

**PROYECTO
CONCIERTO DE GRADO TROMPETA**



Universidad
del Cauca

BYRON MAX CHAMORRO CIFUENTES

**UNIVERSIDAD DEL CAUCA
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MUSICA
POPAYÁN
2013**

**PROYECTO
CONCIERTO DE GRADO TROMPETA**



Universidad
del Cauca

**BYRON MAX CHAMORRO CIFUENTES
CONCIERTO DE GRADO PARA OPTAR AL TITULO DE
MUSICO TROMPETISTA**

**DIRECTOR
FERNEY OSWALDO LUCERO CALVACHI**

**UNIVERSIDAD DEL CAUCA
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MUSICA
POPAYÁN
2013**

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	4
1. JUSTIFICACIÓN	6
2. OBJETIVOS	7
2.1. OBJETIVO GENERAL	7
2.2. OBJETIVOS ESPECIFICOS.....	7
3. HISTORIA DE LA TROMPETA	8
3.1. MECANISMO.....	20
4. PROGRAMA DEL RECITAL	23
5. ANÁLISIS DE LAS OBRAS	24
5.1. SONATA PARA TROMPETA EN RE MAYOR	24
5.2. CONCIERTO PARA TROMPETA Y ORQUESTA	34
5.3. “PAISAJES” OBRA PARA TROMPETA Y MULTIPERCUSION	48
5.4. CONCERTINO PARA TROMPETA Y PIANO.....	51
5.5. EDELMA (PASILLO).....	55
6. CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES	59
7. RECURSOS	60
7.1. MATERIALES	60
7.2. HUMANOS	60
7.3. LOGISTICOS.....	60
8. AGRADECIMIENTOS	61
9. BIBLIOGRAFÍA	63
10. WEBGRAFIA.....	64

INTRODUCCIÓN

Los diferentes cambios del campo musical, avance de la tecnología, la variedad de estilos, carácter, sonoridades, interpretaciones, géneros y técnica en que se proyecta de manera especial el instrumento de viento “Trompeta”, han permitido al trompetista contemporáneo, interesarse por su formación integral (profesional y personal) para efectos de contar con las herramientas fundamentales y de esta forma; enfrentar un mundo competitivo cada vez más complejo y cambiante buscando nuevas formas de interpretación más estructurada que les permitan de fondo, deleitar y colmar las expectativas de un público en cualquier escenario artístico.

La sonoridad clara, penetrante y brillantísima, son las bondades que enaltecen la trompeta como instrumento musical, las cuales impulsaron a orientar el aprendizaje desde temprana edad en la “Escuela de Música Mayoralejo” del Municipio de Samaniego (Nariño). La necesidad de tener una formación musical más estructurada, y de tener un nivel competitivo más alto, fueron la motivación para ingresar a la Universidad del Cauca como centro de educación superior.

La interpretación Trompetística, a través de las diferentes épocas de la historia, ha sido utilizada por diferentes culturas, gracias a la sonoridad y evolución del instrumento en su construcción y por ende, a la evolución de las posibilidades técnicas de interpretación del mismo, muchos compositores han dado un papel protagónico en sus obras. De igual manera, por sus características tímbricas y posibilidades técnicas ha sido un instrumento importante en la música popular de diferentes países y regiones.

Acorde con lo anteriormente expuesto; se ha escogido para el Concierto de Grado obras representativas del repertorio del instrumento de diferentes épocas y estilos que representan un reto artístico, dadas las exigencias interpretativas y técnicas de las mismas que relaciono a continuación:

La obra Sonata para Trompeta ,que pertenece al período barroco, de HENRY PURCELL y cuatro obras de la época contemporánea como son: “El Concierto para Trompeta” de ALEXANDER GRIGOREVICH ARUTUNIANIUN, el concertino para trompeta y piano de KARL HEINZ JAGER , la obra Paisajes para Trompeta y Multipercusión de FERNEY LUCERO y la obra Edelma- Pasillo de TERIG TUCCI.

1. JUSTIFICACIÓN

Este concierto es un escenario en el cual se expresan las competencias adquiridas en el proceso de formación académica musical, desarrollado a través del tiempo durante el proceso formativo universitario.

La capacidad de adaptación y con ella la formación integral, son dos de los grandes componentes que permiten al trompetista actual; deleitar a un público musical cada vez más exigente y versado.

Este proyecto no significa la culminación de una etapa de la vida sino por el contrario; el inicio de nuevos retos y el avance hacia otras áreas del conocimiento, el saber y la perfección, como recursos esenciales para crear a partir del conocimiento adquirido en el claustro universitario, nuevas sonoridades musicales.

Las obras que constituyen el repertorio escogido dan la oportunidad de conocer a los oyentes que asistan al recital, algunas de las diferentes clases de trompeta y la particularidad tímbrica que las caracteriza y de igual forma la sonoridad que requieren y utilizan estos géneros musicales,

2. OBJETIVOS

2.1. OBJETIVO GENERAL

- Expresar mediante un Concierto de Trompeta, las habilidades y competencias adquiridas a lo largo de un proceso formativo técnico y aplicativo del mismo.

2.2. OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Elegir el repertorio apropiado para el Concierto de grado
- Investigar la biografía de los autores para adquirir mayor conocimiento sobre su vida y forma de interpretación de las obras.
- Realizar el análisis estructural formal de las obras.
- Dar solución oportuna a los fragmentos de mayor dificultad técnica.
- Deleitar al oyente interpretando un concierto con otras sonoridades propias de la época utilizando la Trompeta Pícolo Trompeta en Do y bugle.
- Dar la mejor Interpretación a cada obra, buscando siempre expresar los contrastes sonoros innatos al sentimiento del compositor.
- Adquirir experiencia y habilidad durante la presentación del concierto de grado, con el propósito de proyectarme hacia nuevos retos musicales como solista y de grupo.

3. HISTORIA DE LA TROMPETA

La trompeta es un instrumento musical de viento, perteneciente a la familia de los instrumentos de viento-metal o metales, fabricado en aleación de metal. El sonido se produce gracias a la vibración de los labios del intérprete en la boquilla a partir de la columna del aire (flujo del aire).

ORIGEN: La historia de la trompeta se remonta a los orígenes de la historia de la humanidad. Casi tan antiguas como la flauta, que se distingue como el instrumento más antiguo y generalizado, por tanto, las primeras trompetas fueron fabricadas con cuernos de animales, cañas de bambú, tubos vegetales ahuecados o conchas de moluscos y eran empleadas por los hombres primitivos para diversas cuestiones como eran los entierros, rituales para ahuyentar a los malos espíritus, para la caza o transmitir señales.

EN LAS ANTIGUAS CIVILIZACIONES: Con el descubrimiento de los metales comienza una nueva etapa para el desarrollo de los instrumentos de viento ya que el bronce es un material adecuado para su construcción mejorando su sonoridad y brillantez. Las primitivas trompetas carecían de boquilla y se usaban a modo de altavoz, gritando en su interior para deformar aumentando o distorsionando la voz del ejecutante.

En los pueblos de la antigüedad la trompeta aparece entre sus instrumentos musicales. Los egipcios atribuían su invención al dios Osiris y había sido heredada de los pueblos de Mesopotamia, disponían de diferentes trompetas que utilizaban en paradas militares y rituales religiosos. Estos instrumentos recibían el nombre de Sneb y tenían forma cónica y recta. Se encontraron dos trompetas en la tumba del faraón egipcio Tutankamon, que reinó de 1353 a 1358 a.c. y en las pinturas

antiquísimas que las representaban. Dichas trompetas miden respectivamente 50,5 cm y 58 cm de largo, presentando un ancho pabellón, pero sin una embocadura propiamente dicha. La primera de ellas es de bronce y la segunda de plata, lo cual constituyó sin duda una excepción. Dichas trompetas estaban fabricadas en bronce. En el Museo Británico, en el Museo del Louvre de París y en el Arqueológico de Nápoles se hallan trompetas de bronce egipcias y romanas y en el Numantino de Soria se conservan algunas de barro cocido, unas rectas y otras curvas. También se conservan trompetas del Imperio persa en el museo de Persépolis (Irán).

Entre los pueblos hebreos la trompeta recibía el nombre de hazozra o chatzótzrah y tenía un carácter casi divino ya que atribuían su construcción a Moisés, siendo tocada únicamente por los sacerdotes para anunciar las asambleas y acompañar las consagraciones y los sacrificios. También tuvo uso militar y servía para levantar los campamentos nómadas o para dar la señal de alarma. La trompeta hebrea era corta, de unos 45cm de largo, con un tubo cónico de plata batida que producía un sonido homogéneo e ininterrumpido, o bien en dúos de dos trompetas, es decir, articulando distintamente varias notas diferentes. También existía otro tipo de trompeta, el shofár que estaba fabricada a partir del cuerno de un animal (carnero, cabra, antílope y gacela) y era utilizado en varias fiestas judías, así como en algunos servicios de otras religiones cristianas y judeocristianas.

Otros pueblos que conocían y desarrollaron diferentes trompetas fueron el germano y el celta. La forma primitiva de «ese» (S) cónica de los cuernos germánicos y escandinavos denominados lur, lures, lure o luur (1500-400 a. C.) era debida a que estaba construida con el colmillo de un mamut. Se conservan ejemplares en perfecto estado hallados en excavaciones arqueológicas realizadas fundamentalmente en Dinamarca. La lure medía entre 1,50 y 2,50 m, era

ligeramente cónica y presentaba la forma de S. El tubo se componía de dos partes curvas de diferente longitud, la segunda de las cuales estaba situada en un plano distinto a la primera. Por lo general los ejemplares que se han descubierto aparecen unidos de dos en dos, de idéntico tamaño y simétricos, lo cual hace suponer que se tocaban por parejas afinadas al unísono, o bien simultáneamente, o en alternancia. Se colgaban en una tira y los dos músicos, uno junto a otro, debían sujetar cada instrumento en vertical por encima de su cabeza. Se han realizado intentos con los ejemplares mejor conservados en los se han conseguido los doce primeros armónicos y una escala cromática de una séptima a partir del sonido fundamental, pero es poco probable que los antiguos aprovecharon esta extensión sonora. El carnyx, karnix o karnyx celta era un instrumento de tubo recto que se dobla en ángulo recto, en forma de gancho, parecido a la trompeta y destinado a usos militares, construido enteramente en bronce y con la campana en forma de dragón. Este tipo de trompeta fue reproducido en el año 113 en el arco de Adriano, en Roma.

En torno al siglo IV a. C., los griegos ya incluían certámenes de trompeteros en el programa de los Juegos Olímpicos. La trompeta recibía el nombre de salpinx y su invención estaba atribuida a la diosa Atenea. Estaba fabricada en hierro o bronce, a veces de plata y era un tubo estrecho y con embocadura de cuerno o de hueso. Antes del pabellón, que era esférico y de dimensiones moderadas, solían colocarse anillas decorativas o corredizas. La heredaron de los etruscos, que a su vez la habían heredado de los egipcios. También usaban el kera que era un cuerno cocido de animal y se usaba con fines militares.

Durante el Imperio romano el uso de las trompetas heredadas de griegos y etruscos adquiere una gran importancia social. Estaban fabricadas en plata y bronce y recibían diferentes nombres: buccina, cornus, salpinx, aduba, clario, tubesta, lituus o argia entre otros, así como diversas formas rectas o curvas. La

más conocida de todas ellas era la tubesta o tuba que media 117 cm y era de forma cónica, con 1 cm de diámetro en la embocadura. El tubo cónico era de bronce, con una embocadura móvil y un pabellón ligeramente ensanchado; la tuba era utilizada en la infantería, pero también tuvo gran importancia en los combates de gladiadores junto con la trompa y el órgano hidráulico, utilizándose ocasionalmente en determinados sacrificios religiosos. El lituus, por el contrario, fue un instrumento de uso exclusivamente militar que se empleó en la caballería: era una larga trompeta cilíndrica, de dimensiones variables (de 75 cm aproximadamente a 1,40 m de largo) que tenía el extremo opuesto al de la embocadura doblado en forma de J, abierto sobre un pabellón a veces recortado. Como en el caso de la tuba, el tubo del lituus era de bronce. El timbre de estos instrumentos debía resultar sin duda poco agradable: los autores romanos califican el timbre de la tuba de «ronco» y «aterrador». El del lituus era más agudo y sin duda bastante más estridente. Los cuerpos de trompeteros romanos favorecieron el desarrollo de las trompetas utilizándolas para llamamientos, fanfarrias militares y civiles. En las esculturas romanas se puede observar que las trompetas aparecían en todas las procesiones.

Tanto la Biblia como Homero en La Ilíada corroboran la importancia de la trompeta en las ceremonias religiosas primitivas y el de su uso en las batallas, incluso se apunta en la Biblia que el sonido brillante de las trompetas fue el causante de la caída de la ciudad de Jericó.

Siete sacerdotes irán delante del arca del pacto, cada uno con una trompeta de cuerno de carnero y el séptimo día daréis siete vueltas a la ciudad mientras los sacerdotes tocan las trompetas.

A continuación Joab ordenó que tocaran la trompeta, y las tropas dejaron de perseguir a los de Israel, porque Joab las detuvo. Toca la trompeta al llegar la luna nueva, y también al llegar la luna llena, que es el día de nuestra gran fiesta. Suena la trompeta llamando a la batalla; todos se preparan, pero nadie sale a luchar. Voy a castigar con ira el orgullo de Israel.

Palas Atenea vociferó también y suscitó un inmenso tumulto entre los teucros. Como se oye la voz sonora de la trompeta cuando vienen a cercar la ciudad enemigos que quitan la vida; tan sonora fue entonces la voz del Eácida.

El primer ángel tocó su trompeta, y fueron lanzados sobre la tierra granizo y fuego mezclados con sangre.

La cultura china contribuyó en gran medida en el desarrollo de la trompeta, aportando una curiosa trompeta compuesta por diferentes tubos cónicos que encajaban unos en otros telescópicamente. Otra aportación suya fue la trompeta helicoidal tocada por los marineros y sacerdotes budistas. También existía una trompeta llamada La pa o Laba y otra llamada suona que es un tipo de trompeta parecida al oboe de tonos altos y fuertes que puede tener siete u ocho agujeros. El suona fue muy popular en la primera Dinastía Jin (265-420) en las zonas de la región de Xinjiang y está formado por un tubo cónico de madera perforado de ocho orificios (siete en la parte delantera y uno en la trasera), un tubo de cobre y un silbato de caña (lo que le hace similar al oboe) en el extremo superior de la madera y un altavoz de cobre en el extremo inferior. Una versión de la suona es la corneta china, un instrumento que es aún muy utilizado como elemento melódico indispensable en la «conga santiaguera», tipo de música popular imprescindible en fiestas populares en la región oriental de Cuba, cuya capital es Santiago de Cuba, de ahí su nombre.

En los reinos de Java y Bali existía durante el siglo X unos pequeños conjuntos musicales en cuya formación se encontraba una trompeta de forma curva. En el Tíbet, desde el siglo VII la influencia india tiene como consecuencia la introducción de instrumentos como el dung-dkar, fabricado con una caracola y en ocasiones con embocadura de metal y con una prolongación hecha con una placa metálica, llamada ala (gshog-ma), muy similar al sankh de la India, y el wadun, fabricado con un cuerno. El mag-dun es una gran trompeta de sonidos graves y roncós que puede medir hasta 5 metros y es un instrumento característico y originario del Tíbet.

En Australia, las tribus aborígenes se servían de un instrumento que consiste en un tubo de madera largo y ahuecado que usaban en sus ritos y que recibe el nombre de didgeridoo o diyiridú.

Es importante mencionar que todas estas trompetas no tenían pistones y sólo manejaban entre 2 y 5 notas.

EN LA EDAD MEDIA: La trompeta siguió siendo utilizada en batallas y ceremonias mucho después de la disolución de estos pueblos. En la Edad Media, con instrumentos hechos de aleaciones de metales, se iba notando una distinción entre dos ramas de instrumentos de viento metálicos: los que posteriormente evolucionarían a trompetas y derivado, conocida como claro, y los que se derivarían en los trombones y familiares, denominada buccina.

En un principio el claro era un tubo recto y largo, pero para hacerlo más fácil de transportar, se redujo la longitud del instrumento doblando el tubo en espiral, recibiendo el nombre de clarión.

El Islam aporta varios instrumentos, las trompetas sarracenas son usadas por los musulmanes desde época muy antigua. Reciben el nombre de al-nafir o cuerno sarraceno que en España recibiría el nombre de añafil. El añafil era un aerófono recto, cuyo sonido surgía de la vibración de los labios del intérprete en una boquilla en forma de pequeño embudo. Este tipo de instrumento se encuadra generalmente dentro del grupo de las denominadas «trompas naturales», ya que no presenta orificios, llaves ni ningún otro elemento constructivo que altere la afinación o el timbre. Era usado principalmente para usos militares.

Durante esta época la trompeta adquiere popularidad debido a su gran sonoridad. Es el instrumento preferido de la nobleza. Los trompeteros y timbaleros tocan en fiestas solemnes, gozando de una posición social más elevada que el resto de los músicos. La trompeta se constituye en un elemento imprescindible para transmitir órdenes en el campo de batalla, en el castillo y pronto comenzaría a realizar funciones de entretenimiento para la nobleza. Esto dará lugar al nacimiento de trompetas trovadores de guerra y trompetas trovadores de corte o cámara.

Como dato curioso cabe destacar que durante la Edad Media a los músicos se les consideraba «no honorables». La Iglesia les negaba los sacramentos y sólo cuando entraban al servicio de un noble o al servicio de una ciudad adquirirían la condición de honorables.

Las trompetas antiguas eran de bronce fundido o planchas de hierro fino, eran rectas y sus embocaduras fueron una prominencia en el extremo del tubo hecha para apoyar los labios. A finales del siglo XIV la trompeta deja de ser recta, tomando en un primer momento la forma de ese (S) para hacerla más manejable y posteriormente fue tomando la forma actual con tubo cilíndrico en las dos terceras partes de su longitud para ensancharse en el último tercio y formar el pabellón. Paralelamente a esta evolución aparece la trompeta de varas o correderas que es

la antecesora del trombón. Ésta consistía en la prolongación de la embocadura en el primer tubo del instrumento de esta forma la embocadura quedaba fija y el resto del instrumento se alejaba o volvía así se la denominó trompeta de corredera, doble trompeta o sacabuche, entre otros nombres.

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

EN EL BARROCO: La llamada trompeta «natural» o «barroca» fue el instrumento para el que escribieron Claudio Monteverdi, Jean-Baptiste Lully, Henry Purcell, Johann Sebastian Bach o Georg Friedrich Händel: se trataba de una trompeta hecha en metal y de forma moderna (sección cilíndrica hasta el pabellón que se ensancha progresivamente), pero que no podía emitir debido a la presión del aire nada más que los armónicos naturales del sonido fundamental que venía determinado por la longitud del tubo (teóricamente, esta longitud debería ser 2,34 m). La trompeta natural estaba afinada en do, más corrientemente en re (en ocasiones en fa en la Alemania del siglo XVIII). Su sonoridad brillante y penetrante, perfectamente adaptada a las interpretaciones al aire libre, hizo que se pasaran por alto sus limitaciones por lo que hay muchos pasajes que, aún tocados en modelos de válvulas, siguen pareciendo de una dificultad increíble. Las trompetas naturales que se tocaban en conjunto en fanfarrias eran idénticas, es decir, todas ellas estaban en la misma tonalidad: el músico que tocaba la parte superior utilizaba una embocadura más pequeña para facilitar la producción de notas sobreagudas. La actual trompeta de caballería es una trompeta natural.

Se empleaba durante los siglos XVII y XVIII, tanto en Italia como en Alemania, la palabra Clarino para designar a una trompeta natural de pequeñas dimensiones adaptada al registro agudo y después, poco a poco, acabó por aplicarse a

cualquier parte escrita en este registro para trompeta de orquesta. Incluso en obras de Bach y Händel, las partes correspondientes al Clarino se interpretaban con una pequeña trompeta afinada en Re, aunque el instrumento figura por primera vez de una manera explícita en la partitura del Orfeo de Monteverdi.

A comienzos del siglo XVII, el papel de la trompeta en los conjuntos orquestales no era muy importante, aunque existen excepciones. El Orfeo de Monteverdi (1607) es la primera obra en la que se integra a la trompeta dentro de las formaciones orquestales y dentro de esta obra se puede encontrar una tocata para cinco trompetas de diferentes afinaciones. Hacia finales del siglo XVII, la trompeta comienza a tomar un papel más protagonista y convertirse en un instrumento muy utilizado en las agrupaciones orquestales. Apareció entonces el método para aprender a tocar la trompeta, de Fantino, publicado en Fráncfort del Meno en 1638, que es un testimonio del amplio uso que se la daba al instrumento.

En el mismo período, Purcell empleó frecuentemente la trompeta. En su ópera Dioclesian, una trompeta y una voz de contralto cantan a dúo. Sus composiciones iban destinadas como era costumbre de la época a John Shore, trompetista de la corte y miembro de una familia de trompetistas que fue famosa durante todo un siglo. En esta misma época la gran mayoría de los compositores alemanes incluían la trompeta en los conjuntos orquestales.

Händel, poco tiempo después, escribió partes muy agudas y floridas para este instrumento, como su «Let the bright seraphim» (en Sansón) y «The trumpet shall sound» (en El Mesías). Händel indicaba en la partitura «Clarino I, Clarino II y Prinzipale», lo que demuestra que en aquella época aún se mantenía la misma distribución para los instrumentistas que se utilizaba en las composiciones orquestales de la época de Monteverdi. Bach también compuso para la trompeta partes muy elaboradas, y en general, en un registro más agudo. La interpretación

de dichos pasajes más elaborados y tan agudos era posible debido a que los instrumentistas se especializaban dependiendo de las características de los pasajes, unos en pasajes agudos y otros en los graves de las partes para trompeta. Así, el instrumentista encargado de tocar el Clarino únicamente interpretaba los pasajes más agudos por lo que dichos pasajes terminaban siendo más fáciles en su ejecución.

Händel y Bach entonces, compusieron música en la que se le daba el papel protagónico a la trompeta y después de ellos, comenzó un periodo de decadencia de la trompeta, en la que se convirtió en un instrumento armónico de notas bajas y espaciadas, y de vez en cuando, en una parte más de la percusión, al ser siempre puesta en fortissimo en las partes finales de los movimientos de, por ejemplo, Mozart. Con Beethoven, la trompeta recupera cierta fuerza junto con los timbales, pero no la esperada.

EN LOS SIGLOS XVIII y XIX: LA TROMPETA DE PISTONES: El proceso que permite dotar al instrumento de un cromatismo capaz de eliminar los inconvenientes presentados por las trompetas naturales comienza a finales del Barroco. Son numerosos los intentos realizados al respecto: tornillos o piezas de recambio, trompeta de tapadera, trompeta de correderas o de varas y por último la aplicación gradual de los pistones.

Las piezas de recambio permitieron durante algún tiempo obtener diferentes tonalidades al aplicarlas a la trompeta pero a lo largo del siglo XVIII se siguió investigando para elevar los acordes de los cobres por medio de llaves y agujeros. Fue Anton Weidinger investigador y virtuoso de la trompeta de llaves, que aplica al instrumento las llaves basándose en los mismos principios en los que se basa la flauta o el fagot. Esta trompeta constaba de 3 o 4 llaves colocadas al costado y gracias a esto podían hacer todas las notas de la escala diatónica y cromática.

Haydn y Hummel escribieron para Weidinger sus famosos conciertos. A pesar del éxito la trompeta de llaves no se impuso, fue usada durante algunos años por bandas militares de Austria y de Italia, a finales de los años 1920 desapareció.

Tras los primeros intentos consistentes en ponerle llaves a la trompeta se pasó a ponerle una vara (esta forma tuvo cierto éxito en Inglaterra en gran parte debido a eminentes trompetistas defensores de su uso como T. Harper y J. Horton, entre otros). La inclusión de los pistones tiene lugar de manera paulatina, siendo el inventor irlandés Charles Clagget quien construye en 1790 una trompeta doble afinada en Re y Mi \square con una única embocadura y como innovación un pistón. Más tarde, hacia 1815, Blühmel y Stölzel inventarían el sistema de pistones que posteriormente sería mejorado por Adolphe Sax y Périnet (en 1839) hasta llegar a una forma muy parecida a la actual de J.P. Oates, pasando por las mejoras que introdujo Merry Franquin, profesor del Conservatorio de París, que han permitido a los ejecutantes modificar a voluntad la altura de los sonidos del instrumento. Dauverne en Francia construyó la primera trompeta de dos pistones y la inclusión del tercer pistón se produjo en 1830 de mano de Müller de Maguncia y Satter de Leipzig.

El primer compositor en usar la trompeta de pistones en la orquesta fue Halévy, en su ópera La judía de 1835. En su partitura escribe para dos trompetas de este género y dos trompetas naturales con tubos de recambio.

La trompeta de pistones llegó justo a tiempo para que Richard Wagner comenzara su música con gran aplicación de los sonidos metálicos de los instrumentos como el trombón y la trompeta, dándole un mayor papel protagonista. En la segunda mitad del siglo XVIII las orquestas se constituían corrientemente con dos trompetas (excepto para el acompañamiento de las obras corales, caso en el cual se escuchaban tres y hasta cuatro de estos instrumentos). Como norma general Wagner empleó tres, a fin de poder asignar a la trompeta acordes enteros. En su

ópera Tannhäuser, un motivo especial lo lleva a emplear hasta doce trompetas. Desde Wagner los compositores de obras para orquesta han usado la trompeta sin ninguna clase de restricciones, siendo tres el número empleado normalmente. Hasta finales del siglo XIX la trompeta de pistones no encuentra su puesto definitivo en la orquesta: Héctor Berlioz seguía utilizando la trompeta natural y hasta 1920 se usará una trompeta de válvulas afinada en Fa que ya no es utilizada.

EN EL SIGLO XX: La trompeta en el siglo XX es un instrumento destacado en muchos y diferentes estilos musicales. Se puede encontrar en cualquier sala de conciertos sinfónicos o de cámara como solista o junto a otros instrumentos o en cualquier club de jazz.

Las partes en las obras que corresponden al Clarino barroco se tocan con pequeñas trompetas de pistones denominadas trompeta piccolo, afinadas en si ♭-la y con cuatro pistones. Sin embargo, desde los años 60 vuelve a utilizarse nuevamente una trompeta natural en re a la que también se ha bautizado con el nombre de «Clarino», muy apreciada en interpretaciones de música barroca.

A finales del siglo XX, el éxito lo ostenta la trompeta afinada en si ♭ aunque el timbre peculiar de la trompeta moderna en re haya sido empleada por compositores como Olivier Messiaen o Arthur Honegger (compositor que le dedicó a este último instrumento su Segunda sinfonía para orquesta de cuerdas y trompeta en re ad libitum). Ígor Stravinski también realizó composiciones para trompeta.

En la actualidad, la trompeta se usa en casi todos los géneros musicales, esto incluye: la clásica, jazz, rock, blues, pop, ska, funk, mambo, guaracha, merengue, cumbia, salsa y polka.

3.1. MECANISMO

La trompeta está construida con un tubo, de latón generalmente, doblado en espiral de aproximadamente 180 cm de largo, con diversas válvulas o pistones, que termina en una boca acampanada que recibe el nombre de campana o pabellón. Los dos primeros tercios del tubo son prácticamente cilíndricos, lo que le proporciona un sonido fuerte y brillante. El otro tercio restante es un tubo cónico, excepto en los últimos 30 cm, en los que el tubo se ensancha para formar la boca en forma de campana. El calibre es una serie compleja de vueltas, más pequeñas en el receptor de boquilla y más grande justo antes del comienzo de la campana. Como con todos los instrumentos de metal, el sonido es producido por el aire que se sopla a través de los labios cerrados, obteniendo un «zumbido» en la boquilla y comenzando una permanente ola de vibración en la columna de aire en el interior de la trompeta. El trompetista puede seleccionar la ejecución de una gama de matices armónicos o cambiando la apertura y tensión del labio ejercida sobre la boquilla (conocida como la embocadura).

En principio, su capacidad para producir sonidos se limitaba a una serie de armónicos sobre la nota fundamental. Sin embargo, con la posterior adaptación del mecanismo del pistón, la trompeta se convirtió en un instrumento cromático provisto de tres pistones, y con diferentes opciones de afinación.

La trompeta tiene tres pistones que dirigen el sonido por diferentes partes de la tubería que forma el instrumento y de esta manera alarga o acorta el recorrido del sonido y, por tanto; consigue su afinación cromática. Cada uno de estos pistones aumenta la longitud de los tubos cuando son pulsados, lo que reduce la tonalidad de la nota. El primer pistón, que está conectado a un tubo de largo mediano, reduce la nota de la trompeta en dos semitonos; el segundo pistón, conectado a un tubo de corta longitud, baja la nota un semitono; y el tercer pistón, conectado a

un tubo largo, baja la nota tres semitonos. En ocasiones existe un cuarto pistón, como es el caso de la trompeta piccolo, que reduce en 5 semitonos la nota de la trompeta. Mediante la combinación de estos tres (o cuatro) pistones se consigue casi toda la afinación cromática dado que se obtienen hasta ocho longitudes diferentes en el tubo resonador.

De esta forma, la trompeta en si bemol al apretar el primer pistón (dos semitonos menos), hace que do baje a si bemol, mi a re, y sol a fa. En la tonalidad real baja si bemol a la bemol, re a do, y fa a mi bemol. Al apretar el segundo pistón (un semitono menos), do baja a si, mi baja a re sostenido, y sol a fa sostenido. En tonalidad real baja si bemol a la, re a do sostenido, y de fa a mi. Al apretar el tercer pistón (tres semitonos menos), do baja la, mi baja a do sostenido, y sol baja a mi. En tonalidad real baja si bemol a sol, re a si, y fa a re. Al apretar dos pistones a la vez, se suman sus caídas de tonalidad, siendo tres tonos lo máximo que se puede bajar: apretando los tres pistones a la vez: 2 semitonos + 1 semitono + 3 semitonos = 6 semitonos o 3 tonos.

Para afinar correctamente la trompeta es necesario ajustar la bomba de afinación hasta conseguir la afinación deseada. La bomba de afinación es el codo metálico que remata la sección central de la trompeta y que queda a la misma altura que la campana.

La boquilla tiene un borde circular llamado anillo que proporciona un ambiente cómodo para la vibración de los labios. Inmediatamente detrás del anillo está la copa, que canaliza el aire por una apertura mucho menor, el granillo, que disminuye un poco para que coincida con el diámetro de la tubería principal de la trompeta. Las dimensiones de estas partes de la boquilla afectan al timbre o la calidad del sonido y a la facilidad y comodidad de la ejecución. En general, cuanto mayor y más profunda es la copa, más oscuro es el sonido del timbre.

La trompeta puede fabricarse en distintos estilos, con modelos para los principiantes, los trompetistas intermedios o para músicos profesionales. En el pasado, se fabricaron trompetas con un número de materiales improbables, incluyendo la madera, la arcilla y la cerámica. También han sido fabricadas completamente de metal, bronce, plata y níquel. La trompeta moderna está fabricada comúnmente de metal y a veces es galvanizado con plata, níquel, oro o cobre, y mide aproximadamente 50 cm.

La sordina es un mecanismo que sirve para cambiar la calidad y atenuar el sonido producido por la trompeta. Tiene forma de pera y encaja perfectamente en la campana del instrumento, aunque existen otros tipos de sordinas que no se acoplan en la campana, que suelen fabricarse de fibra o metal. Las sordinas obstruyen los movimientos de las ondas sonoras en los metales, amplifican ciertos armónicos y reducen otros. Los trompetistas han experimentado con diversas formas de sordinas, desde insertar una mano en el pabellón (técnica ortodoxa en algunos metales clásicos) o incluso cubrir la campana con objetos diferentes.

TESITURA: La tesitura básica de la trompeta tiene una extensión de dos octavas y media, desde fa $\#_2$ por debajo del do central del piano, incluso en algunas ocasiones desde notas más graves. Aunque en la actualidad el registro aumenta hasta un fa o un sol por encima de esta nota aumentando el registro a tres octavas. Por encima de esta nota, la trompeta tiende a emitir un sonido distorsionado, que es muy difícil de dominar. Por lo tanto, existe la recomendación a los compositores que al momento de escribir para estos instrumentos, no sobrepasen la tesitura básica. Hay trompetistas dedicados a sobrepasar este régimen, que superan estos límites, incluso pudiendo aumentar este registro en más de una octava, y juegan con los tonos agudos, aproximadamente, hasta el tercer do por encima del central.

4. PROGRAMA DEL RECITAL

- | | |
|---|---------------------------------|
| SONATA PARA TROMPETA EN RE
MAYOR | Henry Purcell (1658-1695) |
| <ul style="list-style-type: none">• Pomposo• Andante Maestoso• Presto | |
| CONCIERTO PARA TROMPETA Y
ORQUESTA | Alexander Arutjujan (1920-2012) |
| “PAISAJES” PARA TROMPETA Y
MULTIPERCUSION | Ferney lucero Calvachi (n.1978) |
| <ul style="list-style-type: none">• Fanfarrea• Cantábile• Vivo | |
| CONCERTINO PARA TROMPETA Y
PIANO | Karl-Heinz JAGER (n. 1941) |
| <ul style="list-style-type: none">• All vivace• Andantino• Allegro | |
| EDELMA (pasillo) | Terig Tucci (1897-1973) |
| <ul style="list-style-type: none">• Adaptación para bugle Piano, tiple
y Bajo | |

5. ANÁLISIS DE LAS OBRAS

5.1. SONATA PARA TROMPETA EN RE MAYOR

REFERENTES HISTORICOS:

La sonata para Trompeta es una obra de Purcell que fue influenciada por tres estilos:

- La música inglesa. El padre y tío de Purcell eran músicos ingleses. No tuvieron contacto con otros estilos.
- La música francesa. Los maestros de Purcell estudiaron en Francia y tuvieron claras influencias del este estilo.
- La música italiana. Desde 1680 hubo un gran auge de la música italiana en Inglaterra y Purcell estuvo ampliamente expuesto a ella.
- Esta música tiene dos claros estilos en Purcell: el tradicional y el italiano (este último muy dominante en sus sonatas).

SONATA:

Sonata es la composición musical para uno o más instrumentos. Por una parte, el término forma sonata se refiere a la estructura musical de los primeros movimientos de las sonatas y de los géneros relacionados con ella en los siglos XVIII y XIX. Pero también desde mediados del siglo XVIII, el término sonata ha sido utilizado generalmente para las obras de tres o cuatro movimientos para uno o dos instrumentos, como sucede en las sonatas para piano (solista) o con la sonata para violín (para violín con un instrumento de teclado). Se suelen usar términos distintos al de sonata en obras que presentan la misma disposición pero que están compuestas para otras combinaciones instrumentales; por ejemplo, la

sonata para orquesta se llama sinfonía, la sonata para un instrumento solista se llama concierto, y la sonata para cuarteto de cuerdas se llama cuarteto de cuerdas.

En los siglos XVI y XVII el término sonata, que aparecía con creciente frecuencia en los títulos de las obras instrumentales, significaba meramente pieza sonora instrumental distinguiéndose así de las composiciones vocales. El término no implicaba entonces una forma o estilo de composición específico. La forma y el estilo se desarrollaron en Italia a finales del siglo XVI y principios del XVII, al cultivarse por vez primera la música instrumental a gran escala. La forma tenía varias secciones claramente delineadas en tempos y texturas contrastantes, como una sección tipo danza seguida de una melodía lenta con acompañamiento, a la que seguía una sección rápida en forma de fuga. Dichas composiciones no necesariamente se llamaron sonatas; más a menudo se utilizaban los términos *ricercare* o *canzona*.

Hacia el siglo XVII emergieron dos categorías: la sonata da chiesa, o sonata de iglesia, una obra seria con cuatro movimientos con la estructura lento-rápido-lento-rápido, la sonata de cámara, una serie de movimientos cortos con origen en la danza, precursora de la suite. La combinación instrumental más típica para la sonata durante el barroco medio y tardío fue la sonata a trío: dos instrumentos melódicos acompañados por el bajo continuo (un instrumento bajo melódico apoyado por un instrumento armónico).

COMPOSITOR:



HENRY PURCELL: Nació en Westminster en 1658. Provenía de una familia francesa que había emigrado a Inglaterra. La enorme cantidad de música que él produjo, los elementos musicales que usó y desarrolló, influenciaron a compositores y ejecutantes desde la Era Barroca hasta nuestros días. La única referencia acerca de su pasado musical familiar es una carta de su padre fechada el 8 de febrero de 1679 en donde hace mención a los primeros trabajos de composición de su hijo. Cuando niño, Purcell fue corista de la Capilla Real, trabajando como copista de libros para Órgano mientras duraba su cambio natural de voz. En 1680 compuso varias odas reales con motivo de algún acontecimiento importante de la nobleza o del rey (algún cumpleaños o retorno). Su habilidad en este género creció prodigiosamente. Al año siguiente es nombrado Organista de la Capilla Real y Constructor de los Órganos Reales. Purcell entonces se dedicó enteramente a la composición de música sacra.

Con clara influencia italiana, la obra eclesiástica de Purcell se divide en tres géneros:

- El Full Anthem. Compuestos antes de 1683, se trata de motetes tradicionales, complejos y laboriosos.
- El Verse Anthem. Escritos en sus últimos años bajo el estilo francés.
- Secciones corales. De carácter pomposo.

Como alumno de John Blow, uno de los grandes compositores ingleses de fines del siglo XVI, Purcell aprendió mucho del pasado musical inglés. La relación entre ellos fue bastante estrecha, como la que tuvieron Haydn y Mozart.

La música de Purcell también fue influenciada por elementos provenientes de las Escuelas musicales del resto de Europa, a pesar de que él nunca viajó fuera de Inglaterra. Una de las más importantes fue la recibida de la Escuela Italiana a pesar de su lejanía y el hecho de que " nunca vio una Ópera Italiana" cabe mencionar que el mismo Blow, profesor de Purcell, estuvo influenciado por un cierto estilo italiano que enseñaba a sus alumnos.

Purcell incorporó en su música elementos franceses como el uso de figuras con puntillo y ritmos alegres y vivaces en las métricas ternarias. Lo que distingue la música de Purcell del resto de la de Europa es la combinación de la estructura de secuencias con una frescura, respiración e irregularidad de la frase soportada por una progresión armónica básicamente ortodoxa.

Purcell compuso Odas para coros y orquesta, Cantatas, Canciones, Himnos, operas, Servicios, Fantasías, música de cámara, para teclado y música incidental para 49 ejecutantes.

Dentro de los recursos que se habían desarrollado gracias a la polifonía, era el empleo de los modos. Purcell trató de poner juntos los conceptos modales y tonales, especialmente en las cadencias. Uno de los logros de Purcell fue el uso y

desarrollo del bajo cromático el cual antes de 1630 no era usado en Inglaterra como bajo continuo. Purcell también usó el contrapunto cromático.

Otro elemento destacable en la música de este importante compositor inglés puede ser trazado en su música sagrada, ya que a pesar de estar en plena vigencia la Restauración y sus influencias Católicas dentro de la monarquía, él usó textos no litúrgicos en sus composiciones, piezas para una o más voces solistas usualmente con un estilo arioso rapsódico con acompañamiento de bajo continuo.

En sus movimientos de adagio, Purcell usó temas trágicos para reforzar el carácter dramático a través del uso de mucho cromatismo y disonancias con un propósito dramático.

A partir de 1689, se dedicó a la música escénica presentando un atractivo catálogo de acompañamiento para el teatro. Se trata de danzas y "act tunes". Pero destaca claramente su aportación a la ópera con Dido y Eneas. Esta obra es un claro ejemplo de cómo la música puede mover al público a las lágrimas. Después de "Dido y Eneas", Purcell compuso "Dioclesian", en la cual se encuentra ya más profundamente un desarrollo musical mayor y más elaborado por medio de una gran parte instrumental.

La lista incluye algunas canciones con una fuerte influencia folclórica, declamación elaborada, canciones de amor, arias de coloratura, recitativo cromático y muchas canciones en las cuales se expresa el enojo. La música de cámara, por ejemplo, puede ser clasificada dentro de dos grupos, los arcaicos o modernos dependiendo de la presencia o ausencia de bajo continuo. Dos grupos de música, la doce Sonatas en tres partes publicada en 1683, y las diez Sonatas en cuatro partes publicada en 1697, forman el segundo y más moderno grupo, ellas empiezan a sugerir ya el sonido clásico. En el prefacio de una de éstas sonatas se puede leer:

"me propuse un fiel esfuerzo por imitar a los maestros italianos en reacción contra las excentricidades y ligerezas de los franceses". Los Trío Sonatas están divididas en cuatro o cinco movimientos y caen dentro del patrón de sonatas de Iglesia del tipo Vitali, las cuales son llamadas Golden Sonatas. Su música para teclado incluye ocho suites cortas usando la estructura alemana de cuatro movimientos: allemande, courante, sarabande y guigue.

Para concluir se puede inferir claramente como Purcell mezcló las influencias de Europa continental con las tradicionales de la escuela Inglesa para crear y desarrollar un estilo propio a través de su importante música, otorgando de esta manera un respaldo importante a la tradición musical Inglesa para que ésta no desapareciera.

La historia de la orquesta comienza en realidad en los primeros años del siglo XVII, y ya se ha dicho que la trompeta figuraba en los conjuntos instrumentales no uniformes de esa época en el Orfeo de Monteverdi (1607) encontramos una tocata para cinco trompetas de diferentes afinaciones. En el mismo período, Purcell empleó frecuentemente la trompeta; en su ópera Dioclesian una trompeta y una voz de contralto cantan a dúo; él escribía para un instrumentista consumado: John Shore, trompetista de la corte y miembro de una familia de trompetistas que fue famosa durante todo un siglo.

Probablemente muchas de las partes difíciles para trompeta compuestas por los músicos de esa época fueron escritas para determinados virtuosos de gran habilidad. En esta misma época la gran mayoría de los compositores alemanes incluían la trompeta en los conjuntos orquestales.

El catálogo de Henry Purcell comprende un total de 860 obras, siendo las más destacadas:

- Indian Queen, última gran obra, elaborada el mismo año de su muerte.
- 43 obras de música incidental para teatro.
- 24 odas, de las cuales 4 son para Santa Cecilia y 6 para María II.
- La música para el funeral de la reina María II, que consta de 17 piezas, si bien los más comunes son entre 4 y 6 (es famosa la Marcha Fúnebre, utilizada en la película La naranja mecánica y en el videojuego "Conker's Bad Fur Day"). Esta misma música se utilizó para el funeral del propio Purcell, casi once meses después.
- 6 semióperas.
- 62 piezas (entre estudios, suites, etc.) para teclado (principalmente clavecín y espineta).
- 114 piezas religiosas (incluyendo himnos y servicios).

Purcell murió el 21 de noviembre de 1695 en Londres a la edad de 36 años, en la cumbre de su fama. Poco después, su esposa recopiló varias de sus obras, las cuales se publicaron en dos famosos volúmenes: Orpheus Britannicus I (1698) y II (1702).

Fue enterrado en la Abadía de Westminster, debajo del órgano que tanto tiempo tocó. Su epitafio dice: "Aquí yace el honorable Henry Purcell, quien dejó esta vida y ha ido a ese único lugar bendito donde su armonía puede ser superada".

ANALISIS ESTRUCTURAL

SONATA- HENRY PURCELL

(MOTIVO O CELULA GENERADORA: (COMPAS 1))

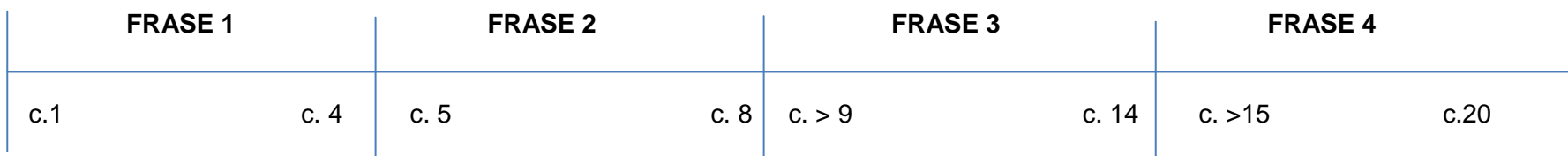


PRIMER MOVIMIENTO: POMPOSO

FRASE	REPETICION DE FRASE	DESARROLLO DEL MOTIVO			FRASE CONCLUSIVA
<p>C. 1 - c. 4 (1 Tiempo)</p> <p>Esta frase está conformada por adición de motivo: es decir un motivo que se repite formando la frase.</p> <p>Esta fase es interpretada por el instrumento solista (Trompeta) en tónica.</p>	<p>c.4 - c. 7 (1 Tiempo)</p> <p>La frase anterior es la repetida pero a la Dominante y con cambio de orquestación, todas las notas bajan una cuarta y el ritmo es el mismo.</p>	<p>c.7 - c. 11</p> <p>Dinámica P</p> <p>A partir de esta frase y como característico del barroco, la frase se desarrolla.</p> <p>El motivo o célula generadora se interpreta en diálogo entre solista y orquesta con diferentes alturas.</p>	<p>c.11 - c. 19 (1 Tiempo)</p> <p>Dinámica P</p> <p>Diálogo entre solista y orquesta de pequeños motivos y rítmicos tomados de la frase (C. 1-4)</p>	<p>c.19 - c. 25</p> <p>Dinámica F y mf</p> <p>Diálogo entre solista y orquesta de motivos un poco más largos.</p> <p>La diferencia en esta sección es la dinámica (f y mf) que contrasta con las anteriores secciones del desarrollo del motivo.</p>	<p>c. < 26 - c. 29</p> <p>Concluye el primer movimiento de la sonata.</p>
I	V	I	V	I	I

SEGUNDO MOVIMIENTO: ADAGIO

Contrasta con el anterior movimiento por el tempo, la forma de escritura? = coral. Movimiento corto conformado por cuatro (4) frases con movimiento rítmico similar y contrastante al anterior movimiento.



TERCER MOVIMIENTO: PRESTO

Movimiento hecho en forma fugada, contrasta con el tempo (Presto) y la forma como está escrito.

	EXPOSICION						CODETTA		EPISODIO DIVERTIMENTO		SECCION FINAL	
VOZ SOLISTA	Tónica	Dominante										
						c.13 - c.16 S	c.16	c.32	c.33	c.63	c.64	c.78
SOPRANO	c.1 c.4 S		CS 1		c.10 c.13 S							
ALTO			c.5 c.8 S		CS 2	CS 3						
TENOR		c.3 c.6 S										
BAJO				c.8 c.11 S		CS 4						
	En la exposición, la entrada de las voces se hace poco antes de completar el tema; y a este procedimiento se le denomina STRETTO								Episodio de gran riqueza moduladora trabajando sobre los mismos motivos expuestos.		Toma los elementos rítmicos de la Codetta para finalizar.	

5.2. CONCIERTO PARA TROMPETA Y ORQUESTA

REFERENTES HISTORICOS:

El Concierto para trompeta y orquesta pertenece a la época Contemporánea y es la sexta de sus obras mayores. Arutunian comenzó a componerlo en 1943 para el solista de la Filarmónica Armenia, Zsolak Vartasarian. El joven solista murió en la guerra y el concierto no quedó terminado hasta 1950. Fue estrenado por Haykaz Mesiayan, para quien está dedicada la obra, y la primera grabación del mismo la realizó Timofei Dokschitzer, a quien se debe también la cadenza que habitualmente se interpreta. Desde entonces es una obra muy querida e interpretada por los más destacados trompetistas incorporándose rápidamente al repertorio standard de este instrumento.

Según Philip Smith, solista de la Filarmónica de Nueva York, una de las razones por las que este concierto se ha hecho tan popular entre los trompetistas (siendo incluso una obra de audición en la Julliard) es por su brillantez, con un tipo de sonido muy ruso y muy armenio, con bellas y conmovedoras melodías y plagado de rápidas articulaciones.

Se ha comentado que en el material empleado aparecen reminiscencias de una práctica improvisatoria armenia de nombre ashughner, aunque el autor, sin negar el carácter nacionalista de su música, insiste en que no ha utilizado melodías populares. En el lenguaje empleado y en la brillante instrumentación, se muestra heredero de la rica tradición orquestal rusa.

En la época del Concierto para trompeta la música de Arutunian estaba muy influida por Khachaturian compositor soviético de origen también armenio (1903 - 1978), se destacó sobre todo, por sus composiciones para ballet, y por su sentido

de la orquestación, llena de colorido, melodía sensual y lírica. Fue profesor del Instituto Pedagógico Estatal de Música Gnésiny y mantuvo importantes debates en la Unión de Compositores lo que, más tarde, le reportaría graves denuncias sobre algunas de sus obras por considerar que su música era una “música formalista”, lo mismo que las de Serguéi Prokófiev y Dmitri Shostakóvich. No obstante estos tres compositores se convirtieron en los denominados “titanes” de la música soviética, disfrutando de reputación mundial como destacados compositores del siglo XX.

Los tiempos de este Concierto son:

1. Andante—Allegro enérgico
2. Meno mosso
3. Tempo I

CONCIERTO:

El concierto es una obra escrita para un instrumento solista y una orquesta. El concierto surge como forma musical hacia el año 1600, durante el barroco. En el periodo clásico y romántico usualmente uno de sus movimientos adopta la forma sonata. En el periodo clásico comienza a estar compuesta para un instrumento solista y orquesta, situación que se mantiene en el período neorromántico.

Existe un momento, llamado cadenza o cadencia, al final de algunos movimientos, donde el solista toca sin acompañamiento, exponiendo su técnica. En los periodos Clásico y romántico, esta parte frecuentemente no era escrita en la partitura, siendo improvisada o escrita por el instrumentista de acuerdo a sus gustos y capacidades. Muchas de estas cadenzas fueron publicadas y aún hay diferentes interpretaciones del mismo concierto pueden incluir cadenzas escritas por diferentes compositores.

Aparece la cadenza, que si bien se empezó a configurar en el barroco, aquí se vuelve la característica distintiva del género. Generalmente se encuentra al final del primer o tercer movimiento, aunque en algunos casos también se puede encontrar en el segundo.

COMPOSITOR:



ALEXANDER GRIGOREVICH ARUTJUNJAN: El compositor, pianista y director de orquesta armenio Alexander Grigorevich Arutunian nació en Yerevan Armenia el 23 de septiembre de 1920, también conocido como Arutiunian, Arutyunyan, Arutjunjan o Harutiunian. Su padre era un mecánico militar. En 1927 ingresó al Conservatorio de Yerevan, y a la edad de catorce años empezó a realizar estudios de piano y composición bajo la orientación de los maestros O.Babasyan, S.Barkhudaryan y V. Talyan. A vísperas de la segunda guerra mundial se graduó del Conservatorio de música de Yerevan, y posteriormente se desplazó hacia Moscú en donde participó en los talleres orientados por Genrikh Litinsky referente a su composición. Nuevamente regresó a Yerevan para enseñar en el Conservatorio local. En 1946 compone la Sonata polifónica en 3 movimientos y en 1948 el Stalin Prize y el URSS Radio Coro y Orquesta le otorgaron el título

honorario por la Cantata de Motherland, un fragmento que escribió aún siendo estudiante en el Conservatorio de Moscú.

En 1949 Arutiunian compuso la "Obertura festiva" obra que tuvo su lanzamiento en el Vestíbulo Grande del Leningrad Philharmonic bajo la dirección del maestro Evgeny el Mravinsky. Él ha continuado ganando espacio en su país y en el extranjero por sus múltiples trabajos, los cuales se identifican por el estilo tradicional de la música armenia.

En 1950 Arutiunian se casó con Irina Odenova. Tienen una hija, Narine quién es pianista y abogado; y un hijo, Suren, quién es un artista-diseñador. Algunos de sus obras durante los años 50 dedicadas para instrumentos de viento son el Concierto para trompeta definido como deslumbrante por el New York Times, el concierto para tuba y el quinteto de metales "Escenas armenias", Rapsodia armenia. En el año 1951 dedicó a su hija el Concertino para piano y orquesta sinfónica en 3 movimientos, en 1952 compuso Bailes armenios para la orquesta sinfónica en 5 movimientos; en 1954 fue designado director artístico de la Filarmónica Estatal, en 1955 preparó el Concierto Scherzo para trompeta y orquesta sinfónica y dos años después escribe Sinfonía en 4 movimientos y Fantasía armenia, las cuales han pasado al repertorio y son interpretadas con frecuencia por los grandes directores del presente, como Valery Gergiev, quien ha llevado al disco la Sinfonía para gran orquesta con la Sinfónica de la Radio Rusa. Durante los años 60 compuso el poema vocal-sinfónico en 4 movimientos acerca de una Leyenda de las Personas armenias, Concierto-fantasía (5 Contrastes) para quinteto de viento y orquesta sinfónica; y la ópera en tres actos Sayat-nova.

Las características rítmicas y melódicas de la música de Arutunian derivan del empleo de los recursos del folclore armenio, en particular de sus características improvisadas.

Sin embargo, en la década de los sesenta la obra de Arutiunian se reorientó hacia las formas más clásicas con un carácter plenamente tonal.

En 1973 compone tema con variaciones para trompeta y orquesta sinfónica; y en los años ochenta (80) Concierto para flauta y orquesta, Colección de los Bocetos armenia para quinteto de metales en 4 movimientos; Sasuntsis para cuarteto de cuerdas y piano, Concierto para violín y orquesta de cuerdas en 4 movimientos. Los principios de esta composición invitan a conservar la psicología profunda y la visión filosófica. En los años 90 compone Rapsodia para trompeta, Concierto para trombón y orquesta sinfónica en 3 movimientos, Concierto para tuba y orquesta sinfónica en 3 movimientos, Colección para oboe, corno y piano en 3 movimientos. Arutiunian murió el 28 de Marzo de 2012.

ANALISIS ESTRUCTURAL

El Concierto para Trompeta y Orquesta está estructurado en un único movimiento que dura aproximadamente quince (15) minutos. Es por su brillantez, un tipo de sonido muy ruso y muy armenio, con bellas y conmovedoras melodías y plagado de rápidas articulaciones. Se dice que dentro del material utilizado aparecen reminiscencias de una práctica improvisatoria armenia denominada ashughner, aunque el autor, sin negar el carácter nacionalista de su música, insiste en que no ha utilizado melodías populares. El lenguaje empleado y la brillante instrumentación, nos muestra una rica tradición orquestal rusa, más cercano a Rimski-Korsakov que a Tchaikovsky, más a Prokofiev que a Stravinsky; más a Katchaturian que a Shostakovich.

El análisis realizado a continuación no sigue una técnica especial, si no que se refiere a a una estructura formal, como al lenguaje armónico, al diseño de las frases, los aspectos rítmicos, las texturas, la dinámica o el carácter según lo

requiera cada momento. Como nos enseña Nicholas Cook, 1987 “en el análisis musical, sencillos procedimientos, cómo leer la partitura varias veces, describir los fragmentos musicales en lenguaje ordinario, son habitualmente más productivos que lanzarse inmediatamente hacia el análisis teórico.” En el transcurso de este Concierto se resume los momentos contenidos en los tres movimientos habituales. Su estructura, muy equilibrada, puede observarse en el siguiente esquema:

1 – 23	24 - .32	33 - .78	79 –126	127- 205	206- 232	233-280	281- 317	318 - 421
Introducción	Enlace	Tema Principal (Exposición)	Primer Tema Lento	Tema Principal (Desarrollo)	Enlace	Segundo Tema Lento	Enlace	Tema Principal (Re-exposición, cadenza y coda)
Mi b M		La b M	Fa#M/La			Do#m/Mi M		La b M

Se puede evidenciar, que se encadenan distintas secciones que permiten articular la exposición, desarrollo y re exposición de una forma sonata tradicional con dos temas lentos que hacen las veces de temas secundarios que a la vez; representan los momentos más pausados y líricos centrales. El lenguaje armónico utilizado es claramente tonal.

Aunque la bibliografía habla de una división tripartita, no existe tal segmentación en la partitura y son muchas las razones que hacen ver la obra como de movimiento único.

Es una armonía rica, actual, consciente de todas las contribuciones generadas desde el final del romanticismo, del impresionismo al jazz, pero sin plantearse la ruptura con la tonalidad, muy en la línea de los más destacados compositores

soviéticos. De hecho, hay una tonalidad principal, la bemol mayor, que reúne la composición.

Todos los temas resultan brillantes y lúcidos en la trompeta y le permiten al intérprete desplegar a lo largo del Concierto un buen repertorio con los recursos propios del instrumento.

La obra comienza con una introducción en tempo lento en la que la trompeta aparece como protagonista desde el inicio, haciendo una llamada con la que se presenta un motivo que va a servir de elemento articulador entre las distintas secciones:



Esta llamada se repite dos veces sobre el mi bemol mayor de la orquesta, respondiendo en eco a la célula final. Tras la tercera llamada, la melodía se expande descendiendo hasta si bemol, dominante del mi bemol anterior. En realidad, la tonalidad inicial de la introducción no va a ser a lo último la tonalidad principal, sino que esta parte hay que considerarla como introducción tonal también, pues prepara la aparición del La bemol Mayor del primer tema. La introducción continúa con una intervención libre de la trompeta sustentada en una rica armonía cromática hasta reposar de nuevo en si bemol. Con el cambio de tempo no llega aún el tema principal, sino que lo precede un pasaje orquestal de enlace elaborado con el motivo de la llamada inicial (motivo 1) pero en compás de 5/4 y en un contexto que nos recuerda sorprendentemente a Shostakovich, tanto

en la interválica como en la puntuación a base de ataques percusivos subrayados incluso por la caja.

Resultaría interesante un estudio del empleo de la trompeta en estas llamadas iniciales. Salvada la distancia estética, obsérvense por ejemplo las correspondencias entre esta parte inicial y el comienzo de “El amor brujo de Manuel de Falla”.



Fig. 1

Compárese, por ejemplo, con el arranque del primer concierto para cello de Shostakovich, de 1959:



Fig. 2

Sin embargo, este pasaje que aparenta convertirse en el primer tema no es tal, sino que rápidamente desemboca en el tema principal, por fin en la tonalidad de la bemol mayor. Se trata de un tema alegre, brillante, muy adecuado para la agilidad de la trompeta y extremadamente sencillo en su estructura formal. Se compone de una primera frase cuadrada con sus correspondientes cadencias en la dominante y en la tónica,



Fig. 3

Al que sigue una segunda idea complementaria “también una frase cuadrada de ocho compases que oscila entre la dominante y la región napolitana”.



Fig. 4

Durante esta segunda frase, la orquesta insiste en un metro 3+3+2 que le aporta un interés rítmico adicional. En un gesto muy clásico, reexpone la orquesta la primera frase con la melodía en los violines. Cuando la trompeta retoma la segunda frase “esta vez sin polimetría los propios violines hacen un bello contrapunto”.

Esta segunda frase desemboca en un pequeño desarrollo basado en la célula inicial de esta segunda frase (Fig 4: motivo 4). Una rápida descomposición y elaboración de esta célula sobre unas armonías que aceleran su ritmo nos conduce a un pasaje en el que la tensión se va desvaneciendo, la armonía se relaja en una sucesión de acordes descendentes y la célula se calma en tresillos de negra. De esta forma, se alcanza el ambiente apropiado para la aparición del primer tema lento. Una bella melodía, muy lírica, con un sensual fraseo en arco es expuesta por el clarinete.



Fig. 5

La armonía crea un estado de inestabilidad, pues siendo la tónica fa sostenido mayor, esta primera exposición del tema se sustenta en un pedal que insiste obstinadamente la dominante con una cadencia yámbica. Solo cuando se repite la frase, esta vez a cargo de la trompeta, se consuma la cadencia auténtica en la tónica (c. 89). Esta segunda exposición se cierra con una modulación a La mayor

(c. 94), dominante del Re mayor en el que los violonchelos vuelven a repetir la frase en interesante diálogo con la trompeta que destaca elegantemente cada uno de los párrafos del tema.

Esta vez la conducción armónica nos lleva a do sostenido mayor (c. 103) y tras un interludio breve sobre esta tonalidad, es toda la orquesta la que hace una cuarta y apasionada exposición de este primer tema lento, de nuevo en la mayor, mientras que el solista continúa con sus bellos comentarios. La sección se cierra con una coda en la que flauta, oboe, fagot y finalmente la trompa juegan con distintos motivos extraídos del tema. Unas suaves armonías de las cuerdas y una última escala de violonchelos y contrabajos producen una sensación de desvanecimiento que es interrumpida bruscamente por una acorde en sforzando.

En la sección central encontramos el desarrollo. La elaboración del mismo está basada en ideas anteriores, principalmente extraídas de la primera frase del tema principal, aunque también aparece la particularidad escala del tema lento que acaba de oírse.

Comienza el clarinete con la cabeza del tema principal en La mayor. Continúa la flauta con el motivo 3 (Fig. 3) del mismo tema. Interrumpe el oboe con el motivo 2 (Fig. 3) en la dominante de Mi bemol mayor y replica la trompeta con el motivo 3. De este modo prosigue el diálogo entre distintos instrumentos pasando por diversas tonalidades (Si bemol, Si mayor, Mi mayor), siempre en progresión ascendente hasta llegar a Fa mayor. Luego los Cornos exponen la cabeza del tema (motivo 2) por aumentación. Se estabiliza un do pedal sobre el que juega la trompeta.

En el compás 151 sobre el mismo pedal y en dos ocasiones, la orquesta presenta el mismo motivo en Re mayor, mientras que el solista lo imita por aumentación. La

tensión continúa aumentando con una nueva aparición de la misma cabeza del tema en Mi bemol mayor (c. 160). Después, (c. 165) los cornos recuerdan la frase en arco del tema lento sobre un pedal de si bemol, mientras la trompeta y las maderas juegan con el motivo 3. Se repite el mismo diálogo medio tono más alto (pedal si natural, c. 178) y tras la escala ascendente de toda la orquesta en el c. 187, se alcanza el clímax de esta sección. Ahora el pedal es de sol; sobre ella y en do mayor, toda la orquesta reproduce en tono triunfal la escala inicial del tema lento que antes hacían los cornos. Hay una modulación a Mi bemol mayor tras la cual reaparece abruptamente el motivo de la llamada inicial (motivo 1). Los trombones con insistencia y potencia repiten una versión nueva del motivo 1 (Fig.1 y 2). También este pasaje va a servir de enlace, esta vez para la llegada del segundo tema lento.

La tonalidad sol se mantiene hasta que asciende un peldaño a sol sostenido – dominante de do sostenido, la tonalidad en la que se presenta el tema siguiente. Tres veces más oiremos la llamada inicial en torno a este sol sostenido: clarinete, fagot y violonchelos, se pasan en un descenso del agudo al grave, conforme la dinámica y el tempo, preparándose así el clima para la entrada del segundo tema lento.

En un esquema tripartito del Concierto, este tema representaría el movimiento central. De este modo, el conjunto quedaría descompensado por la brevedad del final respecto a la primera parte, pero no podemos apartarnos a la apreciación de este tema como el momento tranquilo y reflexivo característico de los conciertos habituales. Se trata de un tema romántico en el que la trompeta, con sordina, dibuja una melodía muy melancólica, como una triste balada, sobre un acorde repetido en ritmo sincopado por las cuerdas.

Fig. 6

Está estructurado, en principio, como una frase cuadrada de ocho compases. Las pausas cadenciales son completadas por acoplamientos melódicos de los violonchelos. La primera semifrase no se aparta de la tónica, mientras que la segunda nos lleva al relativo mayor. Luego se desarrolla la misma idea; siempre la trompeta en diálogo con los violonchelos y sobre unas interesantes armonías que podríamos calificar de impresionistas, como por ejemplo las del c. 251 o las del c. 260. En este momento, el solista descansa, mientras violines y violonchelos dialogan acompañados por el resto de la cuerda.

Tras el breve interludio, reaparece la trompeta con una idea derivada de la primera y ordenada en la clásica progresión que sigue el círculo de quintas con los correspondientes acordes de 7^a y 9^a de prolongación. Esta idea desemboca

nuevamente en el relativo mayor. Y todo ello envuelto en un estado calmado y meditativo.

Finaliza esta sección con una frase muy adornada del clarinete que nos conduce a un nuevo pasaje shostakoviano de enlace. De nuevo la llamada inicial repetida, la polimetría, los ataques secos apoyados por pizzicato de las cuerdas y por la percusión en incorporación escalonada. En esta ocasión el pasaje está más desarrollado pasando la célula de los violonchelos a las violas, los violines, cornos, vuelve a las cuerdas hasta que finalmente terminan los metales en una escala descendente que nos lleva a La bemol mayor, tonalidad de la obra, en la que reaparece el tema principal en una reexposición en todo idéntica a la inicial. Como ocurría al comienzo del concierto, la trompeta entona las dos frases del tema que ahora pasa a los violines, quienes hacen el mismo contrapunto cuando el solista recupera la melodía. Continúa un breve desarrollo que culmina con el regreso a la llamada inicial en los violines que, con una hemiola fuertemente marcada por toda la percusión, llega a una nueva e inesperada interrupción. Un silencio prolongado da paso a la cadenza del solista a la que siguen cuatro dramáticos acordes y un giro cadencial con el que se cierra el Concierto.

La originalidad de este final no está tanto en su brevedad (apenas seis compases), cosa habitual, cuanto en el hecho de que se percibe en la bemol menor, mientras que a lo largo de todo el concierto predominan las tonalidades mayores, especialmente la bemol mayor, asociada al tema principal. (Solo en el comienzo del segundo tema lento encontramos una clara tonalidad menor, aunque rápidamente se cambia hacia el relativo mayor). Este final, en cierto modo abrupto y en tonalidad menor en el contexto de los enlaces de transición, funcionan a lo largo del concierto como elementos de articulación entre los distintos temas de importancia.

En definitiva, es un concierto muy bien construido, articulado en un movimiento pero con la lógica de la estructura tripartita, con un contenido musical de gran belleza y perfectamente acoplado al idioma del instrumento solista y a los requerimientos de la orquesta. Ciertamente es una obra que por su lenguaje tonal no puede enmarcarse en las evoluciones del momento en que fue creada. Sin embargo; posee cualidades particulares que le han permitido alcanzar la fama.

5.3. “PAISAJES” OBRA PARA TROMPETA Y MULTIPERCUSION

REFERENTES HISTORICOS:

Paisajes para Trompeta en do y Multipercusión es una obra interpretada con platillo, bongoes, marimba, ton grave, y un triangulo, repartidos para dos ejecutantes.

Esta obra fue compuesta en mayo del 2009 y estrenada un mes después en el Conservatorio Antonio María Valencia de la ciudad de Cali.

COMPOSITOR:



FERNEY LUCERO CALVACHI: Nació en Puerres (Nariño) en 1978, se formó en un entorno familiar musical, desde niño perteneció a la Banda Municipal, destacándose como trompetista y director. A partir de 1996 se radica en la ciudad de Cali (Valle del Cauca) donde realizó estudios en la Universidad del valle y en el Conservatorio Antonio María Valencia, enfatizando su estudio en trompeta y pedagogía de la misma bajo la orientación de los maestros Kostantyn Barichev, Pierre Malempre y Angel Hernández En el 2010 recibió el título de Especialista en Educación Musical de la Universidad del Valle. Durante su carrera como trompetista ha formado parte de la Orquesta Filarmónica del Valle, Orquesta y Banda del Conservatorio de Cali, Banda Sinfónica Univalle, Banda Sinfónica de la FAC, Cali Brass, Banda y Orquesta de la Universidad del Cauca, así como también ha actuado como solista, en recitales y música de cámara en diferentes instituciones y escenarios nacionales. En la actualidad es profesor de docente de la Universidad del Cauca y director del ensamble de trompetas “Clarino” dentro de la institución.

Durante su formación y por estimulación de sus docentes de piano, armonía, contrapunto y análisis musical, se inclino también hacia la composición y arreglos musicales, especialmente en el estudio de los ritmos colombianos.

Entre sus principales obras se destacan:

- “Canto al Pacifico” (Homenaje al pacifico Colombiano), ganadora del concurso de Música inédita para la Banda de San Pedro Valle 2007.
- “Concierto Colombiano para Trombón y Banda” esta pieza fue escogida por el Ministerio de Cultura y fue grabada por la Banda Departamental del Valle en el CD Música por la Convivencia en el 2008,

- “La Pasión de Cristo” obra ganadora del primer concurso de composición Semana Santa Popayán 2011.

ANALISIS ESTRUCTURAL

La obra Paisajes para Trompeta y Multipercusión consta de tres partes principales:

FANFARRIA: Un trino del platillo señala la antesala de una tonada brillante de la trompeta con acentos y disminuendos. La variedad de matices dan un toque de sorpresa al prologo. La marimba hace su aparición con un tempo más calmado en donde una secuencia de acordes de oncena aumentada, adornados con trinos, son el puente para llegar al vivo.

La cifra 7/4 indicadora de compas de este movimiento marca una clara amalgama de los compases de 4/4 y 3/4, la sincopa y los pasajes cromáticos predominan en la melodía de la trompeta, mientras que, el bongo toca un ostinato, estabilizando el ritmo de la melodía que después la repite la marimba. En este movimiento existe una mezcla de ritmos y melodías con efectos que se superponen para crear un ambiente picarezo.

CANTÁBILE: El cantábile tiene como característica la amalgama Armónica entre acordes Mayores con intervalo de cuarta Aumentada (do mayor- fa sostenido mayor y fa mayor - si mayor), estos acordes sirven de colchón a la melodía de la trompeta con sordina (wah) con la cual se logran efectos propios del modernismo del instrumento. Los instrumentos de percusión toman papel importante en al final de este movimiento cuando marcan y sostienen rítmicamente una secuencia armónica de la marimba y a la vez melódica de la trompeta que tiene al intervalo de cuarta aumentada como recurso predominante.

Una cadenza de la trompeta que recuerda algunos temas expuestos en los movimientos anteriores, es ahora el puente para retomar el vivo.

VIVO: La melodía con la que comienza este movimiento está escrita una quinta por debajo con respecto al primer vivo, esto crea un ambiente de calma a pesar de que se retome el tempo rápido, solo, en los dos últimos compases se rompe la calma cuando la trompeta y la marimba se unen en una melodía que antes la habían alternado y que ahora con un matiz forte dan fin a la obra.

Esta obra se puede considerar dentro de la Música Descriptiva, pues es un viaje por diferentes Paisajes que rodean la vida cotidiana. Los diferentes matices y timbres de los instrumentos, así como también los colores de los acordes interpretados por el timbre especial de la marimba pintan 4 diferentes Paisajes.

5.4. CONCERTINO PARA TROMPETA Y PIANO

REFERENTES HISTORICOS:

Respecto a la obra en mención, no obtuve éxito en cuanto a la búsqueda e investigación del tema, realizado a través de herramientas como el internet y los libros, para lograr hacer una descripción clara y evidente de la misma..

CONCERTINO

En una orquesta sinfónica, el concertino es el solista de la sección de violines primeros. De forma general, el concertino es el instrumento o grupo de instrumentos solistas, por contraposición con el ripieno, que es el conjunto de instrumentos que sirven de acompañamiento y base para el concierto. Entre

ambos suele darse un intercambio de material musical. El nombre surge del Concerto grosso, género empleado sobre todo en el barroco italiano en el que destacó Arcangelo Corelli. Por extensión, se emplean ambos términos para cualquier agrupación de músicos que cumplan sus características; puede hablarse por ejemplo del concertino y el ripieno de una Big Band de jazz, género que comparte muchas características formales con el concerto grosso (incluyendo la libertad interpretativa y de improvisación, que es típica de la música anterior al clasicismo).

En la actualidad, el término se emplea muy comúnmente para la música sinfónica, donde la primacía de los violines es muy habitual. Así, en la orquesta, el concertino es la persona de mayor jerarquía después del director, el que ejecuta los solos de violín en caso de que los haya, con excepción de los conciertos, en el que es probable que intervengan varios violines solistas. El concertino toma decisiones respectivas a la técnica de ejecución de los violines, y, en ocasiones; de todos los instrumentos de cuerda, y puede encargarse de la afinación de toda la orquesta (solo cuerda) antes de los ensayos, actuaciones y otros temas técnicos. En ocasiones ayuda a la dirección de la orquesta con pequeños gestos o guiños que marcan tiempos que no pueden ser indicados solamente por la batuta del director.

COMPOSITOR:



KARL HEINZ JAGER: Nació en Pretzsch Alemania en 1941. Entre los años 1955 a 1959 asiste al Conservatorio de Magdeburg y a finales de este mismo año inicia sus estudios en trompeta y percusión en la Universidad de Música de Leipzig.

Desde 1964 tiene su propia editorial para música vocal (www.musikverlag-jaeger.de), además de haber publicado en las editoriales Engelhart (Dettenheim), Eres-Edition (Bremen), Musikverlag Hofmeister (Leipzig).

Formó parte de la Asociación de Compositores Alemanes, de la GEMA y de la Asociación Alemana de Directores de Coros FDB. De 1968 a 1974 estudió composición y dirección de Coro en la Universidad de Música “Hanns Eisler” en Berlín con G. Kochan y fué docente en la misma Universidad. A partir de 1990 se convirtió en Profesional Liberal en calidad de Compositor y Director de Coros en Heidelberg y alrededores.

Su principales Obras : Musik für Orchester, Sieben Epigramme, Kammermusik para 9 instrumentos, Metamorfosis para dos guitarras, Sonata para 3 guitarras, Reflexiones para acordeón, Concertino para trompeta y piano, Kleine Suite para Trompeta y piano, Concertino para clarinete y piano 5 canciones para tenor y piano; numerosas obras para coro.

ANALISIS ESTRUCTURAL

CONCERTINO PARA TROMPETA Y PIANO- Karl Heinz Jager

I MOVIMIENTO				II MOVIMIENTO			III MOVIMIENTO						
All vivace				Andantino- Carácter lento			Movimiento mucho más energético y rápido que los anteriores, además de muy rítmico.						
1	23	61	62	80	A	A"	A	130	183	184	201	282	208
22	B		A		Con sordina	Con sordina	Con	A		B		207	211
A	mp	Dolce			mp dulce	mf	sordina mp	Es bastante		Legato		A(corto)	Conclusión:
Articular			Mf					rítmico con		Cambia, contrasta		Retoma el	Concluye con
Mf								acompañamiento en acentos		en cuanto a las		tema muy	3 cambios:
								y estacatos		articulaciones, esta		corto para	De largo a
								para darle		vez con ligaduras,		concluir	rallentando y
								mayor fuerza.		no estacatos, ni			presto.
										acentos.			
La sección B contrasta por:				No carácter contraste			Este último movimiento, utiliza la polimetría y también se pueden						
* Dinámica				A' porque no es tan contraste porque			mostrar las habilidades de intérprete a través de diferentes cambios de						
* Ritmo- menos rítmico en relación al anterior. Las figuras rítmicas son más largas.				utiliza las mismas figuras rítmicas tanto en la melodía como en el acompañamiento.			articulación y carácter apoyados por los cambios de compás (utiliza compases amalgamados).						
*Articulación- utiliza muchas ligaduras													
*Contraste en el carácter, acompañamiento piano													

5.5. EDELMA (PASILLO)

REFERENTES HISTORICOS:

En relación a la obra en mención, y después de haber utilizado varias herramientas (libros, internet) que facilitaran su proceso de búsqueda, se logró encontrar únicamente la información relacionada.

Este pasillo “Edelma” es genuinamente Colombiano, pero tiene la particularidad de que fue compuesto por Terig Tucci un Argentino, de quien se dice nunca pisó tierra Colombiana. En todo caso es una verdadera joya musical de auténtico sabor Colombiano que siempre recordaremos. Igualmente, es autor de otro pasillo Colombiano “Anita la Bogotanita”.

PASILLO:

El pasillo es un género musical popular característico del folklore latinoamericano particularmente en Colombia y Ecuador aunque se cultiva también en Venezuela y Panamá.

Según el musicólogo Guillermo Abadía "La denominación de “pasillo” como diminutivo de “paso” se dio justamente para indicar que la rutina planimétrica consta de pasos menudos. Así, si el “paso” corriente tiene un compás de 2/4 y una longitud de 80 centímetros, el “pasodoble” como marcha de infantería tiene un compás de 6/8 y una longitud de 68 a 70 cm. El “pasillo”, en compás de 3/4 tiene una longitud de 25 a 35 cm.

Básicamente existen dos tipos representativos de pasillo:

- El pasillo fiestero instrumental, que es el más característico de las fiestas populares, bailes de casorios y de garrote, retretas y corridas de toros.

- El pasillo lento vocal o instrumental, es característico de los cantos enamorados, desilusiones, luto y recuerdos; es el típico de las serenatas y de las reuniones sociales de cantos y en aquellos momentos de descanso y nostalgia.

COMPOSITOR:



TERIG TUCCI: Fue un compositor Argentino, violinista, pianista, y bandolinista. Nació en Buenos Aires el 23 de Junio de 1897. Su primera composición, cariños de Madre se realizó para una zarzuela en el Teatro Avenida, en 1917. Tras una carrera como violinista en orquestas de cine local, que dejó en 1923 para Nueva York, y de 1930 a 1941, realizada por NBC Radio. Importante sello de grabación RCA Víctor llamado Tucci productor ejecutivo de su lucrativa unidad de la música latinoamericana en 1932 y en 1934, se presentó con el famoso cantante de tango de imágenes; su compatriota Carlos Gardel en la Paramount.

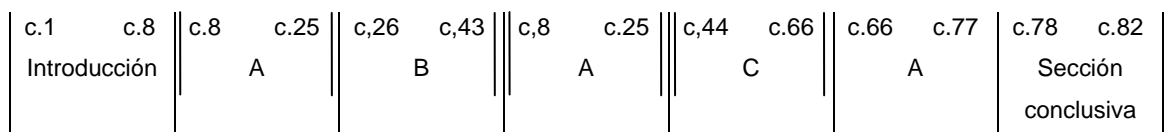
Restantes al mando de la unidad de América RCA Tucci se desempeñó como arreglista musical de plomo para Pan-American Orquesta CBS Sinfónica desde 1940 hasta 1949, donde colaboró con el acordeonista Sr. John Serry y el conductor de Alfredo Antonini en el programa radial Viva América. Él también

trabajó para la General Electric desde 1941 hasta 1947, y con la voz de América, desde 1951 hasta 1959. Tucci dirigió a su orquesta típica en numerosas grabaciones de RCA, en particular, Mi Buenos Aires, en 1958. Se retiró de la RCA en 1964, y en 1969, escribió una reflexión sobre los últimos días de Gardel, “Gardel en Nueva York”.

Tucci vivió sus últimos años en el Forest Hills, Queens, el hogar. Murió durante una visita a Buenos Aires el 28 de febrero de 1973, y fue sepultado en Nueva York.

ANÁLISIS ESTRUCTURAL

El arreglo de esta obra, está estructurado en forma Rondo con introducción y sección conclusiva, tal como se observa en el siguiente gráfico:



El arreglista en esta obra, utiliza diálogos de la melodía entre la trompeta y el piano, logrando que el piano, también cumpla un papel melódico y no solo de acompañamiento.

La sección A es la que podríamos llamar como Estrofa, siendo las otras secciones (B y C) los estribillos.

El piano introduce la obra, y la intervención de la primera estrofa (A) es interpretada por la trompeta en dialogo con el piano.

En las secciones B y C la trompeta presenta la melodía con el acompañamiento del piano, quien al final de cada sección cumple también un papel melódico.

La obra concluye con la interpretación por parte de la trompeta de la Estrofa (A) sin repetición, y con una sección conclusiva formada a partir de cromatismos en forma ascendente y descendente.

6. CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES

	SEP- OCT 2011	NOV- DIC 2011	ENE- MAR 2012	ABR 2012	MAY- NOV 2012	DIC 2012	ENE- FEB 2013	MAR- ABR 2013	MAYO 2013	JUNIO 2013
SELECCIÓN DE LAS OBRAS PARA EL CONCIERTO DE GRADO										
INVESTIGACION ACERCA DE LOS COMPOSITORES										
RECOLECCION DE DATOS										
ELABORACIÓN DEL ANTEPROYECTO										
ENTREGA DEL ANTEPROYECTO										
ELABORACION DEL PROYECTO DE GRADO										
ENTREGA DEL PROYECTO DE GRADO										
CORRECCIONES DEL PROYECTO DE GRADO										
PREPARACION DEL CONCIERTO DE GRADO										
PRESENTACION DEL CONCIERTO DE GRADO PRIVADO										
PRESENTACION DEL CONCIERTO PUBLICO										

7. RECURSOS

7.1. MATERIALES

Instrumentos principales:

- Trompeta en Si Bemol
- Trompeta en Do
- Trompeta Pícolo
- Bugle

Instrumentos de acompañamiento:

- Piano
- Tiple
- Bajo
- Marimba y Multipercusión

7.2. HUMANOS

- Director de Grado: Ferney Lucero

Acompañantes:

- Pianista: Andrés Roa
- Tiplista: Andrés Marcillo
- Bajista: Jorge Chicaiza
- Marimba: Fabián Molano
- Multipercusion: Hayver Molano

7.3. LOGISTICOS

- Atriles
- Partituras
- Auditorio “Fundadores”

8. AGRADECIMIENTOS

Doy gracias al TODO PODEROSO, a él debo la sabiduría y fortaleza para avanzar y lograr este gran triunfo. Gracias señor por hacer realidad mi sueño, por escucharme en los momentos de angustia y desesperación, por las noches en que te desvelaba pidiéndote uno y otro favor. Gracias por mitigar mis nervios, por darme valentía y permitirme continuar amando lo que más amo...la MUSICA.

Siempre tuve confianza en que lograría salir adelante, en que los retos se podían superar y alcanzar la meta.

Agradezco a mi familia, a mi padre MAXIMILIANO CHAMORRO, a mi madre AMPARO CIFUENTES, a mis hermanas YELITZA y KARIME CHAMORRO, y a mi sobrina VALERIA. Doy mil gracias por su apoyo incondicional, por sus consejos, enseñanzas, recomendaciones y amor sincero. Gracias por creer en mi cada minuto y segundo que transcurre, por brindarme la oportunidad de formarme y hoy...poder cumplir con este gran sueño el de ser MUSICO. PADRES, nunca terminare de retribuir los sacrificios y esfuerzos que aunaron para sacarme adelante, solo me resta decirles que los amo con todas mis fuerzas. Gratitudes y bendiciones a mis tíos, primos y demás familiares por sus oraciones y buenas energías.

Aprovecho este momento para agradecer a SANDRA LORENA MONDRAGON. Quien se ha convertido en alguien muy especial en mi vida, esa persona que apareció en mi sendero justo cuando más la necesitaba, a ella quiero decirle...gracias , gracias por compartir a mi lado tantos años de entrega y dedicación, por preocuparse por mí y por las cosas que me rodean, porque además de ser mi novia es mi amiga y escucha, por convertirse en el ser que le

dio un sentido diferente a mi vida , servir de apoyo cuando más lo he necesitado, y enseñarme un estilo de vida que me ha permitido ser mejor persona. Gracias por entenderme, por estar siempre conmigo y apoyarme en mis decisiones.

Mis gratitudes al Maestro FERNEY LUCERO que además de ser mi docente de Trompeta, formas, armonía, piano y Director de Grado es mi amigo; gracias por creer en mi. A los jurados SANDRA JIMENEZ; ALEJANDRO ANAYA y ANDRES RAMIREZ, agradecimientos por sus consejos y recomendaciones. A los demás docentes y orientadores que me brindaron sus conocimientos durante este proceso, congratulaciones.

A mis compañeros y amigos, reconocimientos por estar a mi lado cuando más los necesite, por servir de apoyo cuando sentía rendirme. A ANDRES ROA, FABIAN y HAIVER MOLANO, ANDRES MARCILLO y JORGE CHICAIZA, quienes forman parte del Ensamble en cada una de las obras de este Concierto de Grado, agradecimientos porque sin ellos este recital no hubiera sido posible.

Gratitudes a BRYAN, DORIAN, JULIAN, ORLANDO Y HUGO y a todos mis compañeros de Trompeta, por sus buenos consejos y transmisión de energía positiva. A ORLANDO CERON y DAVID CORDOBA por el diseño de la publicidad del recital de grado.

Este recital va dedicado a todas las personas que hicieron posible este momento, quedaran grabados hoy... en mi mente y en mi corazón.

9. BIBLIOGRAFÍA

- COOK, Nicholas. Una guía para análisis musicales. Londres: JMDent & Sons Ltd., 1987. Asociación de Trompetistas de Andalucía "Alnafir"
- Millán Esteban, Ángel (1985). Programa de estudios sobre los orígenes de la trompeta y su evolución en la historia musical. Expomúsica Pacheco. pp. 54
- Andrés, Ramón (1995). Diccionario de instrumentos musicales: de Píndaro a J.S. Bach. Bibliograf. pp. 540.
- Arutiunian, Alexander by Don Michael Randel, in 'The Harvard concise dictionary of music and musicians', 1999, 757 pages, p. 36
- HOLMAN, Peter; THOMPSON, Robert: «Henry Purcell», en Grove Music Online, ed. L. Macy (consultado el 17 de marzo de 2006),grovemusic.com
- "Biography", Accordion World, Bedford Hills, New York, Vol 11,(11), 3 March 1946

10.WEBGRAFIA

- http://www.alnafir.org/archivos/revista_alnafir_6.pdf
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Trompeta>
- http://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_Arutiunian
- http://es.wikipedia.org/wiki/Henry_Purcell
- <http://www.epdlp.com/compclasico.php?id=1096>
- http://en.wikipedia.org/wiki/Terig_Tucci
- <http://www.luisgonzales.org>
- <http://www.sommerhalder.info>
- [http:maxsommerhalder@gmail.com](mailto:maxsommerhalder@gmail.com)
- [http://luisgonzalezmarti@yahoo.es](mailto:luisgonzalezmarti@yahoo.es)