



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología

Instituto de Investigaciones Antropológicas

La trompeta en la Música Mexicana del Siglo XXI

(2000–2020)

TESIS

QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRO EN MÚSICA

(Interpretación Musical)

PRESENTA

Rafael Ernesto Ancheta Guardado

TUTOR

Doctor Marco Alejandro Sánchez Escuer

Facultad de Música

Ciudad de México, mayo de 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

Rafael Ernesto Ancheta Guardado

Tesis para obtener el título de Maestría en Música, Interpretación musical basada en la Música Mexicana del Siglo XXI escrita para la trompeta, es decir del año 2000 al 2020, y en donde se abordarán cinco obras escogidas que fueron grabadas en estudio.

Las piezas son de compositores cuya obra ha trascendido en México y a nivel internacional.

Universidad Nacional Autónoma de México

Índice

1	Introducción	8
	Datos históricos	
2	Memorias, concertino para trompeta y cuerdas	25
	Ignacio Martínez Madrigal	
	2.1 Generalidades	
	2.2. El Compositor escribe al respecto de su obra	
	2.3 Breve semblanza	
	2.4 Análisis de la obra	
3	Trío, para trompeta, trombón y piano	41
	Alvar Castillo	
	3.1 Generalidades	
	3.2 El Compositor escribe al respecto de su obra	
	3.3 Breve semblanza	
	3.4 Análisis de la obra	
4	Duelo, para trompeta sola	52
	Mario Lavista	
	4.1 Generalidades	
	4.2 El Compositor escribe al respecto de su obra	
	4.3 Breve Semblanza	
5	Sonata, para trompeta y piano	58
	Leonardo Coral	
	5.1 Generalidades	
	5.2 El compositor escribe al respecto de su obra	
	5.3 Breve Semblanza	
	5.4 Análisis de la Obra	

6 La Chingada, para quinteto de metales	71
Eduardo Aguilar	
6.1 Generalidades	
6.2 El Compositor escribe al respecto de su obra	
6.3 Breve Semblanza	
7 Conclusiones	76
8 Índice de imágenes	78
9 Índice de tablas	79
10 Bibliografía	80

A Lisako María

Motor de la vida

Agradecimientos

A mis queridos padres Alfredo y Mary, dadores de la vida y que siempre son un pilar fundamental.

A mi querida hermana Maricela y toda su familia que siempre están ahí.

A mi amiga Edith Ruiz un agradecimiento muy especial por apoyarme tanto en todos los sentidos tan desinteresadamente. Desde prestarme su escuela para hacer ensayos, grabar en el disco con todo el profesionalismo que la caracteriza y darme ideas para mejorar la tesis.

A todos los grandes amigos músicos, que me ayudaron para la realización de la grabación del disco. En especial a Almita, Erick, Iain, Alberto y los integrantes del quinteto OFUBRASS que fueron esenciales en este proyecto.

A todos los compositores por su generosidad, gran humanismo y confianza.

A mi tutor doctor Marco Alejandro Sánchez Escuer quien siempre estuvo pendiente de que ya por fin me titulara.

Al doctor Enrique Aguilar Resillas, gran amigo, por ser de inmensa ayuda en la finalización de la tesis.

A toda mi demás familia, Kiyoko, amigos y alumnos que siempre hacen que siga luchando por mejorar en lo profesional y como persona.

La trompeta en la música mexicana del siglo XXI

Introducción

El presente escrito muestra algunas reflexiones en torno a la trompeta, haciendo énfasis en los avances que este instrumento ha tenido en su evolución, desde su aparición en la historia y hasta nuestros días. A partir de un repertorio determinado se muestran los diferentes aditamentos que en este instrumento ahora se utilizan regularmente, y que son de uso cotidiano para cualquier trompetista profesional. Dentro del proceso de investigación se buscó el repertorio mexicano del siglo XXI escrito por compositores mexicanos. Aunque la lista encontrada no es muy extensa, bien vale la pena constatarla y hacerla pública para todo aquel profesional o estudiante que quiera abarcar repertorio nuevo e interesante y sobre todo mexicano.

Estas obras se enlistan a continuación y aparecen en orden del año de creación:

Un hombre es un hombre, para trompeta y percusiones	Alvar Castillo (2002)
Trío, para trompeta, corno francés y trombón	Alvar Castillo (2005)
Trío, para trompeta, trombón y piano	Alvar Castillo (2005)
Sonata, para trompeta y piano	Leonardo Coral (1997- Rev. 2010)
La Chingada, para quinteto de metales	Eduardo Aguilar (2014)
Miniaturas, para trompeta sola	Eduardo Caballero (2015)
Duelo, para trompeta sola	Mario Lavista (2016)
Cryptomnemicon: I Vesica Piscis, II Silent Duck	Ángel Gómez (2016)
Memorias, concertino para trompeta y cuerdas	Ignacio Martínez (2017)
Sonata, para trompeta y piano	Ángel Gómez (2018)
Concierto de Otoño, para trompeta y orquesta	Arturo Márquez (2018)
Añoranzas de un Imposible, para trompeta y banda sinfónica	Vicente García (2020)

De la lista aquí mencionada se seleccionaron cinco obras, por la cercanía que se tiene con ellas o con los compositores, y porque son obras de gran nivel técnico y artístico. Estas obras han sido grabadas para efecto de este trabajo con el objetivo de que quede un registro

sonoro de ellas. El documento escrito que aquí se presenta, complementa el trabajo interpretativo realizado en dicha grabación. Las cinco obras que se escogieron son:

Memorias, concertino para trompeta y cuerdas de Ignacio Martínez

Trío, para trompeta, trombón y piano de Alvar Castillo

Duelo, para trompeta sola de Mario Lavista

Sonata, para trompeta y piano de Leonardo Coral

La Chingada, para quinteto de metales de Eduardo Aguilar

A lo largo de esta tesis se abordarán cada una de estas obras y sus compositores. También se analizarán exhaustivamente tres de ellas: Memorias, concertino para trompeta y cuerdas; Trío, para trompeta, trombón y piano y Sonata, para trompeta y piano, para que los interesados las conozcan más a fondo, y porque son piezas con las que más me identifico y disfruto al interpretarlas.

Datos históricos

Para tener un contexto histórico general y ver la evolución de la trompeta hasta este 2020, se presenta un poco de su historia y datos que hicieron de ella lo que ahora conocemos, un instrumento tan popular.

La historia y estructura de este instrumento se remonta a la antigüedad -entendiéndose como tal el periodo de la historia contado aproximadamente a los 4000 a C. hasta la caída del imperio Romano, en 476 de la era cristiana-¹ el cual ha ido cambiando tanto en forma como en sonoridad hasta nuestras fechas. Es claro que la evolución de la trompeta, tan aceptada en la sociedad por su versatilidad, aún continúa sus mejoras y es tanto así que suele ser muy utilizada en todos los ámbitos y géneros de la música, ya sea como solista, acompañante o como mero énfasis a ciertos momentos climáticos.

Como se lee en el diccionario *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, el origen de la trompeta es bastante incierto pero se cree que apareció casi desde los inicios de la civilización, entendiendo ésta como cualquiera de los instrumentos musicales de viento, consistente en un tubo cónico, de trazo recto o curvilíneo, con el que se producen sonidos al soplar por la parte estrecha.

Si se piensa de manera muy abierta, y con esta pequeña definición del instrumento, se concluye que en la época prehistórica, es decir, después de la aparición del primer ser humano hasta la invención de la escritura, el hombre ya utilizaba unas primitivas trompetas hechas de cuerno, como trompas de caza.

La trompeta más antigua que se conoce fue encontrada en Egipto, con una edad cercana a los cuatro mil años, y fabricada en bronce. También se han encontrado instrumentos hechos en plata de la época de Tutankamón (1358– 1353 a.C.),² y por estar dentro de la tumba se presume eran considerados de suma importancia ya en aquella época.

¹ www.significados.com/antigüedad

² Edward H. Tarr (1975). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Nueva York, Stanley Sadie, t. 19, p. 214

Los judíos construían estos instrumentos con cuernos de carnero o de cualquier otro animal *kosher*, eran denominadas *Shofar*, los cuales se mencionan en la Biblia y se usan aún hoy en día en ciertas ceremonias.³

La trompeta como instrumento musical, es decir que ya no tiene sólo la función de hacer toques de llamadas o fanfarrias, aparece a finales de la Edad Media e inicios del Renacimiento, cuando el compositor Claudio Monteverdi en su *Orfeo* (1607), escribe una *tocatta* para cinco trompetas de diferentes afinaciones.⁴ El éxito en estos experimentos orquestales no debe haber sido grande, ya que son pocos los testimonios que se tienen del uso de este instrumento hasta finales del siglo XVII. Lo más probable, sin embargo, es que nuestro conocimiento de la música de este siglo sea incompleto. Como prueba de ello se puede encontrar esto, en un artículo escrito por el famoso historiador e investigador de los instrumentos de metal, Edward H. Tarr:

El Renacimiento Tardío (1500–1600)

Los trompetistas parecen haber disfrutado de protección en el imperio de los Aubsburgo en el siglo XVI. En 1548, la Dieta Imperial de Aubsburgo decretó que a ellos y otras personas se les permitía formar gremios. El decreto fue confirmado en 1577, lo que condujo a la fundación del Gremio de Trompetistas Imperiales y *Kettledrummers* en 1623. Tres colecciones de manuscritos que se conservan permiten conocer el repertorio militar y ceremonial de la corte de finales del Renacimiento: los cuadernos de dos trompetistas alemanes de la corte danesa, Magnus Thomsen (1596–1609) y Hendrich Lubeck (1598), y un método de trompeta, *Tutta l'arte della trombetta*, compilado en la década de 1580 y escrito por el trompetista principal de la corte de Munich, Cesare Bendinelli (c. 1542–1617).⁵

³ Facultad de Arte y Diseño de la UNAM. (2018) *Aureavisura, revista de arte y diseño*, México, Año 6, Tercera época, No 26, abril-junio.

⁴ Claudio Monteverdi. (1976). *Tocatta from L'Orfeo, for 5 Baroque Trumpets or Brass Quintet*. Vuarmarens, Suiza, Ediciones Bim, The Brass Press.

⁵ Cesare Bendinelli s/f. *Tutta l'arte della trombetta (1614)*, Ediciones Bim, The Brass Press, Editor Edward H. Tarr, s/p.

Todas las colecciones de manuscritos contienen ejercicios, señales militares y piezas de conjunto.

Música militar monofónica hasta c. 1600

Los ejercicios o pequeñas piezas de trompeta más antiguas que se conservan, codificadas en Italia durante el siglo XVI, sugerían que se tocaran en el registro bajo, desde el segundo hasta el quinto o sexto parcial de la serie armónica (C₃ a E₄ o G₄). Fueron precedidos por una *tocata* introductoria; posteriormente se añadió una tercera parte final. Bendinelli comentó que el estilo de ejecución debería ser libre, “con poca consideración por el ritmo”.⁶

Además de estos ejercicios y señales militares también se tocaban otros tipos de piezas monofónicas en eventos especiales, como anuncios de promociones universitarias o veredictos del jurado, o para convocar a la nobleza a la mesa. Asimismo se incluyeron en piezas de teatro, incluidas muchas de las obras de Shakespeare, a las cuales se les llamó *tuckets* (una palabra con una conexión etimológica obvia: *tocata*).⁷

La *trompeta natural* surge durante este período a finales del siglo XVI así como la aparición del tratado de Girolamo Fantini⁸ trompetista italiano de la ciudad de Spoleto (1600–1675) y escritor sobre ésta, *Modo per imparare a sonare di Tromba, Tanto di Guerra Quanto Musicalmente in Organo (Modo de aprender a tocar la trompeta, como mucho para la guerra, como musicalmente con el órgano*, Frankfort, 1638)⁹ constituye un hecho significativo, porque es la primera evidencia de la necesidad de estudiarla de manera sistemática y organizada. No hay duda, por otra parte, de que hacia fines de ese siglo ya era un instrumento muy usado. El mismo Fantini compuso estudios avanzados para articulación y ornamentación, nueve duetos y ocho sonatas con acompañamiento de órgano. Quizá Girolamo Frescobaldi (1583–1643) compañero de Fantini, quienes tocaban juntos,

⁶ Ibidem

⁷ Cambridge.org/core/books/Cambridge-companion-to-brass-instruments/trumpet s/a, s/f

⁸ Edward H. Tarr (2009). *Modo per imparare a Sonare di Tromba*, Suiza, s/e, s/p.

⁹ Edward H. Tarr (1975). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York, Stanley Sadie, t. 6, p. 394.

no el órgano y el otro la trompeta, colegas por un tiempo en la corte de los Medici en Florencia, inspiró estas composiciones.¹⁰

Reportes contemporáneos describen un concierto en Roma donde, acompañado por Frescobaldi al órgano dicen de él : “Girolamo Fantini, el más excelente trompetista de toda Italia”.¹¹

En el mismo período, en Inglaterra, Henry Purcell (1659–1695) la empleó frecuentemente. En su ópera *Dioclesian*, una trompeta y una voz de contralto cantan a dúo; y Purcell escribía para un trompetista consumado de nombre John Shore (c. 1662-1752), músico de la corte y miembro de una familia de trompetistas que fue famosa durante todo el siglo.¹²

Probablemente muchas de las partes difíciles compuestas por los músicos de esa época fueron escritas para virtuosos de gran habilidad, como es el caso de Johann Sebastian Bach (1685–1750) que componía partes muy difíciles para el consumado trompetista Gottfried Reiche (Fig. 1). En esta misma época la gran mayoría de los compositores alemanes incluían este instrumento en los conjuntos orquestales.

En la misma época de estos grandes compositores surge el arte del *clarino*,¹³ que no es otra cosa que tocar en la parte aguda del instrumento, porque sólo en este sector agudo de la serie de armónicos, las notas de la trompeta son lo suficientemente vecinas entre sí como para que se pueda ejecutar algo más que un arpeggio.

¹⁰ Conforzi, I. (1990). Girolamo Fantini “Monarca della tromba”, nuove acquisizione biografiche. *Recercare: rivista per lo studio e la pratica della música antica*, II, pp. 225-241

¹¹ Conforzi, I. (1993). *Girolamo Fantini “Monarch of Trumpet”: recente additions to his biography*, “Historic Brass Society Journal”, V, pp.159-173.

¹² Oxford Dictionary of National Biography, <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/37955>

¹³ Edward H. Tarr, op. cit. pp 396-420.



Gottfried Reiche, para quien fue probablemente escrita la parte de trompeta de BWV 51.

1

Fig. 1 Gottfried Reiche, para quien fue probablemente escrita la parte de trompeta de la Cantata 51 BWV 51 y Brandemburgo 2. Foto obtenida de <https://es.m.wikipedia.org/wiki/Go>

Georg Frederich Handel (1685–1759), poco tiempo después escribió partes muy agudas y floridas para este instrumento, ejemplo de eso son *Let the Bright Seraphim* (en su ópera *Samson y Dalilah*) y *The Trumpet Shall Sound* (en su oratorio *El Messías*). Este compositor indicaba en la partitura: Clarino I, Clarino II y Prinzipale, lo que muestra que en sus días aún se mantenía para los instrumentistas la misma distribución que en la época de Monteverdi.

También Johann Sebastian Bach escribió partes muy floridas, y en general en un registro más agudo, como el famoso concierto de Brandemburgo No 2 o su Cantata 51 (Aclamad a Dios en todas las Naciones BWV 51) que alterna a dúo con la voz de una soprano. Tiempo después el hijo de Bach, Friedemann Bach arregló la cantata añadiendo una segunda trompeta y timbales.¹⁴

¹⁴ Edward H. Tarr (1975). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York, Stanley Sadie, t. 19, p.14.

George Ph. Telemann, Antonio Vivaldi, Johann Molter, Leopold Mozart, Giuseppe Torelli, entre otros grandes y reconocidos compositores, escribieron varios conciertos y sonatas para este instrumento ya en su época muy empleado y solicitado.¹⁵

A pesar de esto, durante la época de Bach y Handel, este instrumento servía más para acentuar determinadas expresiones que para nutrir la masa orquestal. La trompeta era ideal para las ocasiones en que se buscaba producir un efecto de gran regocijo o, en otros casos, el terror del Juicio Final; Bach utilizó tres de ellas para este tipo de pasajes. Como ejemplo de ello son Magnificat BWV 243, Misa en Si Menor BWV 232, Oratorio de Navidad BWV 248, Suite Orquestal No 3 BWV 1068, entre otras.

Con Franz Joseph Haydn (1732–1809) y Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), compositores con los que puede decirse que se inicia la orquesta moderna, la trompeta tiende a convertirse de instrumento melódico a instrumento de armonía. En realidad vuelve a ser en la orquesta lo que había sido en otras circunstancias: la compañera inseparable de los timbales, que se limitaba a dos notas básicamente (tónica y dominante); aunque cabe hacer una mención muy importante y es el hecho de que, en el año en que Haydn escribió el concierto para trompeta, ya iniciaba el desarrollo cromático que ahora le conocemos.¹⁶

Este concierto de Haydn se volvió tan importante en el repertorio solista con un nivel de ejecución bastante exigente y así la musicalidad a ofrecer, que en la actualidad (año 2021) es el principal concierto solicitado en las audiciones a nivel mundial, para un concurso de una plaza de orquesta o un concurso de solista. A pesar de este suceso, la atracción de la trompeta es, en gran medida, la misma atracción que despertó el *fortísimo* en aquella época.

Ahora bien, como en esa época un pasaje *fortísimo* dentro de la orquesta estaba construido habitualmente mediante el sencillo recurso de los acordes de tónica y dominante (la base

¹⁵ Roberto Pajares Alonso (2012). *Historia de la Música en 6 bloques*, Madrid, Visión Libros, pp. 222-225.

¹⁶ Trumpetland. Evolución de la trompeta. <https://www.trumpetland.com/p/evolucion> .

exacta para un uso adecuado de los registros medio y grave de este instrumento), la trompeta y el *fortíssimo* llegaron a vincularse íntimamente.

Con Ludwig van Beethoven (1770–1827), el papel de ésta y los timbales se hace un tanto más importante y se siguió empleando solo la trompeta natural (con o sin tubos adicionales o de recambio). El trompetista no llegó a tener una intervención destacada en el tejido de la trama contrapuntística. En la orquesta, dos trompetas era a la sazón la participación de este instrumento en su conformación.¹⁷

Se hicieron vanas tentativas para liberar al instrumento de su función meramente armónica y para darle patente melódico.¹⁸

A fines del siglo XVIII se probó una trompeta de llaves, pero pronto fue abandonada. Se hicieron otros intentos tendientes a poner el pabellón del instrumento al alcance de la mano del intérprete, con el objeto de permitirle enriquecer la gama de sonidos, como los “sonidos tapados”; sin embargo estos sonidos que para muchos suenan muy apagados en el corno francés, lo parecieron mucho más en la trompeta, por el contraste que ofrecían con el brillante timbre natural de este instrumento.¹⁹

La trompeta de vara tuvo cierto éxito en Inglaterra, pero casi ninguno en los demás países. El irlandés Charles Clagget (1740–c. 1795) que con todo ingenio había unido dos cornos de diferente altura en los que un pistón desviaba la columna de aire de uno a otro, hizo lo mismo con la trompeta. Otros varios inventores expusieron algunas ideas brillantes.²⁰

El trompetista vienés Anton Weindinger (1766–1852), quien era el trompetista solista de la Orquesta de la Corte de Viena, hacia 1793 comenzó a experimentar con un nuevo modelo

¹⁷ Giorgio Pestelli (1999). *Historia de la Música, La Época de Mozart y Beethoven*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 164-215.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Trumpet magazine online, <http://trumpetmagazine.online> 2016. International Journal of Music.

²⁰ National Dakota Museum, Utley Collection of Brass Instruments. <http://collections.nmmusd.org/UtleyPages/StoelzeIValveTrumpetsandCornopeans/Stoelzelvalvetrumpetsandcornopeans.html>

de su propia invención. Se trataba de una trompeta que, a diferencia de la trompeta natural que se usaba hasta entonces, tenía un rudimentario mecanismo de llaves que permitía al intérprete tocar muchas más notas que las de la escala básica de la trompeta natural (que es la secuencia armónica de una nota). Así, este instrumento era casi totalmente cromático, con una capacidad melódica y armónica realmente avanzada para su época. En honor a este instrumento y al trompetista, los compositores Joseph Haydn y Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) se inspiraron para componer sus tan famosos conciertos, uno de los cuales ya se comentó aquí con Haydn (Vid Supra).

A principios del siglo XIX, dos alemanes, Friedrich Bluhmel (1777–1845) y Heinrich Stölzel (1777–1844) aplicaron a este instrumento el verdadero sistema de llaves que ha sido mejorado con posterioridad, por ejemplo por Adolphe Sax (1814–1894), o por François Périnet (nacido en 1638) por mencionar algunos. Así nació la trompeta moderna, que ha sido y es objeto de continuas modificaciones de detalles que buscan su mayor perfección. En 1826 Gaspare Spontini (1774–1851) llevó una trompeta de llaves desde Alemania hasta París, donde la mostró, fue bien recibida y copiada después.²¹

²¹ Art Brownlow (1996). *The Last Trumpet*. New York, Pendragon Press, pp. 1-14.

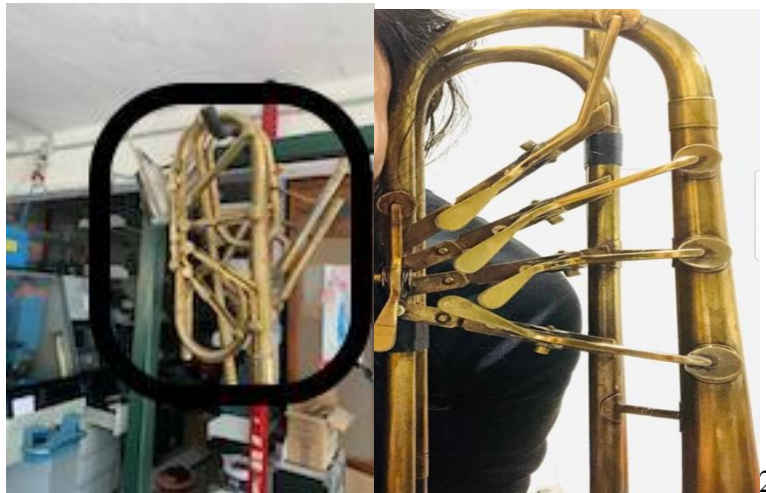


Figura 2 y 3 Ejemplos de trompeta de cinco y seis llaves, provenientes del Museo de los Instrumentos en Basilea, Suiza. Fotos cortesía de María Valencia.

Hector Berlioz (1803–1869) fue el primero en usar el nuevo instrumento en la obertura *Les Francs-juges* en el mismo año. Por otra parte Fromenta Halévy,²² en su ópera *La Judía* (1835), según otro historiador, parece haber sido el primer compositor que empleó la trompeta de pistones en la orquesta, ya que en el año de 1832 Joseph Riedl inventa el pistón de cilindro y la trompeta adquiere la forma moderna; en su partitura escribe para dos trompetas de este tipo, y dos trompetas naturales con tubos de recambio.²³

²² Edward H.Tarr (1975). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York, Stanley Sadie, t. 8, p. 44

²³ Trumpetland. Evolución de la trompeta <http://www.trumpetland.com/p/evolucion>

En 1828 Jean Louis Antoine modificó el *post horn* alemán²⁴ para ser un instrumento de válvulas, llamándolo corneta de pistones. Ganó popularidad de manera rápida como instrumento solista debido a la agilidad cromática que presentaba, y fue muy utilizado por compositores franceses.²⁵ En esta época aparece el gran cornetista y compositor Jean Baptiste Arban (1825–1889) quien llevó a la corneta como un verdadero instrumento solista, comparada con la virtuosidad del violín y a quien se le debe la composición y creación del tan famoso libro *Gran método de conservatorio para trompeta* (ficha en inglés: The Autentic Edition Arban's. (1982) *Complete Conservatory Method for Trumpet*, New York, edited by Edwin Franko Goldman and Walter M. Smith, Carl Fischer.) que hasta la fecha sigue vigente en todas las escuelas del mundo, y por el que pasa cualquier estudiante y profesional; tanto así que es llamado “la biblia del trompetista”.

Entre 1850 y 1890, la influencia que presentó la corneta en Si bemol, con sus ventajas, llevó hacia la construcción de trompetas en Si bemol y Do, hechas con pistones o válvulas rotativas. En 1890 la forma de este instrumento en la orquesta fue establecida. Trompetas de pistones fueron usadas generalmente en Francia, Inglaterra y Estados Unidos.

Las trompetas rotativas (con un sistema de llaves similares al del corno francés) fueron las usadas en Alemania, Austria e Italia. Las trompetas en Do fueron introducidas por trompetistas franceses y vieneses. En 1929 a través de la influencia de George C. Mager músico francés y que fuera trompeta principal de la Sinfónica de Boston de 1919 a 1950, la trompeta en Do fue incrementando su popularidad, tanto que cerca de 1940 la trompeta en Si bemol fue reemplazada por la trompeta en Do.

En 1905 la compañía belga Mahillon intentó construir una trompeta *piccolo* para ejecutar el segundo concierto de Brandenburgo de J. S. Bach. Ya para 1959 la trompeta *piccolo* fue muy desarrollada, tanto que todos los trompetistas de orquesta ya podían tocar la música barroca y no sólo los especialistas.

²⁴ Como de posta, instrumento de sonoridad más oscura.

²⁵ Trumpeland, op. cit.

En 1960 el virtuoso trompetista francés Maurice André (francés) junto con Rafael Méndez (mexicano) y Timofei Dokshitzer (ruso) llevaron la trompeta a una nueva era, como instrumento solista, haciéndola popular en el mundo entero a través de sus grabaciones.

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



Ejemplo de la trompeta *piccolo* Mahillon. Foto tomada de la página de Trumpetland. Evolución de la trompeta <http://www.trumpetland.com/p/evolucion>

Con la aceptación de este instrumento tan flexible, sonoro, potente y dulce a la vez, se ha desarrollado tanto que en la actualidad encontramos trompetas casi en todas las tonalidades: Do, Re, Mib, Mi, Fa, Sol, La y Sib.

Para cambiar el color del sonido hay muchas compañías como la francesa Courtois, la española Stomvi, la japonesa Yamaha y ahora en el 2020 han salido muchas más que han fabricado cornetines, *bugles* o fliscornos, *piccolos*, de gran calidad por la sonoridad y la proyección que con estos instrumentos se logra; y aleaciones, como por ejemplo: trompetas con campanas de cornetín para tener una sonoridad más oscura o pastosa y así el timbre o color del sonido sea aún más agradable.

Ya hay muchas trompetas con cuatro pistones para darle más facilidad al registro grave y así aumentarlo hasta un intervalo de cuarta justa, así como trompetas rotativas con hasta cuatro llaves adicionales para mejorar la afinación y facilidad de ejecución. Lo mismo ha sucedido con estas empresas que fabrican trompetas con diferentes materiales y aleaciones hasta lograr que el instrumento resuene más cada vez.

Así que a diferencia del violín, por ejemplo, cuya estructura, sonido y resonancia no ha cambiado al paso de los años, es decir un violín Stradivarius de hace tres siglos suena igual al de hoy, la trompeta en cambio ha evolucionado en forma y sonido, siendo hoy día muy diferente a la trompeta natural que se usaba en el período Barroco.

En la actualidad con la trompeta es posible proyectar sonidos similares al del oboe, al violonchelo o al violín, incluso semejantes a la voz humana en tanto que existen músicos capaces de obtener novedosas coloraturas.

En el siglo XXI la trompeta utiliza muchos aditamentos, que son herramientas de las que los compositores echan mano y recurren usualmente para conseguir diferencias de timbres en el mismo sonido de la trompeta, hacerla obscura o brillante, o darle a un pasaje características diferentes, como en modo de *jazz*, y hasta hacerla, en ocasiones, graciosa.

Uno de los aditamentos más comunes es la sordina. A continuación se describen algunos de los diferentes tipos. Por ejemplo, la sordina *straight* u ordinaria, que es la más común. Dependiendo de la marca así es el color que se obtiene en la trompeta y la forma de la sordina; sordina de copa, sordina *harmon*, sordina *wua wua*, sordinas de una especie de cartón para pasajes muy delicados y suaves, sordinas de madera, sombreros, sordina *plunger*, sordina *solotone*, sordinas de bolsa, y también hay sordina *straight*, *harmon* y *wua wua* para trompeta *piccolo*, sordinas de estudio, etc.

El compositor estadounidense George Gershwin hacía mucho uso de estas herramientas, dándole un excelente resultado muy exótico y relevante a sus composiciones, como en

Rhapsody in Blue, *American in Paris*, *Concierto para Piano en Fa* y así muchas otras composiciones. Lo mismo hace el compositor Mario Lavista en su obra “Duelo” para trompeta sola, de la que aquí se hablará más adelante. Otro ejemplo es la compositora mexicana Gabriela Ortíz, en muchas de sus composiciones, y muchos otros renombrados compositores mexicanos y de todo el mundo.

De igual forma son muy usadas las técnicas extendidas que a esta fecha se pueden lograr con este instrumento tales como: *shake*, ya sea realizado con la mano o con los labios, y el *shake* amplio, también muy usado; las famosas caídas, *fall* en inglés o *drop*, que no son más que dejar caer las notas solas o ayudadas al pisar los pistones a la mitad, o como una caída cromática al pisar bien los pistones y dejar caer la nota. Otro efecto es el *glissando* o *squeeze*, que es un *glissando* más rápido que se hace al final de una frase; el *vibrato* de mariachi, que es bastante amplio, o el de las *big band* de los años 70 y que se puede ayudar con la mano para generarlo.

Otro recurso muy utilizado por los compositores actuales es la técnica extendida del *flurato* que es la simple pronunciación de *rrrrr* poniendo la lengua en el techo de la boca al hacer sonar una nota. Un efecto que es muy usado en *jazz* es el *growl* que consiste en producir esta misma palabra al sonar la nota; el efecto de multifónicos que es más eficaz en las notas graves, y el efecto de notas fantasmas a la hora de articular con la letra “L” que es como bloquear la articulación misma.

Un recurso más es el llamado *doit* que es un pequeñísimo *glissando* al final de una nota; el *bend* o *dip* que es como aplastar la nota; los que son provocados al pisar a la mitad los pistones son muy empleados en música *jazz*, así como el *rip* que es tocar la serie de armónicos de una posición “x” en la trompeta (que consta de siete posiciones) y hacerlas ligadas rápidamente; el *scoop*; el trémolo o *bisbigliato* que es usar diferentes posiciones de la trompeta al tocar la misma nota y así combinar este movimiento de las diferentes posiciones.

Es así como la evolución de la trompeta ha llegado al siglo XXI, y sigue en constantes mejoras con el objetivo de lograr una mayor facilidad en la ejecución para así proporcionar mejor música y deleite al público.

Aquí se muestran unos ejemplos de las trompetas más actualizadas al año 2020 y algunas marcas de fabricantes que destacan.



Ejemplos de trompetas de la marca Stomvi y su desarrollo, cada una con cuatro pistones y algunas con campanas de cornetín, incluido el Posthorn (Como de Posta) moderno. Foto cortesía del maestro Pacho Flores.



Trompetas y boquillas de una nueva marca AR Resonance, que están en busca de mayor resonancia, proyección y facilidad. Foto tomada de la página de AR Resonance.



Arriba algunas de las trompetas que yo uso, marca Yamaha y Schilke, y muchos tipos de sordinas que utilizo muy a menudo para el cambio de las diferentes sonoridades, y según el compositor lo requiera.

Todo este desarrollo tecnológico en la trompeta aquí referido, así como todas las técnicas extendidas, efectos y tipos de sordinas que ahora se utilizan, han dado la pauta para que compositores de este siglo, y de distintas partes del mundo, las utilicen en sus obras. Al respecto, las obras que a continuación se presentan en este trabajo, y que se han grabado, también han recibido la influencia de este desarrollo tecnológico y de estos recursos o herramientas.

Memorias

(2017)

Concertino para trompeta y cuerdas

Ignacio Martínez Madrigal (1975)

I Generalidades

Es una obra para trompeta solista y orquesta de cuerda que consta de tres movimientos, dedicada al joven trompetista moreliano Aarón “Yuca” Sánchez:

1er movimiento: *Allegro Molto*.

2do movimiento: *Adagio Molto Tranquilo*.

3er movimiento: *Allegro*.

Con *cadenzas* obligadas para la trompeta, en el primero y tercer movimiento.

Esta obra ganó el concurso del Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez en el 2017, y tuvo su estreno mundial en el Auditorio del Conservatorio Nacional de Música el 15 de octubre de ese año con la Orquesta de Cámara de Bellas Artes, con Rafael Ancheta como solista y Rodrigo Cadet como director invitado.

II El maestro Ignacio Martínez escribió al respecto de su obra:²⁶

Obra escrita en 2017 surge de la idea de llevar a cabo un discurso nuevo mediante una sonoridad mezclada entre lo atonal y lo tonal, enmarcada en una forma cerrada lo más tradicional posible. Todo esto con fines pedagógicos como parte de la enseñanza de la composición. Este “concertino” fue el primero de una serie de obras similares para solista y orquesta de cámara.

Se trata de una pieza compacta para trompeta concertante y orquesta de cuerdas, dando la idea general de un concierto, sin llegar a la forma estricta como tal. Es compacta por reflejar un poco la idea de los conciertos barrocos, omitiendo el timbre y la estructura que

²⁶ Los comentarios de este apartado los compartió el compositor con el autor de la tesis por comunicación personal a través de correo electrónico el 24 de noviembre de 2020.

le daría el “bajo continuo”, pero manteniendo el discurso del solista con la orquesta, con pasajes virtuosos encadenados por pequeñas melodías en las cuerdas a manera de diálogo.

En el primer movimiento el discurso del solista delinea una idea sugerentemente virtuosa con base en una técnica interválica, que navega entre el mundo consonante y el disonante, siempre soportado por una armonía a veces triádica y otras con intervalos agregados. El grueso orquestal da unidad al discurso general. La *cadenza* se encuentra de forma tradicional antes del final: resume motivos del contenido general del movimiento.

En el segundo movimiento se pretende un discurso muy contrastante en tiempo, forma y en estilo, expresando una idea muy melódica y tonal. La consonancia en general da pie a la expresividad por parte del solista y así la pasividad en la orquestación del movimiento.

Para el tercer movimiento vuelve la idea del virtuosismo, la compactación formal y discursiva orquestal. Toma como base temática una pieza para piano solo realizada por el mismo compositor hace muchos años. Aquí la base armónica es la que resulta un poco disonante para conjuntarse con la línea melódica del solista, y volviendo a un breve resumen *cadencial* por parte de la trompeta, de igual forma que en el primer movimiento.

El título *Memorias* hace referencia a la cuestión tradicionalista de la composición en general. Juan Arturo Brennan resume perfectamente en una nota periodística esta obra refiriéndose a ella como un apunte “neoclásico/modernista”, y como un reflejo de la “austeridad objetiva de la música de Paul Hindemith”.²⁷

²⁷ Texto escrito por el compositor y compartido al tesista vía correo electrónico el 24 de noviembre de 2020.

III Breve semblanza:

Ignacio Martínez Madrigal (1975)

Compositor y organista de profesión. Nació en la ciudad de Morelia en 1975. Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio de las Rosas, y estudios especializados de composición en Ciudad de México, Santiago de Compostela (España) y Campos do Jordão (Brasil). Su música de cámara, solo y sinfónica ha sido tocada en México, Latinoamérica, Estados Unidos, Francia y Alemania.

Como organista ha dado recitales incorporando la nueva música en diferentes festivales importantes. Ha realizado una notable labor como organista, músico de iglesia y compositor. En los últimos años ha trabajado la relación entre la música y la literatura. Asimismo compuso una significativa cantidad de obras para guitarra cuyos estrenos, encargos y difusión han sido registrados en CD, e interpretados en México y el extranjero.

Tiene diversas publicaciones de textos especializados en música, y de poesía, tanto en medios impresos como digitales, más un importante desarrollo en el ámbito de la pedagogía musical. Desde hace varios años es profesor en el Conservatorio de las Rosas donde imparte la Cátedra de Composición y Orquestación y donde fue, en 2019, director de Estudios Superiores.

IV Análisis de la Obra:

Los movimientos que utiliza el compositor guardan relación con la sonata clásica cuya estructura era de tres movimientos en el estilo italiano *rápido - lento - rápido*:

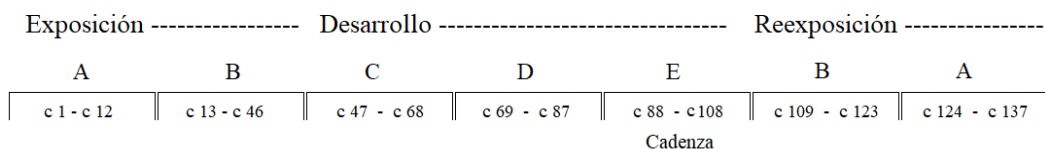
Movimiento	Concertino
I.	<i>Allegro molto</i>
II.	<i>Adagio molto tranquilo</i>
III.	<i>Allegro</i>

1

Movimiento I

Allegro molto

Forma:



2

La estructura de la pieza responde de manera general a la forma sonata *exposición – desarrollo – reexposición*, presentándose además de una manera circular en que las primeras secciones en orden inverso cierran el movimiento.

Internamente el movimiento tiene cinco secciones diferenciadas por elementos temáticos y de textura:

La sección A funciona como introducción y presentación del solista. Es de llamar la atención que sólo en esta sección los violonchelos y las violas utilizan un tema de semicorcheas con cromatismos que transforman las sonoridades en gran manera. Una escala sintética, que es una escala diseñada por el compositor, nos anuncia el cambio de sección

La sección B presenta el tema principal del movimiento que se aprecia de manera anticipada en los violines primeros, para surgir en todo su esplendor una vez que la trompeta lo presenta. Una vez más encontramos las escalas sintéticas que nos anuncian un cambio inminente.

La sección C presenta un nuevo tema que contrasta con el ritmo binario de la sección B, aparecen tresillos de corchea y de negra, y el instrumento solista comienza a hacer saltos de intervalos cada vez más amplios llegando incluso a saltos de más de una octava como en el

compás 63. A diferencia de las secciones anteriores, la segunda parte del tema se presenta dos veces dentro de la misma sección, quizá sea esta la razón por la que no es necesario una confirmación adicional hacia el final de la obra.

La sección D emplea los elementos que han aparecido hasta este momento durante la pieza, para llegar a un desarrollo basado en motivos cortos y virtuosos que anticipan un poco lo que vendrá en la *cadenza*.

La sección E es la cadencia o *cadenza*; en ella encontramos técnicas contemporáneas como articulaciones que van desde las muy rápidas a muy lentas, o viceversa, de lo muy lento a lo muy rápido, y el uso de trinos inferiores y superiores que tienen como referencia la música del período barroco y que no eran tan comunes en los períodos subsecuentes. Podemos dividir la *cadenza* en cinco secciones internas.

La reexposición comprende un fragmento de la sección B y la repetición de la sección A con un cierre apropiado para el final. Nuevamente una escala nos indica que la sección y el movimiento han llegado a su final.

TEMAS

El movimiento presenta dos temas principales:

Tema A



8

- Formado por grados conjuntos y saltos de cuarta justa y terceras menores
- *Legato*
- Tempo *allegro molto*

- Compás 4/4
- Dinámica en **mf**

Las cuerdas sugieren este tema durante el acompañamiento al inicio de la sección B aunque sin presentarlo contundentemente. Este tema es elegido por el compositor para repetirse hacia el final de movimiento a manera de confirmación o reexposición.

Tema B



9

- Formado por tresillos
- *Legato*
- Compás 4/4
- *Tempo meno mosso*
- Tema en **mf y mp**
- Aparece la nota más grave para la trompeta de todo el concertino
- Este tema es el único que se repite dentro de la misma sección (sección C) y junto con el Tema A son los únicos elementos melódicos que tienen una confirmación. El resto de las melodías forman parte del desarrollo del movimiento o son motivos de corta duración que apuntalan cambios de sección.

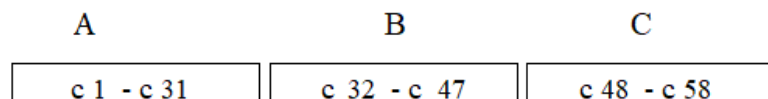
Resumen del primer movimiento:

- El movimiento tiene la estructura de *sonata* pero trabajado de manera libre
- Los materiales de la sección B son compartidos y desarrollados entre la trompeta y las cuerdas
- La reexposición es una repetición casi literal de las primeras secciones

Movimiento II

Adagio molto tranquillo

Forma:



3

Este movimiento contrasta con los restantes debido a que el énfasis está puesto en la *cantabile* de los temas y la capacidad del ejecutante para presentar melodías de largo aliento.

Nos encontramos ante una estructura en tres partes que parece una interpretación libre de la forma *aria* muy usada en el período barroco en óperas, cantatas y oratorios:

La sección A que contiene una introducción de las cuerdas que sutilmente conectan con la entrada del solista. En este momento tenemos una armonía que apoya por completo el canto de la trompeta que presenta temas basados en figuras simples e intervalos consonantes cercanos a la armonía general.

La sección B abre con un interludio de las cuerdas que da pie a motivos arpegiados en la trompeta que a primera vista serían apropiados para un instrumento como el arpa o el piano.

Esta característica nos ofrece dos parámetros interesantes: primero, el virtuosismo que requiere una figura con esta rítmica e interválica, y segundo, una textura poco usual pero que resulta muy estimulante, casi como una *cadenza* amable y sutil que nos recuerda a la trompeta de “la pregunta sin respuesta” del compositor Charles Ives.

La sección C nos muestra una textura desarrollada que tiene cierto parecido con la primera sección pero que al incluir una rítmica diferente nos coloca completamente en otro lugar.

La trompeta hará una variación del motivo que presentan los violines primeros al comienzo del movimiento, casi como si se tratara de una forma circular.

TEMAS

En este movimiento encontramos elementos melódicos que se exponen una sola vez. Por sección ninguno recibe un mayor peso o énfasis. En este movimiento la sensación de suspensión, no sólo de la armonía sino también del tema, es la directriz general, y este parámetro afecta la manera en que el solista es presentado toda vez que la combinación de un tempo lento y cambios de compás generan una textura en la que parece que el tiempo se ha detenido.

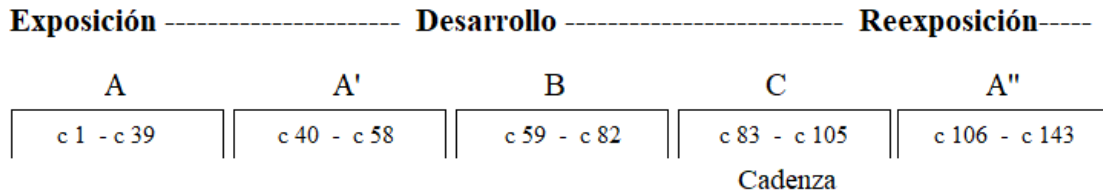
Resumen del segundo movimiento:

- Este movimiento tiene elementos del *aria* barroca trabajados con libertad
- No tiene un tema central que se desarrolle o repita durante el movimiento
- El tempo de la pieza parece que está suspendido, elemento que se complementa con la armonía que hace uso de acordes suspendidos y ambiguos.

Movimiento III

Allegro

Forma:



4

Este movimiento contrasta con los anteriores porque es el primero en tener una subdivisión decididamente ternaria, y recuerda el carácter de algunas danzas mexicanas como el son jarocho o el son huasteco en que la subdivisión ternaria se combina con una subdivisión binaria, de tal manera que al escuchar la música parece que algunas secciones van en 6/8 y otras en 3/4 aunque la estructura mantiene siempre el compás, hasta el primer cambio contrastante en el tempo.

La textura contrapuntística es la técnica que predomina a diferencia de los movimientos anteriores que respondían más a una textura de acompañamiento. La estructura se corresponde con las tres grandes partes de la forma *sonata* pero igualmente sólo como una referencia ya que el tratamiento es libre. Internamente el movimiento se divide en cinco secciones.²⁸

La sección A presenta la totalidad del tema en las cuerdas, aunque de manera un tanto velada al utilizar el *pizzicato*, una técnica de emisión que otorga poca presencia sonora a los instrumentos, pero sí genera una textura interesante. Durante la segunda parte de la sección, la trompeta presenta el material completo nuevamente con pequeñas variaciones que responden a la necesidad de respirar entre frases, atributo que los otros instrumentos que lo acompañan no tienen.

²⁸ José Torre Bertucci (1947). *Tratado de Contrapunto*, Buenos Aires, Ediciones Ricordi Americana, 1947.

A' es una variación de la primera sección donde el tema regresa a las cuerdas en *pizzicato* pero una octava más alta, y con un énfasis particular en el contrapunto cerrado entre el final de la primera parte del tema con el inicio de la segunda parte, casi como si se tratara del *stretto* de una fuga.

Una vez que la trompeta hace su aparición presenta el tema con sus partes invertidas y octavadas por el primer violín; esto confiere un color muy original que recuerda también a los trabajos nacionalistas de otros compositores como Revueltas o Moncayo, quienes hacen uso de este recurso en varias de sus obras, sobre todo las que hacen referencias a melodías vernáculas y danzas tradicionales.

La sección B nos presenta un tema contrastante en velocidad y subdivisión. Aquí cambia al compás de 3/4 y el contrapunto nos sugiere que nos encontramos frente a un *canon*; sin embargo, esta sensación se diluye cuando el resto de las voces imitan solamente la cabeza del tema y continúan en contrapunto libre. La trompeta presenta el tema hacia el final de la sección una sola vez y regresa al *Tempo I*. El final retoma elementos rítmicos y melódicos de la primera sección como preparación para la *cadenza*, he decidido mantener estos compases como parte de la sección B para que la *cadenza* conforme una sección por sí misma. También destaca el cambio de textura en la cuerda que requiere de sordina al comienzo de la sección.

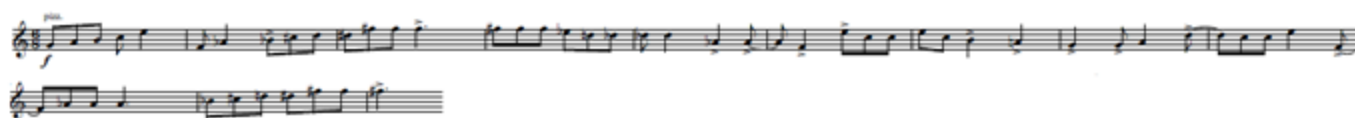
La sección C es la *cadenza*, al igual que en el primer movimiento se presentan elementos de virtuosismo que esta vez están enfocados en la velocidad y la articulación. Podemos dividir la *cadenza* en cuatro secciones diferenciadas, y destaca la intervención de la orquesta a la mitad de la misma para establecer un gran contraste de tiempo y articulación.

La sección A'' es una reexposición del tema en las cuerdas en sus dos texturas 1. *Pizzicato* y 2. Octavando a la trompeta. En el final de la sección, a manera de coda, nos encontramos con el *pesante* que las cuerdas habían presentado durante la *cadenza*, y con ello marcan el desenlace del *concertino*.

TEMAS

El movimiento tiene dos temas: uno principal que aparece constantemente, y uno que ofrece un contraste pero que no aparece nuevamente una vez que ha sido presentado.

Tema A



10

Características:

- La estructura rítmica, el carácter y la velocidad del tema recuerdan a las danzas regionales mexicanas como El huapango, El jarabe tapatío, La danza de los viejitos, La danza de los parachicos, La polka norteña, La jarana yucateca, y a la forma *scherzo* de las sinfonías clásicas.
- Tiene dos momentos diferenciados: 1. Ascendente (compás 1 – compás 3) y 2. Descendente (compás 4 – compás 7) que serán los detonadores para el desarrollo contrapuntístico del movimiento.
- Su estructura interválica es sencilla, aunque en las imitaciones que aparecen en otros instrumentos se modifican por intervalos no diatónicos como sucede desde el primer compás en que el violonchelo imita el tema con un primer salto de segunda aumentada.
- El final del tema con su escala ascendente también será el motivo para cambios de sección.

Tema B



11

Características:

- Ofrece un contraste al cambiar de tempo y subdivisión.
- La parte más importante son sus primeros dos compases que son los que todas las voces imitan.
- También es un tema *cantabile* en contraste con el tema A que es rítmico y articulado.
- La indicación de sordina le otorga un color más opaco y una presencia menos brillante.
- Aparece solamente durante la sección B y no vuelve a repetirse.

El contraste entre estos temas nos presenta una textura más marcada que en los movimientos anteriores. También el desarrollo adquiere un tono más teatral en el que parece que los temas ilustran una especie de diálogo entre personajes.

Resumen del Tercer movimiento:

- El tercer movimiento tiene cierto parecido con los movimientos de *sonata barroca* en que se utilizaban danzas como *la tarantela* o *la giga*, estilos que se cree que influenciaron también las danzas virreinales, y que posteriormente lo hicieron con las danzas regionales.

- Aunque las secciones internas están claramente marcadas por cambios de tempo, *calderones*, *rallentandi* o motivos rítmicos contundentes, la subdivisión de las frases es más difusa al tratarse de contrapunto libre.

ARMONÍA

Ésta tiene su base en la armonía suspendida muy usada durante el período nacionalista. Este sistema podría entenderse como una extensión de los colores usados durante el período impresionista de la música.

Las disonancias se potencian al establecer las inversiones de los acordes con la quinta, la séptima o la novena en el bajo. Esto genera una sonoridad ríspida sin llegar a la confrontación de otros sistemas armónicos más agresivos. Incluso hay momentos en la pieza en que después de una secuencia de acordes más o menos claros llegamos a sonoridades donde sólo encontramos un tipo de intervalo, acordes sin tercera o llanamente *clústeres* que se acoplan muy bien en la sonoridad general, aunque no cumplan con las reglas de armonía de ningún estilo particular.

Los acordes debido a su ambigüedad también podrían analizarse en más de una forma: cifrando acordes con oncenas y treceñas, considerando las mismas notas como suspensiones dentro un mismo acorde o como una especie de bitonalidad suave.

La lectura a partir de acordes suspendidos nos ofrece un acercamiento más claro al mundo sonoro de la pieza que parece partir desde una perspectiva casi tonal.

El uso abundante de cromatismos genera ambigüedad en la búsqueda de un centro; sin embargo, las sonoridades resultantes a pesar de sus disonancias y/o el uso de acordes extendidos rebasando las séptimas, además del uso de segundas mayores y menores con acordes en inversión y fragmentados, construye una textura coherente en la que se desarrolla todo el mundo sonoro del concertino.

Cabe destacar que hay momentos en que la sonoridad incluye acordes que contienen su nota fundamental en dos registros diferentes y con alteraciones diferentes, lo que genera instantes de ambigüedad que trascienden las sensaciones de los acordes más usuales, llegando incluso al uso de dos acordes con sonoridades que corresponderían a dos tonalidades diferentes.

Por estas razones el análisis tradicional con sus cifrados extendidos nos sirve para tener una referencia de la textura, más que como una guía de un ritmo armónico en el sentido tradicional del término.²⁹

MELODÍA

Las melodías predominantemente motívicas en las que secciones pequeñas se desarrollan a partir de la repetición e imitación de patrones, con una estructura de intervalos sencillos salvo en momentos específicos. El desarrollo de estos materiales se da principalmente por repetición casi literal.

La conducción de voces cromáticas sólo responde a la convención de que los sonidos que ascienden utilizan # y los que descienden utilizan b; sin embargo, en algunos lugares por una lectura más clara esta regla se rompe.

RITMO

El uso contrastado del ritmo es una característica importante durante toda la pieza. Entre los temas es su principal diferenciador, y entre los movimientos el uso de éste es drásticamente diferente y dota a cada movimiento de una personalidad bien definida y contundente.³⁰

EXTENSIÓN

²⁹ Paul Hindemith (1968). *Armonía Tradicional*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 6ta Edición.

³⁰ Vincent Persichetti (1985). *Armonía del Siglo XX*, Madrid, Ediciones Real Musical, p 215.

Trompeta: G4 – Bb6

DINÁMICAS Y ARTICULACIONES

Las dinámicas a lo largo de los tres movimientos se hacen presentes para resaltar características importantes de las melodías, o de los motivos, así como para acentuar el cambio entre secciones y entre movimientos.

El rango dinámico de la pieza abarca desde el *pianissimo* (pp) y va hasta un doble *forte* (ff). Hace uso frecuente de reguladores durante las frases, lo que le confiere gran expresividad a los temas.

Encontramos indicaciones de expresión que abarcan todo el rango desde *espressivo* hasta *pesante*.

Las articulaciones se pueden dividir en dos categorías:

- Para acortar o enfatizar el ritmo: Puntos (.) Acentos (>) y *sforzandi* (sfz)
- Para unir y suavizar el ataque: ligaduras

Conclusiones generales:

- Se trata de una obra donde la trompeta es el protagonista absoluto. Se hace uso de técnicas contemporáneas de ejecución, principalmente en las partes reservadas a las *cadenzas* donde el objetivo principal es demostrar el virtuosismo del ejecutante y las posibilidades del instrumento, más allá de su uso tradicional en el contexto orquestal.
- El acompañamiento de cuerdas proporciona una base sólida con la cual el solista puede sentirse apoyado y acompañado. Principalmente coadyuva a la creación de un espacio (casi físico) donde la pieza puede suceder-existir.

- La obra ofrece momentos de contraste, tensión, desarrollo y resolución bastante claros, imbuidos de una sonoridad contemporánea y al mismo tiempo amable en el que las disonancias son tratadas con sutileza.
- El marco de referencia para la organización de los materiales musicales se inspira en la forma sonata tradicional de formato italiano rápido-lento-rápido.

Trío, para trompeta, trombón y piano
(Xalapa, Veracruz, 16 Septiembre 2005)
de Alvar Castillo (1960)

I Generalidades

Esta pieza fue un encargo personal, que por la gran amistad con el compositor él escribió cuando yo cursaba el primer año de la maestría en el Posgrado en la ahora Facultad de Música, antes Escuela Nacional de Música. Fue estrenada el 6 de diciembre de 2005 con Edith Ruiz al piano y Faustino Díaz al trombón, en la Sala de Ensayos de la Facultad de Música como examen de semestre para la materia de Música de Cámara.

II Al respecto de su obra, el maestro Alvar Castillo escribió:³¹

El Trío fue creado bajo tres emociones: un coral, que sirve de introducción, el tema del trombón solo que retoma el piano y lo extiende, y el tema de la trompeta sola, que también termina de exponer el piano solo.

Luego siguen tres variaciones con los tres materiales expuestos.

Coral del compás 1-13

Tema trombón solo y piano solo, compás 14 - 34

Tema Trompeta sola y piano solo, compás 35 - 52

Primera variación, compás 52 - 86

Segunda variación, compás 87 - 116

Tercera variación, compás 117 - 187

La introducción, que resulta ser un tema, es un coro llamando a la música. El tema del trombón es la respuesta a ese llamado.

³¹ Todo el contenido de este apartado el compositor lo compartió con el autor de esta tesis por medio de un correo electrónico el 26 de octubre de 2020.

El piano solo está comentando ese casi sueño-diálogo cuando de pronto la trompeta rompe ese mágico momento, con su carácter de fiesta y baile.

Luego siguen tres variaciones de esas emociones.

Estas ideas son del 2020, cuando compuse este Trío: no recuerdo qué pensaba, creo que sólo era una antena recibiendo esta música de no sé dónde.

Hiroshima, 26 de octubre 2020.

III Breve semblanza

Alvar Castillo (compositor y pianista, 1960)

Músico que nació en El Salvador, ha radicado la mitad de su vida en México, y ahora revive en Japón. Por ahí van sus alegrías y laberintos. Para su fortuna, la música es siempre su camino.

Aún sigue enamorándose por los oídos. Le sorprenden las obras clásicas de siempre (y algunas novedades). Disfruta tanto de la música de concierto como de la música popular. Sigue levantándose todas las mañanas con ganas de ser el niño músico que soñó.

Estudió el bachillerato en Artes, opción Música, en el Centro Nacional de las Artes de San Salvador, El Salvador, en 1978, con la maestra de piano Michiko Masaki.

Obtuvo la licenciatura en Composición en la Escuela Nacional de Música, ahora Facultad de Música, de la UNAM en el 2002, estudiando con los maestros Juan Antonio Rosado y Federico Ibarra.

Entró al Taller de *Jazz* de la Universidad Veracruzana (Xalapa, Veracruz, México 2005) con el maestro Alejandro Corona.

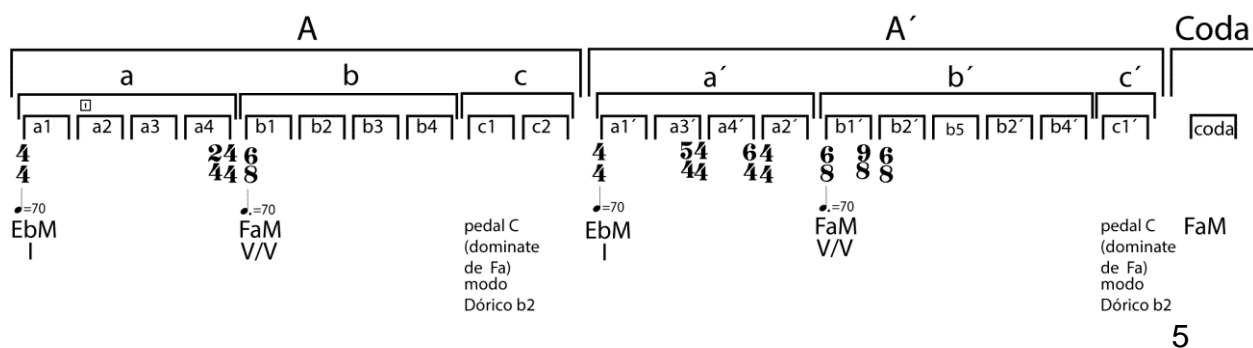
Tomó clases particulares de piano con el maestro Kawashima Koichi, en Hiroshima, en el 2012.

IV Análisis de Trío

FORMAL

La obra consta de tres partes: en las dos primeras utiliza los mismos temas de forma variada, y finaliza con una coda.³²

Se puede decir que la obra es una fantasía ya que es libre en su forma, es decir, no cuenta con una estructura rígida, y se distingue por su carácter improvisatorio.



Después de realizar el primer análisis me percaté que la armonía utiliza 7mas, 9nas, 11vas y 13nas, así como escalas de cada acorde sobre la cual se forma como motivos variados en diferentes alturas, creando acordes mayores y menores y relacionándolos entre ellos de manera más sonora. Todo esto son características del *jazz*, es por ello que decidí que el cifrado debería de ser con ese estilo.

	a	a1		c.1-5	<ul style="list-style-type: none"> • 4/4 • Negra =70 • Armadura en Mib
--	---	----	--	-------	---

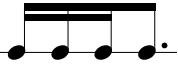

³² Francisco Moncada García (1995). *Teoría de la Música*, México, Ricordi Ediciones Framong, 21ª reimpresión. p 155.

A					<ul style="list-style-type: none"> • Introducción en Mib • Imitaciones en el trombón y trompeta • 7mas en el bajo
		a2	No.1	c.6-13	
		a3	No.2	c.14-24	<ul style="list-style-type: none"> • Presenta al trombón con un solo en Eb con notas de adorno • Termina con una escala sintética para regresar a la idea de esta sección
			No.3		<ul style="list-style-type: none"> • Presenta al piano con un solo
	a4		Anacrusa del c. 25-34	<ul style="list-style-type: none"> • Continúa el piano solo • Utiliza variaciones del tema de los compases 14 al 24 para esta sección • Utiliza acordes de dominante FM7m (V7/V) – EbM7m (V7/IV) • El 5to grado lo vuelve menor (v-I) • Modula con la Escala sobre Si bemol resuelve a Fa Mayor sobre Mi bemol (Si b (V) – Eb (I) resuelve por medio del bajo y el Mib es la séptima de Fa 	
	b	b1	No.4	c.35-44	<ul style="list-style-type: none"> • Presenta la trompeta con un solo • Pasaje virtuoso • 6/8 • Armadura de Fa Mayor • Característico es el uso de las apoyaturas, incluso los 16vos dan la idea de apoyaturas
			No.5	c.45-52	<ul style="list-style-type: none"> • Variación de la sección del compás

		b2			<p>35-44 (sección anterior) en el piano</p> <ul style="list-style-type: none"> • Los acordes que utiliza en esta sección es Fa y Do, usando ambos en menor o mayor • Inflexión a DbM resuelve a FaM
		b3	No.6	c.53-60	<ul style="list-style-type: none"> • Desarrollo del tema anterior
		b4	No.7	c.61-68	<ul style="list-style-type: none"> • Progresión utilizando una Variación de la sección del inicio compases 1-5, lo presenta con notas de adorno con 16vos • Escalas en la tonalidad del acorde que son enlace para la siguiente sección • Sección de F-Gb-Bb-C (combina acordes mayores y menores)
	c	c1	No.8	c.69-82	<ul style="list-style-type: none"> • Pedal de C en el piano (dominante de Fa) • Imitación de los motivos en la trompeta y trombón. • Utiliza el modo Dórico b2 en C 1-b2-b3-4-5-6-7b • El Fa \sharp es sensible de G (V-C)
		c2		c.83-86	<ul style="list-style-type: none"> • Modulación a Eb por el acorde de dominante de la tonalidad a la que va la pieza (Bb-Eb/Bb7m) el Bb considero como nota de paso

A'	a'	a1'	No.9	c.87-91	<ul style="list-style-type: none"> • 4/4 • Negra=70 • Repetición de la 1ra idea de la obra (compases 1-5) • Tonalidad EbM • Pedal de Eb (sin tercera) en el bajo del piano • En las voces de la mano derecha del piano usa acordes por cuartas • El motivo de la trompeta se encuentra en Eb
		a3'	No.10	c.92-101	<ul style="list-style-type: none"> • Variación del tema de los compases 14-24 (no.2) • Compás 99 cambia a 5/4 • Compás 100 regresa a 4/4 • El piano emplea dos acordes sobre puestos (acorde de triadas en cada mano) • Los motivos de la trompeta usan la armonía de la mano izquierda del piano • Utiliza una escala sintética para hacer el enlace a la siguiente sección
		a4'		c.101-105	<ul style="list-style-type: none"> • Repetición del primer motivo de la sección anacrusa de los compases 25-34 • Emplea la misma armonía de la sección de los compases 25-34, anexando en la trompeta la 9na del acorde, el trombón tiene las

					<p>fundamentales del acorde. Armonía de dominantes</p> <ul style="list-style-type: none"> • 6/4 para hacer el enlace a la siguiente sección
		a2'	No.12	Anacrusa del c.106-116	<ul style="list-style-type: none"> • 4/4 • Redondas como la sección de compases 6 -13 • Escala en Db como enlace a la siguiente sección sobre CM7m – F (V7m-F)
	b'	b1'	No.13	Anacrusa del c.117-124	<ul style="list-style-type: none"> • 6/8 • Tempo negra=70 • Armadura en fa • Toma el primer tema de la sección de compases 35-44 (no.4), el tema de octavos con apoyatura • 9/8 para enlazar a la siguiente sección
		b2'	No.14	c.125-132	<ul style="list-style-type: none"> • 6/8 • Variación de la sección del compás 53- (no. Ensayo 6, que es variación del no.5)
		b5	No.15	133-140	<ul style="list-style-type: none"> • Sección contrapuntística
		b2'	No.16	c.141-148	<ul style="list-style-type: none"> • Sección igual a compases 45-52 (no. Ensayo 5)
		b4'	No.17	c.149-158	<ul style="list-style-type: none"> • Sección igual a los compases 61-68 (No. ensayo 7) • El piano es igual, agrega trp y tbn.

	c'	c1'	No.18	c.159-170	<ul style="list-style-type: none"> • Sección igual al no.8 • Pedal de C en el piano (dominante de Fa) • Imitaciones en Trp y Trb • Modo Dórico b2 en C 1-b2-b3-4-5-6-7b
coda			No. 19	c.171-187	<ul style="list-style-type: none"> • Coda • Combina los motivos que viene desarrollando: <p>Trompeta: Motivo del c1 (no.8)</p>  <p>Trombón: motivo del b1 (no .4)</p>  <p>Para el final repite los compases 121-124, terminando en FM6-9 (Fa Mayor con 6ta y 9na)</p>

7

ARMÓNICO

La obra da la sensación de ser una sesión de *jazz* improvisada por lo siguiente:

- A partir de varios motivos que va cambiando organiza la pieza.
- Utiliza acordes de 7, 9, 11 y 13nas.

- Emplea una sección de acordes de cuarta para colorear.
- Usa escalas como improvisación; corresponden a la armonía que utiliza en el acorde.
- Las escalas contienen un gran número de notas de paso, creando escalas sintéticas.³³
- Un mismo acorde lo vuelve mayor o menor indistintamente.
- Las conducciones armónicas las realiza en el bajo, aunque la nota que resuelva sea 5ta, 7ma o novena del acorde al cual resolvió; es decir, no resuelve con fundamentales.
- Busca sonoridades más que estructuras tonales, por ejemplo en la sección del pedal en C también busca sonoridades de dominante.
- Las tonalidades principales son EbM y FM (I-II)
- La pieza utiliza notas de adorno cromáticas las cuales colorean la pieza aunque las tonalidades generales no varíen, esto hace que se formen armonías más ricas en sonoridad.
- Utiliza algunos acordes con el generador omitido, creando acordes con diferente sonoridad.
- La sección con pedal en C usa la escala de modo dórico b2 en C, escala empleada en la armonía de *jazz*.

NOTA:

Modo dórico: es un modo creado a partir de la nota re de la escala de Do Mayor.³⁴

Dórica: 1 – 2 – b3 – 4 – 5 – 6 – b7

Dórica b2: 1 – b2 – b3 – 4 – 5 – 6 – b7

Do dórica b2: C – Db – Eb – F – G – A – Bb – C

³³Vincent Persichetti (1985). *Armonía del Siglo XX*, Madrid, Ediciones Real Musical, p 41

³⁴Ibidem p 29

MELÓDICO

- La pieza no cuenta con melodías como tradicionalmente se conocen. Lo que utiliza son motivos los cuales va desarrollando y variando.
- Utiliza motivos que se imitan entre los diferentes instrumentos.
- Los motivos utilizan notas de adorno cromático dando variedad y color.

RÍTMICO

- En los compases 131 y 182 utiliza dosillos

TEMPO

- No marca *rallentandos* o *ritardandos* sólo marca los cambios de tempo de metrónomo

EXTENSIÓN DE LOS INSTRUMENTOS

Trompeta

Registro agudo Re7 en el compás 176

Registro bajo Sol4 en los compases 81 y 82

El compositor utiliza los tres registros de la trompeta durante toda la obra

Trombón

En el compás 107 el trombón llega a su nota más alta siendo un Si5 y la nota más baja en el compás 158 con un Fa4

Se mantiene el registro medio y agudo, únicamente en un compás que es el compás 58 es que utiliza al registro grave

Piano

En el piano el registro más grave es compás 144 Reb3 y el más agudo es en el compás 147 utiliza Fa8

DINÁMICAS

La ejecución de la dinámica musical es relativa y suele ser subjetiva. Depende del estilo o periodo histórico al que pertenezca la obra, ya que existen ciertos convencionalismos estéticos. Llama la atención en esta pieza que las dinámicas son pocas. Al tocar la pieza se han incluido algunas dinámicas que se consideran pertinentes por parte de los intérpretes. Se utiliza la dinámica natural del instrumento, es decir, si está en el registro agudo el instrumento tendrá una mayor intensidad, y si se encuentra en el registro grave será menor su intensidad.

ARTICULACIONES

- no marca pedales en el piano
- no marca articulaciones en los instrumentos

Resumen de Trío:

- Pieza libre
- Pieza basada en la improvisación
- Busca el involucramiento directo de los intérpretes al no indicar articulaciones
- Busca la dinámica natural del instrumento, es decir, si está en el registro agudo el instrumento tendrá una mayor intensidad y si se encuentra en el registro grave será menor su intensidad.
- Maneja la armonía como se haría en el *jazz*.

Duelo, para trompeta sola (2016)

de Mario Lavista (1943)

A la Memoria de Armando Luna (1964-2015)

I Generalidades

Duelo es una obra contemplativa basada, como bien lo dice su compositor, en “la marcha del toque de silencio” que se ejecuta en una corneta sin llaves o pistones, y que los soldados músicos interpretan en un acto solemne, tras la muerte de uno de sus compañeros. Esta pieza sonoramente se caracteriza por los diferentes colores que la trompeta presenta con base en un juego de cambios de diferentes sordinas, como la sordina *harmon* con *stem* o sin *stem*, que es una especie de espiga que es parte de esta sordina y se puede quitar para producir un color diferente; la sordina *wua wua* y la sordina de copa. Además de estos colores en el sonido, hay mucha exigencia en los matices que van desde el *niente*, *pianos*, hasta el *fortissimo*, y hace mucho uso de intervalos ligados. Una obra de carácter, en muchas ocasiones introspectiva y en otras muy exaltada. De manera subjetiva, se diría, como a manera de llanto, tristeza profunda, rabia y enojo por la ausencia de esa persona querida y extrañada que ya se fue.

Se puede decir que la pieza es una historia contada con música desde la primera nota marcada “*lunga*”. Si empleamos el punto de vista subjetivo podemos hacer notar la presencia del recuerdo desde lo presente a lo lejano, y pasa del quejarse, de la rabieta, a quedarse recordando, muy nostálgico. Al final la obra, con los *diminuendo* y la repetición del mismo ritmo con base en el toque de la marcha del silencio, confirma y acepta que ese ser querido se fue y no regresará. Termina con un crescendo de *piano* a *pianissimo*, de manera que se insinúa el recuerdo de la persona que nos dejó, pero sólo queda en insinuación.

Como se puede leer en un texto publicado, para el maestro Lavista uno de sus recursos compositivos es “la economía de medios”,³⁵ es decir, con un pequeño material construir toda la obra. Así sirvió la pequeña marcha del silencio para producir una obra de siete minutos y medio.

La pieza, en cuanto a técnica se refiere, es una obra muy demandante para el intérprete. Tanto para la resistencia, por la duración que tiene sin dejar de tocar en toda la pieza, como para su concentración por los varios cambios súbitos de sordina que se marcan en la partitura.

Al mismo tiempo que se está pasando por casi todo el registro sonoro de la trompeta y tratando de hacerlo muy expresivo por las dinámicas que exige, se tiene mucha distracción por tener que quitar o poner las sordinas o la espiga, en el caso de la sordina *harmon*, o simplemente para cambiar a la sordina de copa o viceversa. Es decir, que en muchas ocasiones por fuerza hay que tocar la trompeta con una sola mano para así poder insertar o quitar la sordina, o quitar la espiga, con el único objetivo de producir un diferente color de sonido.

Una obra muy delicada, primero por su duración, siete minutos y medio, en la que no se deja de tocar la trompeta. Porque siempre se está pasando por todo el registro sonoro del instrumento, y también por el manejo de las diferentes dinámicas, desde los *forttissimos* al *piano* y luego al *niente*, por lo que demanda mucho más en cuanto a la resistencia del ejecutante, su control, y por la destreza que debe tener para el manejo de las dinámicas.

En el año 2018 tuve el honor de estrenar *Requiem* de Tlatelolco con la Orquesta Filarmónica de la UNAM y fue muy revelador el sello característico compositivo que tiene el maestro Lavista; de inmediato se sabe que es una obra de él. Y para sorpresa mía de inmediato recordé la pieza de Duelo que no había tocado desde hacía dos años de su estreno, con algunas llamadas a manera de Duelo en el *Requiem*.

³⁵ María Ángeles González; Leonora Saavedra (1982). *Música Mexicana Contemporánea*, México, s/e, p 118.

II El maestro Mario Lavista escribió al respecto de su obra:³⁶

Escribí Duelo, para trompeta sola, a la memoria de Armando Luna, estupendo compositor mexicano y enorme pianista y maestro.

La pieza continúa una serie de obras para instrumentos solos que he escrito en el transcurso de varios años. En ellas he querido explorar algunas de las nuevas posibilidades técnicas y expresivas que ofrecen los instrumentos acústicos tradicionales.

Duelo está basada en el llamado “toque de silencio”, un solo de trompeta que se toca para honrar y recordar a los muertos, y que ha sido adoptado por prácticamente todos los ejércitos del mundo.

Pude escribir la pieza gracias a la generosidad del trompetista Rafael Ancheta, cuya colaboración fue esencial durante el proceso compositivo. Con enorme paciencia y conocimiento Rafael me mostró varios aspectos de orden técnico propios de su instrumento; me enseñó, por ejemplo, los múltiples colores que se pueden obtener por medio de un adecuado empleo de las diferentes sordinas con las que cuenta la trompeta.

La obra la estrenó Rafael Ancheta en 2016, en un concierto-homenaje a Armando Luna que se llevó a cabo en el Aula Mayor de El Colegio Nacional. La partitura está editada por Ediciones Mexicanas de Música.

Quién fue Armando Eugenio Luna Ponce:

Compositor mexicano de música académica, nació el 17 de septiembre de 1964 en Chihuahua y murió en el 21 de febrero de 2015 en Tultitlán de Mariano Escobedo.

³⁶ Texto del compositor enviado al autor de esta tesis, en comunicación personal por medio de correo electrónico el 14 de noviembre de 2020.

Estudió en el Conservatorio Nacional de Música en donde sus maestros principales fueron Salvador Jiménez, Gonzalo Ruiz Esparza y en 1984 fue admitido por Mario Lavista en su taller de composición. La maestría la estudió en la Universidad de Carnegie Mellon en la ciudad de Pittsburgh, donde estudió con Leonardo Balada, Lukas Foss y Reza Vali.

Fue compositor residente de la Orquesta Sinfónica Carlos Chávez y de la Sinfónica Nacional. Fue titular de las cátedras de composición, análisis, armonía e instrumentación del Conservatorio Nacional de Música y del Conservatorio del Estado de México, y desde el año 2000 fue miembro del Sistema Nacional de Creadores, de México.

Deja un catálogo de excepcionales obras para Ensemble de Cámara donde destaca el interés colorístico y el ritmo en formas clásicas mexicanas antiguas procedentes de España, como la chacona, la zarabanda o el guateque.

III Breve Semblanza:

Mario Lavista (Ciudad de México 1943)

Uno de los más destacados compositores y referentes mexicanos de la actualidad, reconocido internacionalmente. Inició sus estudios formales de composición en 1963 con Carlos Chávez y de análisis musical con Rodolfo Halfter en el Conservatorio Nacional de Música. Cuatro años después, en 1967, se fue a París donde estudió composición con Jean-Étienne Marie y también asistió a cursos impartidos por Iannis Xenakis y Henri Pousseur, influencia determinante en su formación. En 1968 estudió con Karlheinz Stockhausen en Colonia y también fue a los reconocidos cursos de verano de *Darmstadt*.

A su regreso a México, en 1969, comenzó a dar clases de composición en el Conservatorio Nacional y fundó el grupo *Quanta*, cuya particularidad era la improvisación, la creación/interpretación simultánea y las relaciones entre la música en “vivo” y la electroacústica.

Para 1972 fue invitado a trabajar en el laboratorio de música electrónica de la Radio y Televisión japonesa *NHK* en Tokio. En el año de 1982 fundó la revista *Pauta*, considerada una de las publicaciones musicales más importantes en español. Este trabajo representó y representa el gusto y el esfuerzo del maestro Lavista por reunir amigos, colaboradores y expertos en torno a teoría y crítica musical combinada con escritores, poetas y artistas plásticos. Las aportaciones de Juan Arturo Brennan, Juan Villoro y Vladimiro Rivas Iturralde son algunas de las más representativas de este proyecto hemerográfico.

En 1987 el maestro Lavista fue nombrado miembro de la Academia de las Artes en México y la fundación *Guggenheim* le otorgó una beca para escribir *Aura*, ópera inspirada en la obra de Carlos Fuentes. En 1991 recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes y la Medalla Mozart. Dos años después el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes lo galardonó como creador emérito. Ha impartido conferencias fuera de México, especialmente en los Estados Unidos, donde su pieza *Lacrymosa* fue estrenada en la *American Composers Orchestra* en 1994. También se ha destacado como profesor en varios estados y ciudades del país vecino como Florida, Nueva York, Chicago, Milwaukee, así como Montreal en Canadá. Ha tenido una gran influencia en las generaciones contemporáneas de músicos mexicanos, gracias a su labor pedagógica. En 1998 ingresó al Colegio Nacional, en cuyo discurso de incorporación hizo énfasis en que:

[...] En nuestros días, los profundos cambios en la técnica de los instrumentos tradicionales los ha convertido en una fuente sonora de recursos inimaginables hasta hace relativamente poco tiempo, dando origen a un prodigioso renacimiento instrumental.³⁷

Mario Lavista ganó en 2013 el Premio de la Música iberoamericana Tomás Luis de Victoria de la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE).

En este mismo año publicó a través del Colegio Nacional su *Cuaderno de Música*, texto en que el compositor nos complace con su sabiduría y pasiones, pero también con sus curiosidades y disgustos en el panorama musical.

³⁷ fonotecanacional.gob.mx/index.php/secciones-especiales/190-mario-lavista [s/f]

Cabe destacar asimismo la intensa labor de este compositor en la transmisión del conocimiento a las nuevas generaciones de músicos y el gran trabajo de difusión que ha realizado.

Sonata, para trompeta y piano
(2010)
Leonardo Coral (1964)

I Generalidades

Es una obra en la que el ensamble entre la trompeta y el piano se vuelve un reto para su montaje, por la combinación rítmica que trae, y por el juego que se hace entre los dos instrumentos, que se van respondiendo, y luego de repente van juntos, con muchos cambios de métrica entre 5/8, 9/8, 10/8 y 8/8.³⁸

Técnicamente para la trompeta no es tan complicada, excepto el tercer movimiento por la velocidad de las semicorcheas y los saltos interválicos, pero se necesita aprender a cantar aun con la dificultad rítmica que conlleva.

Es una obra que “respeta” la forma clásica de la sonata en tres movimientos:

I *Allegro*

II *Adagio espressivo*

III *Allegro risoluto*

Podría resumir que la obra presenta características esenciales para abordar por el intérprete: En el primer movimiento: el ensamble. En el segundo movimiento: la expresividad y destacar la calidad de sonido, cuidando la rítmica precisa. Y en el tercer movimiento: el virtuosismo y expresividad.

Es una obra demandante que exige al instrumentista estar en buena forma para lograrla bien, como se debe.

³⁸ Vincent Persichetti (1985). *Armonía del Siglo XX*, Madrid, Ediciones Real Musical, p 217

II El maestro Leonardo Coral escribió respecto de su obra:

Compuse mi Sonata para trompeta y piano en 1997 (revisada en 2010) porque Arnoldo Armenta me pidió una pieza. Los tres movimientos son contrastantes en carácter, color, textura y sonoridad. La obra tiene un sabor latinoamericano, típicamente mexicano, por su espíritu hasta cierto punto irreverente y contradictorio, pero eso sí, muy correctamente enmarcado en una estructura clásica. Sin embargo, el lenguaje armónico no es el de la tonalidad clásica. Tiene una referencia postimpresionista, cercana a Bartók, Stravinsky y Revueltas. Está basado, 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.³⁹

III Breve semblanza:

Leonardo Coral (México, 1962)

Compositor

Estudió con Federico Ibarra (FaM UNAM). Obtuvo la maestría en composición en la

³⁹ Cita expresada por el compositor, enviada al tesista por medio de un correo electrónico en comunicación personal el 16 de septiembre de 2020.

Facultad de Música de la UNAM con la obra sinfónica Ciclo de vida y muerte (tesis asesorada por María Granillo). Esta obra se estrenó con la Sinfónica Nacional de México, dirigida por José Luis Castillo, en el marco del Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez, edición 2011.

Ha compuesto más de 130 obras y se han interpretado en México, Europa, Estados Unidos, Canadá, Asia, Australia y Latinoamérica.

Ha recibido diversos apoyos del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) en 2001 y 2010. En 2015 ingresó al Sistema Nacional de Creadores. Existen 33 CDs con su música. Las principales orquestas y ensambles nacionales han presentado sus obras, así como destacados solistas, como: Tere Frenk, Mauricio Náder, Krisztina Deli, Juan Carlos Laguna, Gonzalo Gutiérrez, Omar Hernández, Ignacio Mariscal, Fernando Domínguez, Alejandro Escuer, Judith Reyes, Hugo Ticciati, Cuauhtémoc Rivera, Nana Babayeva, directores como: José Areán, José Luis Castillo, Andrés Cárdenes, Sergio Eckstein, Luis Manuel García, Christian Gohmer, Iván López Reynoso, Juan Carlos Lomónaco, Félix Carrasco, Rodrigo Macías, Jesús Medina, Francisco Orozco, Samuel Pascoe, Miguel Salmon Del Real, Bojan Sudjic, Juan Trigos, Antonio Tornero, Bartholomeus Van de Velde, Armando Vargas y Armando Zayas. Ha obtenido diversos premios en México y Ámsterdam.

En 2010 la Orquesta Filarmónica de la UNAM (OFUNAM) le encargó Águila real, con motivo del Bicentenario de México como país independiente. También la OFUNAM estrenó en 2017 su concierto para flauta El jardín de las delicias. Su cantata Un sueño de Sor Juana y el Poema Sinfónico Xinantécatl han sido encargos de la Sinfónica del Estado de México (OSEM), bajo la dirección de Rodrigo Macías. Recientemente la OSEM estrenó Katharsis y Homenaje a José Clemente Orozco, para violín y orquesta de cuerdas. Michael Tsalka ha difundido por todo el mundo su música para teclado. Es profesor en la FaM UNAM y en el Centro Cultural Ollin Yoliztli.

IV Análisis de la Obra

Los movimientos que utiliza el compositor guardan relación con la estructura de la sonata clásica, que era de tres movimientos en el estilo italiano *rápido - lento - rápido*:

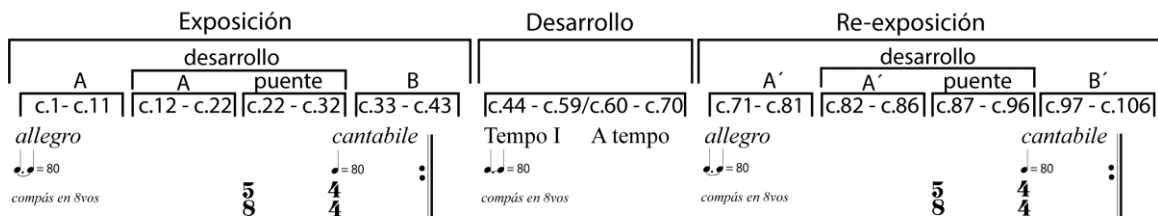
	<i>Sonata Clásica</i>	<i>Sonata para Trompeta y Piano</i>
Movimiento 1	Movimiento <i>allegro</i>	<i>Allegro</i>
Movimiento 2	Movimiento <i>Andante, Adagio, Largo</i>	<i>Adagio espressivo</i>
Movimiento 3	Movimiento <i>Allegro</i> (libre) o <i>Rondó</i>	<i>Allegro risoluto</i>

8

Movimiento 1. *Allegro*

Forma: ⁴⁰

Movimiento I. *Allegro*



9

⁴⁰ Giorgio Pestelli (1999). *La Historia de la Música, La Época de Mozart y Beethoven*, Edición Española, Madrid, p 15.

Características de los Temas:

Tema A

12

- Formado por grados conjuntos (2das) y un salto (5J)
- Formado por dos notas largas y notas cortas en *staccato*
- Tema en compás de octavos, 5/8, 9/8, (10/8)*
- Tema en *f*
- Acompañado por giros del tema, nota larga en grado conjunto o su inversión (puede ser 2da o 7ma), notas en *staccato*, incluye la relación de 3ras.

Tema B

13

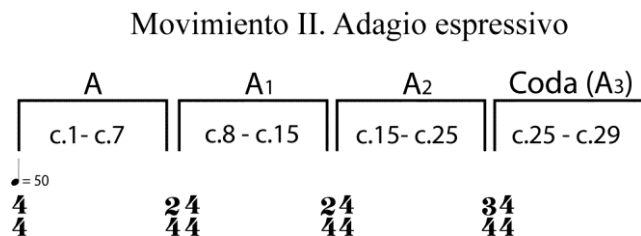
- Tema en *cantabile*
- Tema ligado
- Tema en compás de 4/4
- Tema en p
- Tema ligado
- El acompañamiento está en el área central del piano
- Cuando termina el segundo tema la exposición se repite

Resumen del Primer movimiento:

- Respetar la estructura del movimiento de 1er tiempo de Forma *Sonata*
- Respetar la estructura de los temas.
- Varía los cuatro últimos compases de la Exposición (al realizar la repetición), la pieza finaliza con la 2da casilla, sólo que una 2 Mayor arriba.
- El desarrollo de A en la Exposición y de A' Re-exposición no es semejante, ya que varía y disminuye los números de compases al final de esta sección.
- Se marca la sección llamada puente ya que ésta mantiene su estructura sólo que una 2 Mayor arriba.

Movimiento 2. *Adagio espressivo*

Forma:



10

Características del tema:

- Tema *anacrúsico*.⁴¹
- El tema se presenta en 4/4, sólo para realizar la anacrusa inserta un compás de 2/4 o 3/4
- Tema basado en tresillos de octavos en contraste con los temas binarios del primer movimiento

Tema A

- El tema se presenta en la trompeta, el piano la acompaña con tresillos de octavos y acordes
- El tema se presenta en el registro medio

Variación A1

- El tema se presenta en la trompeta
- El piano introduce un acompañamiento de tresillos de dieciseisavos, surge de una disminución de los tresillos de octavos, ya que presenta el juego de 3ra menor

Variación A2

- El tema se presenta en el piano a una distancia de 8+2 menor abajo, en los tresillos de octavo el compás 17 se presenta a una distancia de 5J abajo y en los compases 18 y 19 se presenta a una distancia de 8+2 menor abajo
- El tema que tiene el piano en los compases 2 al 4 se presenta en la trompeta, en los compases 16 al 18 a una distancia de 8+2 menor abajo

⁴¹ Francisco Moncada García (1995). *Teoría de la música*, México, Ricordi Ediciones Framong, 21ª reimpresión, p. 114.

- En la anacrusa del compás 20 hasta el compás 25 toma el motivo a y d para realizar un enlace a la última variación.

Variación A3 (Coda)

- Esta variación es una especie de resumen del tema, ya que toma sólo algunos motivos y lo reduce a cuatro compases.
- El tema se presenta en la trompeta
- El piano es acompañamiento en tresillos de octavos

Resumen del segundo movimiento:

- El *Adagio* está formado por un solo tema variado, por lo cual se deduce que es un Tema con Variaciones
- La coda es una variación de A
- La textura general del movimiento semeja una *aria* lo que permite que la trompeta explote su cantabilidad

Movimiento 3. *Allegro Risoluto*

El tercer movimiento tiene elementos que lo identifican como una fuga a tres voces:

Movimiento III. Allegro risoluto

Exposición	Divertimento 1	Reexposición	Divertimento 2	Reexposición	Divertimento 3
c. 1 - 10	c. 11 - 21	c. 22 - 31	c. 32 - 55	c. 56 - 63	c. 64 - 80
Sujeto 1: c. 1 - 2 Sujeto 2 + contrasujeto: c. 3 - 4 Sujeto 3 + contrasujeto: c. 5 - 6 Cadencia: c. 7 - 8 Puente: c. 9 - 10	Repetición del Sujeto: c. 11 - 12 Cadencia: c. 20 - 21	Sujeto 1 + Contrasujeto: c. 22 - 23 Sujeto 2 + Contrasujeto: c. 25 - 26 Sujeto 3 + Contrasujeto: c. 27 - 28		Sujeto 1 : c. 56 - 57 Sujeto 2 + Contrasujeto: c. 58 - 59 Sujeto 3 + Contrasujeto: 60 - 61 Cadencia: 62 - 63.	Coda: c. 76 - 80

↓ 100

el final del tema en 3/4

Piano

14

Características:

- El inicio del sujeto responde a la estructura interválica *3ra + semitono descendente + tercera menor*. Esta estructura aparece variada en las reexposiciones para permitir el cambio de tesitura cómo sucede en el compás 5
- El final del sujeto mantiene la textura cromática y el movimiento interno que desciende y asciende constantemente
- La exposición termina con una cuarta aparición del tema que de principio nos hace pensar en una fuga a cuatro voces, sin embargo en el resto de las exposiciones sólo encontramos tres voces

El contrasujeto contrasta en el uso de valores más grandes, aunque mantiene la textura cromática predominante durante todo el movimiento. Este motivo aparecerá con variaciones durante las diferentes exposiciones del tema; sin embargo, su rasgo principal será el uso de corcheas con una articulación punteada.

15

Características:

- Contraste de valores entre sujeto y contrasujeto
- Uso de cromatismo melódico
- Variaciones en cada aparición

Cada sección de la fuga está claramente definido por un tema rítmico que aparece por igual en ambos instrumentos, cada que aparece este motivo sabemos que cambiamos a otra parte dentro de la estructura.

16

Durante las reexposiciones el compositor juega con la forma añadiendo compases al sujeto o variando pequeños elementos en el contrasujeto; sólo hasta la segunda reexposición encontramos al sujeto en su tesitura original.

La pieza cierra con una variación rítmica que proviene de las transiciones del primer movimiento que dan importancia al factor rítmico del piano a través de acordes con valores cortos, articulación punteada y acentos.

Cabe destacar que a partir del compás 50 hasta el compás 53 nos encontramos con un motivo que aparece por única vez, y que si bien no contiene elementos del sujeto si genera una sensación de aceleración y estrechamiento, parámetros que son característicos del *stretto*.

ARMONÍA

La armonía de Sonata presenta características de diversos estilos sin que predominen las reglas de alguno.

- Armonía tradicional o funcional
- Armonía disonante

El uso abundante de cromatismos genera ambigüedad en la búsqueda de un centro; sin embargo, las sonoridades resultantes a pesar de sus disonancias y/o el uso de acordes extendidos rebasando las séptimas además del uso de segundas mayores y menores con acordes en inversión y fragmentados, construye una textura coherente en la que se desarrolla todo el mundo sonoro de Sonata.

Cabe destacar que hay momentos en que la sonoridad incluye acordes que contienen su nota fundamental en dos registros diferentes, y con alteraciones distintas lo que genera momentos de ambigüedad que trascienden las sensaciones de los acordes más usuales, llegando incluso al uso dos acordes con sonoridades que corresponderían a dos tonalidades diferentes.⁴²

Por estas razones el análisis tradicional con sus cifrados extendidos nos sirve para tener una referencia de la textura, más que cómo una guía de un ritmo armónico en el sentido más tradicional del término.

⁴² Vincent Persichetti (1985). *Armonía del Siglo XX*, Madrid, Ediciones Real Musical, p. 137

MELODÍA

Las melodías de “Sonata” en sus tres movimientos son predominantemente motílicas, en las que secciones pequeñas se desarrollan a partir de la repetición e imitación de patrones. El desarrollo interno de los movimientos se da principalmente a través del contraste de las características que plantean los temas en el momento de la exposición.

RITMO

El ritmo es el elemento más destacado en la construcción de “Sonata”: constantes cambios de compás, articulaciones y acentos que enfatizan los elementos rítmicos de los motivos y constantes cambios de subdivisiones y motivos sincopados.

EXTENSIÓN

Trompeta: C#4 – Ab6

Piano: G#2 – B8

DINÁMICAS Y ARTICULACIONES

Las dinámicas a lo largo de los tres movimientos se hacen presentes para resaltar características importantes de las melodías, o de los motivos, así como para acentuar el cambio entre secciones.

El rango dinámico de la pieza abarca desde el piano (p) y va hasta un doble forte (ff)

Las articulaciones se pueden dividir en dos categorías:

- Para acortar o enfatizar el ritmo: Puntos (.) Acentos (>)
- Para unir y suavizar el ataque: ligaduras

Estos elementos en combinación confieren a la obra su textura característica.

Conclusiones generales:

- Se trata de una obra que se basa en una estructura tradicional pero que combina elementos de un lenguaje musical más contemporáneo.
- A pesar de ser una obra con una sonoridad rica en disonancias la estructura provee de momentos claros de contraste, tensión y resolución.
- La obra propone un mundo sonoro donde las capacidades del instrumento solista pueden ser exploradas ampliamente y que permiten reconocer el amplio rango de posibilidades que ofrece.

LA CHINGADA

quinteto de metales (2014)

De Eduardo Aguilar (1991)

I Generalidades

Este quinteto de metales consta de nueve movimientos que a continuación se enumeran y describen, según las indicaciones que el compositor escribe en su partitura. La dotación del quinteto de metales es de dos trompetas, un corno francés, un trombón y una tuba.

- 1- La Chingada presenta: Ranchero Norteño.
- 2- La Muina y la Tristeza: Pesante.
- 3- Favor de no burlarse del Toro: Animal.
- 4- Sopa de Piedra: Tosco.
- 5- Burra Encabronada: Tenso
- 6- El Baratillo: Grotesco.
- 7- El Jaripeo: Maldito.
- 8- El Campanario: Nostálgico.
- 9- La Chingada presentó, Valsecito: Viejito.

La Chingada es una colección de nueve piezas, consideradas bajo la forma suite y compuestas en su sentido más simple, por así decirlo, en las que se trata de manera muy breve y concreta cada una de las piezas, con un tema individual. También como obra completa trata un tema en general. Pero no como un tema musical, sino como “asunto”, donde el foco se centra en el aspecto cultural que se basa en los objetos artísticos abordados, y no tanto en los recursos estilísticos de composición. La obra lo que sugiere es retratar los aspectos toscos de la sociedad misma o la cultura.

Provoca una sensación de recuerdo, o algo cercano a esto, aunque el escucha no haya experimentado de lo que se está tratando a nivel real; tiene un aire nostálgico con lo que se busca que al oírla quien la escucha se pueda sumergir en los sentimientos que incluye la pieza.

Los títulos de cada pieza son una palabra o una frase que sintetiza la imagen contenida. Por ejemplo, en Jaripeo busca retratar o describir el peligro o las emociones que siente una persona que monta a un toro, uno de los aspectos característicos que llaman la atención en una fiesta patronal de pueblo.

El Baratillo se ha inspirado en un lugar que se llama igual, baratillo; con los instrumentos se busca emular una parte de la sonoridad que representa este sitio que es un extenso terreno, corral o mercado, que se caracteriza por la presencia de animales como chivos, cerdos, vacas, becerros, toros que son vendidos entre bramidos, pastura, mugidos, gritos, gruñidos, excremento, etc... y aunque resulten imágenes duras, grotescas o violentas de la realidad se reconoce en ellas una compleja realidad estética y esto es lo que ha movido al compositor a retratarlas en música. Como por ejemplo, tratar de hacer sentir con la música momentos o cosas que se evitarían poner en un retrato a la hora de tomar la fotografía.

Hay piezas que son menos crudas o duras y hablan de algo más interior como La Muina y la Tristeza donde la música en sí misma expresa congoja, dolor, como esa que se va rezando de noche, en la calle, en una procesión; o en la pieza El Campanario en la que el compositor se inspiró en esta sensación melancólica que produce un domingo por la tarde, sentado en la explanada del pueblo, donde se sabe que hubo un muerto por los repiques de las campanas, y trata de exponer con música cómo resuenan dichos repiques en la explanada vacía.

Otros títulos de las obras son duros o tensos, simplemente en el sentido literal de la palabra, como Sopa de Piedra, Burra Encabronada, Favor de no Burlarse del Toro así, en mayúsculas, como si fuera un letrero. Otras piezas más que describir tienen la intención de llamar la atención al escucha, como es el caso de la primera y última piezas, que son una especie de cortinillas musicales de la obra, de esta especie de suite: La Chingada presenta, una especie de mini bandazo norteño, y La Chingada presentó, que es un valsecito.

El título de la obra se debe a que el compositor cree que (la Chingada) es la grosería mexicana más iridiscente y que la obra está representada con justicia por la palabra. La grosería es aplicada a sus aspectos de contenido, de forma, de duración y de medios; “¿a poco no es una grosería tanta potencia del quinteto de metales en un sala chica de concierto?”, indica el compositor. Es decir La Chingada como obra es una grosería, o más bien es grosera en la medida que no busca ser cortés con los músicos que la tocan, o no busca la delicadeza con la audiencia. También porque no busca componer de una manera refinada, o incluso porque ocupa materiales que podrían considerarse vulgares. Se concreta así en la ligereza del proceso compositivo, sin que deliberadamente resulte, como resultó, de cierta manera inocente.

Las especificaciones o indicaciones que están escritas en la partitura, son imprudentes, tan diferentes de las indicaciones tan usuales o comunes que se usan como: *molto vivace*, *allegro*, *adagio*, *sostenuto*, etc. El compositor escribe indicaciones que se le ocurren, para expresar la intención con que se debe tocar en ese tiempo, por ejemplo: “*tenso como perro gruñendo y burra rebuznando*”, algo que nos indica algo más situacional: “*berreante y rebuznante*”, “*animal*”, “*maldito y con güevos*”, “*bien pinche tosco y bien pinche exagerado*”, “*nostálgico*”, etc... Evidentemente no son indicaciones precisas, si no que más bien sugieren un ambiente, una cierta situación y que dan el temperamento o carácter y que dejan al intérprete libre, para que pueda leerlas más allá de su sentido literal.

Tal vez los títulos resulten ofensivos o vulgares por sí mismos para el escucha, pero el compositor no busca eso, ni es la intención. La obra podría resultar prejuiciada estéticamente por lo primero que salta al ver el documento, que son todas estas palabras duras, si el músico o el escucha las toma literalmente, pero no es así.

La pieza Jaripeo fue seleccionada dentro de las mejores 15 obras en un concurso realizado en España en el 2015, en el festival organizado por el reconocido ensamble a nivel mundial: *Spanish Brass*.⁴³

⁴³ Las opiniones entre comillas las envió el compositor al tesista en comunicación personal a través de correo electrónico el 13 de octubre de 2020.

II El maestro Eduardo Aguilar escribió al respecto de su obra:⁴⁴

“A La Chingada la entiendo como una obra altisonante. Para hacerla me he inspirado en aspectos atascados de la cultura rural, que son un montón (por no decir un chingo) y que están perrones (por no decir que, dentro de su ‘atascadez’, soportan mucho). Con estos aspectos he configurado nueve imágenes-situaciones representativas, que bien podrían ser consideradas viñetas de lo tosco.

“Las he compuesto de la manera menos elegante pero más auténtica, como una colección de piezas musicales para los instrumentos menos prudentes pero más brillosos (para no decir brillantes) de la música clásica. De manera resumida, La Chingada es un bandazo a la imprudencia de la música sofisticada.”

El conjunto de piezas que se muestran aquí son simples ejercicios que hizo el compositor desde la música, y que considera lo más importante, más allá de cómo el espectador pueda tomar estas palabras groseras y el estigma relacionado con la vida en la ruralidad, que de alguna manera explora la relación de los humanos respecto de los animales, la violencia y la muerte; y definitivamente eso es algo que deberíamos de transformar, sobre todo lo de los animales.

III Breve semblanza:

Eduardo Ángel Aguilar Vásquez (o Eduardo Aguilar)

Compositor⁴⁵

Nació el 8 de septiembre de 1991 en la población de Ocotlán de Morelos, en el estado de Oaxaca, México. Es estudiante de composición en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en donde investiga su propio proceso de creación, abordando problemáticas en torno a la idea, la percepción, la representación, el pensamiento, el diseño, la imaginación y la realidad.

⁴⁴ Idem

⁴⁵ Ibidem

Ha obtenido diversas distinciones: el NEW Special Ensemble Prize del Impronta Ensemble Composition Competition (Alemania, 2019), la comisión de una obra original para el cuarteto JACK (Estados Unidos, 2019), las dos categorías del concurso de composición La música de la sismicidad tectónica y volcánica, del Instituto de Geofísica de la UNAM (México, 2019), el Concurso de Creación del Seminario Universitario de Investigación y Creación Artística UNAM (México, 2017), dos veces el Concurso de Composición para Orquesta de Cámara Arturo Márquez (México, 2014 y 2017), la primera emisión de la Cátedra Extraordinaria de Composición Musical Arturo Márquez - UNAM (México, 2016), el Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico del Estado de Oaxaca, PECDA (México, 2015), el primer Concurso Internacional de Cuartetos de Cuerda: Nuestra América (México, 2015) y el II Concurso Internacional de Composición SBALZ (España, 2015), entre otros.

Luz, pintura, papel, motores, bolsas de plástico, máquinas de percusión, una sombrilla negra, o un oscuro túnel de dieciocho metros, son algunos objetos que podemos encontrar en sus obras. Su práctica musical se ha extendido a otras disciplinas. Además de partituras, ha plasmado sus ideas en guiones, poemas, gráficos, diseños pictóricos, diseños lumínicos, proyectos de ejecución, guías coreográficas, instructivos de carpintería para que los músicos construyan esculturas con sus instrumentos, o para recitar textos. Ha experimentado en plataformas audiovisuales desde documentales hasta collages de GIFs. Asimismo, ha desarrollado proyectos que incluyen: humor y texto; historia, escena, danza y música; esculturas poli-sensoriales; geofísica; movimiento, espacio y luz. Ha elaborado estudios donde explora el espacio por medio de la intensidad visual y sonora. Los principales intereses de Aguilar se centran en la energía, el movimiento, las estructuras espacio-temporales y la “auto-representación” de conceptos en abstracto.

Conclusiones

A manera de conclusión a mi trabajo quiero hacer énfasis en que esta investigación y análisis representa algo de enorme importancia y un documento valioso para la interpretación de dichas obras.

Por ejemplo, para cualquier músico es importante saber qué tipo de escalas utiliza para que su desenvolvimiento con el instrumento sea más fácil de lograr; cómo el contrapunto o la fuga se desarrollan y con ello cómo interactuar mejor con los compañeros con quienes se comunica; el tipo de intervalos con los que está jugando para resolver de manera más fácil la técnica del instrumento, sólo por mencionar algunas.

Esto me hizo entender de mejor forma todo el contenido para su interpretación, y el reto que cada obra representa y representó a la hora de su grabación.

Son obras que a nivel internacional tienen un alto nivel de ejecución e interpretación, por lo que bien vale para cualquier trompetista primero conocerlas con la grabación que ya está hecha, tomarlas para su estudio y preparación de recitales, y así promover su difusión en los diferentes espacios en los que puedan interpretarse.

En estas piezas cada compositor, en su estilo muy particular, pudo plasmar de manera fenomenal el sentir cómo la trompeta ha evolucionado desde sus inicios hasta ahora en el 2021.

Por ejemplo, escuchar una simple llamada de una nota larga por la trompeta, para luego desarrollarla ocupando los aditamentos con los que ahora cuenta, cambiando así los timbres de la sonoridad de este instrumento y con ello expresar sensaciones diferentes al escucha. También a cada intérprete le permite mostrar cómo es que este instrumento puede ensamblarse muy bien con una pequeña orquesta de cuerdas y ser el solista absoluto o simplemente interactuar con el piano e irse respondiendo, y acompañarse para ambos hacer lo que les atañe y tanto gusta: música.

Es importante subrayar y hacer un llamado en estas conclusiones a que los compositores sigan inspirándose en la trompeta, y con ello crear obras como las que aparecen en este trabajo, de alto grado y nivel interpretativo, para así coincidir todos en el resultado final que es atraer al oyente hacia escuchar buena música. Y ¿por qué no? aprovechar para invitar a todos los compositores que aún no lo hacen, a que aborden este instrumento y lo conozcan, porque de seguro les dará gusto componer e inspirarse para crear una obra musical con todas las posibilidades que ahora ofrece la trompeta.

Espero que este trabajo sea de ayuda al estudiante o profesional que quiera interpretar en sus recitales cualquiera de las obras aquí expuestas. Que sirva también para difundir de mejor forma la nueva música mexicana para trompeta y resaltar la capacidad y profesionalismo de nuestros compositores mexicanos hoy en día.

Quiero mencionar también que ha sido un verdadero honor el haber trabajado de la mano con los cinco compositores de las obras en cuestión. Me llena de tremenda satisfacción dar a conocer sus obras y, más aún, dejarlas plasmadas en un disco compacto.

Gracias por lo humano que fueron los maestros compositores, y por su amistad.

Índice de imágenes

1 Foto de <i>Gottfried Reiche</i>	14
2 y 3 Fotos de trompetas de llaves	18
4 Foto de trompeta <i>piccolo</i> de la marca <i>Mahillon</i>	20
5 Foto de trompetas marca <i>Stomvi</i>	23
6 Foto de trompetas marca <i>AR Resonance</i>	24
7 Foto de trompetas <i>Yamaha</i> y <i>Schilke</i> , y sordinas de todo tipo y marcas	24
8 Foto de Tema A del primer movimiento de <i>Memorias</i>	29
9 Foto del Tema B del primer movimiento de <i>Memorias</i>	30
10 Foto del Tema A del tercer movimiento de <i>Memorias</i>	35
11 Foto del Tema B del tercer movimiento de <i>Memorias</i>	36
12 Foto del Tema A del primer movimiento de <i>Sonata</i>	62
13 Foto del Tema B del primer movimiento de <i>Sonata</i>	62
14 Foto del Tema principal del tercer movimiento de <i>Sonata</i>	66
15 Foto del contrasujeto del Tema ppal. del tercer movimiento de <i>Sonata</i>	67
16 Foto de la Fuga del tercer movimiento de <i>Sonata</i>	67

Índice de tablas

1 Tabla de movimientos de Memorias	27
2 Tabla de la Forma del primer movimiento de Memorias	28
3 Tabla de la Forma del segundo movimiento de Memorias	31
4 Tabla de la Forma del tercer movimiento de Memorias	33
5 Tabla de la Forma de Trío	43
6 Tabla del Análisis de Trío A	45
7 Tabla continuación del Análisis de Trío A'	48
8 Tabla de movimientos de Sonata	61
9 Tabla de la Forma del primer movimiento de Sonata	61
10 Tabla de la Forma del segundo movimiento de Sonata	63
11 Tabla de la Forma del tercer movimiento de Sonata	65

Bibliografía

- Ancheta, Rafael (2003). *Notas al Programa*, México, UNAM, Tesis de Licenciatura,.
- Bendinelli, Cesare (s/f), *Tutta l'arte della trombetta (1614)*, s/l, Ediciones Bim, The Brass Press, Editor Edward H. Tarr, s/p.
- Bertucci, José Torre (1947). *Tratado de Contrapunto*, Buenos Aires, Ediciones Ricordi Americana.
- González, María Ángeles; Leonora Saavedra (1982). *Música Mexicana Contemporánea*, México.
- Hindemith, Paul (1968). *Armonía Tradicional*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 6ta edición.
- Moncada García, Francisco (1995). *Teoría de la Música*, México, Ricordi Ediciones Framong, 21ª reimpresión.
- Monteverdi, Claudio *Toccata from L'Orfeo, for 5 Baroque Trumpets or Brass Quintet*.
- Persichetti, Vincent (1985). *Armonía del Siglo XX*, Madrid, Ediciones Real Musical.
- Pestelli, Giorgio (1999). *La Historia de la Música, La Época de Mozart y Beethoven*, Madrid, Edición Española.
- Tarr, Edward, H. (2009). *Modo Per Imparare a Sonare di Tromba*, Suiza, s/e.
- Tarr, Edward, H. (1975) *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York, Stanley Sadie.
- Vuarmarens (1976). Suiza, Ediciones Bim, The Brass Press.

Referencias en Línea

- Cambridge.org/core/books/Cambridge-companion-to-brass-instruments/trumpet [s/f]
- Fonotecanacional.gob.mx/index.php/secciones-especiales/190-mario-la-vista [s/f]

Ignacio Mtz. Madrigal

Memorias

Concertino para trompeta y cuerdas

Partitura en Do



Duración: 13min.

Para Anón "Yuca"
Memorias
Concertino para trompeta y cuerdas
I

Ignacio Mtz. Madrigal

Allegro molto (♩ = 102)

Trompeta en Sib

Violines I

Violines II

Violas

Violonchelos

Contrabajos

Tpt. en Sib

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

16

Tpt. en Sib

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf *f legato*

mf *f legato*

mf *f legato*

mf *f legato*

mf *f legato*

mf *f legato*

F⁷ - - - - Cm⁷ Ab⁷ maj Dm⁷ sus⁴ Ab⁷ Cm⁷ - - - Dm⁹ - - Cm⁷ sus⁴ Gm Dm Cm⁷ Gm⁷ sus²

24

B

Tpt. en Sib

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

p

p

p

p

p

p

Am G F⁷ ↓ Fm⁷ sus⁴ Dm⁷ sus⁴ Ab Cm⁷ D⁹ dim m Gm⁷ Dm⁷ Cm⁷ Bb⁷ maj

Acorde sin 3ra

*misma estructura que la escala del c 10

3
33 **C**

Tpt. en Sib
mf mp mf

Vln. I
pizz. arco mf mp

Vln. II
pizz. arco mf mp

Vla.
pizz. arco mf mp

Vc.
pizz. arco mf mp

Cb.
pizz. arco mf mp

Bb7 maj Gm Dm7 Cm7 Gm Dm7 Cm7 C7 Ab7

41 (tr)

Tpt. en Sib
mf mf f

Vln. I
pizz. arco mf cresc. ff mp legato

Vln. II
pizz. arco mf cresc. ff mp legato

Vla.
pizz. arco mf cresc. pizz. arco ff mp legato

Vc.
mf legato 3 mf cresc. mf cresc. ff mp legato

Cb.
mf legato 3 mf cresc. pizz. arco ff mp legato

Cm Ddim F7 Dm 7dim sus4 Bb7 maj Gm Gm Gm Dm

49 **D** **E** **Meno mosso** ($\text{♩} = 88$) 4

Tpt. en Sib *mf* *mf* *p* *pp*

Vln. I *p* *pp*

Vln. II *p* *pp*

Vla. *p* *pp*

Vc. *p* *pp*

Cb. *p* *pp*

B♭ 7maj *B♭ 7maj* *Cmaj9* *B♭ 7maj* *sus6* *Am* *G* *F7*

(Confirmación c 53)

59 *f* *pp* *mp* *pp* *pp*

Tpt. en Sib *f* *pp* *mp* *pp*

Vln. I *mp* *p* *pp*

Vln. II *mp* *p* *pp*

Vla. *mp* *p* *pp*

Vc. *mp* *p* *pp*

Cb. *mp* *p* *pp*

mp *pizz.* *arco* *con sord.* *con sord.* *con sord.* *con sord.* *con sord.*

mp *p* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Am *G* *F7*

B♭ 7maj *B♭ 7* *E♭ 7* *Cmaj9* *B♭ 7maj* *sus6* *sin 3ra* *Solo 7ma*

5 **Più meno mosso** **F**

Tpt. en Sib *mf*

Vln. I *pp* *più molto legato*

Vln. II *pp* *più molto legato*

Vla. *pp* *più molto legato*

Vc. *pp* *più molto legato*

Cb. *pp* *più molto legato*

Ab7maj sus4 *Ab-5* *Cm9* *Dm-5* *Ab sus4* *Ab sus4-5* *D sus4* *Cm* *Ab sus2* *Cm7* *Ab7maj sus4* **D**

frase c 48 (igual)

sin 3ra

81 **Tempo I** (♩ = 102) **G**

Tpt. en Sib *pp* *mf* *mf* *ff*

Vln. I *senza sord.* *pizz.* *arco* *mp legato* *ff* *pizz.*

Vln. II *senza sord.* *pizz.* *arco* *mp legato* *ff* *pizz.*

Vla. *senza sord.* *pizz.* *arco* *mp legato* *ff* *pizz.*

Vc. *senza sord.* *pizz.* *arco* *mp legato* *ff* *pizz.*

Cb. *senza sord.* *pizz.* *arco* *mp legato* *ff* *pizz.*

Gm - - - - *Gm* *Dm7* *Cm7* *Bb7maj* - - - - *Dm9 susb* *Bb7 susb* *Bb7maj*

Cada sección de la cadencia termina con articulación o trino

E

1) **-Articulación**
 Molto più libero

2) **-Legato vs staccato**
-intervalos de afinación complicada
 molto rubato
 accel.

3) **-arpeggio**
-articulación
 a tempo
 PP legato
 f
 mf

4)

5) **-centro en Bb prepara Gm**
-motivo repetido
 Lento
 PP
 cresc.
 accel.

108 **Tempo I** (♩ = 102)

repetición (fragmento)

I

Gm ----- Fm 9 Cm7 Dm9 Cm 9/4 Gm Dm Cm7 Bb 7maj Am G F7 b Fm 9/4 Dm 9/4

sm 3a

A repetición

119

Tpt. en Sib

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f *pizz.* *f ben marcato* *f* *ff* *f ben marcato*

Ab *Cm7* *Dm9dim* *Gm7* *Dm7* *Cm7* *Bb7sus2* *C7 sus2* *C9* *F#m* *Ebm+5* *Dm* *F#7*

129

Tpt. en Sib

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f *arco* *mp* *ff* *pizz.* *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff*

Dm9 sus4 *Ab7dim* *Ddim7* *Em7* *D7 sus4* *Bb7maj* *Gm*



Introducción

II

Adagio molto tranquillo (♩ = 50)

Musical score for Trompeta en Sib, Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The score includes dynamic markings such as *P sempre legatissimo* and *P molto espressivo sempre*. A green box labeled 'A' is placed above the Trompeta staff at the beginning of the second system.

Am⁷ - - - - - Dm^{sus6} - - - - - Em^{sus4} - - - - - G⁹ ⁷maj - - - - - Em⁷ - - - - - Am⁷ - - - - - Dm⁹ G⁷maj

Musical score for Tpt. en Sib, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score includes dynamic markings such as *PP*. A green box labeled 'B' is placed above the Tpt. en Sib staff at the beginning of the first system, and a green box labeled 'C' is placed above the Tpt. en Sib staff at the end of the second system.

Am⁷ - - - - - F⁹ ⁷maj - - - - - F⁹ ^{sus6} - - - - - G⁹ ⁷maj Em⁷ G^{sus4} Am⁷ Am⁷ A^{sus4} - - - - -



B

Interludio

*Este motivo estuvo anticipado en la cadencia del primer movimiento

9

33

Tpt. en Sib

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Ab7maj Fm7 Ab7maj Ab sus4 Ab7maj Em7 Am sus4

41

Tpt. en Sib

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

C11 C sus2 Am9

A

III

A

Allegro (♩ = 92)

motivo característico con motivo de 2da aumentada

f siempre $C^{\#}m$ C^7 G^7 D^7 $Bm^7(maj)$ A^b $C^7(maj)$ - - - - E^m^7 - - - - C^7sus^4

B

$D^{\#}9$ Cm^7 $Bdim$ A^b $_{sus^6}^{aum}$ F A^7 G - - - - C^7 A $_{sus^6}^b$ A^b Dm $D^{\#}$ $F^{\#}m$

7ma

18 **C**

Tpt. en Sib

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

arco *mf* *arco* *mf* *pizz.* *mf*

div.

F# - - - - - G7 - - - F#7 D7 - - - - - F#m A7sus4 Ab7 Am F# - - - - -

26 **D**

Tpt. en Sib

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f *molto rall.* *Poco meno mosso (♩ = 80)*

arco *mf* *molto rall.* *arco* *mp legato sempre* *mf* *cresc.*

unis. arco *mf* *pizz.* *molto rall.* *arco* *mp legato sempre* *mf* *cresc.*

mf *molto rall.* *arco* *mp legato sempre* *mf* *cresc.*

mf *molto rall.* *arco* *mp legato sempre* *mf* *cresc.*

A-5 Em G7 F#m G F#m - - - - - Bm7 F#-s Bm7 Bm7maj C F

sin 3ra sin 3ra



33 **E** *mf* *f* *ff* *f* *molto rall.* **F** *molto rall.* *p* *pizz.* *f* *pizz.* *f* *pizz.* *f* *pizz.*

Tempo I (♩ = 92)

Em7 *E7* *F* *Gm sus2* *Am7* *Gm7* *F* *Dm9* *Em9* *Em7* *G* *Am* *Em7* --- *motivo C.4*

42 **G** *f* *arco* *mp* *arco* *mp* *arco* *mp* *arco unis.* *mp* *arco* *mp* *arco* *mp*

respuesta

C sus4 --- *D7-5* *Cm7* *Bdim* *Above sus6* *A7* --- *B sus2* --- *D7* *F sus4* *B sus2* *B sus2* ---

↓ *sin 3ra*

motivo del c 1 octavado con el vl 1

14

2da aumentada

H motivo c 4

50

Tpt. en Sib

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Caus $A\flat^7$ Fm $C\sharp^7$ D^7 Bm $F\sharp^7$ $C\sharp^7$ $A\flat$ Dm^9 F C $A\flat^7$

B

57 *piu molto rall.*

Molto piu calmo ($\text{♩} = 50$)

Tpt. en Sib

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

con sord.

ff *seco*

p *legato, espressivo*

arco

motivo vl 1

motivo vla a la octava

$B\flat$ Gm Fm $F\sharp^7$ G Cm Dm C Dm^7 G^7 Cm^7 $A\flat^5$

J motivo en 3ra

Handwritten guitar chords: G^7 , G^9 , $Gm\ sus^2$, Dm^7 , $Bdim\ sub^6$, Am , $Bdim$, G , F^7 , Dm .
 Note: \downarrow sin 3

K Tempo I (♩ = 92)

Handwritten guitar chords: Gm , $F\ sus\ b^7$, $F\ \#^9$, Bm , $D\ \#^m7$, Bm^7 , $F\ \#^7$, Em , $D^9\ maj$, Dm , C^7 , G^7 , F .
 Note: \downarrow sin 3

C

16
 1) **Liberamente**
 Tpt. en Sib
 83
sfz *p* *accel.* *tr.* *ff*
 2) *lento e poco a poco piu accel.* *ff*
 3) *Presto* *PP come un eco*

93
 Tpt. en Sib
pp *ff*
 4) *Molto presto e leggiero*
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.
 Pesante sostenuto
 Pesante sostenuto *6 trus*
 arco div.
 arco div.
 arco div.
 arco div.
 arco div.

102
 Tpt. en Sib
ff
 M
 Tempo I (♩ = 92)
 A
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.
 pizz.
 pizz.
 f sempre
 Cm C7 G7 D7 Bm7maj Ab C7maj

112 N

Tpt. en Sib

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Em⁷ C⁷ sus4 D⁷ Cm⁷ Bdim Aba^{dim} F A⁷ G⁷ C⁷ Asus6 Ab

pizz. *uniss.* *f* *pizz.* *f* *div.* *uniss.* *mf* *mf*

7ma

121 O

Tpt. en Sib

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

motivo c 1 octavado con vl 1

Dm D[#] F[#]m F[#]m F[#]7 Cm C⁷ D⁷ F[#]9 Gsus4 A A^b5

f *arco* *arco* *uniss.* *f* *f* *f* *f*

130

Tpt. en Sib
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Dm⁷ F^{#meij} C Am ↓ G Cavm — Ab⁷ C⁷ — D⁺ — Bm

135

Pesante *molto rall.* Tempo I, *molto più mosso*

Tpt. en Sib
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

mp G Asus4 D⁷ B^{b7} C^{#m} C D^{#7} — f F^m F⁹ C⁷ ff F^{#9} S^{us4} G C Cm Am G

arco mp legato mp legato mp legato arco molto rall. molto rall. molto rall. molto rall. arco molto rall. arco molto rall. pizz. pizz. pizz. pizz. pizz.

ff ff ff ff ff ff ff

Marzo/Abril 2017

sin acorde