

Fig. 31.

Bohuslav Martinů

Sonatina para trompeta y piano.

Vida.

Martinů nació en Polička, Bohemia, 8 de diciembre de 1890. Murió en Liestal, Suiza el 28 de agosto de 1959. Fue un compositor checo del siglo XX. Fue un niño prodigio comenzó sus estudios de violín a los seis años, a los 8 estaba dando conciertos y a consecuencia de esto, sus padres lo enviaron en seguida al conservatorio de Praga,⁶ donde en un par de ocasiones fue expulsado por su indisciplina, fue ahí donde Martinů se sintió atraído por la composición y la improvisación.

Durante la Primera Guerra Mundial vivió con su familia en Polička evadiendo su reclutamiento militar por causas de salud, mantuvo sus gastos en ese momento

⁶ Jorge Arango, *Bohuslav Martinů* (Notas al Programa, Opción a Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México – Escuela Nacional de Música, Ciudad De México: 2014.

dando clases de violín. En estos años le permitieron concentrarse en la composición, donde posteriormente se interpretaría su *Ceská Rapsodie* (Rapsodia Checa) frente al presidente Masaryk, lo cual le ayudo a mejorar mucho su reputación.⁷

Después de 1913 trabajo como segundo violín en la Orquesta Filarmónica Checa, hasta 1923. Estos diez años le servirían para profundizar sus conocimientos musicales de los compositores posrománticos como: Strauss, Brukner, Debussy, Stravinsky, Shoenberg y Bartók.⁸ A finales de este periodo de diez años dedico tiempo a escribir varios trabajos y estudios con gran interés en la clase de composición en el Conservatorio de Praga específicamente con el maestro Josef Suk, quien fue un compositor y violinista alumno de Dvorak.

Para finales de 1923 Martinú obtiene una beca para estudiar en París con el compositor Albert Roussel quien fue un destacado compositor francés conocido por su estilo impresionista. En los primeros años en París fue donde Martinú empezó a componer una gran cantidad de obras orquestales como: *La Bagarre*, *El soldado y la Bailarina*, *la ópera El cuchillo de lágrimas*. Cabe mencionar que en esta misma época Martinú se ve atraído por la música de Stravinsky de la cual tendría influencia en su obra.

Cuando estalla la Segunda Guerra Mundial en 1939 pasa a ser parte de las filas de los artistas refugiados en París. Se trasladaría a Suiza; después consiguió por medio del embajador de los Estados Unidos un visado para poder ir a Estados Unidos en marzo de 1941. En new York se le concedió una catedra en la Universidad de Princeton y el director Kusseyitzky le comisionó una sinfonía. Martinú compondría su primera sinfonía que se estrenaría hasta 1942 con la Orquesta Sinfónica de Boston. Posteriormente en un periodo de 11 años compondría un total de 6 sinfonías; las cuales le darían prestigio internacional, como a su compatriota: Antonín Dvorak 50 años antes. También durante este periodo

⁷ Z. Zouhar, "Bohuslav Martinú" *The New Grove Dictionary Of music and Musicians*. Stanley Sadie (Ed.), Londres: Macmillan, 2001, p. 940.

⁸ Margarito Méndez, *Bohuslav Martinú* (Notas al Programa, Opción a Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México – Escuela Nacional de Música, Ciudad De México: 2009.

escribe un gran número de composiciones como: el *Concierto de Cámara para violín, piano, timbales, percusiones y orquesta de cuerdas*; el *Madrigal Sonata para flauta, violín y piano*; la obra vocal *Nueva Spalicek para voz y piano*, por mencionar algunas.

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial en 1945 Martinú vuelve a tener contacto con Europa, en el Conservatorio de Praga le ofrecen la cátedra de composición, pero decide quedarse en Estados Unidos hasta 1953, pues sufre una caída la que le termina produciendo una crisis de amnesia y sordera temporal.

Posteriormente se trasladaría a vivir a Roma y después en 1955 a Niza y Basilea. En esta época compuso obras: *The Rock, Las Parábolas, la Sonata para violín y piano, la Fantasía Concertante para piano y orquesta, las Variaciones sobre un tema de Eslovaquia para Violonchelo y la Sonatina para trompeta y piano en 1956*.⁹

Para finales de 1958 padece de cáncer estómago, el cual lo lleva a la muerte en Basilea un año más tarde, 1959. Compuso cerca de 400 obras. Su música consta de influencias de diferentes estilos musicales que abarcan desde la época del barroco como lo es el concierto grosso. Y por su paso en América del Jazz. Sin dejar de lado la música popular de su país, así como música de Claude Debussy e Igor Stravinsky.

Obra.

El siglo XX fue una época donde se empiezan a experimentar una nueva forma de composición, además de la creación de nuevos géneros musicales donde la trompeta vuelve a retomar un papel protagónico, al redefinirse como un instrumento solista.

Martinú fue un prolífico compositor que escribió muchas obras a gran escala, una de ellas fue su obra para trompeta, Martinú tuvo gran influencia

⁹ Margarito Méndez, *Op. cit.*, p 22.

como la de Eugene Bozza y Henri Tomasi¹⁰ debido a que estos compositores ya habían hecho obras para este instrumento. Esta sonatina también tuvo influencias de otros compositores como: Stravinsky y Debussy además de la música jazz, de la cual se involucró durante su estancia en los Estados Unidos de América.

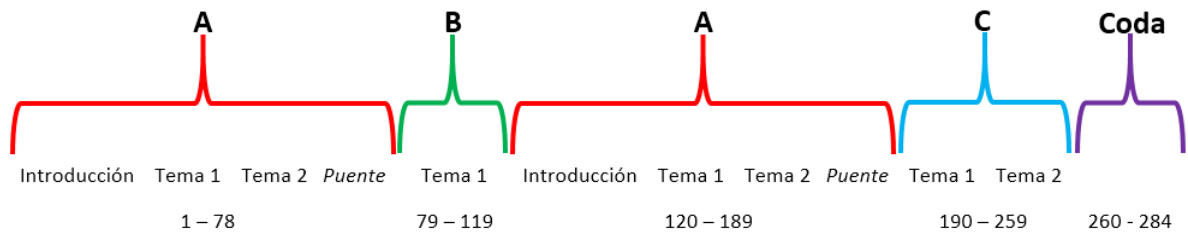
La sonatina para trompeta y piano fue compuesta en 1956 y es adaptable tanto para trompeta en Si bemol como para trompeta en Do. La obra es bastante virtuosa en su uso de la lengua para articular, ritmos complejos, cromatismo y el ensamblar entre la trompeta y el piano. Esta obra fue la única composición para trompeta solista, pero es sustancial para el repertorio de trompeta y es esencial para el trompetista avanzado.

Análisis

La *Sonatina para trompeta y pianos de Martinú* está hecha en un solo movimiento, pero está dividida principalmente en 5 secciones que pueden distinguirse al escucharse. A diferencia de otras obras, ésta tiene la peculiaridad de tener solo tres indicaciones de tiempo: *Allegro moderato*, *Allegro moderato* y *Poco andante*. Una de las características para poder distinguir las 5 secciones de la sonatina son: las texturas que hace el autor al jugar con diferentes patrones rítmicos, sin tener que mover la indicación de tiempo.

Se puede señalar que la estructura de estas 5 secciones está estructurada en: A – B – A – C – Coda. Pero se debe tomar en cuenta que en algunas de estas secciones está unidas por un puente especialmente entre A y B a la cual estos puentes pertenecen a la sección A.

¹⁰ Jorge Arango, *Bohuslav Martinú. Op. cit.*, p 28

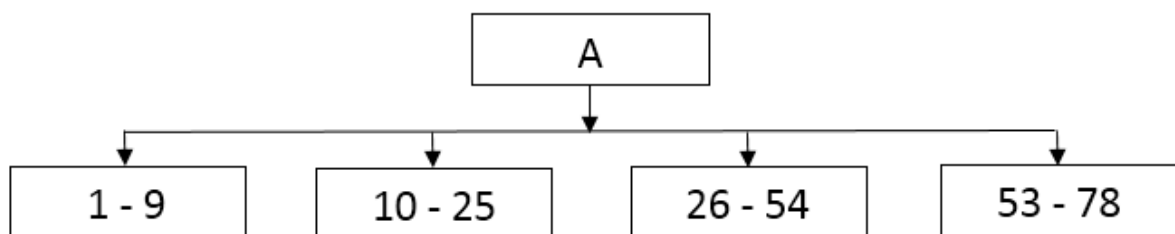


Armónicamente la obra está compuesta de una manera que permite a la pieza siempre estar girando sobre un gran Fa; este puede ser mayor o menor. De tal manera donde el autor utilizó todas las posibilidades armónicas que se pueden tomar de estas dos tonalidades. (fig. 1).



Fig. 1.

- Sección A



Introducción.

En este inicio de la obra se tiene una introducción realizada únicamente por el piano, esta sección armónicamente se encuentra mayormente establecida en tonalidad de Fa menor. Cuando se presenta el tema de la introducción por primera ocasión se realiza sobre Ab que es el tercer grado de fa menor y cuando se vuelve a presentar por segunda vez, hace la misma progresión una 4ª abajo o sea sobre Eb. Lo que podría a llegar a pensarse que se encuentra en una tonalidad mayor (Ab) pero como se habla de una cuestión armónica de un gran fa, se maneja como tonalidad menor (fa menor). (fig. 2 y 3).

Progresión sobre Ab.

The musical score for Figure 2 is in C major (one flat). It shows a piano introduction with a chord progression over the Ab triad. The chords are: C, Ab, Fm, Ab, F#, E, G, and G7. The notation includes treble and bass clefs, a common time signature, and various rhythmic values and articulations.

Fig. 2 del com. 1 – 5.

Progresión sobre Eb.

The musical score for Figure 3 is in C major (one flat). It shows a piano introduction with a chord progression over the Eb triad. The chords are: G, G7, Eb, Cm, Eb_{6/4}, F_{4/3}, B, B^b, D_{6/4}, and C. The notation includes treble and bass clefs, a common time signature, and various rhythmic values and articulations.

Fig. 3 del com. 6 – 10.

Tema 1.

Este inicia con la primera aparición de la trompeta que desarrolla un tema basado solo con tres notas (C, Bb y Ab) en ritmos de octavos y dieciseisavos los cuales serán una constante, además que podría ser la célula rítmica principal de esta obra, mientras tanto el piano cumple una función de acompañante en ritmos de sincopa. (fig. 4 y 5).



Fig. 4.

A musical score for Trompeta and Piano. The Trompeta part is on a single staff in 2/4 time, starting with a quarter rest and a dynamic marking of *f*. The Piano part is on two staves (treble and bass clef) in 2/4 time, starting with a quarter rest and a dynamic marking of *meno f*. The Trompeta part features a rhythmic motif of quarter notes C, Bb, and Ab, which is highlighted by a blue rounded rectangle. The Piano part features a syncopated accompaniment. A red rounded rectangle highlights the first two measures of the Trompeta part, and a green rounded rectangle highlights the first two measures of the Piano part.

Fig. 5. del com. 10 – 13

Para la segunda parte de este Tema la trompeta empieza utilizar más notas, además de empezar a hacer variaciones rítmicas; lo cual da la posibilidad de empezar a hacer diálogos con el piano ya que este deja de utilizar las sincopas y empieza utilizar figuras rítmicas de octavos y dieciseisavos. (fig. 6).

Fig. 6 del com. 16 – 19.

En la parte final de esta sección, la trompeta empleara figuras rítmicas de negras para dar una sensación de reposo que funciona como puente para iniciar el siguen tema. Mientras tanto el piano continúa realizando figuras de dieciseisavos y corchea en un registro grave a una octava de distancia entre las voces que realiza este instrumento. (fig. 7).

Fig. 7 del com. 23 – 25.

Tema 2.

En este se puede notar un cambio de matiz y de textura, ya que el acompañamiento en el piano empieza a ser en ritmos de octavos, pero en contra tiempo, por su parte la trompeta inicia en dinámica de piano exponiendo un motivo dos veces a una tercera de distancia entre estos. (fig. 8).

Fig. 8 del com. 26 – 29.

Posteriormente el motivo anterior conducirá a un tema en la voz de la trompeta muy similar al del inicio del tema 1, ver fig. 4, pues se vuelven a utilizar recursos como: la célula rítmica y el uso de solo tres notas (Bb, C y Db), por su parte el piano realiza un acompañamiento más elaborado. (fig. 9).

Fig. 9 del com. 33 – 36.

Para la segunda parte de esta sección la trompeta seguirá desarrollando un motivo basado en ritmos de corcheas y dobles corcheas, propios de la célula rítmica de la obra, la cual da una sensación de ligereza apoyado por el piano que va realizando un acompañamiento en figuras rítmicas de un dieciseisavo y una corchea en ambas manos, pero una intercalada entre la otra. (fig. 10).

The image shows a musical score for trumpet and piano. The trumpet part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower two staves. The piano part features a rhythmic pattern of sixteenth and eighth notes in both hands. A blue box highlights a specific rhythmic motif in the trumpet part, and a green box highlights the piano accompaniment.

Fig. 10 del com. 46 – 48.

Para finalizar, esta sección al igual que el tema 1, este tiene un recurso muy similar para crear una sensación de reposo, este motivo de igual modo está basado en ritmos de blancas y negras, este estará en la voz de la trompeta y en la mano izquierda del piano, mientras que la derecha estará haciendo acordes para dar una respuesta a este motivo. (fig. 11).

The image shows a musical score for Figure 11. It consists of two staves: a vocal line on top and a piano accompaniment on the bottom. The piano accompaniment is divided into three measures, each with a chord label below it: B, Em6, and Cm6. The vocal line is highlighted with a yellow rectangular box. The piano accompaniment features a complex texture with multiple voices in both hands, including chords and moving lines.

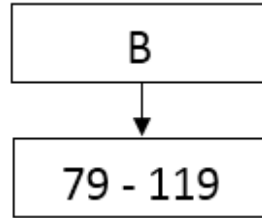
Fig. 11 del com. 55 – 60.

Para finalizar esta sección, el piano se queda solo desarrollando la línea que acompañaba el motivo anterior, pero compases más adelante cambiara para dar una nueva textura y así conducir hacia la sección B. (fig. 12)

The image shows a musical score for Figure 12. It consists of two staves: a vocal line on top and a piano accompaniment on the bottom. The piano accompaniment is divided into six measures, each with a chord label below it: Ab, F, Ab, E, Db, and Bb. The vocal line is highlighted with a yellow rectangular box. The piano accompaniment features a complex texture with multiple voices in both hands, including chords and moving lines.

Fig. 12 del com. 70 – 76.

- Sección B



En esta sección el autor ha utilizado recursos nuevos para cambiar de textura de la obra y así crear un contraste muy notorio a la sección A, uno de los principales recursos es el cambio de compas a $\frac{3}{4}$ ya que toda esta sección se desarrolla en este. Otro de los recursos se encuentra en la voz que interpreta la trompeta; pues este tiene un discurso más melódico que técnico, sin dejar de lado que ocupa recursos como: el trino y el flatter. Por su lado el piano toma el papel de acompañante. Otra de las peculiaridades más importante de esta sección es el requerimiento de la sordina en la trompeta ya que por primera y única vez se utiliza esta, cabe mencionar que no especifica qué tipo de sordina entonces se utiliza la más común que es la straight. (fig. 13).

The image shows a musical score for a trumpet and piano. The trumpet part is in 3/4 time and includes markings for "Con sord.", "tr", and "Flatt". The piano part is in 3/4 time and includes markings for "p" and "mf". A red box highlights the trumpet part, and a green box highlights the piano part. A blue box highlights the key signature "Eb".

Fig. 13 del com. 79 – 83.

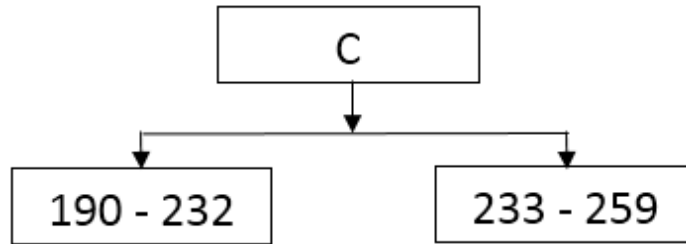
A mitad de esta sección se desarrolla un motivo totalmente melódico en cual ambos instrumentos hacen frases de manera paralela y similar rítmicamente. (fig. 14).

Fig. 14 del com. 93 – 97.

Para la parte final de esta sección se vuelven a utilizar los trinos y el flutter en la trompeta, además que se retira la sordina para la siguiente sección de A y en el piano se toma recursos que ya fueron expuestos en la sección A; como los ritmos de síncopas. Ver fig. 5 (fig. 15).

Fig. 15 del com. 105 – 109.

- Sección C



Esta sección se desarrolla en un compás de 2/4 y gira en torno a la tonalidad de Fa mayor, inicia en el compás 190, pero el tema 1 inicia en el compás 194. Los compases anteriores cumplen como un alargamiento del puente que pertenece a la segunda sección de A.

En el tema 1 de esta sección la trompeta empieza con un motivo rítmico extraído de la célula principal, ver fig. 4. Este motivo es muy alegre y el autor refuerza esta idea con recursos como estacatos y apoyaturas, en el piano se hacen ritmos similares a los de la trompeta para reforzar la idea; de un tema alegre. (fig. 16).

The figure shows a musical score for measures 194-197. The top staff is for the trumpet, and the bottom staff is for the piano. The time signature is 2/4. The trumpet part begins with a rhythmic motif consisting of eighth notes, with some notes marked with orange diamonds. A blue box highlights the first two measures of the trumpet part. The piano accompaniment features a similar rhythmic motif, also highlighted with a blue box, and is enclosed in a green box. The piano part includes staccato and grace notes. Below the piano staff, the following chord symbols are indicated: Eb, Cm6, Bb, Bb6, and C4.

Fig. 16 del com. 194 – 197.

Posteriormente se seguirá desarrollando el tema en la voz de la trompeta con la célula rítmica, pero el piano hará un acompañamiento de acordes en contratiempos. (fig. 17).

The musical score for Figure 17 consists of two staves. The upper staff is for the trumpet, and the lower staff is for the piano. The trumpet part begins with a dynamic marking of *f*, followed by *mf p*. The piano accompaniment is marked *p*. The key signature has two flats. The chord progression is indicated as A^b and Bm^b7 . Two blue boxes highlight specific rhythmic motifs in the trumpet line, and a green box highlights the piano accompaniment.

Fig. 17 del com. 215 – 219.

En el tema 2 de esta sección se desarrolla armónicamente en fa menor, la parte de la trompeta es totalmente contrastante la primera parte, ya que es un motivo más cantáble y rítmicamente se desarrolla en ritmos de negras y blancas, mientras el piano se desarrolla en dobles corcheas para dar una sensación de tensión y así concluir toda esta sección. (fig. 18).

The musical score for Figure 18 consists of two staves. The upper staff is for the trumpet, and the lower staff is for the piano. The trumpet part is marked *mf cant.* and is highlighted with a yellow box. The piano accompaniment is marked *mf* and is highlighted with a green box. The key signature has one flat, and the chord is indicated as Fm .

Fig. 18 del com. 233 – 237.

- Coda.

En la última sección de la obra se vuelve a establecer la tonalidad de fa mayor y se presenta en un compás de 4/4. Acá aparece la tercera indicación de tiempo *Poco Andante*. Es totalmente una sección lírica y cantábile para la trompeta donde el piano solo va realizando acordes por instantes, específicamente donde el solista no toca, pero es totalmente el protagonista de esta sección. (fig. 19).

Poco Andante

The musical score for 'Poco Andante' is presented in 2/4 time. The top staff is for the trumpet, marked *f cant.*, with two phrases highlighted in yellow. The bottom staff is for the piano, marked *sf*, with two chords highlighted in green, both labeled F_4^6 . The score includes dynamic markings and articulation symbols such as *v.v.*

Fig. 19 del com. 260 – 266.

Posteriormente la trompeta llega al clímax de esta sección y el piano empieza a realizar un acompañamiento de acordes más constante. La voz de la trompeta hace notas más largas dando una sensación de cambio de voces, hasta que esta voz vuelve a tomar el papel protagónico y así llegar al final de la obra reafirmando la tonalidad de Fa mayor por medio de arpeggios y acordes. (fig. 20 y 21).

Clímax

F F[#]m D B^b G C F A^b D^b G^b C A^b D^bMaj⁷ C

Fig. 20 del com. 271 – 276.

F

Fig. 21 del com. 280 – 284.

Leonardo Coral

Sonata para trompeta y piano.

Vida.

Leonardo Coral es un compositor mexicano reconocido del siglo XX, hijo de Flaviano Coral Revelo y Elena García, nació un 6 de junio de 1962 en la Ciudad de México. Al ser su padre un artista plástico con amplia trayectoria, que incluye haber sido colaborador de David Alfaro Siqueiros en la realización de diversos murales e integrante del Salón de la Plástica Mexicana, Leonardo estuvo desde muy temprana edad en contacto con las artes.

En su adolescencia empezó a tocar el piano. Cada vez que se sentaba frente al teclado le invadían ideas musicales, por lo que se pasaba improvisando en este. A los 18 años, ingresó a la Escuela Nacional de Música de la UNAM para canalizar profesionalmente su inquietud musical. Estudió la licenciatura en composición con el Mtro. Federico Ibarra, de la que se graduó con Mención Honorífica.¹¹

Sus primeras obras fueron piezas para piano: *Preludio (1982)*; *Sonata I y Suite No. I (1984)*, con esta ganó el 2o. lugar del concurso de composición Círculo Disonus, en la categoría de música para piano solo. Posteriormente, compuso *Imágenes en la subconsciencia para dos pianos (1985)*. En el periodo comprendido de 1997-1998 se escribe la *Sonata para trompeta y piano*. Nuevamente se hace acreedor a la Beca Jóvenes Creadores del FONCA, con la que compuso *Sonata para piano No. 4*, la cual fue estrenada por Camelia Goila en México y en World Music Days 1999 en Rumanía.

¹¹ "Leonardo Coral" *Sociedad de Autores y Compositores de México*. Fecha de última consulta: mayo 2019, <http://sacm.org.mx/biografias/biografias-interior.asp?txtSocio=27453>

Leonardo Coral fue invitado en el año 2000 a formar parte del foro virtual de cultura mexicana Artes e Historia: De Hito en Hito, creadores de Teatro, Danza y Música en México, Revisión de Fin de Siglo, promovido por el FONCA. Asimismo, participó en el XXII Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez, de CONACULTA e INBA

En el año 2001 recibió mención honorífica en su examen profesional de composición en la Escuela Nacional de Música. Posteriormente obtendría la maestría en composición en la UNAM con la obra sinfónica *Ciclo de vida y muerte*.¹² El cual consiste en un ballet sinfónico.

La música de Coral abarca una amplia producción de más de 90 obras y se han presentado en México, Estados Unidos, España, Alemania, Francia, Italia, Suiza, Rumania, Japón, China, Puerto Rico, Cuba, Costa Rica y Venezuela. Los directores que han presentado las obras de Leonardo Coral, son: José Areán, Enrique Barrios, Gordon Campbell, Félix Carrasco, Ildefonso Cedillo, José Luis Castillo, Jorge Córdoba, Luis Jaime Cortez, Sergio Eckstein, David Flores, Benjamín Juárez Echenique, Mario Kuri, Armando León, Juan Carlos Lomónaco, Jesús Medina, Alfredo Mendoza, Carlos Miguel Prieto, Gerardo Rábago, Román Revueltas, Juan Trigos, Antonio Tornero.

Actualmente es miembro de la Liga de Compositores e imparte clases en Facultad de Música de la UNAM y en la Escuela de Música y a la Danza Ollin Yolliztli.

Obra.

La trompeta es un instrumento representativo en México, musicalmente es utilizada para una gran diversidad de géneros musicales, tanto como solista o acompañante.

¹² INBA "Leonardo Coral" *Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez edición 40*. México, 2018. p. 131. [Programa de mano].

Pero dentro del repertorio de música académica ha sido rezagado este instrumento, pues no se ha escrito un amplio repertorio para trompeta solista.

Leonardo Coral es uno de los compositores que contribuyó con su sonata para trompeta y piano en la amplitud de repertorio para la trompeta en el siglo XX.

La *sonata para trompeta y piano* se compuso en 1997, dicha obra fue encargada y dedicada a el trompetista Arnoldo Armenta, el cual buscaba una obra mexicana de trompeta y piano para ser interpretada en su examen profesional; que sería tres años después de la creación de esta sonata, y así obtener el grado de licenciado en música en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Esta sonata no fue estrenada por el dedicatario, sino por Jaime Méndez en la trompeta y Margarita Muñoz en el piano. “El camino que adquiere una obra para su presentación pública es incierto. El proceso de un músico para recibirse en México es complejo porque tiene que sortear muchos obstáculos.”¹³

Esta obra consta con tres movimientos contrastantes en carácter, color, textura y sonoridad, la cual tiene la cualidad de ser irreverente y contradictorio, pero con una estructura clásica muy presente; sin embargo, el lenguaje armónico de esta sonata no es el de la tonalidad clásica, esta tiene influencias postimpresionistas, cercana a Bartók, Stravinsky y Revueltas.

El primer movimiento está construido en la forma sonata con sus dos temas contrastantes. El primero es rítmico con bastantes cambios de compases como: 5/8, 9/8 y 10/8. La rítmica es compleja y la armonía tiene gran tensión, mientras tanto segundo tema es más cantáble. El segundo movimiento tiene la característica de ser muy melódico e introspectivo. Por su parte el tercer movimiento es una fuga a tres voces, el cual tiene mucha relación con el primer movimiento por la tendencia rítmica que da una sensación de ironía y contrastes, característica del movimiento I.

¹³ Leonardo Coral, entrevista realizada por correo electrónico, Octubre 2020.

“Tal vez, estos contrastes reflejan un poco mi manera de ser. Se me cataloga como una persona demasiado seria que no habla mucho. La gente se desconcierta cuando algunas veces me ve bailando, chacoteando o enfrascado apasionadamente en alguna plática.”¹⁴

Algunas de las peculiaridades de esta sonata son: una revisión de la obra y una versión para tuba de esta sonata. La revisión se realizó en 2010 que consistió en mejorar la escritura por medio del programa Finale ya que originalmente estaba escrita con un programa de cómputo muy primitivo; además que ahí se corrigieron algunos detalles mínimos de la estructura musical. Y aunque la obra fue pensada desde el inicio para trompeta y piano, el tubista Jeff Meyer pidió al maestro Coral una obra para tuba y piano y para eso se realizó la transcripción de dicha sonata; en su versión para tuba y piano fue estrenada por Jeff Meyer y Tere Frenk.

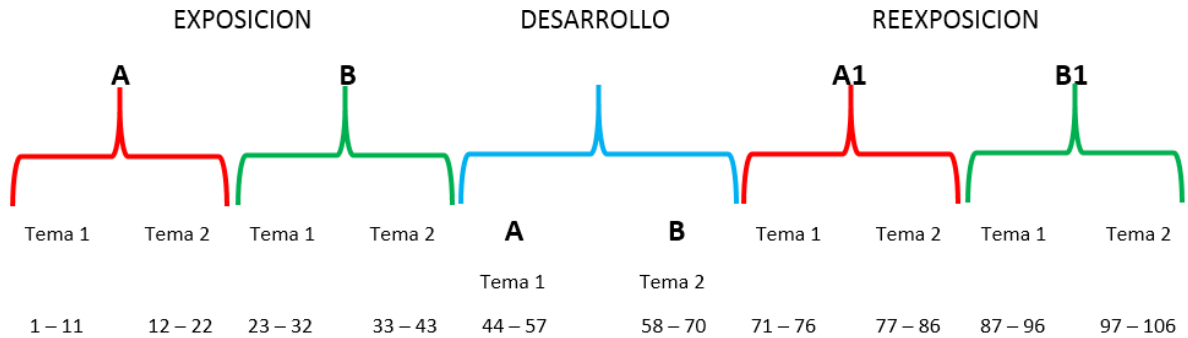
Análisis.

La *Sonata para trompeta y piano* de Leonardo Coral está estructurado en tres movimientos: *Allegro*, *Adagio espressivo* y *Allegro risoluto*. En este trabajo se analizará cada movimiento aisladamente.

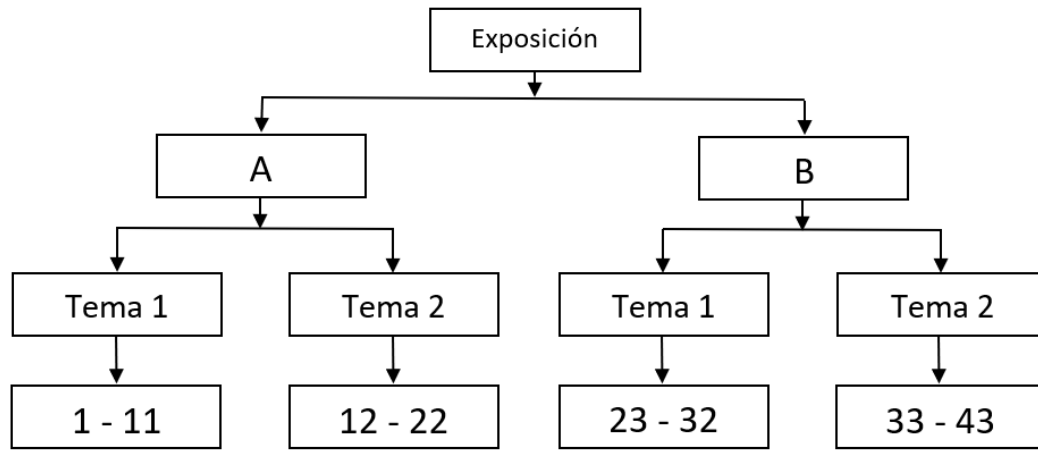
Primer movimiento.

Este movimiento está estructurado en la forma sonata A-B-A, que técnicamente sería la exposición, el desarrollo y su reexposición. Armónicamente este movimiento se encuentra elaborado sin un centro tonal, como se manejaba en periodos pasados, en esta ocasión gira a una textura generada por armonía de clusters; además que es un movimiento donde el intervalo de segundas es una constante.

¹⁴ Véase Entrevista a L. Coral.



Exposición.



Sección A.

La sección A está dividida en dos temas 1 y 2 cada uno de estos tiene sus propias características, pero esta sección en general tiene la peculiaridad de desarrollarse en un carácter rítmico.

El Tema 1 tiene la duración de 11 compases que están marcados en 5/8 y 9/8. En este inicia la trompeta con un motivo que será de suma importancia durante todo este movimiento; el cual consta de dos compases de notas largas y uno de ritmos más cortos (motivo 1). Por su parte el piano cumple una función de acompañante con otro motivo de suma relevancia, ya que también se desarrollarán temas con este posteriormente. Este motivo consta de notas de ritmos cortos; pero en estas forman intervalos de tercera segundas y tercera (motivo 2), cuando lo presenta por primera vez ambas manos lo hacen en un registro de clave de sol,

pero es iniciado por la mano derecha creando la sensación de forma descendente. (fig. 1).

El motivo que desarrolla la trompeta lo repite por dos veces; la segunda vez a una quinta de distancia de la primera ocasión. Posteriormente se genera un trocado en los motivos de ambos instrumentos. (fig. 2).

The image shows a musical score for Trompeta and Piano. The Trompeta part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The Trompeta part has a red box around its first two measures and a blue box around its second two measures. The Piano part has blue boxes around its first two measures and its second two measures.

Fig. 1 del com. 1 – 3.

The image shows a musical score for Trompeta and Piano. The Trompeta part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The Trompeta part has blue boxes around its first and third measures. The Piano part has a red box around its first two measures and a blue box around its second two measures.

Fig. 2 del com. 7 – 9.

El tema 2 también tiene la duración de 11 compases, igualmente tiene compases de 5/8, 9/8 y aparece solo una ocasión un 10/8. El desarrollo de este tema es tomado de la parte de acompañamiento del tema 1 (motivo 2); creando así una sensación de continuación de este tema. El acompañamiento está formado por una armonía por clusters, donde predominan los intervalos de segunda. Cabe resaltar que el acompañamiento cada dos presentaciones lo va expandiendo por intervalos más amplios. (fig. 3).

The image shows a musical score for measures 12-15. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The time signature is 9/8. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains measures 12 and 13. The second system contains measures 14 and 15. The piano part features clusters of notes, with dynamic markings of *f* and *ff*. Two specific clusters in the piano part are highlighted with blue boxes and labeled '4a' and '5a' with pink arrows pointing to them. The trumpet part in the top staff has a blue box around its final measure, which is marked *ff*.

Fig. 3 del com. 12 – 15.

Sección B

Al igual que la sección A está dividida en dos y tiene sus propios temas 1 y 2; estos tienen características del tema 1. Pero esta sección tiene un carácter totalmente melódico a diferencia de la primera sección.

El Tema 1 tiene la duración de 10 compases, este se desarrolla únicamente en un compás de 5/8. En este inicia el piano con ambas manos; en la mano izquierda tiene un acompañamiento donde superpone a varias voces la primera parte del motivo 1 de la sección A, formando una armonía por clusters; mientras que en la mano derecha tiene un nuevo tema totalmente melódico, el cual va haciendo un diálogo con el tema que lleva la trompeta. La trompeta a su vez lleva el motivo 1 pero de modo retrogrado; este tema crea un diálogo de pregunta/respuesta entre la trompeta y la mano derecha del piano. (fig. 4).



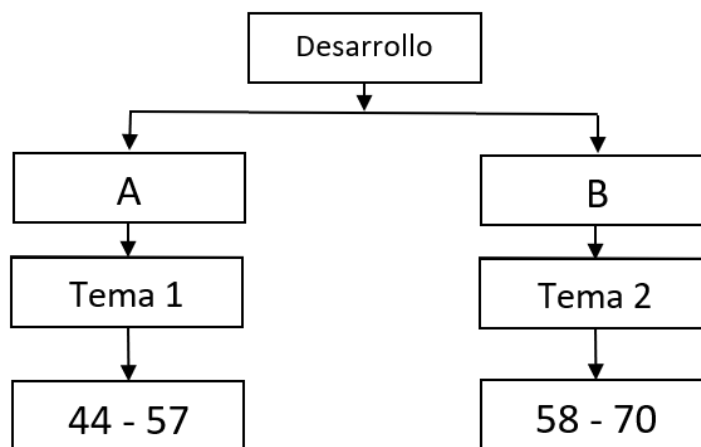
Fig. 4 del com. 23 – 29.

El Tema 2 tiene la duración de 11 compases, este a diferencia del tema 1 de esta sección se desarrolla únicamente en un compás de 4/4. Se sigue desarrollando el concepto melódico de pregunta/respuesta entre la trompeta y la mano derecha del piano, mientras que la mano izquierda cumplirá la función de acompañante. En este tema inicia en la trompeta con un motivo de corcheas y una negra con punto, mientras que el piano va contestado con un motivo de negra con punto, corchea, negra con punto y corchea. Posteriormente este último motivo pasará a la voz de la trompeta y el piano se quedará haciendo acompañamiento en forma de arpeggios, pero aun con una armonía por clusters. Además, mencionar que el autor pone una barra de repetición que hace volver al principio y así repetir la exposición; una forma tradicional en las sonatas del periodo clásico. (fig. 5).

Fig. 5 del com. 34 – 35.

Desarrollo.

El desarrollo está dividido en dos partes, las cuales están basadas en temas específicos, de las secciones anteriores (A y B).



Parte A.

Esta primera parte del desarrollo está basada específicamente en el tema 1 de la sección A de la exposición, lo que hace pensar que tendrá un carácter rítmico. Dura

14 compases, los cuales que están marcados igualmente en 5/8 y 9/8 pero esta vez los cambios no son tan constates. De igual modo inicia la trompeta con el motivo 1, pero a una cuarta de distancia de la primera ocasión. El piano sigue haciendo la función de acompañamiento con el motivo 2, pero la característica de esta parte es que ya no existe el trocado entre las voces de la trompeta y el piano; es decir, cada uno desarrolla su motivo. (fig. 6).

The image shows a musical score for trumpet and piano. The trumpet part is on the top staff, and the piano part is on the bottom two staves. The score is divided into measures 44, 45, 46, 47, and 48. The time signature changes from 5/8 to 9/8 between measures 45 and 46. The trumpet part has a red box around measures 44-45 and a blue box around measures 46-47. The piano part has blue boxes around measures 44-45, 46-47, and 48-49. The score includes dynamic markings 'cresc.' and various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Fig. 6 del com. 44 – 47.

Subsiguientemente ambos instrumentos tocan el motivo 1 de la sección A, pero esta vez con enriquecimiento con más voces y abriendo el registro; para dar una mayor densidad. (fig. 7).

The image shows a musical score for Figure 7, consisting of two systems. The top system is a single treble clef staff in 5/8 time, marked 'ff'. It contains two red boxes: the first highlights a melodic phrase of four notes (G4, A4, B4, C5) with accents, and the second highlights a similar phrase (G4, A4, B4, C5) with accents. The bottom system is a grand staff (treble and bass clefs) in 5/8 time, also marked 'ff'. It contains two red boxes: the first highlights a complex harmonic texture in the bass clef consisting of multiple octaves of notes, and the second highlights a similar texture. The music is in a key with one sharp (F#).

Fig. 7 del com. 50 – 56.

Parte B.

Esta parte es tomada principalmente del tema 2 de la sección B, que indicaría que tendrá un carácter melódico. Tiene la duración de 13 compases, donde se encuentran marcados en compases de 8/8 y 12/8. Inicia con el piano, en la mano izquierda va generando un motivo en octavos, mientras que en la mano derecha va haciendo acompañamiento en notas largas, cabe resaltar que justo al juntar todas las notas que toca el piano se crean intervalos de: tercera, segunda y tercera que es parte armónica del motivo 2 de la sección A, que se encuentra en el acompañamiento.

Inmediatamente se integra la trompeta con el motivo del tema 2 de la sección B de la exposición, pero esta vez se rompe el patrón de pregunta/respuesta, ya que el piano sigue haciendo el acompañamiento en ritmo de octavos y formando intervalos de: tercera, segunda y tercera. (fig. 8).

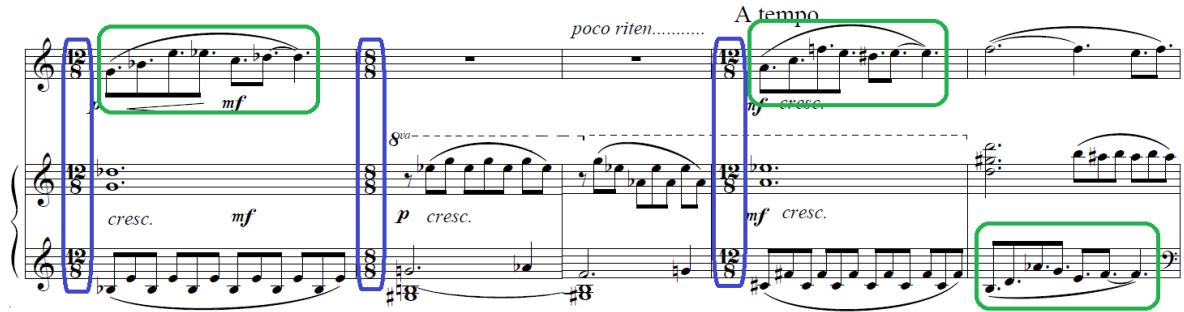
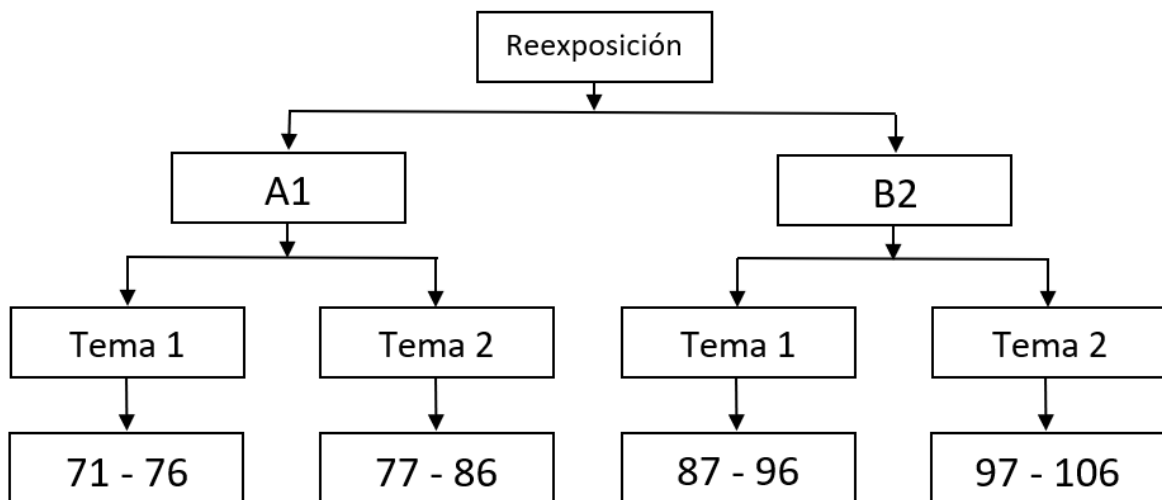


Fig. 8 del com. 60 – 64.

Reexposición.

La reexposición en su mayoría cumple con los parámetros que nos dejó la exposición; está dividido en sección A y B, y cada una de estas con sus respectivos temas 1 y 2.



Sección A1.

El Tema 1 tiene la duración de 6 compases que están marcados igualmente en 5/8 y 9/8. Inicia la trompeta con el motivo 1, que se estuvo presentado durante todo el movimiento, pero esta ocasión a la octava de la versión de la exposición. El

piano el piano sigue realizando la función de acompañante con el motivo 2, pero en esta presentación no hace intervalos de: tercera, segunda y tercera, sino invierte las terceras creando así el motivo de: sexta, segunda y sexta, además ahora se inicia con la mano izquierda haciendo este motivo de forma ascendente. En esta ocasión la estructura se inclina a la versión que se presentó en el desarrollo, ya que no vuelve aparecer el trocado que se realizaba en la exposición. (fig. 9).

Fig. 9 del com. 71 – 76.

Tema 2 tiene una duración de 10 compases donde se siguen utilizando las marcaciones de 5/8 y 9/8. Este motivo es iniciado en esta ocasión en la trompeta; en este se desarrolla con el motivo 2; de intervalos de tercera segunda tercera. El piano va haciendo una función de acompañamiento, donde también se va creando un pequeño diálogo.

Fig. 10 del com. 77 – 80.

Sección B1

El Tema 1 tiene la duración de 10 compases, igualmente que en la exposición este se desarrolla en un compás de 5/8. En este inicia el piano con ambas manos; en la mano izquierda tiene un acompañamiento basado en el inicio del motivo 1 de la sección A, igualmente de una manera superpuesta a varias voces formando una armonía por clusters; de mismo modo la mano derecha tiene un nuevo tema totalmente melódico, el cual va haciendo un dialogo con el tema que lleva la trompeta. La trompeta igualmente lleva el motivo 1 pero de modo retrogrado; este tema vuelve a crear un dialogo de pregunta/respuesta entre la trompeta y la mano derecha del piano. (fig. 11).

Fig. 11 del com. 87 – 93.

El Tema 2 también se presenta en 10 compases, a diferencia del tema 1 de esta sección se desenvuelve únicamente en un compás de 4/4. Se mantiene el concepto de pregunta/respuesta entre la trompeta y la mano derecha del piano, pero esta ocasión el registro de la trompeta se amplía y el tema de la mano derecha al igual que a de la trompeta se inician a un intervalo de segunda al de la exposición; mientras que la mano izquierda seguirá cumpliendo la función de acompañante al cual posteriormente lo hará de manera de arpeggio. (fig. 12).

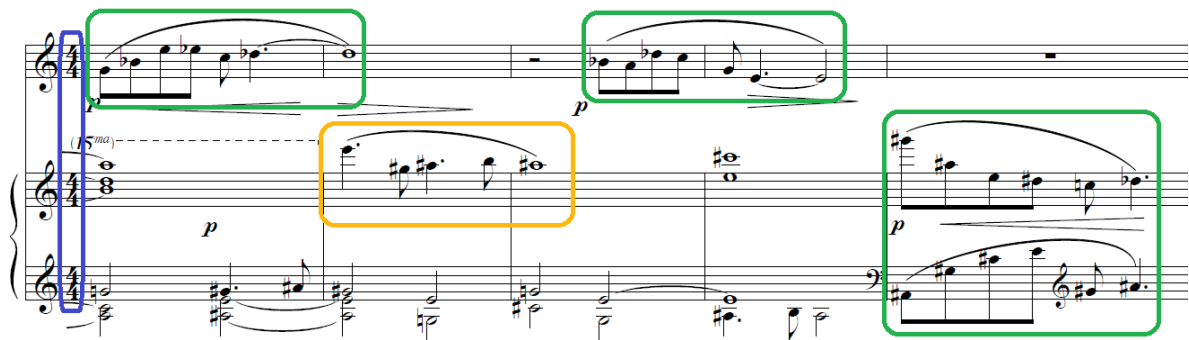


Fig. 12 del com. 97 – 100.

Segundo movimiento.

El segundo movimiento de esta sonata de Leonardo Coral está formado a partir de un tema monotemático, el cual se expondrá durante este movimiento en cuatro ocasiones; cada una con un desarrollo diferente. Este tema será principalmente desarrollado en la voz de la trompeta y ocasionalmente el piano, que cumplirá una función más inclinada hacia el acompañamiento, donde encontraremos acordes disminuidos, menores y arpeggios formados por una estructura interválica; donde el intervalo de segunda menor será una constante. Este movimiento está marcado en un compás de 4/4 en su mayoría y esporádicamente 2/4 y 3/4, cabe mencionar que en estos en este movimiento existe una tendencia a una división ternaria dentro del pulso del compás.

El tema principal de este movimiento inicia con una anacrusa y tiene la duración de 7 compases. Dentro de este tema aparece la célula de este movimiento, será fundamental para reconocer cada una de las cuatro exposiciones, pues dará inicio a cada una de estas. Esta célula se encuentra de forma ternaria con intervalos de segunda menor y tercera mayor, que estos serán los intervalos donde se desarrollara la mayoría de las exposiciones. (fig. 13).

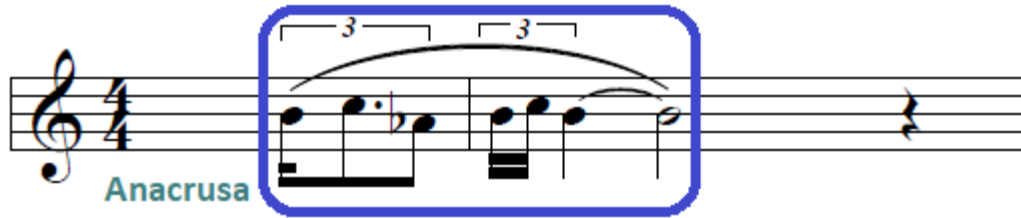
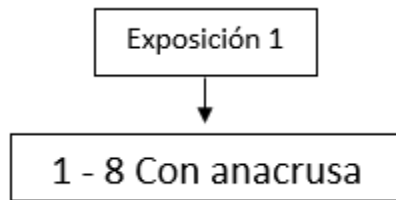


Fig. 13.



La primera exposición tiene una duración de 8 compases que está marcada en un compás de 4/4 donde el tema Inicia con una anacrusa en la voz de la trompeta mientras el piano cumple una función de acompañante. El tema de la trompeta esta realizado en una serie de intervalos que consta en su mayoría segundas, y rítmicamente en tresillos de octavos, lo cual es derivado de la célula de este movimiento. El acompañamiento armónicamente el piano toca acordes disminuidos y menores, cabe mencionar que también se usa el recurso de arpeggios con estructura interválica donde predominan los intervalos de segunda menor cuartas y quintas. (fig. 14).



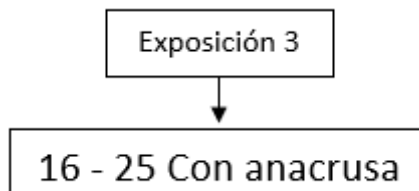
Fig. 14 del com. Anacrusa al 1 – 7.



La segunda exposición tiene una duración de 7 compases, está igualmente tiene un inicio anacrúsico, pero a partir de un compás de 2/4 para caer a un compás de 4/4. Igualmente inicia y se desarrolla la en la voz de la trompeta y el piano sigue cumpliendo una función de acompañante. En el tema de la trompeta rítmicamente sigue siendo desarrollada en forma de tresillos de octavo, pero melódicamente empieza expandir los intervalos empezando a utilizar terceras, pero en su mayoría siguen siendo segundas. El acompañamiento inicia en un registro más agudo que al de la primera exposición, pero regresa al original, sin embargo, algo que antes se había marcado como como tresillos de octavo en esta ocasión son tres días de dieciseisavos, cabe mencionar también qué armónicamente utilizan arpeggios estructurados por segundas y cuartas y acordes menores y disminuidos. (fig. 15).

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line begins with the word 'Anacrusa' and features a red box around the first measure and another red box around the final measure. The piano accompaniment has a purple box around the first two measures and a blue box around the final measure. Dynamics include *p* and *cresc.*. The second system also has a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a red box around the first measure and a purple box around the final measure. The piano accompaniment has a blue box around the first measure, a green box around the second measure, a purple box around the third measure, and a red box around the final measure. Dynamics include *f*, *mf*, and *p*. Both systems feature triplets and slurs.

Fig. 13 del com. 8 – 15.



La tercera exposición tiene una duración de 10 compases, inicia en anacrusa a partir de un compás de 2/4 para caer a un compás de 4/4. En esta exposición inicia en el piano en la mano derecha para posteriormente pasarlo a la mano izquierda y dejar en la derecha el papel de acompañante, sin embargo, la trompeta también lleva el

tema a la par del piano, pero esta ocasión el papel protagonista lo ejerce la mano izquierda del piano ya que el registro que utiliza y la cantidad de notas son superiores a la de la trompeta. En esta exposición el tema rítmicamente aún continúa desarrollándose en tresillos de octavo, melódicamente el tema se sigue desarrollando en intervalos de segunda, pero en esta exposición este tema se expone a tres voces dos en el piano y una en la trompeta, lo cual hace pensar que en esta sección se encuentra el clímax de este movimiento. Mientras que armónicamente la mano derecha va acompañando a toda esta sección con arpeggios estructurados por segundas y cuartas y acordes mayores y disminuidos. (fig. 14).

Figure 14 (top system) shows a musical score in 4/4 time. The treble clef part features a melody with dynamics *mf* and *p*. The bass clef part features arpeggiated accompaniment with dynamics *p* and *mf*. A green box highlights an octave interval in the treble. A red box highlights a triplet in the bass. A purple box highlights the first two measures. The word "Anacrusa" is written below the first measure.

Figure 14 (bottom system) shows a musical score in 4/4 time. The treble clef part features a melody with dynamics *p cresc.*, *f cresc.*, and *Climax ff*. The bass clef part features arpeggiated accompaniment with dynamics *cresc.* and *f cresc.*. A red box highlights the treble part. A blue box highlights a triplet in the bass. A green box highlights a triplet in the bass. A red box highlights a triplet in the bass.

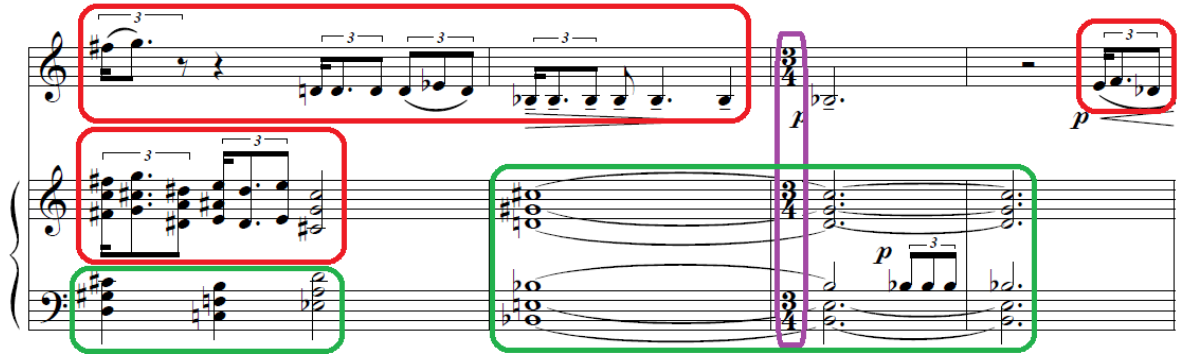


Fig. 14 del com. 15 – 25.



La cuarta exposición tiene una duración de 4 compase, inicia en forma de anacrusa, pero proveniente de un compás de $\frac{3}{4}$ para caer a uno de $\frac{4}{4}$. Para esta exposición se vuelve a iniciar en la trompeta y desarrollarse totalmente en esa voz, el piano vuelve a cumplir una función totalmente como acompañante. Melódicamente continúan los intervalos de segunda y el ritmo de tresillos de octavo sigue prevaleciendo en el tema y esta ocasión totalmente en el acompañamiento del piano. Armónicamente se desarrolla en acordes disminuidos, menores y en arpeggios estructurados por segundas y cuartas. (fig. 15).



Fig. 15 del com. 25 – 29.

Tercer movimiento.

El tercer movimiento de la *Sonata para trompeta y piano* de Leonardo coral, es un movimiento de carácter contrapuntístico, cabe resaltar que el tema 1 empleado en este movimiento se deriva del material interválico del tema 1 del primer movimiento. Qué consta de una tercera menor una segunda menor y una tercera, pero en este caso está invertida la dirección de la conducción de cada nota.

Tema del primer movimiento. (fig. 16).

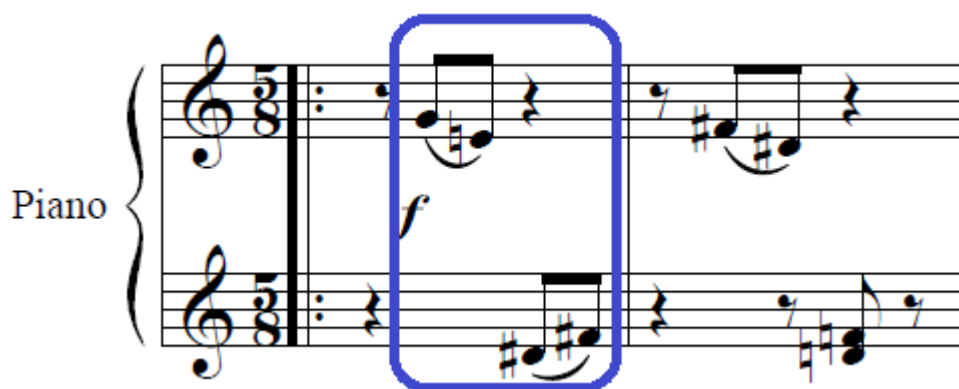


Fig. 16.

Tema del tercer movimiento. (fig. 17).



Fig. 17.

El tema 1 de este movimiento se expone por primera vez en los primeros ocho compases. Este tema lo dividiremos en tres partes: *a*, *b* y *c*. Cada una de estas secciones cuenta con una célula propia, que cada una de estas será parte fundamental para la creación de las siguientes exposiciones. (fig. 18, 19 y 20).

a.



Fig. 18.

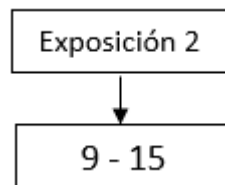
b.



Fig. 19.

The image shows a musical score for Trompeta and Piano. The score is divided into three sections labeled VOZ 1, VOZ 2, and VOZ 3. VOZ 1 is in 4/4 time, VOZ 2 is in 3/4 time, and VOZ 3 is in 4/4 time. The Piano part is in 4/4 time. The Trompeta part is in 4/4 time. The score shows a complex rhythmic structure with changes in meter and dynamics.

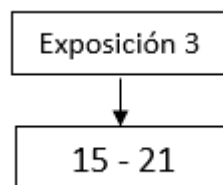
Fig. 21 del com. 1 – 5.



En esta exposición al igual que el anterior está hecha un contrapunto a 3 voces. También es iniciada en el piano por la mano derecha continuará por la izquierda y finalizada por la trompeta, en ellas existe una distancia de una cuarta disminuida; entre la primera voz y la segunda y una cuarta justa entre la primera y la tercera voz. El material utilizado en esta exposición está basado en la sección a del tema1; principalmente en la forma rítmica al igual que interválica. Al igual que la exposición anterior existen cambios de compás de $\frac{3}{4}$ y $\frac{4}{4}$ pero en esta ocasión no tan abruptamente. (fig. 22).

The image shows a musical score for three voices (VOZ 1, VOZ 2, VOZ 3) in 4/4 time. VOZ 1 is in the middle staff, VOZ 2 in the bottom staff, and VOZ 3 in the top staff. Red boxes highlight specific rhythmic patterns in each voice. Dynamics include *p*, *mf*, and *f*.

Fig. 22 del com. 9 – 11.



En esta exposición cuenta con un contrapunto a 3 voces esta ocasión es iniciada por la trompeta seguida por el piano con la mano derecha y finalizada con la izquierda en este existe una distancia de una segunda mayor entre la primera y la segunda voz y a la octava entre la primera y la tercera voz. El material utilizado para esta exposición al igual que la anterior vienen de la parte a del tema 1; principalmente recursos como: el ritmo y los intervalos, cabe mencionar también que en esta exposición se toman recursos de las partes *b* y *c*, además que se desarrolla en un compás de 4/4. (fig. 23).

The image shows three staves of music labeled VOZ 1, VOZ 2, and VOZ 3. VOZ 1 is on the top staff, VOZ 2 is on the middle staff, and VOZ 3 is on the bottom staff. There are red boxes highlighting specific rhythmic patterns in each voice, and a green box highlighting a longer melodic phrase in VOZ 1. A dynamic marking 'f' is present at the beginning of VOZ 1.

Fig. 23 del com. 15 – 16.



En esta exposición hay un contrapunto a 3 voces esta ocasión iniciada por el piano con la mano izquierda seguía de la derecha y finalizada con la trompeta. Existe una distancia de una quinta justa entre la primera voz y la segunda y una cuarta aumentada entre la primera y la tercera, el material utilizado de esta exposición viene de la parte a del tema 1 principalmente en ritmos e intervalos, pero también se toman recursos de b, sin dejar de lado que se utiliza los cambios de compás. (fig. 24).

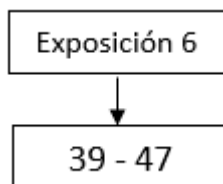
The image shows a musical score with three staves labeled VOZ 1, VOZ 2, and VOZ 3. VOZ 1 is on the bottom staff, VOZ 2 is on the middle staff, and VOZ 3 is on the top staff. There are red boxes highlighting specific rhythmic patterns in each voice, and green boxes highlighting longer melodic phrases. Vertical blue lines indicate changes in time signature between measures. A dynamic marking 'f' is present at the beginning of VOZ 1.

Fig. 24 del com. 22 – 25.



En esta exposición hay un contrapunto a 3 voces; esta inicia en el piano con la mano derecha, seguida con la mano izquierda y la trompeta estas últimas dos voces inician simultáneamente, en estas voces existe una distancia de la primera voz y la trompeta una quinta y entre la primera voz y la mano izquierda una tercera. Los recursos utilizados de esta exposición son sacados inicialmente de la célula de la parte c, al igual que dé b y c, pero esta última con una variación de expansión rítmica. (fig. 25).

Fig. 25 del com. 32 – 35.

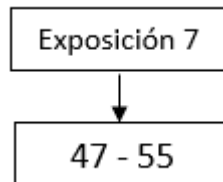


Para esta exposición hay un contrapunto a 2 voces; que es una característica diferente a las anteriores, esta inicia con la trompeta, seguida con la mano derecha e izquierda estas dos voces inician al mismo tiempo, en estas voces existe una

distancia de la primera voz y la mano derecha una quinta disminuida y entre la primera voz y la mano izquierda una segunda. Los recursos utilizados de esta exposición son sacados inicialmente de la célula de a, pero esta célula se encuentra expandida rítmicamente. Cabe resaltar que en esta exposición el registro, específicamente en el piano es grave, pues ambas manos leen en clave de fa. (fig. 26).

The image shows a musical score with three staves. The top staff is labeled 'VOZ 1' and is in a treble clef. The middle and bottom staves are labeled 'VOZ 2' and are in a bass clef. The middle staff also has dynamic markings 'mf' and 'cresc.'. The bottom staff has a dynamic marking 'f'. There are red boxes around a phrase in VOZ 1 and a longer phrase in VOZ 2. A blue box is around the piano accompaniment in the bottom staff.

Fig. 26 del com. 39 – 41.



En esta exposición vuelve haber contrapunto a 2 voces; muy similar a la anterior, esta inicia igualmente con la trompeta, seguida con la mano derecha e izquierda estas dos voces inician al mismo tiempo, en estas voces existe una distancia de la primera voz y la mano derecha una tercera mayor y entre la primera voz y la mano izquierda una segunda. Los recursos utilizados de esta exposición son tomados de las células de la c y a, pero estas células se encuentran en ocasiones en su forma original y en otras son expandidas rítmicamente. En esta exposición el registro, vuelve a estar como en un inicio; ya no en un registro grave como en la explosión anterior. (fig. 27).

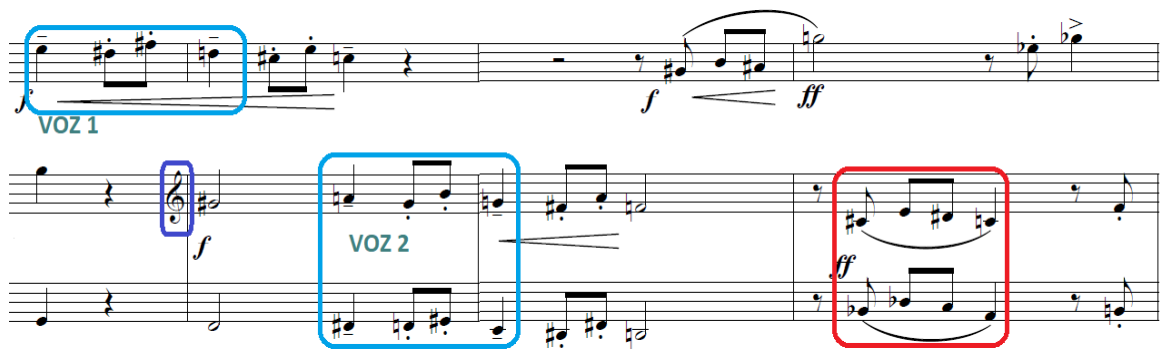
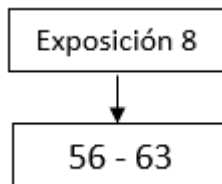


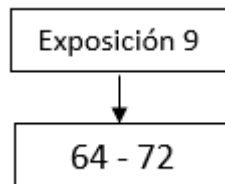
Fig. 27 del com. 47 – 50.



En esta exposición hay un contrapunto a 3 voces, pero específicamente en esta exposición hay algo peculiar; el cual es que tiene una similitud a la primera, la cual da una sensación de repetición del tema 1, está también inicia con el piano, pero a diferencia a la ocasión anterior, esta inicia con la mano izquierda, seguida de la mano derecha y finalizada con la trompeta. Entre estas voces existe una distancia de la primera voz y la mano derecha una tercera menor y entre la primera voz y la trompeta a la octava. Cabe mencionar que estos intervalos son los mismos que utiliza en el tema 1. Los recursos utilizados de esta exposición son totalmente de la célula de *a*, *b* y *c*. Otro recurso de esta exposición es el registro pues el piano está en registro grave ambas manos en clave de fa como en la exposición número 6, además de los cambios de compas. (fig. 28).

The image shows a musical score for three voices, labeled VOZ 1, VOZ 2, and VOZ 3. The score is written on three staves. The top staff is a treble clef staff with a 3/4 time signature. The middle staff is a bass clef staff with a 3/4 time signature. The bottom staff is a bass clef staff with a 3/4 time signature. The score is divided into two systems. The first system has a 3/4 time signature and a dynamic marking of *f*. The second system has a 4/4 time signature and a dynamic marking of *f*. Various musical phrases are highlighted with colored boxes: red boxes highlight specific melodic lines, and green boxes highlight accompaniment patterns. Blue vertical boxes indicate time signature changes from 3/4 to 4/4.

Fig. 28 del com. 56 – 60.

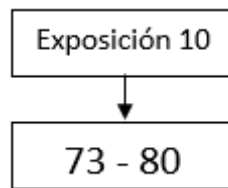


En esta exposición vuelve haber contrapunto a 2 voces, pero esta ocasión directamente entre la trompeta y el piano, durante la exposición sucede algo en particular que es que se incluye una armonía clara. Esta inicia en el piano con ambas manos. En la mano izquierda toca la célula de a, mientras la derecha va haciendo acordes de acompañamiento, posteriormente se integrará la trompeta, en estas voces existe una distancia de la primera voz y la trompeta de una tercera disminuida

Los recursos utilizados de esta exposición son tomados de la célula de *a* de manera expandida rítmicamente. (fig. 29).

The image shows a musical score with three staves. The top staff is labeled 'VOZ 2' and contains a melodic line with a red box around a rhythmic pattern. The middle staff is labeled 'VOZ 1' and contains a melodic line with two red boxes around rhythmic patterns. The bottom staff is the piano accompaniment, with three blue boxes around chord changes. A 'p' dynamic marking is located below the VOZ 2 staff.

Fig. 29 del com. 64 – 66.



En esta exposición también hay contrapunto a 2 voces; que a primera vista da la sensación que es una continuación de la exposición anterior. Esta inicia en la trompeta seguida por el piano con ambas manos. Los dos instrumentos utilizan como recurso la célula de *a* y *b*, ambas con una expansión rítmica. Las distancias entre las voces están a una segunda menor y a una cuarta justa. Al igual que la exposición anterior en esta también existen acordes de manera explícita, cosa que no sucedía en las exposiciones anteriores, sino hasta la número 9. Una de las características que tiene esta exposición es el recurso de los cambios de compas de $\frac{3}{4}$ y $\frac{4}{4}$, que están ya para finalizar la obra. (fig. 30).



Fig. 30 del com. 74 – 76.

Anthony Plog

Sonata para trompeta y piano.

Vida.

Anthony Plog es un compositor ya conocido en el mundo de los instrumentos de aliento metal; por su amplia labor en expandir el repertorio de estos instrumentos. Ha tenido una rica y variada carrera internacional en música, como compositor de óperas, música sinfónica y obras de cámara; como músico orquestal, solista y artista de grabación; y como profesor de trompeta en algunos de los grandes conservatorios de música a nivel internacional.¹⁵ Nació el 13 de noviembre de 1947 en Glendale, California. Comenzó sus estudios de trompeta con su padre Clifton Plog a la edad de 10 años y posteriormente con Irving Bush, Thomas Stevens y James Stamp.¹⁶ Recibió su título de música en UCLA (Universidad de California, Los Ángeles). Actualmente vive y trabaja en Friburgo, Alemania.

¹⁵ "Anthony Plog Biografía" *Anthony Plog Composer Conductor & Teacher*. Fecha de última consulta: mayo 2019, <https://anthonyplog.com/about/biography>

¹⁶ Anthony Plog, *Sonata for Trumpet and Piano*. Editions Bim, 2010, p. 2.

En su juventud participó con la Filarmónica de Los Ángeles bajo la batuta de directores como: Zubin Mehta, James Levine, Michael Tilson Thomas y Claudio Abbado. Ha ocupado puestos en orquestas como: Orquesta Sinfónica de San Antonio (1970 - 1973), la Orquesta sinfónica de Utah (1974 - 1976), la Orquesta Sinfónica de Malmö y la Sinfónica de Basilea.¹⁷ Ha realizado giras con la Real Orquesta Filarmónica de Estocolmo y la Sinfónica de Buenos Aires. Como solista, ha realizado giras por los Estados Unidos, Europa, Australia y Japón, y cuenta con numerosas grabaciones como solista.

Plog ha enseñado en algunas de las mejores instituciones de música de todo el mundo, como la Universidad del Sur de California, la Academia de Música del Oeste y la Universidad de Indiana (EE. UU.), Así como la Schola Cantorum (Basilea, Suiza), el Malmo. Academia de música (Suecia), Academia di Santa Cecilia (Roma, Italia), Academia de música noruega y Freiburg Musik Hochschule (Alemania). Su experiencia en la enseñanza en una amplia variedad de culturas musicales, además de su trabajo como compositor y ex trompetista, le permite abordar la enseñanza y el entrenamiento con una perspectiva única y fresca. Su programa Plog, publicado por Balquhider Music, es un libro de siete volúmenes que ha sido una valiosa adición a la metodología de la trompeta.

El deseo de Plog de componer música y retirarse de la trompeta fue una tarea que contempló durante varios años, a lo largo de su carrera un objetivo era ser un artista que compusiera. Su interés por esta actividad creció y gradualmente comenzó a dedicar más tiempo a la composición, incluso a tocar algo de su música.

El enfoque de Plog a la composición es único porque no es un compositor formalmente preparado. Su acercamiento a la composición proviene de su formación como intérprete. En su libro de métodos escrito en 2003, Plog ofrece su visión de la música. Él comenta: "La lucha por la perfección técnica es la lucha por un medio y no por un fin. La expresión, en cualquier estilo o desde, es el fin y debe

¹⁷ James Meyer, *The Trumpet Concerto of Anthony Plog: A Performer's Guide* (Dissertation Prepared the Degree of Doctor of Musical Arts. Texas: University of North Texas, 2012, p 5.

ser nuestro objetivo final”.¹⁸ Claramente, el fraseo y la musicalidad son extremadamente importantes para Plog. En su música, se centra en lo que funciona en términos de forma e ideas musicales para transmitir el aspecto emocional de la música.

La música de Anthony Plog se ha presentado en más de 30 países y ha recibido numerosas subvenciones y comisiones. Después de comenzar su carrera escribiendo extensamente para la familia de alientos metal, ahora trabaja en muchas formas musicales diferentes. Ha compuesto tres óperas para niños, la primera de las cuales (*How the Trumpet Got Its Toot*) fue estrenada por Utah Opera and Symphony. Otras obras nuevas incluyen un oratorio sobre la primera batalla ambiental importante en los Estados Unidos (*Los primeros templos de Dios*),¹⁹ en versiones para orquesta, banda sinfónica y ciclo de canciones de soprano; y una cantata utilizando las historias de mujeres que se han recuperado del tráfico sexual, la prostitución.

Obra.

En el siglo XXI ya se ha roto con seguir un parámetro de estilo musical, además que se llega a una época donde la experimentación en la música tiene una gran amplitud.

Plog en su catálogo de obras tiene un predominio de sus composiciones hacia la familia de los metales, esto hace que se enriquezca la cantidad de obras dirigidas a esta familia instrumentos. Una de los motivos el cual Plog se enfoca en los metales es el hecho de que él es trompetista, pero decide mostrar aptitudes para ser compositor al igual que director orquestal y profesor. En este enfoque como compositor no solo se centra en la línea de instrumentos solistas, pues también tiene una amplia variedad de obras de música de cámara del mismo modo dirigida a los metales.

¹⁸ Ibid. p. 6

¹⁹ Anthony Plog, Conductor & Composer. Op. cit.

La *sonata para trompeta y piano* se compuso en 2003 y fue encargada por la Escuela de Música de la universidad de Texas en Austin para Ray Sasaki.²⁰ Sasaki es un trompetista estadounidense, profesor de trompeta en la Universidad de Texas y miembro del St. Louis Brass Quintet. También uno de los miembros fundadores de Tone Road Ramblers, un conjunto colectivo de compositores e intérpretes que comenzó en 1981 en la ciudad de Nueva York. De igual modo ha servido durante dos períodos como miembro de la Junta Directiva del International Trumpet Guild. El profesor Sasaki trabajó anteriormente en la facultad de la Universidad de Illinois.

La sonata como se menciona fue comisionada para Sasaki a través de la cátedra Frank C. Erwin Centennial en Bellas Artes en la Universidad de Texas en Austin.²¹ Después de su primera presentación a cargo de Ray y Jeanne Sasaki, pasaron aproximadamente siete años para hacer una nueva revisión de esta obra.

“La interpretación de Ray y Jeanne era todo lo que un compositor podía esperar, pero sentí que la pieza necesitaba mucho trabajo antes de que pudiera ser publicada. Creo que esperar tanto tiempo antes de hacer las revisiones finales de la pieza me permitió decidir en qué dirección debía ir con algunas de las ideas y temas principales.”²²

Una vez terminada la revisión, la estructura de la pieza permanecerá como fue concebida desde la primera ocasión que constara de: un primer movimiento de celebración que termina en silencio, un segundo movimiento sombrío, solitario e introvertido, un tercer movimiento lúdico que usa celeste en lugar de piano

²⁰ Paul Futer. *Running at the Top of the World: New Music for Trumpet and Piano* (Grabación de disco). MSR Classics. 2016.

²¹ Anthony Plog, *Sonata for Trumpet and Piano Op. cit.*, p 3.

²² Anthony Plog Compositions, Conductor & Composer. *Op. cit.*

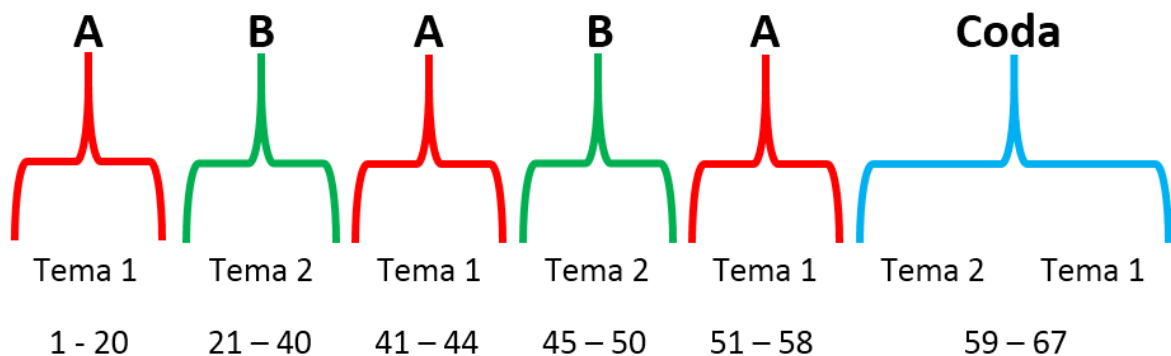
para proporcionar un contraste de color, y un enérgico allegro molto como movimiento final.²³ Y así ser publicada posteriormente en 2009.

Análisis.

La *Sonata para trompeta y piano* de Anthony Plog está organizada en cuatro movimientos: *Moderato*, *Lento and with freedom*, *Molto vivace* y *Moderato* que posteriormente cambiara a *Allegro molto* y *Lento*. Esta obra será analizada de manera individual para poder dar así una idea más clara del análisis de cada uno de sus movimientos.

Primer movimiento.

Este movimiento tiene la estructura de A-B-A-B-A-Coda. Se desarrolla totalmente en un compás de 4/2, donde existen ritmos binarios y ternarios. Cabe resaltar que es un movimiento donde existirán armonías claras y también acordes que están formados por intervalos de cuarta, los cuales estos será una constate.



²³ Anthony Plog Compositions, Conductor & Composer. Op. cit.

En este movimiento se expondrán dos temas, los cuales serán de importancia ya que se utilizarán en los movimientos restantes, específicamente II y IV.

Tema 1

Es un tema que está desarrollado en 8 compases y dividido en dos partes; tiene la característica de estar agrupado en forma binaria, además de ser lento y muy presencial, con intervalos abiertos dando una sensación de lucimiento donde el intérprete demostrará su resistencia (fig.1).



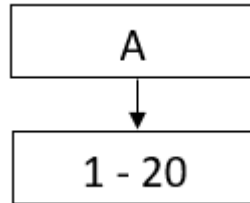
Fig. 1 del com. 1 – 8.

Tema 2

Es un tema contrastante al Tema 1. Ya que este se desarrolla en ritmos ternarios especialmente en tresillos y seisillos de octavos, además que en este existe intervalos más cerrados y se utilizan escalas cromáticas, al unir estas cualidades melódicas y rítmicas da una sensación de un tema ligero y veloz, cosa que el intérprete expondrá su técnica. (fig. 2).



Fig. 2 del com. 20 – 21.



En la primera aparición de A en este movimiento se desarrolla totalmente el Tema 1, este se expondrá por primera ocasión al unísono en la trompeta y la mano derecha del piano. Las notas dadas por ambos instrumentos crearan acordes; generalmente con novenas, donde también utilizaran escalas de tonos enteros. (fig. 3).

Moderato

Trompeta

Piano

Dm 9 F 9 Gm 9 Cm 9

Red.

Figure 3 shows a musical score for measures 1 through 8. The score is written for piano, with a treble clef on the right hand and a bass clef on the left hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The right hand part consists of a melodic line with eighth notes and quarter notes. The left hand part consists of a bass line with quarter notes. Chords F9 and Bbm9 are indicated in the left hand part.

Fig. 3 del com. 1 – 8.

Después se volverá exponer el Tema 1, pero esta ocasión solo el inicio y el final de este, además que será en el piano únicamente, se integrará la mano izquierda para así dar una rearmenización de este tema; donde una de las características será: la utilizar acordes con intervalos de quintas en la mano izquierda y de acordes con intervalos de cuartas en la mano derecha. (fig. 4).

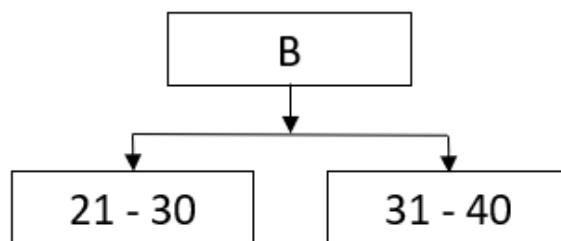
Figure 4 shows a musical score for measures 9 through 10. The score is written for piano, with a treble clef on the right hand and a bass clef on the left hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The right hand part consists of a melodic line with quarter notes and eighth notes. The left hand part consists of a bass line with quarter notes. Two sections of the score are highlighted with red boxes.

Fig. 4 del com. 9 – 10.

De inmediato se hace una reminiscencia de las dos secciones anteriores basadas en el Tema 1; el unísono de la primera aparición y la rearmenización en el piano en la segunda aparición. (fig. 5 y 6).

Fig. 5 del com. 13 – 16.

Fig. 6 del com. 17 – 18.



Es esta sección de B es donde tiene su primera aparición el Tema 2, es también en esta parte donde este tendrá un mayor desarrollo. Inicia en la trompeta con la especificación de utilizar: *Straight mute*, este está en anacrusa con un ritmo ternario, que será una constante y en la nota de sol, que será el centro tonal de este tema, además que se empezará a utilizar pequeños patrones de tonos enteros. Mientras

tanto la armonía que no es tan ornamentada, solo va realizando pequeños ritmos en intervalos de quintas en ambas manos. (fig. 7).

Fig. 7 del com. 20 – 22

A continuación, aparece un motivo con la característica de un movimiento melódico cromático de modo ascendente, este sigue rítmicamente en una forma ternaria pero esta ocasión esta agrupado en pares; generando una sensación de puente. (fig. 8).

Fig. 8 del com. 24.

Posteriormente vuelve la forma de agrupación ternaria con el Tema 2 en la nota sol, que hasta esta parte seguirá siendo la nota central y se seguirá utilizando

las pequeñas escalas de tonos enteros, mientras tanto ambas manos del piano en clave de sol, adopta los ritmos ternarios y armónicamente empieza a utilizar los patrones de tonos enteros que solo aparecían en la voz de a trompeta, así como acordes con cuartas y por quintas. (fig. 9 y 10).

Figure 9 shows a piano accompaniment in 4/2 time. The right hand features a melodic line with triplet patterns, while the left hand provides a harmonic accompaniment with triplet patterns. The key signature has one sharp (F#). The score is annotated with yellow boxes highlighting specific triplet patterns in both hands and a purple box highlighting a triplet in the left hand.

Fig. 9 del com. 25.

Figure 10 shows a piano accompaniment in 4/2 time. The right hand features a melodic line with triplet patterns, while the left hand provides a harmonic accompaniment with sextuplet patterns. The key signature has one sharp (F#). The score is annotated with yellow boxes highlighting sextuplet patterns in both hands and a green box highlighting a triplet pattern in the right hand.

Fig. 10 del com. 26.

El tema 2 se seguirá desarrollando en la trompeta, pero para esta parte ya no se regresará a la nota sol, se empieza a desarrollar en escalas cromáticas y patrones de tonos enteros, hasta llegar a la nota más aguda, la cual sería el clímax de la sección B. mientras tanto el piano va formando un acompañamiento utilizando

recursos como: de acordes con novena, acordes por quintas y patrones de tonos enteros. (fig. 11 y 12).

Figure 11 shows a musical score for a piano solo. The top staff is a treble clef staff with a melodic line. It features a triplet of eighth notes, followed by a sixteenth-note run, another triplet, and a final sixteenth-note run. The bottom two staves are a grand staff (treble and bass clefs) showing a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Fig. 11 del com. 29.

Figure 12 shows a musical score for a piano solo. The top staff is a treble clef staff with a melodic line. It starts with a 'Climax.' marking and a fermata. The bottom two staves are a grand staff (treble and bass clefs) showing a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands. Dynamics include 'ff' and 'dim.'.

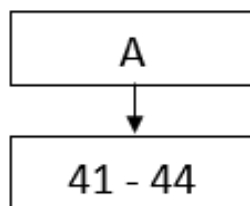
Fig. 12 del com. 30.

Se seguirá desarrollando el Tema 2 pero para este momento la nota sol que era una contaste desaparecerá y solo se desarrollará rítmicamente y en escalas cromáticas. En el piano aparecerá un nuevo recurso rítmico que constará de 5 figuras de ritmos de negras, las cuales estarán agrupadas en: una negra sola y las

otras cuatro en grupos de dos unidas con una ligadura, dando una sensación en la que el piano va marcando el pulso en esta sección. Armónicamente aparece un recurso; que son los poliacordes; mientras en la mano derecha hay un acorde, en la mano izquierda hay otro, estos se desarrollan durante toda esta parte de la sección B. (fig. 13).

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with four groups of notes: two triplets and two sextuplets. The lower staff is in bass clef and contains a complex accompaniment of polychords. A green box highlights the melodic line, and a blue box highlights the polychord accompaniment. Below the bass staff, the following chord symbols are listed: F, G, A, B, F#, Eb, Bb, C, B/C, B/C, D/Bb, B/C, B/C, D/Bb, B/C, A/Db.

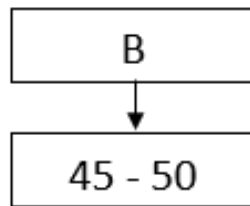
Fig. 13 del com. 33 – 34.



Vuelve a exponerse la sección A donde se expondrá la primera parte del Tema 1, pero solo será en el piano, tocando todo a una octava tanto en la mano izquierda como derecha. (fig. 14).

The image shows a musical score for piano, measures 41-43. The right hand part is highlighted with a red box. The left hand part includes a 'Ped.' marking.

Fig. 14 del com. 41 – 43.



En esta sección no inicia directamente al Tema 2, este inicia con una introducción en el piano con características de este tema como lo son: ritmos ternarios y la escala cromática. Este está escrito con una indicación de *Solwer and freely* seguido de un *acelerando*. (fig. 15). Para así llegar al tema principal de B igualmente en la trompeta, pero esta vez ya no se utiliza el recurso de la sordina. Mientras tanto el piano hace los acordes por quintas que es una característica de la sección B. (fig. 16).

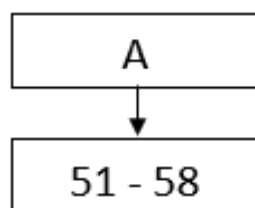
The image shows a musical score for piano, measures 45-47. The score includes the instruction "Slower and freely" followed by "accel." and "p poco a poco cresc.".

Fig. 15 del com. 45 – 47.

A tempo

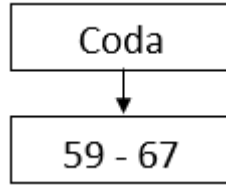
Open.

Fig. 16 del com. 48 – 49.



Se vuelve a exponer por última ocasión en este movimiento el Tema 1, ya no solo se expone una parte, sino todo, pero a diferencia de la primera ocasión, esta solo será en la voz de la trompeta, mientras que el piano llevará un acompañamiento ornamentado, para dar una nueva textura al Tema 1. La armonía será la misma que se utilizó en la primera exposición. (fig. 17).

Fig. 17 del com. 51 – 53.



La coda de este movimiento es tomada de diferentes recursos de los dos temas principales de este movimiento. Al iniciar esta sección es tomada de los recursos del Tema 1 que se encuentra en la trompeta; este tema es rítmicamente variado, ya que algunas notas pasan son expandidas en tiempo. Más adelante se utiliza recursos del Tema 2, pero en este caso serán cuestiones armónicas como los acordes por quintas y para finalizar la escala cromática y un cluster que va de Fa a Do, para terminar estas dos notas haciendo esa armonía por quintas ya característica del Tema 2. (fig. 18 y 19).

The image shows a musical score for measures 59-62. The top staff is a single melodic line in treble clef, with a red box around it labeled "Lyrical". The bottom two staves are piano accompaniment in grand staff notation. The score is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and harmonic textures.

Fig. 18 del com. 59 – 62.

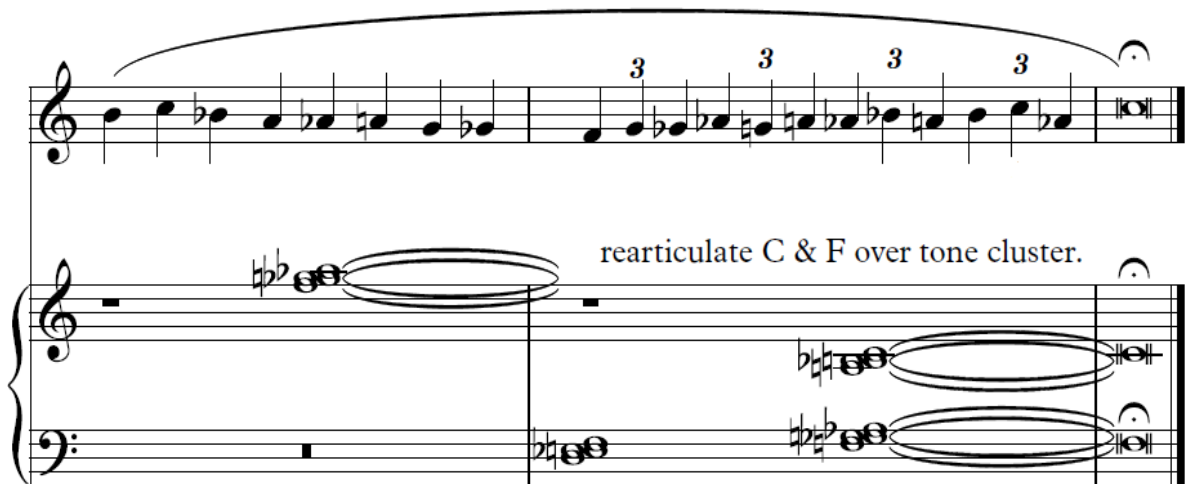
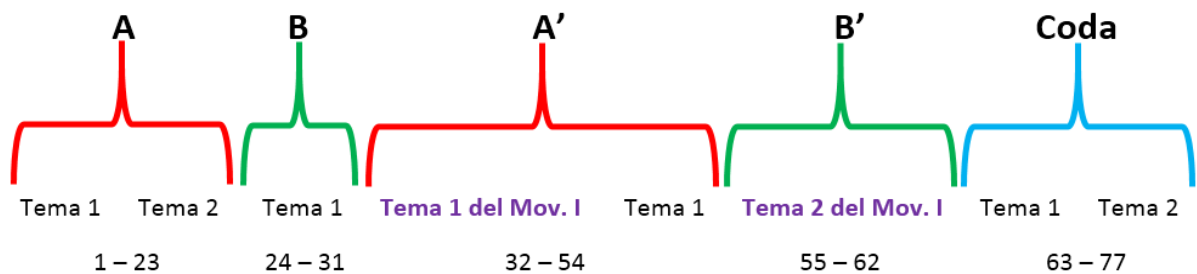


Fig. 19 del com. 65 – 67

Segundo movimiento.

El segundo movimiento de la sonata para trompeta y piano de Plog, es movimiento lento, este está estructurado en una forma: A – B – A' – B' - Coda. Tiene una forma muy similar al primer movimiento; ya que toma muchos recursos armónicos y melódicos de este. Este se desenvuelve totalmente en un compás de 4/4, pero a medida que se va presentando tiene indicaciones de cambios de tiempo.



Este movimiento al igual que el anterior tiene dos temas propios.

Tema 1

Está desarrollado principalmente en ritmos ternarios y sobre una escala cromática, este se expondrá con algunas variantes durante todo el movimiento. (fig. 20).



Fig. 20 del com. 1 – 4.

Tema 2

Este se desenvuelve en una agrupación binaria, específicamente corcheas. Este tiene la peculiaridad de tener un motivo que se repite en varias ocasiones que consta de cuatro corcheas agrupadas de dos en dos por una ligadura. (fig. 21).

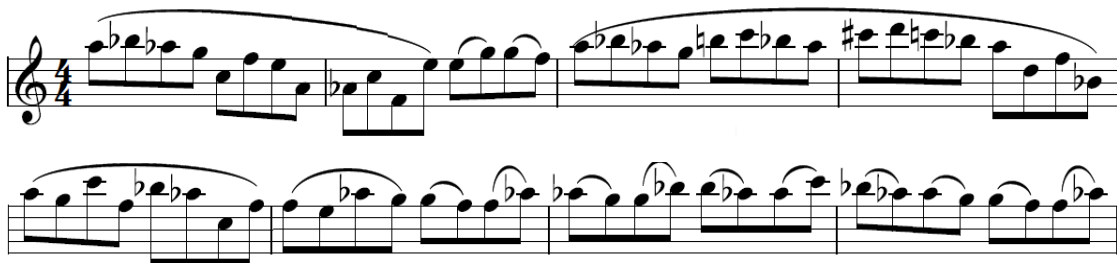
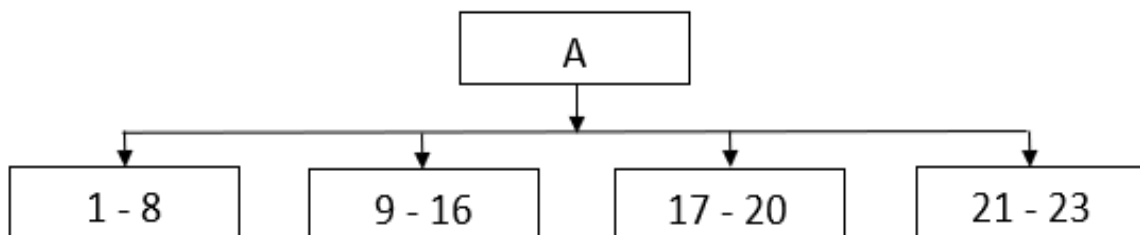


Fig. 21 del com. 9 – 16.



Este movimiento empieza con la indicación de: *Lento and with freedom*. Exponiendo el Tema 1 exclusivamente en la voz de la trompeta, cabe resaltar que también está la indicación de usar una sordina para dar un nuevo efecto esta es la: *Cup mute*. (fig. 22).

Lento and with freedom.

Cup mute.

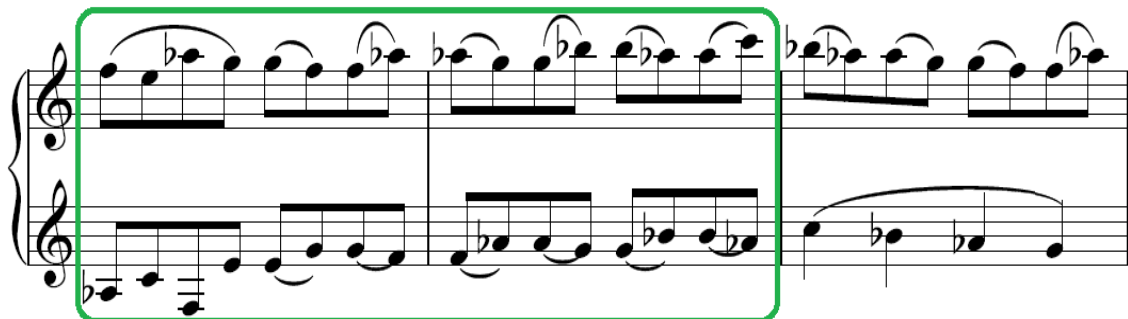
Trompeta



The image shows a musical score for a trumpet part. It consists of two staves of music. The first staff contains measures 1 through 4, and the second staff contains measures 5 through 6. The music features several triplet patterns, indicated by a '3' above the notes. The first two measures of the first staff are enclosed in a red box. The first two measures of the second staff are also enclosed in a red box. Above the first staff, the text 'Cup mute.' is written. The word 'Trompeta' is written to the left of the first staff.

Fig. 22 del com. 1 – 6.

Consecutivamente aparecerá el Tema 2 el cual será de importancia durante todo este movimiento. En esta primera aparición expone el tema solamente en el piano; inicia con la mano derecha y después se integra la izquierda, desplazando así este tema en ambas manos por movimientos contrarios. (fig. 23).



The image shows a musical score for piano. It consists of two staves of music. The first staff contains measures 14 through 16, and the second staff contains measures 17 through 19. The music features a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand. The first two measures of the first staff are enclosed in a green box. The first two measures of the second staff are also enclosed in a green box.

Fig. 23 del com. 14 – 16.

Inmediatamente al terminar el tema anterior, el piano empieza a desarrollar el Tema 1; que en un principio fue expuesto en la voz de la trompeta, pero esta ocasión se superpone el motivo rítmico en varias voces en el piano. (fig. 24).

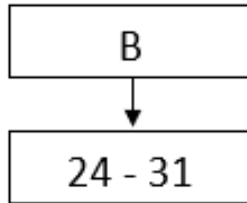
Musical score for piano, measures 17-19. The score is written for two staves (treble and bass clef). Three specific rhythmic motifs are highlighted with red rectangular boxes. Each motif is a triplet of eighth notes. The first motif is in the treble clef, the second is in the bass clef, and the third is in the treble clef. The motifs are superimposed on a background of chords and other notes.

Fig. 24 del com. 17 – 19.

Posteriormente la trompeta expondrá el Tema 2 que en anteriormente expuso el piano, creando así una especie de trocado con estos temas entre ambos instrumentos. (fig. 25).

Musical score for trumpet and piano, measures 20-22. The score is written for two staves (treble and bass clef). The trumpet part is in the treble clef and is highlighted with a green rectangular box. The piano part is in the bass clef and consists of chords. The trumpet part features a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Fig. 25 del com. 20 – 22.



En esta sección aparece una nueva indicación de tempo que es: *Moving forward*. Se empieza a desarrollar únicamente en el piano, pero cabe mencionar que utiliza por primera vez en este movimiento; recursos del movimiento I, en este caso recursos armónicos: como los son los poliacordes. (fig. 26).

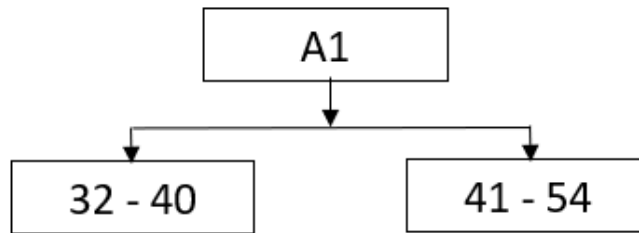
Moving forward

Ped. $\frac{C}{D^b}$ $\frac{E^b}{E}$ $\frac{D^b}{D}$ $\frac{C}{D^b}$

Fig. 26 del com. 24 – 25.

Más adelante se incorporará la trompeta con una sección del Tema 2, creando una polirítmia de: 2 contra 3 gracias a la parte ternaria del piano. (fig. 27).

Fig. 27 del com. 28.



Para esta sección se utiliza como un recurso melódico el Tema 1 del movimiento I, pero esta ocasión en ritmos más cortos. Armónicamente realiza acordes en ritmos de corcheas. (fig. 28).

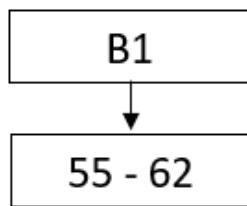
Fig. 28 del com. 31 – 33

Posteriormente el piano empieza a realizar un acompañamiento basado en un ritmo ternario; en la mano izquierda se van realizando tresillos de negras, mientras que en la mano derecha realiza un tresillo de corcheas. Se van realizando acordes con séptimas, pero es también se van haciendo en la mano izquierda intervalos de quintas; recurso que también se encontraba en el movimiento I en la sección B. (fig. 29).

Fig. 29 del com. 41 – 42.

Para finalizar esta sección aparece una ocasión más el tema principal de este movimiento, pero esta vez con otra sordina; para crear otro efecto y esta es: *Straight mute*. (fig. 30).

Fig. 30 del com. 52 – 54.



En esta sección aparece una nueva indicación de tempo que es: *Faster*. Además de una indicación de carácter (*more aggressive*). Y lo más importante es otro recurso de importancia, que es el Tema 2 del movimiento I en la voz de la trompeta, de igual manera aparecen con ritmos más cortos, mientras que armónicamente utiliza los poliacordes del mismo modo que en la sección anterior de B. (fig. 31).

Faster

f (more aggressive)

f (more aggressive)

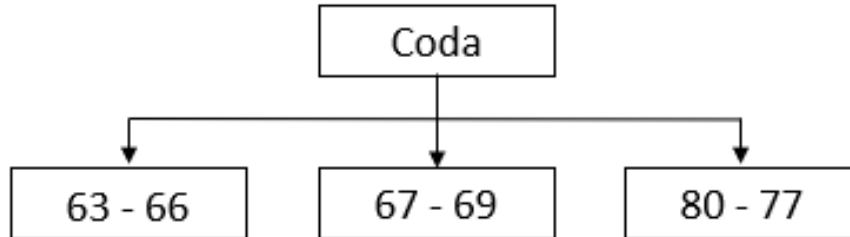
C/D E^b/E D^b/D

Fig. 31 del com. 55.

Para finalizar esta sección en la voz de la trompeta aparece un motivo nuevo, el cual será de suma importancia, ya que se utilizará para la introducción del movimiento IV. (fig. 32).

$\frac{F}{G^b}$ $\frac{E^b}{E}$ $\frac{D^b}{D}$ $\frac{C}{F^\#}$

Fig. 32 del com. 62.



Esta sección está basada de recursos de los temas principales de este movimiento; tanto melódicos como armónicos. Empieza desarrollando principalmente en el piano con la introducción del Tema 2 en la mano derecha del piano. (fig. 33).

ff

ff

F

Fig. 33 del com. 63 – 66.

De inmediato vuelve aparecer el acompañamiento basado en ritmos ternarios; en la mano izquierda con tresillos de negras, mientras que en la mano derecha tresillo de corcheas. Este recurso se expuso en una sección de A, pero a una quita arriba de esta ocasión, ver fig. 29. (fig. 34).

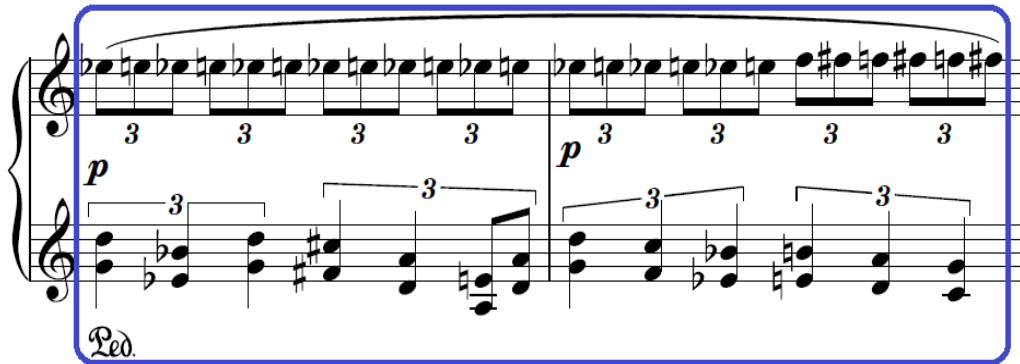


Fig. 34 del com. 67 – 68.

Posteriormente se utiliza el Tema 1 de este movimiento, superponiendo el motivo rítmico en diferentes voces. (fig. 35).

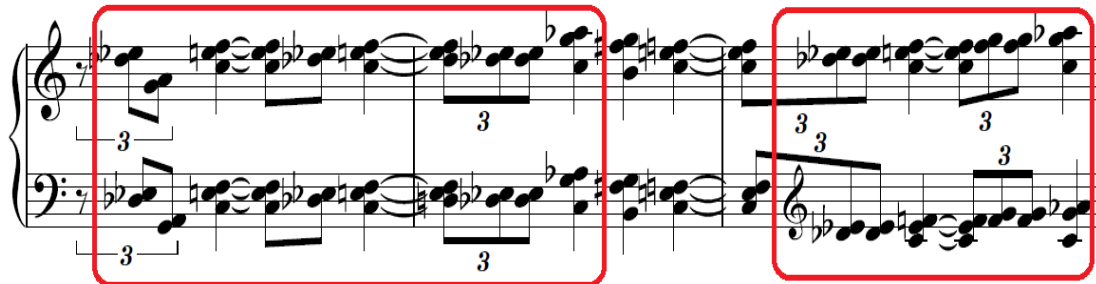


Fig. 35 del com. 70 – 71.

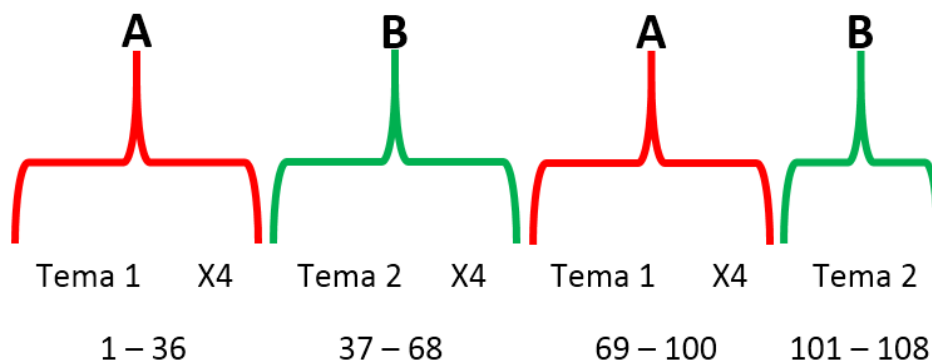
Por último, aparecen los dos principales de este movimiento, sin dejar de lado que se vuelve a indicar la sordina *Cup mute*. (fig. 36.)

Fig. 36 del com. 74 – 77.

Tercer movimiento.

Este movimiento tiene la forma de A-B-A-B además que de igual manera que los movimientos anteriores tienen sus propios dos temas. Este movimiento tiene cierta similitud con el primer movimiento debido a que sus temas se desarrollan individualmente; es decir el Tema 1 en la parte A y el Tema 2 en la parte B.

El tercer movimiento de esta obra da una sensación de ligereza y destreza; ya que, desde un inicio tiene varias indicaciones que ayudan a esto como los son: la indicación de: *Molto vivace*, la indicación de usar la sordina: *Straight mute* en la trompeta durante todo este movimiento y la opción de usar celesta en lugar de piano, en el acompañamiento.



De igual modo que los anteriores movimientos este posee sus dos temas propios.

Tema 1.

Consta de 8 compases, tiene un carácter melódico basado en una escala cromática. (fig. 37).

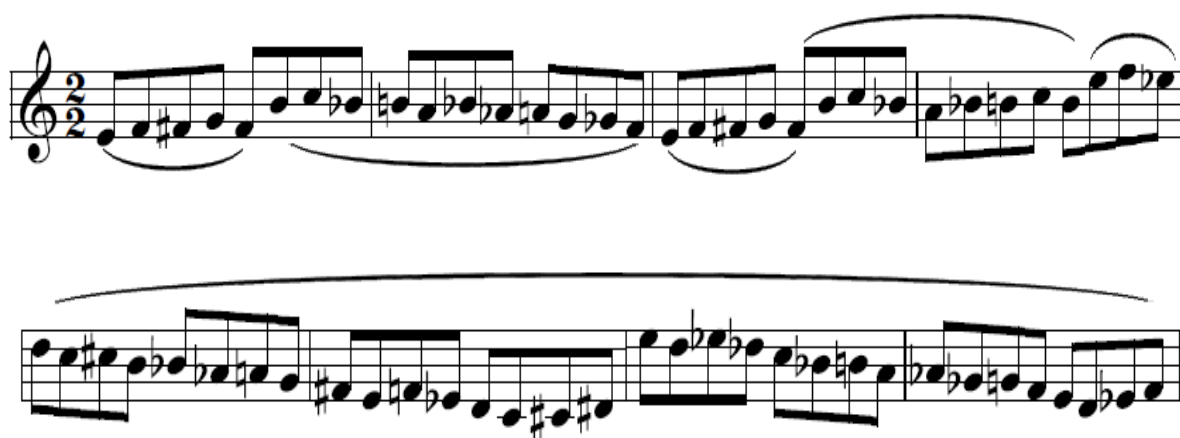


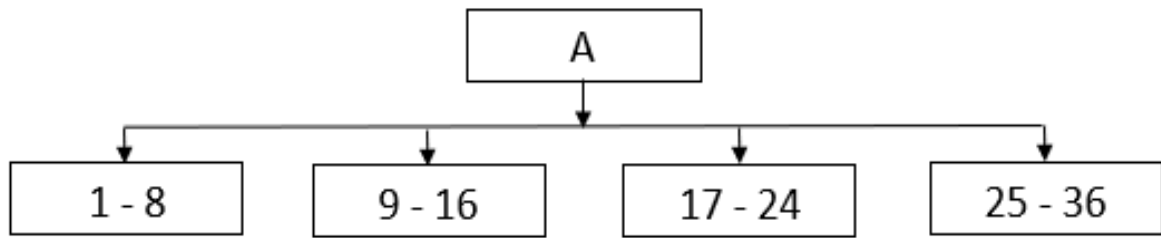
Fig. 37 del com. 1 – 8.

Tema 2

Es un tema más rítmico que melódico. (fig. 38).



Fig. 38 del com. 37 – 44.



Este movimiento inicia exponiendo el Tema 1 a partir de la nota Mi. Los primeros seis compases en la voz de la trompeta y los dos restantes en el piano. Mientras la trompeta está desarrollando el tema el piano va realizando un acompañamiento unísono en tres octavas diferentes a ritmos de octavos. (fig. 40 y 41).

Inicio.

Molto vivace
Straight mute

Fig. 40 del com. 1 – 2.

Final.

Fig. 40 del com. 6 – 8.

A continuación, se vuelve a exponer Tema 1 con una variación. Este inicia de igual modo con la nota Mi en la trompeta, el piano sigue haciendo el mismo acompañamiento, pero justo a la mitad hay un cambio en el tema, en el acompañamiento y la resolución. Pues en un principio terminaba de manera descendente y en esta ocasión de manera ascendente. (fig. 41).



Fig. 41 del com. 14 – 16.

Posteriormente se vuelve a exponer el Tema 1 pero con una segunda variación, tanto en la melodía como en el acompañamiento. Esta vez iniciará a partir de la nota Do, del mismo modo será en la voz de la trompeta y concluirá en el piano de manera descendente. En el acompañamiento esta vez ambas manos de piano estarán en claves de Sol y ya no a tres octavas, solo a dos y a la quinta de esta. (fig. 42 y 43).

Inicio.



Fig. 42 del com. 17 – 18.

Final.



Fig. 43 del com. 22 – 24.

Para concluir esta sección de A se expone el Tema 1 el cual es similar a la exposición anterior, pero con sus propias variaciones. De igual modo inicia en la nota Do y tendrá una conclusión en el piano, pero extendida. El acompañamiento será muy similar al anterior, pero esta ocasión tendrá un elemento más que servirá de refuerzo para el tema. (fig. 44).

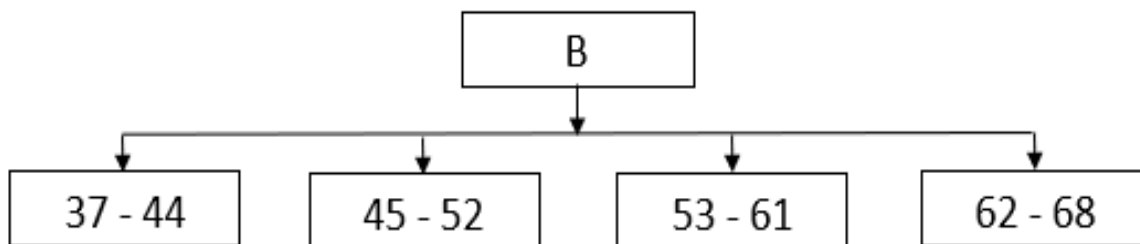


Fig. 44 del com. 30 – 32.

La extensión del tema será una escala cromática descendente, que también servirá para dar así conclusión a esta sección. (fig. 45).



Fig. 45 del com. 33 – 36.



En la sección B del movimiento, se desarrolla el Tema 2, este es un tema rítmico, al igual que el Tema 1 este se expone 4 veces, pero a diferencia que este solo se

desarrolla en la voz de la trompeta; mientras que el piano va realizando un acompañamiento emulando un dialogo entre estos dos instrumentos.

En esta primera aparición el Tema 2 empieza en la nota La en ritmos de octavos y silencios de estos, mientras el piano realiza un acompañamiento en las mismas figuras rítmicas y con notas de distancia de una segunda menor. (fig. 46).



Fig. 46 del com. 37 – 40.

De inmediato se vuelve a exponer el tema de esta sección, pero con una variación; esta ocasión inicia en la nota de Do# y el motivo principal de este tema se repite con más constancia, el cual hace que se elimine el diálogo que se venía realizando. Ahora se hace un acompañamiento con escalas cromáticas. (fig. 47 y 48).

Inicio.



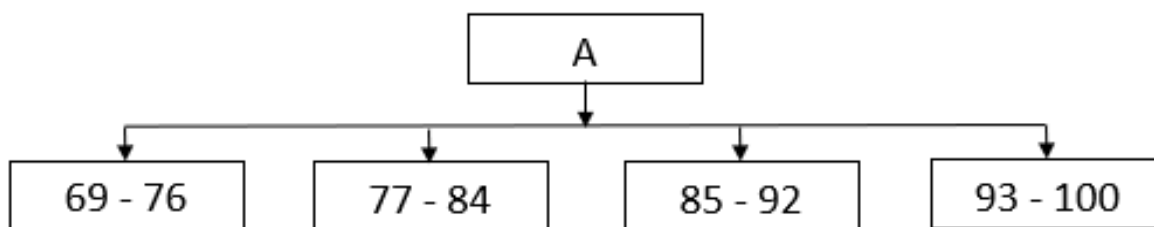
Fig. 47 del com. 45 – 47.



Fig. 50 del com. 61 – 63.



Fig. 51 del com. 64 – 66.



En esta nueva sección se vuelve a desarrollar el Tema 1 de manera muy similar a la primera exposición, pues el tema está en la voz de la trompeta, pero el final del tema tiene una variación pues esta vez la línea asciende y desciende. (fig. 52 y 53).

Inicio.



Fig. 52 del com. 69 – 70.

Final.



Fig. 53 del com. 74 – 76.

De inmediato se vuelve a repetir este tema con una variación, tanto en la voz de la trompeta como en la del piano en la parte final de este. (fig. 54).



Fig. 54 del com. 82 – 84.

Posteriormente aparece la variación más significativa del Tema 1, pues esta empieza de la nota Do, pero esta vez se desarrolla descendentemente a diferencias de todas las anteriores que eran ascendentes y el acompañamiento es muy similar a la primera exposición. (fig. 55 y 56).

Inicio.



Fig. 55 del com. 85 – 86.

Final.

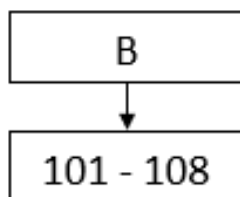


Fig. 56 del com. 90 – 92.

Se vuelve a repetir esta última variación del Tema 1 pero esta ocasión la voz de la trompeta ya no dura seis compases, ahora se divide simétricamente en cuatro en la trompeta y cuatro en el piano. Estos últimos cuatros compases del piano también sirven para finalizar la sección de A. (fig. 57).



Fig. 57 del com. 97 – 100.



Para finalizar este movimiento se vuelve a desarrollar el Tema 2, apegándose a la última exposición de la sección pasa de B; pero esta vez desarrollando más el motivo principal del Tema 2 y el acompañamiento al final hace una extensa escala cromática emulando a la sección del Tema 1. (fig. 58).

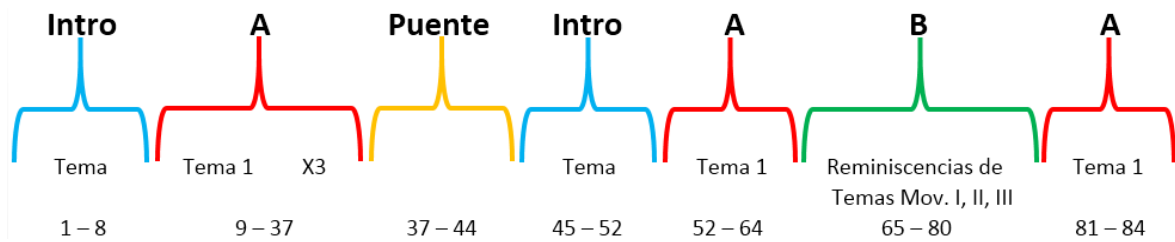
The image shows a musical score for piano accompaniment, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with slurs. A green rectangular box highlights this entire melodic line. The lower staff is in bass clef and contains a complex accompaniment with many sixteenth notes, some beamed together, and a prominent chromatic scale in the final measure. A red rectangular box highlights the entire lower staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Fig. 58 del com. 105 – 109.

Cuarto movimiento.

El cuarto movimiento de esta sonata está construido en una forma: Introducción – A – Puente – Introducción – A – B – A. Es un movimiento alegre, pero da una sensación de también ser muy denso debido al motivo rítmico y al acompañamiento. Cabe mencionar que se toman recursos melódicos y armónicos de movimientos anteriores.

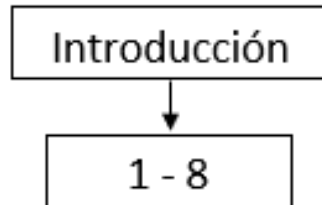
Este último movimiento tiene cierta similitud con el segundo movimiento, ya que tiene diferentes cambios de tempo que se irán desarrollando a lo largo de este y es el único movimiento que también tiene cambios de compases; ya que inicia en un 4/4 y posteriormente en un 12/8.



A diferencia de los movimientos anteriores este solo tiene un tema, que se desenvuelve en un motivo rítmico, el cual se desarrollara como Tema 1. (fig. 59).



Fig. 59 del com. 9 – 12.



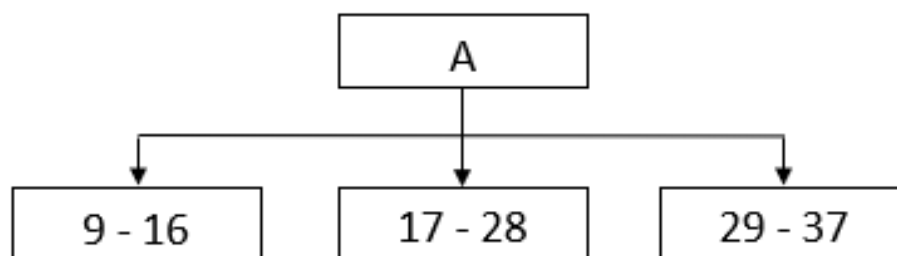
La introducción de este movimiento está basada en un ritmo muy parecido que ya se había visto anteriormente en el movimiento II entre los compases 61 y 62, ver fig. 32. En esa ocasión en un ritmo ternario y ésta en un ritmo binario. El acompañamiento se desarrolla en ritmos de blancas y negras; y armónicamente basada en acordes con intervalos de séptimas, quintas y segundas menores. Esta breve introducción será una antesala de la exposición del Tema 1. (fig. 60).

Moderato

Trompeta

Piano

Fig. 60 del com. 1 – 3.



En esta sección de A inicia con un cambio de tempo a: *Allegro molto*. En los primeros ocho compases se expondrá en la voz de la trompeta el tema principal de esta sección e iniciará con la nota Mi; este consiste en un solo motivo rítmico y desarrollado en intervalos de segunda y terceras. El acompañamiento estará en el piano y está basado en ciertos patrones armónicos que van de: cuartas, quintas, sextas y séptimas; estos patrones están superpuestos entre ellos mismos. (fig. 61).

Allegro molto

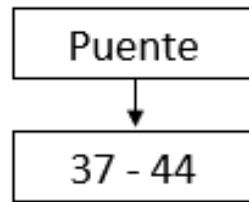
Fig. 61 del com. 9 – 10.

De manera inmediata se vuelve a exponer el tema principal, pero con una variación que consiste en empezar en una nota más grave; en este caso Do#, el cual esta acción es similar al Tema 1 y sus variaciones en la sección A en el movimiento III. El acompañamiento seguirá los mismos patrones de la exposición anterior y al final empezará con cromatismos en un registro muy grave y este nuevo recurso dará paso a una nueva exposición del tema principal. (fig. 62).

Fig. 62 del com. 17 – 18.

Es esta tercera exposición el tema regresará a la nota de Mi se desarrollará de manera similar a la primera exposición, pero en este caso el acompañamiento continuará con el recurso cromático que se había iniciado en compases anteriores y en un registro muy grave. (fig. 63).

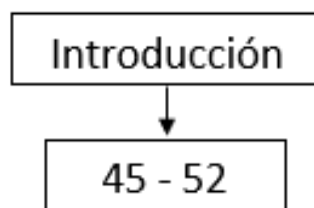
Fig. 63 del com. 29 – 30.



Iniciará una nueva sección el cual funcionará como puente para volver al tema de la introducción; este solo se desarrollará en él piano. El tema del puente está desarrollado melódicamente en intervalos muy cercanos; principalmente en intervalos de segundas y terceras, en ritmos de octavos. Por su parte el acompañamiento tendrá un ritmo sincopado y con intervalos de octava. (fig. 64).



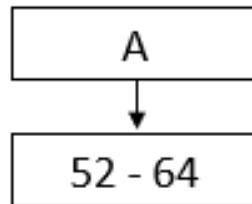
Fig. 64 del com. 37 – 40.



Vuelve a aparecer el tema de la introducción, pero esta ocasión su acompañamiento será diferente, pues el piano seguirá con la línea que viene manejando desde el puente. (fig. 65).



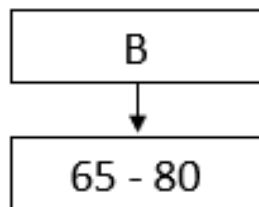
Fig. 65 del com. 45 – 47.



Nuevamente aparece una sección de A en la que se vuelve a desarrollar el tema principal de este movimiento. Esta ocasión iniciará a una tercera del inicio de la primera exposición que sería un Sol#, el acompañamiento seguirá basado en los patrones de: cuartas, quintas, sextas y séptimas. (fig. 66).



Fig. 66 del com. 53 – 54.



Esta sección inicia con un cambio de compas a: 12/8 y con la indicación de *Lento*. Cabe mencionar que esta parte es muy importante ya que en esta se hace una reminiscencia de varios temas que son utilizados en todos los movimientos anteriores.

Inicia con un recurso armónico tomado del movimiento II. (fig. 67). Seguido del tema inicial de la obra; es decir el Tema 1 del movimiento I. (fig. 68).

Lento

Fig. 67 del com. 67 – 68.

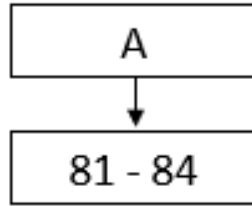
Fig. 68 del com. 69 – 70.

Al terminar el tema inicial se adhiere una sección del Tema 2 del movimiento II. (fig. 69).

Fig. 69 del com. 75 – 76.

Para finalizar esta sección, se toman recursos de acompañamiento; como lo son: los acordes claros pero esta vez no en poliacordes como el movimiento I y II. Y las escalas cromáticas que aparecían en el movimiento III. (fig. 70).

Fig. 70 del com. 79 – 80.



Es esta última sección se desarrolla el tema principal de este movimiento por última vez, este regresa a un compás de 4/4 y a la indicación de *Allegro molto*. Esta última exposición cumplirá dos funciones hacer un eco de lo que fue este movimiento y completar la reminiscencia que aparece en la sección B; dando así un realce a todos los temas importantes de esta obra. (fig. 71).

Allegro molto

Fig. 71 del com. 82 – 84.

Anexo 1.

Entrevista a Leonardo Coral sobre la *Sonata para trompeta y piano*. Realizada por medio de correo electrónico, octubre 2020.

1.- Su Sonata para trompeta y piano es una obra peculiar; la cual enriquece el repertorio contemporáneo de este instrumento. Es de llamar la atención que la obra está dedicada a Arnoldo Armenta. ¿Me podría elaborar un comentario de cómo surge esta colaboración con el trompetista Arnoldo Armenta?

En los años 90 Arnoldo Armenta andaba buscando una obra mexicana para trompeta y piano para recibirse en la licenciatura en la UNAM. El Mtro. Aurelio León lo recomendó conmigo. Arnoldo me contactó y me facilitó las partituras y grabaciones de algunas obras como la Sonata de Kenan, el Vocalise de Rachmaninoff en transcripción, etc. Compuse mi Sonata para trompeta y piano en 1997 y se la dediqué. Me dijo que la quería para trompeta en Do. Cuando terminé el primer movimiento tuvimos un par de ensayos conmigo al piano. Posteriormente acabé los otros dos movimientos. Arnoldo la presentó en su examen profesional con la pianista Edith García Lascurain, aproximadamente tres años después de su composición. En algún momento parecía que Arnoldo ya no presentaría la pieza y fue estrenada por Jaime Méndez en la trompeta y Margarita Muñoz al piano. Tanto Jaime como Arnoldo la tocaron muy bien. El camino que adquiere una obra para su presentación pública es incierto. El proceso de un músico para recibirse en México es complejo porque tiene que sortear muchos obstáculos.

2.- Nos interesa que nos comparta sobre el proceso creativo de la composición de esta sonata y la experiencia que tuvo como compositor con este instrumento, dado que amplía el repertorio contemporáneo de trompeta.

Las características instrumentales de la trompeta me estimularon para crear una obra con tres movimientos contrastantes en carácter, color, textura y sonoridad. La pieza tiene un espíritu irreverente y contradictorio, pero eso sí, muy correctamente

enmarcado en una estructura clásica. Sin embargo, el lenguaje armónico de la pieza no es el de la tonalidad clásica. Tiene referencia postimpresionista, cercana a Bartók, Stravinsky y Revueltas y se basa principalmente en las diferentes formas de concatenar intervalos de tercera menor que interactúan con séptimas mayores.

El movimiento I está construido en forma sonata con sus dos temas contrastantes. El primero de ellos es rítmico, anguloso, incisivo con abundantes cambios métricos entre compases de 5/8, 9/8 y 10/8. Su rítmica es compleja y la armonía tiene gran tensión, porque busco una sonoridad cruda, ácidamente irónica. El segundo tema es más cantabile, amable y tonal. Los dos temas se desarrollan hasta llegar al clímax y dar paso a su reexposición. El segundo movimiento tiene un carácter elegíaco, muy melódico e introspectivo. El tercer movimiento es una fuga a tres voces, en su mayor parte, y con una sección con el sujeto por aumentación. Este último movimiento muestra una nueva perspectiva del espíritu irónico del primer movimiento.

3.- En una ocasión tuve la oportunidad por medio de mensajes de conversar con usted, en el cual me comento que hay una versión para tuba de esta sonata, después de eso. ¿Esta obra fue pensada para interpretarse en algún otro instrumento en particular? Y ¿Cuál fue el proceso de revisión, ya que fue compuesta en 1997 pero revisada en 2010?

La obra fue pensada desde un principio para trompeta y piano. Hace algún tiempo, el tubista Jeff Meyer me pidió una obra para tuba y piano y para esto realicé la transcripción de mi Sonata para trompeta y piano. En su versión para tuba y piano fue estrenada por Jeff Meyer y Tere Frenk. Posteriormente Jeff la presentó con otros pianistas en USA y Guam.

La revisión de la pieza en 2010 consistió en depurar la escritura en el programa Finale ya que originalmente estaba escrita con un programa de cómputo muy primitivo. En este proceso pulí algunos detalles mínimos de la estructura musical.

4.- En una primera conversación con usted me comento que el tercer movimiento tiene un carácter contrapuntístico, sin embargo, en una segunda conversación me señalo que en este movimiento consideraba más como una fuga a tres voces. ¿Nos podría hablar sobre este par de ideas?

En efecto, el tercer movimiento de mi Sonata para trompeta y piano es una fuga a tres voces. La fuga es la forma contrapuntística más compleja que existe por lo que no hay contradicción en los comentarios que señala. El movimiento III de mi Sonata tiene sujeto, contrasujeto, episodios. Lo más importante en una fuga es el sujeto (el tema), el contrasujeto es un contrapunto que siempre acompaña cada entrada del sujeto. Los episodios son pasajes en los que no aparece el sujeto completo, pero pueden aparecer fragmentos de él o/y del contrasujeto además de otros elementos. Si tomamos como modelo las fugas del Clave bien temperado de Bach observamos que tienen una estructura en tres partes: exposición del sujeto en cada una de las voces (con su contrasujeto, aunque hay fugas que no tienen contrasujeto); desarrollo modulante (con episodios y secciones con el sujeto completo); sección de regreso a la tónica con la presentación del sujeto en por lo menos, una de las voces. Eventualmente, coda. En la fuga de mi Sonata para trompeta y piano tengo esta estructura y se alcanza el clímax en el desarrollo con el sujeto por aumentación. Después del clímax, aparece la tercera sección en una especie de reexposición para finalizar con una coda elaborada con fragmentos del sujeto por aumentación y algunas células del contrasujeto. En la coda de mi Sonata se altera la textura a tres voces y aparecen acordes en el piano.

5.- ¿Cuáles son los retos que usted considera que tiene esta obra para un intérprete de trompeta?

En el primer movimiento, la precisión rítmica es el reto a vencer. En el segundo movimiento es muy importante el sonido cantabile. La claridad contrapuntística es primordial en el tercer movimiento. El trompetista debe tener una concepción

integral en su ejecución, independientemente de los contrastes en cada movimiento. La expresión general de los movimientos I y III es ácida, irónica, astringente, con un movimiento II lento y elegíaco. Tal vez, estos contrastes reflejan un poco mi manera de ser. Se me cataloga como una persona demasiado seria que no habla mucho. La gente se desconcierta cuando algunas veces me ve bailando, chacoteando o enfrascado apasionadamente en alguna plática.

Bibliografía

Bibliografía citada.

- Anthony, P. (s.f.). *Conductor & Composer [En línea]* (Consultado 6 de mayo de 2019). <https://anthonyblog.com/about/biography>.
- Arango, J. (2014). *Alexander Arutunian*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México – Escuela Nacional de Música.
- Arango, J. (2014). *Bohuslav Martinů*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México – Escuela Nacional de Música.
- Cifuentes, E. (2012). *Análisis Estructural del Concierto en La bemol Mayor para Trompeta y Orquesta de Alexander Arutunian*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana Facultad de Artes – Departamento de Estudios Musicales.
- Futer., P. (2016). *Running at the Top of the World: New Music for Trumpet and Piano [Grabación de disco]*. MSR Classics.
- Kozinn, A. (1 de Agosto de 2000). "A Natural for Outdoors (and Street Corners)". *The New York Times* (Consultado 1 de Junio 2019), págs. [En línea] <https://www.nytimes.com/2000/08/01/arts/a-natural-for-outdoors-and-street-corners.html>.
- Leonardo Coral Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez edición 40. [Programa de mano]*. (2018). México: INBA.
- Méndez, M. (2009). *Bohuslav Martinů*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México – Escuela Nacional de Música.
- México, S. d. (s.f.). "Leonardo Coral" [En línea] (Consultado 5 de mayo de 2019). <http://sacm.org.mx/biografias/biografias-interior.asp?txtSocio=27453>.
- Meyer, J. (2012). "The Trumpet Concerto of Anthony Plog: A Performer's Guide". University of North Texas.
- Plog, A. (2010). *Sonata for Trumpet and Piano [Musica Impresa]*. Editions Bim.
- Yeolian, I. (2001). *The New Grove Dictionary Of music and Musicians "Arutunian, Alexander Grigoriyevich"*. Londres: Macmillan.
- Zouhar, Z. (2001). *The New Grove Dictionary Of music and Musicians. "Bohuslav Martinů"*. Londres: Macmillan.

Bibliografía consultada.

Aguilar, R. (2018). *Visiones para viola y piano*. Ciudad de Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México – Facultad de Música.

Cannon, A. R. (2005). *defining charanteristics of the brass music of Anthony Plog and their application in performance*. The University of Arizona.

Conferencia Anual linternacional del Guild de Trompeta, I. (2018). *Ray Sasaki (Consultado Octubre 2020)*. <https://www.itgconference.org/ray-sasaki/>.

Mendoza, H. (2016). *Bohuslav Martinu*. Ciudad de Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México – Facultad de Música.