ANÁLISIS TÉCNICO INTERPRETATIVO DE CUATRO OBRAS PARA TROMPETA COMPUESTAS POR: ALEXANDER GOEDICKE, ALEXANDER ARUTUNIAN, VASSILY BRANDT Y JEAN-BAPTISTE ARBAN

ALEJANDRO BETANCUR HERRERA

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES-ASAB
Proyecto curricular de Artes Musicales

2011

ANÁLISIS TÉCNICO INTERPRETATIVO DE CUATRO OBRAS PARA TROMPETA COMPUESTAS POR: ALEXANDER GOEDICKE, ALEXANDER ARUTUNIAN, VASSILY BRANDT Y JEAN-BAPTISTE ARBAN

ALEJANDRO BETANCUR HERRERA
COD: 20031098018

TUTOR
MAESTRO
JOSÉ GERMÁN MURCIA

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES-ASAB
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES

BOGOTÁ, MARZO DEL 2011

ACADEMIA SUPERIOR DE ARTES DE BOGOTÁ
UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSE DE CALDAS
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES

TRABAJO DE GRADO

ANÁLISIS TÉCNICO INTERPRETATIVO DE CUATRO OBRAS PARA TROMPETA COMPUESTAS POR: ALEXANDER GOEDICKE, ALEXANDER ARUTUNIAN, VASSILY BRANDT Y JEAN-BAPTISTE ARBAN

MODALIDAD DE INTERPRETACIÓN
ALEJANDRO BETANCUR HERRERA
20031098018
TUTOR: JOSÉ GERMÁN MURCIA
FIRMA DEL TUTOR:

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCION 1
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA 2
1.1 ANTECEDENTES 2
1.2 JUSTIFICACIÓN 4
1.3 PREGUNTA INVESTIGATIVA 4
1.4 OBJETIVO GENERAL 5
1.5 OBJETIVOS ESPECÍFICOS 5
2. REFERENTES CONCEPTUALES 6
2.1 GENERALIDAES DE LA TROMPETA: 6
2.1.1 LA TROMPETA 6
2.1.1.1 MECANISMO 6
2.1.1.2 TESITURA 8
2.1.1.3 DETALLES ESPECIALES 8
2.1.2 HISTORIA 9
2.1.2.1 ORIGEN 9
2.1.2.2 EN ANTIGUAS CIVILIZACIONES 9
2.1.2.3 EDAD MEDIA 11
2.1.2.4 EL BARROCO: SE EXTIENDE SU USO 12
2.1.2.5 SIGLOS XVIII Y XIX: LA TROMPETA DE PISTONES 13
2.1.2.6 SIGLO XX 14
2.1.3 TIPOS DE TROMPETA 14
2.1.3.1 TROMPETA EN *DO* O EN *SIb* 14
2.1.3.2TROMPETA EN *MIb* *15*
2.1.3.3 TROMPETA PICCOLO 15
2.1.3.4 BUGLE (FLUGELHORN) 15
2.1.3.5 CORNETA 16
2.1.3.6 TROMPETA BAJA 16
2.1.3.7 TROMPETA DE VARAS 17
2.2 MAPA TOPOGRÁFICO DE LA TROMPETA 18
2.3 ASPECTOS DE ANÁLISIS 19
2.3.1 FLEXIBILIDAD 19
2.3.2 DIGITACIÓN 19
2.3.3 ARTICULACIÓN 20
2.3.3.1 ARTICULADO (SEPARADO): 20
2.3.3.2 LEGATO 20
2.3.3.3 STACCATO 20
2.3.3.4 ACENTO 21
2.3.3.5 PICADO 21
2.3.3.6 TENUTO 21
2.3.3.7 DOBLE STACCATO 22
2.3.3.8 TRIPLE STACCATO 22
2.3.4 REGISTRO 22
2.4 BIOGRAFÍAS BÁSICAS DE COMPOSITORES 23
2.4.1 ALEXANDER GOEDICKE 23
2.4.2 ALEXANDER ARUTUNIAN 23
2.4.3 VASSILY BRANDT 23

2.4.4 JEAN-BAPTISTE ARBAN 24
2.5 DESCRIPCIÓN GENERAL DEL REPERTORIO 24
2.6 LISTADO DE REPERTÓRIO Y FUENTES UTILIZADAS 25
3 METODOLOGÍA 26
4. ANALISIS TÉCNICO INTERPRETATIVO DE LAS OBRAS 27
4.1. CONCIERTO ESTUDIO OP. 49 – ALEXANDER GOEDICKE 27
4.1.1. FLEXIBILIDAD 27
4.1.1.1. COMPÁS 3 27
4.1.1.2. COMPÁS 80 – 81 28
4.1.1.3. COMPÁS 108 28
4.1.2. DIGITACIÓN 29
4.1.2.1. COMPÁS 2 – 3 29
4.1.2.2. COMPÁS 26 30
4.1.2.3. COMPÁS 82 – 86 30
4.1.3. ARTICULACIÓN 31
4.1.3.1. COMPÁS 1 31
4.1.3.2. COMPÁS 7 31
4.1.4. REGISTRO 32
4.1.4.1. COMPÁS 27 – 28 32
4.1.4.2 COMPÁS 48 – 59 32
4.2. CONCIERTO PARA TROMPETA Y ORQUESTA EN LA BEMOL MAYOR – ALEXANDER ARUTUNIAN. 33
4.2.1. FLEXIBILIDAD 34
4.2.1.1. COMPÁS 17 – 18 34
4.2.1.2. COMPÁS 41 – 44 34
4.2.1.3. COMPÁS 100 – 101 35
4.2.1.4. COMPÁS 158 – 159 36
4.2.1.5. COMPÁS 251 – 252 36
4.2.2. DIGITACIÓN 36
4.2.2.1. COMPÁS 11 36
4.2.2.2. COMPÁS 46 – 49 37
4.2.2.3. COMPÁS 60 – 62 37
4.2.2.4. COMPÁS 67 – 70 38
4.2.3. ARTICULACIÓN 38
4.2.3.1. COMPÁS 33 – 40 38
4.2.3.2. COMPÁS 133 – 137 39
4.2.3.4. COMPAS 162 – 165 39
4.2.4. REGISTRO 40
4.2.4.1 COMPÁS 12 – 16 40
4.2.4.2. COMPÁS 107 – 108 40
4.2.4.3. COMPAS 186 – 189 41
4.3. CONCERTPIECE N 2 OP 12 PARA TROMPETA Y PIANO – VASSILY BRANDT 41
4.3.1. FLEXIBILIDAD 42
4.3.1.1. COMPÁS 4 – 6 42
4.3.1.2. COMPAS 31 – 33 42
4.3.1.3. COMPÁS 87 – 88 43
4.3.2. DIGITACIÓN 43
4.3.2.1 COMPAS 12 – 15 43

4.3.2.2. COMPÁS 19 44
4.3.2.3. COMPÁS 47 – 49 44
4.3.2.4. COMPÁS 140 – 144 45
4.3.3. ARTICULACIÓN 45
4.3.3.1. COMPÁS 56 – 59 45
4.3.3.2. COMPÁS 127 – 135 46
4.3.3.3. COMPÁS 193 – 196 46
4.3.4. REGISTRO 47
4.3.4.1. COMPÁS 8 – 10 47
4.3.4.2. COMPÁS 101 – 103 47
4.3.4.3. COMPÁS 106 – 108 47
4.4. FANTASÍA Y VARIACIONES SOBRE EL CARNAVAL DE VENECIA – JEAN BAPTISTE ARBAN 48
4.4.1. INTRODUCCIÓN 48
4.4.2. TEMA 49
4.4.3. VARIACIÓN I 49
4.4.4. VARIACIÓN II 50
4.4.5. VARIACIÓN III 50
4.4.6. VARIACIÓN IV 51
5. CONCLUSIONES 52
BIBLIOGRAFIA 53

INTRODUCCIÓN

La música ha acompañado al ser humano desde su aparición en el planeta. Desde su origen hasta ahora ha sido su medio de comunicación, su forma de expresión artística y mental, una forma de expresar con sonidos los sentimientos, es compañía y camino en la vida del hombre.

Desde el origen de la música como compañía del hombre, estos dos han evolucionado para crear nuevas formas de expresión y nuevas herramientas para lograrlo. Entre el sinfín de utensilios usados para transformar los pensamientos en sonidos, el ser humano tomó en un principio los cuernos de los bueyes y los transformó en trompas de caza, ese primitivo instrumento, fue el origen de lo que hoy conocemos como trompeta.

Gracias al dominio de los metales y al mismo desarrollo tecnológico el hombre, este cuerno evolucionó para convertirse en uno de los instrumentos musicales más complejos de interpretar, en una herramienta que necesita del talento, la técnica y las capacidades de su ejecutante para ser parte fundamental de la música como lo es actualmente.

La historia de la trompeta en la música es extensa, inmensa, se usarían mares de tinta para abarcar este tema, por eso es necesario abarcarla en pequeños segmentos para entenderla y conocerla. Uno de los periodos más llamativos en materia de creación de obras para este instrumento es el periodo romántico; en esta época el virtuoso violinista Niccolo Paganini influyó en los músicos haciendo que buscaran ese mismo virtuosismo y perfección en diferentes instrumentos musicales. Jean-Baptiste Arban, trompetista, fue uno de estos músicos que exploró las infinitas posibilidades técnicas de su instrumento, la gran cantidad de posibilidades melódicas y abrió las puertas a composiciones cada vez más complejas y al primer método de enseñanza de trompeta de la historia.

En este trabajo de grado se analizarán cuatro obras compuestas para trompeta escritas durante el periodo romántico, o dentro del estilo romántico, que hacen parte de la literatura del instrumento, de un repertorio internacional y prácticamente obligatorio para todo trompetista que pretenda demostrar todas las capacidades técnico interpretativas del instrumento.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1 ANTECEDENTES

La Trompeta en Colombia ha sido un instrumento cuyo aprendizaje, aunque de lenta evolución, en los últimos cinco años ha ido progresando con mayor velocidad gracias al importante papel que la tecnología y los medios de comunicación han jugado, brindando la oportunidad de conocer instrumentistas, nuevas técnicas de ejecutar el instrumento y nuevos estilos de interpretación musical. Actualmente contamos con discografía, lecturas, métodos y explicaciones dadas por cada uno de los maestros de las diferentes universidades.

La escuela colombiana de trompeta es una mezcla de conocimientos europeos y norteamericanos que han llegado por medio de clases magistrales y por maestros colombianos que realizaron sus estudios musicales en diferentes países como Francia, Alemania, Estados Unidos y Rusia los cuales poseen una larga trayectoria en el estudio del instrumento.

Teniendo como base la historia y evolución de los estudios sobre el instrumento, se pueden encontrar una gran variedad de métodos de aprendizaje escritos por grandes trompetistas provenientes de diversos lugares del mundo y diferentes épocas; aunque todos se basan en los mismos principios, columna del aire y sonido, cada uno busca desarrollar una habilidad específica.

El primer y más importante método de trompeta reconocido a nivel mundial e histórico es el "*Método Completo de Conservatorio para Trompeta*" escrito por el francés Jean-Baptiste Arban (1825-1889). Este método a pesar de ser el más antiguo, continúa siendo el de mayor uso por varias razones:

Este es de los pocos métodos para trompeta que incluye estudios para todas las habilidades técnicas e interpretativas que debe desarrollar un instrumentista[1].

Es recomendado para principiantes, puesto que comienza con ejercicios básicos para el control del aire y la búsqueda de sonido.

Fue escrito durante el periodo romántico en Francia, en éste, apareció la figura del 'Virtuoso'[2], por lo tanto los instrumentistas debían adquirir un nivel técnico bastante alto para poder interpretar las composiciones realizadas en esta época. Aun hoy en día los estudiantes continúan basando su aprendizaje en este método.

Incluye ejercicios técnicos para desarrollar todas las formas de ornamentación musical posibles en el instrumento.

No solo es un libro de ejercicios técnicos, también posee una cantidad de estudios líricos, duetos y fantasías para trompeta. En cada uno se encuentra alguna de las características técnicas e interpretativas que debe dominar el intérprete para poner en práctica su musicalidad.

Por las razones expuestas, el "*Método Completo de Conservatorio para Trompeta*" de Jean-Baptiste Arban es el libro más importante para la formación de un trompetista.

Existe otro método, escrito en ésta misma época, el "*GranMétodo para Trompeta o Corneta*" del francés Saint-Jacome. En este método se incluyen ejercicios para desarrollar habilidades técnicas e interpretativas en el estudiante similares a las del método Arban; además incluye estudios líricos y duetos con los que se puede poner en práctica todo lo desarrollado y la musicalidad, sin embargo se presenta un inconveniente: Para llegar a estudiar este método se necesita de un nivel avanzado, no es recomendado para un principiante.

---

[1] Ver desde la pagina 19 hasta la Nº 23

[2] El término virtuosismo indica, de parte de un intérprete de instrumento musical, el predominio del aspecto técnico-ejecutivo del arte.

Un método mucho más actual y que abarca ejercicios para desarrollar todas las habilidades técnicas e interpretativas del estudiante es el "*Método Para Trompeta (estudios técnicos)*" escrito por el estadounidense Allen Vizzutti, quien incluye estudios para desarrollar algunas habilidades pasadas por alto en los anteriores métodos mencionados. Incluye algunos aspectos como: Flexibilidad de los dedos (digitación), ataque sencillo con la silaba "ku", registro y resistencia; además de consejos para el calentamiento y la puesta en escena.

Hay otro método, que aunque poco conocido, resulta interesante por su metodología es el "*Método Para El Estudio De Trompeta, Corneta y/o Cualquier Otro Instrumento De Cobre*" escrito por Domingo Gatti: en este método se encuentran ejercicios técnicos a dueto cuyo fin es que, por medio de la referencia auditiva dada por el maestro, el estudiante asimile e imite lo realizado por su profesor y así desarrolle de manera fácil y rápida las habilidades técnicas e interpretativas requeridas para una buena ejecución.

James Stamp escribió un excelente método: "*Calentamiento + Estudios*" enfocado en el control del aire y la realización de un buen calentamiento. Por medio de graficas explica al estudiante la forma de emitir el aire y mantener una buena columna con éste para darle proyección y calidez al sonido. Es un método escrito para estudiantes con conocimiento del instrumento, ya que hace énfasis en el calentamiento específico de algunas habilidades técnicas, por ejemplo: ejercicios de vibración en los labios para calentarlos y darles fluidez, ejercicios de staccato para preparar la lengua y agilizarla, entre otros. Un aspecto muy importante es que incluye ejercicios para el desarrollo de las notas pedales[3] que brindan control del aire, relajación a los labios y a la musculatura de la embocadura. Para buscar afinación y sonido mediante propone el estudio del "Bending" (doblando), que consiste en realizar una nota y descender medio tono sin la necesidad de presionar ningún pistón, simplemente por medio de la columna del aire y los labios. Incluye además tres estudios líricos que por medio de calderones pretende facilitar la ejecución del instrumento y la afinación en el momento de la interpretación.

Una de las habilidades técnicas más difíciles de adquirir para la mayoría de estudiantes de trompeta es la flexibilidad, para el estudio de esta se han escrito una gran cantidad de métodos, que aunque todos buscan que por medio de sus ejercicios se pueda llegar al dominio preciso, cada uno posee un estilo diferente de estudio dependiendo de la necesidad del alumno para que funcione como herramienta en la evolución de esta técnica.

Charles Colin escribió uno de los métodos más representativos para el estudio de la flexibilidad: *"Flexibilidad Avanzada (Volumen 1, 2 y 3)"*, los ejercicios que aparecen en este libro buscan que el estudiante desarrolle y domine la ejecución de intervalos ligados o estacatos en cualquiera de las 7 posiciones de digitación posibles en la trompeta[4].

Earl Ironsb escribió a su vez un método llamado "*Veintisiete grupos de ejercicios*" especialmente diseñados para el desarrollo del control del aire, la flexibilidad de los labios y los músculos de la embocadura. Como su nombre lo indica, son grupos de carácter progresivo para que el estudiante poco a poco desarrolle la flexibilidad, comenzando desde el grupo número 1, y continuando en orden ascendente según su avance personal.

"*Ejercicios Diarios y Estudios Técnicos Para Trompeta*" escrito por el Ruso Max Schlossberges uno de los métodos más exigentes para el estudio de la flexibilidad, pues no solo propone el estudio de la flexibilidad por medio de los armónicos de cada una de las posiciones de la trompeta, si no que da la opción de estudiar intervalos cortos o bastante grandes mezclando las 7 posiciones posibles en el instrumento. También enfatiza en el estudio de escalas y arpegios de todos los tipos.

Por último, entre los métodos de flexibilidad más usados en Colombia, se encuentra "*Flexibilidad de los Labios*" escrito por el chino Bai Lin,el cual hace énfasis en el estudio de

[3] Las notas pedales son un conjunto de sonidos realizados en la trompeta por debajo de su registro natural, del fa 3 hacia abajo.

[4] Ver página 20

intervalos por medio de los arpegios en todas las tonalidades y en las 7 posiciones de la trompeta.

1.2 JUSTIFICACIÓN

La formación de los instrumentistas en las universidades o conservatorios a nivel profesional se basa en la interpretación, exigiéndole al estudiante musicalidad y gusto por la música. La técnica se debe estudiar con el fin de que la ejecución del instrumento sea natural, como caminar o respirar, y así poder interpretar y disfrutar el montaje y desarrollo de un recital. Es esta la razón por la cual se ha elaborado este trabajo, cuyo fin es analizar desde la técnica del instrumento, las formas de interpretación de la música romántica y así acercarse a un conocimiento general del instrumento y del estilo.

Pocos músicos logran plasmar en un escrito la forma de ejecutar y de interpretar una obra utilizando un lenguaje universal, es decir, dejando un poco de lado los términos musicales y expresándose en un estilo formal con el fin de que una persona que desconozca la terminología musical logre comprenderlo. Es por esto que es importante la elaboración de estos escritos con los cuales se puede difundir el lenguaje musical y contribuir al interés de las personas, principalmente los jóvenes, para que sientan la música desde un punto de vista intelectual y valorativo al esfuerzo requerido por el instrumentista para lograr cierto nivel musical.

1.3 PREGUNTA INVESTIGATIVA

¿Cómo elaborar un análisis técnico interpretativo de cuatro obras para trompeta compuestas por: Alexander Goedicke, Alexander Arutunian, Vassily Brandt Y Jean-Baptiste Arban?

1.4 OBJETIVO GENERAL

Elaborar un análisis técnico interpretativo de cuatro obras para trompeta compuestas por: Alexander Goedicke, Alexander Arutunian, Vassily Brandt Y Jean-Baptiste Arban.

1.5 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Desarrollar de forma adecuada el montaje del repertorio seleccionado, mediante la utilización de diferentes aspectos técnicos en los cuales se expone la forma correcta de abordar las obras objeto de estudio desde sus principales características de estilo y forma, dificultades técnicas de interpretación, desarrollo del repertorio y montaje, y ensamble final con acompañamiento.

- Demostrar las cualidades y capacidades musicales de la Trompeta mediante su interpretación en obras cuya característica principal consiste en el reconocimiento de este instrumento en su papel como solista, caracterizando de forma especial los contrastes sonoros en los cuales se exponen las piezas sugeridas.

- Desarrollar procesos de aprendizaje para el estudio de la flexibilidad de la trompeta, siendo este uno de los criterios de análisis fundamentales para el desarrollo conceptual de este trabajo.

- Contextualizar de forma adecuada, el estudio de la digitación y su desarrollo técnico en el proceso de reproducción de las cuatro obras seleccionadas.

- Estudiar las características fundamentales del manejo de la articulación, siendo éste, un parámetro básico para el montaje del repertorio de la trompeta.

- Generar aspectos fundamentales en el análisis del registro como parte y característica fundamental de las herramientas disponibles en la interpretación de la trompeta en estas obras.

- Reconocer las herramientas técnicas necesarias para el desarrollo de la flexibilidad, digitación, articulación y el registro.

- Realzar el papel fundamental que ha tenido la trompeta y su desarrollo técnico y teórico mediante la música académica.

2. REFERENTES CONCEPTUALES

El análisis técnico-interpretativo que se desarrolla en este escrito está fundamentado en varios referentes conceptuales, así como en ciertos datos de gran importancia para familiarizar al estudiante con la trompeta. Todo esto como eje fundamental y principal referente de este trabajo.

2.1 GENERALIDAES DE LA TROMPETA:

La siguiente información relacionada con el numeral 2.1 y sus extensiones son provenientes de la página de internet http://es.wikipedia.org/wiki/Trompeta, consultada el día 20 de abril del año 2010.

2.1.1 LA TROMPETA

La trompeta es un instrumento musical de viento, perteneciente a la familia de los instrumentos de viento-metal o también llamados *cobres.* Se fabrica en aleación de cobre y zinc denominada latón. El sonido se produce gracias a la vibración de los labios originada por el encuentro de de estos con la boquilla y la columna del aire (flujo del aire). La trompeta comúnmente está afinada en *si*b (bemol), es decir, un tono por debajo de la afinación real (también hay trompetas afinadas en *fa*, en *do*, en *la* y en *mi*b).

2.1.1.1 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, al contrario de lo que ocurre con la corneta y el fiscorno que poseen un tubo cónico y producen un tono más suave. El tercio restante es un tubo cónico, excepto en los últimos 30 cm en las 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. El diseño cuidadoso de estas vueltas es crítico para la entonación de la trompeta.
Como todos los instrumentos de metal, el sonido se produce por el aire que es soplado 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 cambiando la apertura y tensión del labio ejercida sobre la boquilla (conocida como la embocadura).
En un principio la 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. Está provista de tres pistones y en general está afinada en *Sib do* o *la*. Cuando su afinación es en *do* no hay necesidad de transportar. En la trompeta en *Sib* y la trompeta en *la*, la transposición es básicamente la misma que se utiliza para el clarinete.
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 consiguiendo 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. El sonido se proyecta hacia el exterior por la campana.

De esta forma, la trompeta en Sib al ser presionado el primer pistón (dos semitonos menos), hace que do baje a Sib, Sol a Fa, y Mi a Re. En la tonalidad real baja Sib a Lab, Fa a Mib, y Re a Do. Al presionar el segundo pistón (un semitono menos), do baja a Si, Sol a Fa#, y Mi baja a Re# (sostenido). En tonalidad real baja Sib a la, Fa a Mi, y de Re a Do#. Al presionar el tercer pistón (tres semitonos menos), Do baja La, Sol baja a Mi, y mi baja a Do#. En tonalidad real baja Sib a Sol, Fa a Re, y Re a Si. Al presionar 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.
La afinación suele verse afectada por la temperatura ambiental, por tanto es necesario calentar el instrumento antes de tocar soplando a través de él. 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. En esta misma ubicación se encuentra la llave de desagüe, utilizada para expulsar el agua que se acumula en el interior de la trompeta como resultado de la condensación del aire en sus tuberías.
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 latón, bronce, plata y níquel. La trompeta moderna está fabricada comúnmente de latón que a veces es galvanizado con plata, níquel, oro o cobre. 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. Suelen fabricarse de fibra o metal.

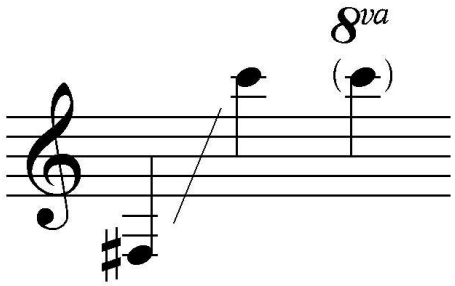


Distintos tipos de sordina para trompeta.

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, como insertar una mano en el pabellón (técnica ortodoxa en algunos metales clásicos).

2.1.1.2 TESITURA

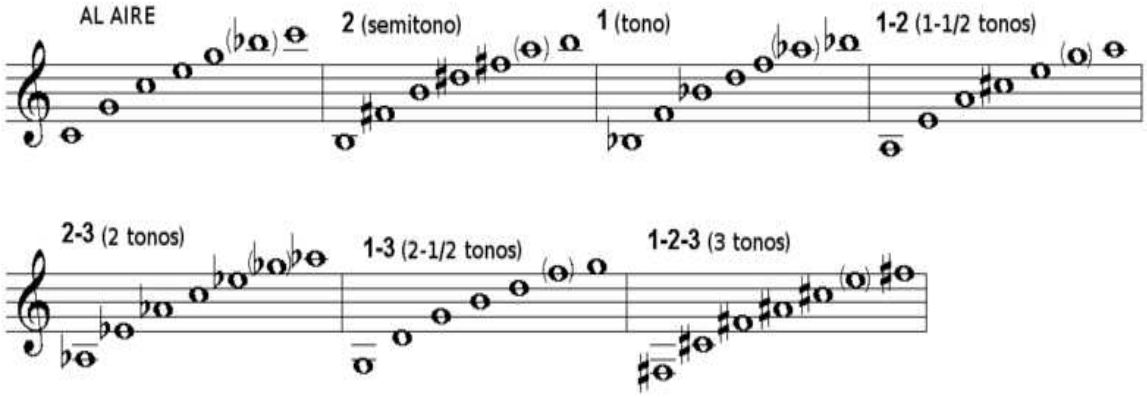
La tesitura básica de la trompeta tiene una extensión de dos octavas y media, desde *fa* ♯ 2 por debajo del *do* central del piano, llegando incluso en algunas ocasiones a notas más graves, hasta do_6. Aunque en la actualidad el registro aumenta hasta un *fa* - *sol* por encima de esta nota acrecentando 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 los límites anteriormente mencionados; aunque esta recomendación es frecuentemente ignorada. Hay trompetistas dedicados a sobrepasar este régimen (los llamados "*agudistas*"), que superan con creces estos límites, incluso pudiendo aumentar este registro en más de una octava jugando con tonos agudos o supra-altos aproximadamente hasta el tercer *do* por encima del central; entre este tipo de músicos se encuentra Arturo Sandoval.



Extensión de una trompeta: *fa* ♯ 2 a do_5, extendido a un do_6.

2.1.1.3 DETALLES ESPECIALES

La trompeta promedio, sin pistones oprimidos (es decir: *al aire*) produce por lo general las notas *do*, *mi* y *sol* en todas sus octavas. No obstante, existen 4 excepciones: en la octava por debajo de la central, *sol* no se produce *al aire*, sino apretando el primero y el tercer pistón. En la octava central, el *mi* no se produce *al aire*, sino apretando el primer y segundo pistón. En la segunda octava, existe un *si* ♭ *al aire*. En la tercera octava, existe *re al aire*. Estas irregularidades se deben a los armónicos naturales.



En esta gráfica se muestran las notas que se producen al pulsar cada uno de los pistones. El número sobre cada compás se refiere al número de pistón de la trompeta que debe ser pulsado para emitirlas.

2.1.2 HISTORIA

2.1.2.1 ORIGEN

La historia de la trompeta se remonta a los orígenes de la humanidad. Casi tan antiguas como la flauta, que se reputa como el instrumento más antiguo y generalizado, son la trompeta y la corneta, ambas derivadas del cuerno de buey usado como trompa de caza. Las primeras trompetas fueron fabricadas con cuernos de animales cocidos, cañas de bambú, tubos vegetales ahuecados o conchas de moluscos y eran empleadas por los hombres primitivos para diversas cuestiones como entierros, rituales para ahuyentar a los malos espíritus, la caza o transmisión de señales.

2.1.2.2 EN ANTIGUAS CIVILIZACIONES

Con el dominio 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. 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 utilizan 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 1358 a 1353 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. Ambos instrumentos estaban fabricados en bronce con el método de cera perdida. 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 y de factura ibérica, unas rectas y otras curvas. También se conservan trompetas del Imperio Persa en el museo de Persépolis (Irán).



Trompeta persa de la dinastía Aqueménida elaborada en bronce.

Entre los pueblos hebreos la trompeta recibía el nombre de *hazozra* o *chatzótzráh* 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. También existía otro tipo de trompeta, el *shofár* que estaba fabricada a partir del cuerno de un animal kosher (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, simultáneamente o en alternancia, se colgaban en la bandolera 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 modestas, solían colocarse anillas decorativas o corredizas. La heredaron de los etruscos, que a su vez la habían heredado de los egipcios. También usaban el *keras* 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 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.

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 en fiestas populares en la región oriental de Cuba, cuya capital es Santiago de Cuba, de ahí su nombre.



Suona, trompeta china.

En los reinos de Java y Bali existían 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 roncos 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.

2.1.2.3 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 derivados, 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 o nafir*. El añafil era un aerófono recto, cuyo sonido surgía de la vibración de los labios del intérprete en una boquilla con 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 adquirían 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 a sí. 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.

2.1.2.4 EL BARROCO: SE EXTIENDE SU USO

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 Haendel: se trataba de una trompeta vaciada 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 clara y penetrante, brillantísima, 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.


Trompeta barroca.

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 orquestrales 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 a ser un instrumento muy utilizado en las agrupaciones orquestales.
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 solían ir 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 Samson) 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 empleaba 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 compusieron música en la que se le daba el papel protagónico a la trompeta, después de ellos comenzó un periodo de decadencia de la trompeta en la que fue degradada a un papel secundario. La trompeta se convirtió en un instrumento armónico de notas bajas y espaciadas, ocasionalmente en una parte más de la percusión al ser siempre puesta en *fortissimo* en las partes finales de los movimientos de, por ejemplo, Mozart.

2.1.2.5 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: *tonillos* 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. 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, 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 logró imponerse totalmente, 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 ♭ 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: Hector Berlioz seguía utilizando la trompeta natural y hasta 1920 se usará una trompeta de válvulas afinada en Fa que ya no es utilizada.

2.1.2.6 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 píccolo*, afinadas en *Sib-La-Sol-Fa* 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 se atribuye a 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.

2.1.3 TIPOS DE TROMPETA

2.1.3.1 TROMPETA EN *DO* O EN *SIb*

Las trompetas corrientes están afinadas en *do* o en sib y su tubo apenas supera un metro de largo. Tiene tres pistones y su extensión cromática, debido al mecanismo de los pistones, es de dos octavas y una sexta mayor. La trompeta en *sib* suena un tono más grave que la trompeta en *do*. Este tipo de trompetas son normalmente usadas en las bandas de música, en las orquestas de jazz y en las orquestas sinfónicas (excepto en Francia y España donde se ha impuesto la trompeta en *do*, aunque la trompeta en *sib* continua siendo la más utilizada en estos ámbitos).



2.1.3.2TROMPETA EN *MIb*

La trompeta en *mib* posee un diámetro más corto que la trompeta en *Sib* y por tal razón suena una cuarta justa más arriba, es utilizada constantemente para interpretar los conciertos clásicos para trompeta como lo son los de Haydn, Humel y Neruda, los cuales fueron escritos en la misma tonalidad de la trompeta: *Mib*



2.1.3.3 TROMPETA PICCOLO

Es la trompeta con el diámetro más corto, debido a su semejanza sonora a la trompeta barroca es comúnmente utilizada para interpretar obras del periodo barroco (como las de Bach o Hendel, por ejemplo). Su afinación varia entre *La, Sib, Sol y Fa* dependiendo la necesidad de la obra. Naturalmente es de tres pistones, aunque existen algunos modelos con cuatro pistones que permiten reducir en 5 semitonos el registro natural de la trompeta y también permite la realización de suplidos para mejorar la afinación de algunas notas.



Trompeta piccolo de 4 pistones

2.1.3.4 BUGLE (FLUGELHORN)

El bugle es un instrumento de cobre semejante a una trompeta pero de tubería más ancha y cónica. Es considerado por algunos como miembro de la familia del Fiscorno que fue desarrollado por Adolph Sax (quien también desarrollo el saxofón), sin embargo otros historiadores aseguran que el bugle se deriva del bugle de llaves diseñado por Michael Saurle (padre) en Munich 1832 y que a partir de este Adolph Sax diseñaría el bugle luego.
Timbre: El sonido es más grueso y usualmente meloso y oscuro en contraste con el de la trompeta o la corneta. El sonido del bugle se considera aproximadamente entre el de una trompeta y el de un corno, mientras que el sonido de la corneta esta aproximadamente entre el de trompeta y bugle. El bugle tiene el mismo nivel de agilidad que una corneta, pero es más difícil para controlarlo en el registro agudo, donde se puede trabar o cerrar el sonido fácilmente. No se usa para tocar partes agresivas o brillantes.



2.1.3.5 CORNETA

La corneta es un instrumento de cobre muy similar a la trompeta, se distingue por su tubería cónica, forma compacta y un sonido meloso, suave. La corneta más común viene afinada en sib y en Mib y no es relacionada con la corneta medieval o cornetto.
La corneta originalmente es una derivación del posthorn. Algunas veces es llamada cornopean, el cual se refiere a las cornetas antiguas con el sistema Stoelzel de válvulas.
Este instrumento no se habría desarrollado sin la invención antes del sistema de válvulas de pistón por Heinrich Stoelzel y Friedrich Bluehmel; a principios del siglo 19 estos dos constructores de instrumentos casi que simultáneamente inventaron las modernas válvulas que hasta el día de hoy son usadas. El primer gran virtuoso de la corneta fue Jean Baptiste Arban, quien estudio intensivamente y publicó "El Gran método completo de corneta a pistón y de Fiscorno", comúnmente conocido como "Método de Arban" en 1864. Tanto la corneta como la trompeta siempre han formado parte de ensambles musicales. En el repertorio sinfónico se encontraran siempre sus partes separadas, tanto para la trompeta como para la corneta. Ya que muchísimos constructores de instrumentos empezaron a modificar y desarrollar más estos dos instrumentos, tanto trompeta como corneta se han asimilado mucho en cuanto a sonoridad.
La corneta moderna es usada en bandas de cobres, bandas sinfónicas y en determinadas obras que requieren un sonido meloso y suave.
El nombre de corneta es derivado de "corne" que significa corno, del latino cornus.



2.1.3.6 TROMPETA BAJA

La trompeta baja está afinada en *do* o en *sib* Suena una octava más grave que la trompeta normal y su tubo es más largo. Aunque fue utilizada por Wagner su uso no está muy extendido y se emplea en ocasiones excepcionales.

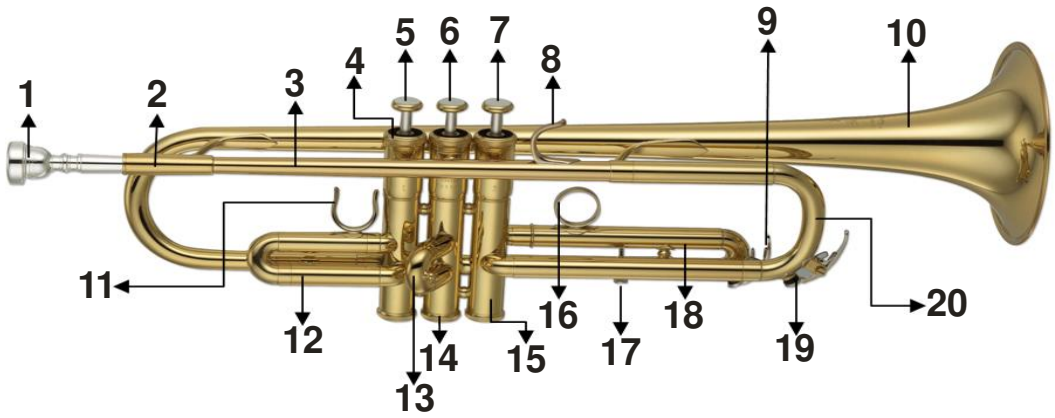


2.1.3.7 TROMPETA DE VARAS

La trompeta de varas puede ser llamada "trompeta slide" o también "trombón soprano". La vara es proporcional al tamaño del instrumento y tiene las siete posiciones de un trombón convencional. Este instrumento está logrado para que niños de muy temprana edad, puedan estudiar el mecanismo de la vara, de cara a tocar el trombón de varas en un futuro.
La trompeta de varas tiene un registro exactamente igual a la trompeta tradicional de pistones, pero su ejecución es mucho más lenta comparada con la de los pistones. Normalmente la tonalidad de la trompeta de varas o trombón soprano es *si*b.



2.2 MAPA TOPOGRÁFICO DE LA TROMPETA



1. BOQUILLA
2. RECEPTOR DE LA BOQUILLA
3. TUDEL
4. TAPA
5. PRIMER PISTÓN
6. SEGUNDO PISTÓN
7. TERCER PISTÓN
8. GANCHO DE DEDO
9. PALANCA DE DESAGÜE TERCER PISTÓN
10. PABELLÓN (CAMPANA)
11. GANCHO DE LA BOMBA DEL PRIMER PISTÓN
12. BOMBA DEL PRIMER PISTÓN
13. BOMBA DEL SEGUNDO PISTÓN
14. TAPA
15. CAMISA DEL PISTÓN
16. ANILLO DE LA BOMBA DEL TERCER PISTÓN
17. TORNILLO DE TOPE DE LA BOMBA DEL TERCER PISTÓN
18. BOMBA DEL TERCER PISTÓN
19. PALANCA DEL DESAGÜE PRINCIPAL
20. BOMBA DE AFINACIÓN

2.3 ASPECTOS DE ANÁLISIS

2.3.1 FLEXIBILIDAD

Ésta es catalogada por muchos como una de las características técnicas de la trompeta de mayor importancia en el estudio del instrumento, ya que brinda la capacidad de moverse a través del registro del instrumento dentro del rango determinado por cada instrumentista.
Es el manejo consiente que le damos al aire: a mayor velocidad, más vibración generando un sonido agudo, contrariamente, a menor velocidad, menos vibración que conlleva a un sonido grave, teniendo claro este concepto Se puede afirmar que la flexibilidad también es el estudio de la velocidad del aire. Tomando el ejemplo de un automóvil, entre más se pise el acelerador más gasolina ingresa al motor, el resultado de esta acción será más velocidad, pero si es pisado poco el acelerador, la cantidad de gasolina en el motor será menor y se obtendrá poca velocidad; exactamente lo mismo pasa con la trompeta, el acelerador somos nosotros mismos (los pulmones, el diafragma o punto de apoyo y la concentración), la gasolina el aire y el resultado el sonido. También sirve como ejemplo decir que la carretera por la que viajan los trompetistas es el registro que cada uno posee, y que se puede viajar completamente tranquilo al momento de dominar con el mayor rendimiento el manejo correcto del aire.
Teniendo claro este concepto entendemos claramente que la flexibilidad es el medio por el cual se movilizan los instrumentistas dentro del registro propio de cada uno y del instrumento.
El estudio de la flexibilidad depende de la alta coordinación de todos los factores de la ejecución, donde el mayor peso lo asumen la columna o flujo del aire (como único combustible y eje central de todo el estudio del instrumento), la posición de la embocadura, que debe ser la más cómoda y la única, y la zona de vibración (el lugar por donde sale el aire y se encuentra con la boquilla). Algunos maestros consideran que también es de gran ayuda la posición de la lengua y el uso de las silabas al momento de la ejecución.
Otros factores que deben ser tenidos en cuenta son: la postura del cuerpo, la relajación muscular, la apertura de la garganta y el alto grado de concentración al que se puede llegar por medio de un pensamiento analítico y reflexivo de sí mismo, de esta manera con el trabajo de ejercicios técnicos se puede conseguir el máximo rendimiento de la flexibilidad.
Es de suma importancia saber que el trabajo de la flexibilidad no es una carga simplemente de los métodos, se deben aunar inteligencia, estudios y condiciones físicas porque el mayor porcentaje de responsabilidad para ser un gran trompetista depende del instrumentista y no de su instrumento. Los ejercicios y los métodos son formas de entrenamiento metódico para lograr una alta coordinación.
La flexibilidad no está ligada con el registro, aunque sirve de gran ayuda para ampliarlo, su principal enfoque es que el trompetista logre condiciones físicas y psicológicas para dominar el instrumento a su antojo dentro de su rango determinado.

2.3.2 DIGITACIÓN
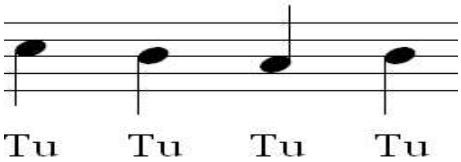
La trompeta funciona con tres válvulas o pistones que al ser presionados alargan o acortan el recorrido del aire brindándole al instrumento la capacidad de ser cromático. Estos pistones son utilizados con la mano derecha y a cada uno se le asigna un dedo así: el índice para el primer pistón, el corazón para el segundo y el anular para el tercero.
La digitación es la coordinación precisa, exacta, rápida y segura del movimiento hacia abajo o hacia arriba de los dedos en el momento de presionar o soltar un pistón durante la ejecución del instrumento.
Con los tres pistones es posible realizar siete posiciones diferentes que en su orden son las siguientes:

1. Al aire (sin ningún pistón presionado)
2. Segundo pistón
3. Primer pistón
4. Primer y segundo pistón
5. Segundo y tercer pistón
6. Primer y tercer pistón
7. Primer, segundo y tercer pistón

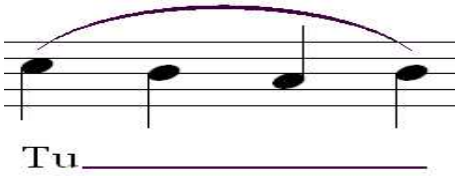
2.3.3 ARTICULACIÓN

Es el medio por el cual se hace la unión entre dos notas o más. Este medio puede variar según la expresión requerida en cada una de las obras. Existen varias formas de articulación, a continuación las más frecuentes:
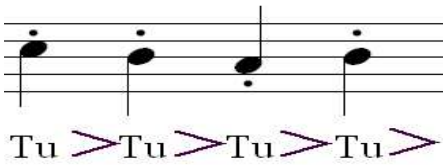
2.3.3.1 ARTICULADO (SEPARADO): Es la forma con la cual se separa con un leve golpe de lengua (con la sílaba 'tu') muy blando acompañado de aire a cada nota, dándole a ellas su valor exacto pero con la misma intensidad sonora. Si en las partituras no aparece ningún símbolo abajo o arriba de las notas significa que debemos articular cada una de estas.



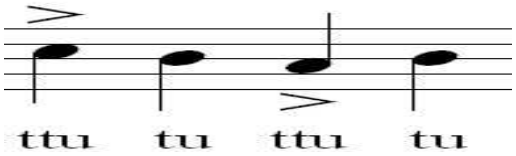
2.3.3.2 LEGATO: Su símbolo es una línea curva que abarca un conjunto de notas, lo que significa que estas deben ser tocadas sin ser articuladas, en el caso de la trompeta, sin utilizar la lengua. Solamente la primera nota dentro de este conjunto debe ser articulada (con la silaba "tu"), las demás, se producen mediante: columna del aire, digitación y en algunos casos flexibilidad.
Nota: esta ligadura es de expresión, no se confunda con la ligadura de duración.



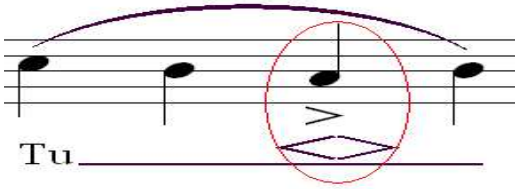
2.3.3.3 STACCATO: Es un modo de ejecución en el que se acorta la nota respecto de su valor original. Su símbolo en la notación musical es un punto. El staccato no aumenta la dinámica del sonido, más bien la idea es que entre la nota que lleva este símbolo y la siguiente se debe generar un silencio cortísimo, sin afectar el ritmo global ni el volumen del sonido. En cuanto a la trompeta, el staccato se produce con un golpe de lengua corto acompañado de aire (con la silaba "tu"), solo que este golpe debe ser resonante como con un pequeño decrescendo durante el valor rítmico de la nota, un ejemplo muy claro de cómo debe sonar el staccato en la trompeta son los timbales sinfónicos, estos al recibir un golpe corto y directo producen naturalmente una resonancia.



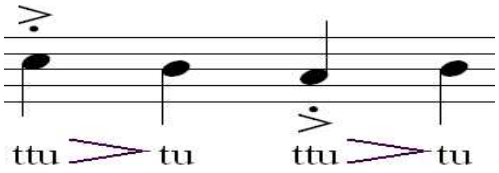
2.3.3.4 ACENTO: Su símbolo es el mismo que utilizamos en las matemáticas para indicar que un número es mayor que otro: >. La nota que aparezca con este símbolo arriba o abajo de ella es tocada de manera más fuerte en volumen, o con un ataque más intenso que cualquier otra nota sin acentuar. Puede aparecer en notas de cualquier duración y en cualquier tiempo del compás. Los trompetistas deben pronunciar la silaba 'tu' con un poco más de intensidad, como con doble T ('ttu'), acompañada de bastante aire para que no se sienta el golpe percusivo de la lengua contra los dientes. Su duración debe ser exacta, sin acortar ni alargar su valor en tiempo.



El acento también lo podemos encontrar en notas que hacen parte de una frase ligada, este acento debe ser hecho con aire al 100%, sin necesidad de usar la lengua, simplemente se aumenta la velocidad del aire y el apoyo abdominal para resaltar dicha nota, se puede decir que es un pequeño aumento de la dinámica durante la ejecución de esta nota.



2.3.3.5 PICADO: Su símbolo es la unión entre los símbolos del staccato y del acento; su resultado sonoro es exactamente lo mismo. El staccato acorta la nota produciendo un breve silencio o efecto de resonancia entre la nota siguiente, y el acento le da un poco mas de volumen a la nota para hacerla importante sobre las demás. La forma de realizar esto en la trompeta es pronunciando la silaba 'Tu' con doble T ('ttu') acompañada de bastante aire y quitándole un poco de sonoridad en su valor rítmico a la nota dándole resonancia aprovechando el decrescendo del staccato.
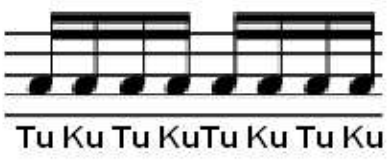


2.3.3.6 TENUTO: Su símbolo el parecido al signo menos usado en las matemáticas (-). Por lo general indica que la nota que lo contenga arriba o debajo de ella debe ser tocada por su valor total, sin ningún tipo de silencio entre ésta y la próxima nota, sin cambiar la dinámica. En la trompeta hacer esto es muy parecido a la articulación sencilla, la diferencia es que se le debe dar la duración completa a la nota bajo el apoyo del aire, la pronunciación de la silaba 'tu' debe ser muy blanda, con mucha delicadeza, prácticamente imperceptible, siendo consciente que debe sentirse que se están articulando las notas.



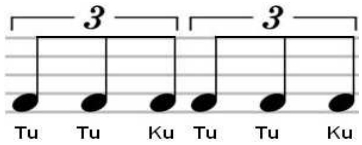
El símbolo del tenuto lo podremos encontrar muy comúnmente en varias notas dentro de una frase ligada, esta es la oportunidad más recomendable para utilizar algo conocido como "dudado". Como su nombre lo indica, es el cambio de la silaba 'tu' al articular por la silaba 'du' sin dejar de lado, como en todos los demás tipos de articulación, el acompañamiento de mucho aire para que suene claro, afinado y preciso este ataque. Cabe resaltar que la duración de cada nota debe ser total, sin permitir silencios entre las notas siguientes.

En la trompeta se pueden encontrar dos tipos de articulación muy comunes en los instrumentos de metal: el doble y triple staccato. Esta técnica se realiza utilizando la pronunciación de la silaba 'ku' después del 'tu' con el fin de brindar mayor velocidad a la articulación en conjuntos de varias notas de poca duración en pasajes rápidos. Para un mejor manejo de estas tipos de staccato es recomendable estudiarlo dándole un acento especial a la silaba 'ku'.

2.3.3.7 EL DOBLE STACCATO: Se utiliza especial mente para la articulación de pasajes rítmicos binarios tales como corcheas, semicorcheas, fusas y semifusas, se pronuncia primero la silaba 'tu' seguida por la silaba 'ku' así: 'tu-ku-tu-ku'.

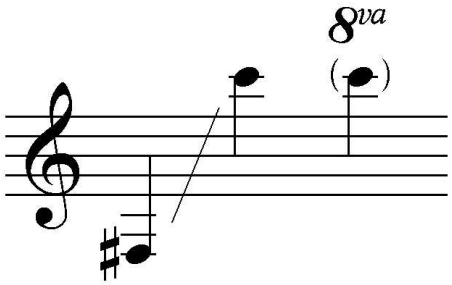


2.3.3.8 TRIPLE STACCATO: Especialmente para conjuntos de notas agrupadas en forma terciaria como tresillos y seisillos. Se produce pronunciando dos veces la silaba 'tu' seguida por la silaba 'ku' así: 'tu-tu-ku-tu-tu-ku'.



2.3.4 REGISTRO

Este aspecto es de vital análisis puesto que para una buena interpretación de cualquier repertorio el registro debe mantener la misma calidad en el sonido, ya sea en el registro grave y medio como en el agudo.
El registro básico 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, hasta *do*$_6$. Aunque en la actualidad el registro aumenta hasta un *fa* - *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 pasen los límites anteriormente mencionados.



Extensión de una trompeta: *fa* ♯ $_2$ a *do*$_5$, extendido opcionalmente a un *do*$_6$.

2.4 BIOGRAFÍAS BÁSICAS DE COMPOSITORES

2.4.1 ALEXANDER GOEDICKE

Moscú, Rusia. 4 de marzo de 1877 – Moscú, 9 de Julio de 1957.
Es uno de los compositores contemporáneos más antiguos de la Unión Soviética. Tuvo una carrera llena de prestigio y honores. Como profesor tuvo una alta reputación en el Conservatorio de Moscú. Influyó en varias generaciones de músicos y compositores. Como compositor empezó a recibir honores muy tempranamente, cuando en 1900 ganó el concurso Rubinstein de composición.Desde entonces compuso una amplia cantidad de obras en todas las categorías.
Entre las obras que escribió para instrumentos de viento se destacan un concierto para corno, concierto para trompeta en Sib menor Op.35. Y la estudiada en este análisis, Concierto Estudio Op. 49

2.4.2 ALEXANDER ARUTUNIAN

Yerevan, Armenia. 23 de septiembre de 1920.
Compositor y pianista armenio, conocido mundialmente por su concierto para trompeta en Ab mayor. Se graduó en el conservatorio de Yerevan y posteriormente estudiaría composición en Moscú entre 1946-1948. Luego retornaría a Yerevan para enseñar en el conservatorio local. Mas tarde fue apuntado como director artístico de la Orquesta Filarmónica de Armenia.
Fue considerado una promesa de los compositores soviéticos. Gano mucha fama nacional e internacional por sus obras, muchas de las cuales se caracterizan por ser tradicionales del folclor armenio. Alguna de sus obras más notables son el concierto para trompeta escrito en 1950, concierto para tuba, y un quinteto para cobres (escenas armenias) las cuales aseguraron un puesto en el repertorio internacional.

2.4.3 VASSILY BRANDT

Coburg, Alemania. 1869 – Saratov, Rusia. 2 de febrero de 1923
Trompetista germano-ruso, pedagogo y compositor. Fue el trompeta principal en el Teatro Bolshoi (1890) y en 1903 ocuparía el puesto de primer corneta en el mismo. A partir de 1900 es nombrado profesor de trompeta del conservatorio de Moscú. Es considerado el fundador de la Escuela rusa de trompeta. Sus 34 estudios orquestales son un importante material de estudio para todo trompetista actualmente. Sus dos piezas de concierto para trompeta y piano son mundialmente conocidas e interpretadas. En 1912 Brandt ingresa al Conservatorio de Saratov, del cual saldrían excelentes trompetistas.

2.4.4 JEAN-BAPTISTE ARBAN

Lyon, Francia. 28 de febrero de 1825 – París, Francia. 9 de abril de 1889
Fue cornetista, director, pedagogo, compositor y el primer y más famoso virtuoso de la corneta de pistones. Fue influenciado por la virtud técnica en el violín de Niccolo Paganini; y quiso probar que la corneta también podía ser un instrumento solista, desarrollando una extrema virtuosismo sobre ella.
Desde niño se interesó por la música, en especial las bandas militares, después de haber tomado un curso de teoría musical se decidió por aprender la Corneta. Estudiaría en el conservatorio de Paris de 1841 hasta 1845 con FrancoisDauverne.
En 1857 fue apuntado como profesor de saxhorn en la Escuela Militar y luego en 1869 sería nombrado profesor de corneta en el conservatorio de Paris.
En 1864 se publicaría el más importante método para corneta y trompeta que hasta el presente es uno de los más influyentes métodos de aprendizaje de la trompeta, llegando a ser catalogado como "La Biblia de la trompeta". Todas sus obras para corneta son consideradas de gran virtuosidad, pero en especial "Tema y Variaciones: El Carnaval de Venecia", que es una de las grandes piezas para corneta o trompeta, y que hace parte de este análisis.

2.5 DESCRIPCIÓN GENERAL DEL REPERTORIO

Este análisis se basa en un repertorio dentro del estilo romántico escogido especialmente para demostrar las facultades naturales, técnicas y líricas de la trompeta en Sib como solista.
** Concierto Estudio Op. 49 - Alexander Goedicke*
**Concierto en Lab para trompeta y orquesta (reducción para piano) - Alexander Arutunian*
**Pieza de Concierto # 2 en Mib para Trompeta y Piano - Vassily Brandt*
**Carnaval de Venecia (tema y variaciones) para trompeta y piano - Jean-Baptiste Arban*
Este repertorio, además de demostrar las facultades sonoras de la trompeta, está enmarcado dentro de una selección de compositores de diferentes épocas pero con un estilo compositivo semejante, el romántico, por lo tanto las características estilísticas, sonoras y técnicas de la trompeta son similares entre las obras.
Esto sugiere una forma interpretativa en la cual la técnica con la que se abordará la trompeta, es acorde con la escuela académica desarrollada en la Cátedra de Trompeta de la Universidad.
Los compositores citados en este concierto han sido escogidos por las posibilidades que permiten sus obras tanto técnica como interpretativamente.
Siendo uno de los objetivos específicos de este trabajo, estas obras se expondrán por contrastes sonoros, ya que se pretende iniciar con una obra de intensidad sonora alta, con el fin de mostrar las cualidades técnicas del instrumento, así además, ir avanzando hacia una sonoridad mucho más variada y rica en colores.
En cuanto a parámetros de técnica y dificultad, las obras escogidas abarcan en cada una de ellas una nutrida exigencia y dificultad en la trompeta: desde el manejo completo de su registro sonoro, diferentes efectos auditivos, amplio dominio de dinámicas y rangos sonoros; hasta la compleja apropiación de cambios de velocidad, doble y triple staccato, flexibilidad y clara digitación.
Con estos parámetros claros y concisos a desarrollar, es indudable que uno de los objetivos por el que se escogió este repertorio es el de mostrar el papel fundamental que puede llegar a tener la trompeta en su categoría solista, logrando así demostrar el proceso educativo que se desarrolla a lo largo de los estudios en la universidad.

2.6 LISTADO DE REPERTÓRIO Y FUENTES UTILIZADAS

***Alexander Goedicke**
Fecha de nacimiento: 4 de marzo de 1877.
Fecha de muerte: 9 de julio de 1957.
Nacionalidad: Ruso
Periodo: Posromanticismo
Obra del compositor incluida en el trabajo de grado:
Concierto Estudio Op. 49
Ediciones Musicales Bim, Vuarmarens (Suiza)

***Alexander Arutunian**
Fecha de nacimiento: septiembre 20 de 1920
Nacionalidad: Armenio
Periodo: Posromanticismo
Obra del compositor incluida en el trabajo de grado:
Concierto en Ab (trompeta Bb)
Fecha de Composición: 1950
Andante – Allegro Energico
Meno Mosso
Tempo I
International Music Company, New York (USA)

***Vassily Brandt**
Año de nacimiento: 1869
Fecha de muerte: 2 de febrero de 1923.
Nacionalidad: Germano-Ruso
Periodo: Posromanticismo
Obra del compositor incluida en el trabajo de grado:
PIEZA DE CONCIERTO # 2 Op. 49
International MusicCompany, New York (USA)

***Jean-Baptiste Arban**
Fecha de nacimiento: 28 de Febrero de 1825
Fecha de muerte: 9 de Abril de 1889
Nacionalidad: Francés
Periodo: Romanticismo Temprano
Obra del compositor incluida en el trabajo de grado:
CARNAVAL DE VENECIA (Tema y Variaciones)

3. METODOLOGÍA

Esta investigación adopta la dinámica de análisis de enfoque disciplinar, la cual permite observar al fenómeno musical como sujeto de estudio en sus implicaciones no sólo formales sino también socioculturales e históricas. En este caso, los aspectos musicales son relacionados con temáticas contextuales provenientes de la pedagogía musical. Este análisis permite un estudio del conocimiento musical aplicable a estos aspectos para el desarrollo de herramientas técnicas que permitan la cualificación interpretativa de las obras.

Para este propósito se realiza un análisis técnico interpretativo de las obras seleccionadas para el concierto de grado mediante cuatro aspectos musicales (Flexibilidad, Digitación, Articulación, Registro) en donde cada uno de ellos posee en su estructura ciertas herramientas técnicas del instrumento. Se dan conceptos sobre la forma adecuada de interpretación de cada uno de estos aspectos en frases y pasajes anteriormente seleccionados de las obras.

Posteriormente se avanza hacia una fase de caracterización, los criterios que se utilizan en este momento son aquellos que se apropian por medio del conocimiento musical adquirido en los años de estudio y de interacción con la trompeta, que permiten a su vez generar conceptos propios para la interpretación musical en las obras. Esta actividad se enriquece a su vez por las herramientas aprendidas de los maestros de trompeta y sus interpretaciones y conceptos logrando una mezcla entre la experiencia musical y el conocimiento previo.

Finalmente se plantea una fase de síntesis donde los aspectos musicales analizados son la base fundamental, no sólo para el desarrollo de las obras y el análisis como tal, sino que a su vez son expuestos como una plataforma en la cual una sólida técnica musical en la trompeta es adquirida.

Mediante el estudio de estos aspectos técnicos, el lector adquiere herramientas suficientes que le permiten generar un tipo de interpretación particular, ya que es visible la amplia información que se expone tanto en el campo teórico, como en la forma en la que se abordan todas estas herramientas en una obra.
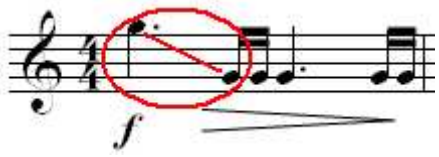
4. ANALISIS TÉCNICO INTERPRETATIVO DE LAS OBRAS

4.1. Concierto Estudio Op. 49 – Alexander Goedicke

Alexander Goedicke escribió su concierto estudio originalmente para trompeta y orquesta en Sol menor, posteriormente este realizaría una adaptación para trompeta y piano conservando la tonalidad y adaptándola a las nuevas necesidades y requerimientos para este formato.
El Concierto Estudio presenta dentro de sus recursos de composición líneas melódicas clásicas debido a que Goedicke fue uno de los más grandes exponentes de la tradición occidental en Rusia.
La palabra estudio normalmente se le asigna a una composición musical corta por medio de la cual el compositor pretende desarrollar y/o ejercitar ciertas habilidades técnicas propias del instrumento para el cual fue escrito, esta palabra esta contextualizada bajo los parámetros del concierto como lo nombra el compositor. Goedicke se basa y sigue las características marcadas por el Op. 10 y el Op. 25 de Fryderyk Chopin donde se muestra una serie de 25 estudios para piano en los cuales se abordan ciertas dificultades técnicas de este instrumento, estos estudios se convirtieron después en material de concierto y repertorio obligatorio para los intérpretes del piano.
Dentro de su construcción el concierto estudio presenta dos secciones: la primera "*Allegro"* donde expone el tema principal, el cual cuenta con una carácter ligero y ágil, dentro de esta sección se muestra totalmente la agilidad del intérprete, se encuentran dificultades técnicas como el doble staccato, las articulaciones combinadas y la digitación mecánica de la pieza, la segunda sección se encuentra en el compás 48 y su intención es contrastar con la primera sección, Goedicke se apoya en las indicaciones agogicas para mostrar esto, al llegar a esta sección encontramos la indicación "Quasi c*antábile"* en donde la trompeta presenta una melodía muy lírica y con frases muy largas acompañado por unos arpegios en el piano, que se convertiría en la sección contrastante de la obra.
La dificultad de esta pieza radica en lograr que todas las notas suenen claras y limpias, tener respiraciones muy largas y muy rápidas para poder conectar de este modo todas las frases y lograr una fluidez que nos pueda llevar a una sensación de tranquilidad desde el inicio hasta el final de la obra.

4.1.1. Flexibilidad

4.1.1.1. Compás 3



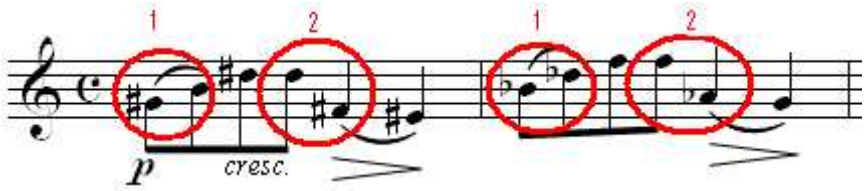
La obra presenta una formula cadencial muy frecuente dentro de ella, el intervalo de octava usado por el compositor da una sensación de total culminación en algunas de las frases que se presentan dentro de este concierto estudio. Para abordar este intervalo de forma adecuada en primer lugar es de gran importancia el reconocimiento auditivo de dicho movimiento para así poder abordarlo correctamente, la primera recomendación que se realiza para esto es iniciar un proceso de solfeo de la pieza en general y sobre todo de las partes que presentan intervalos grandes que pueden llegar a ser de difícil ubicación e interpretación, es importante que la referencia auditivita sea exacta esto se puede conseguir apoyando nuestro estudio con el uso de un piano, el paso siguiente es cantar las alturas en las cuales se presenta dificultad en

numerosas ocasiones así al momento de realizar la ejecución dicha dificultad estará interiorizada y ubicada en nuestra mente para ser interpretada posteriormente con la trompeta.
Al momento de realizar la ejecución con la trompeta es recomendable realizar el estudio ligado y lento buscando que este intervalo suene limpio, es decir sin los armónicos presentes en la mitad de dichas alturas y teniendo en cuenta que el sonido debe ser constante es decir que entre las dos notas que conforman el intervalo no se presenten cortes en la sonoridad, no es necesario realizarlo con el ritmo escrito en la partitura, ya que lo que se debe buscar es el centro y la afinación del intervalo.
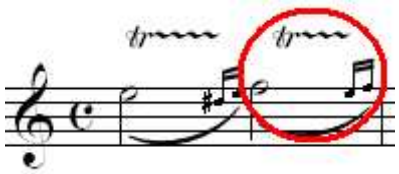


Después de estudiarlo ligado se debe recomienda su estudio articulado, siendo muy cuidadoso de que no haya espacios de silencio entre nota y nota, al lograr esto se puede iniciar el estudiar el intervalo con el ritmo y la velocidad exigida por el compositor.

4.1.1.2. Compás 80 – 81



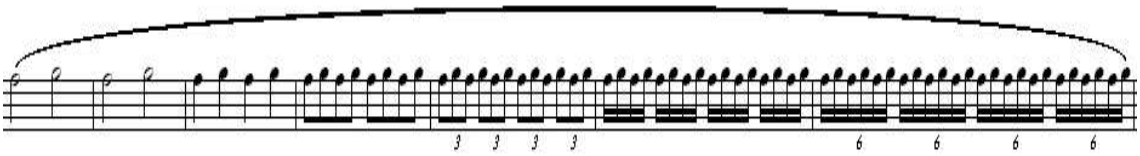
En este fragmento encontramos una secuencia que nos muestra en el primer compas un acorde de Sol sostenido menor siete seguido por un acorde de Si bemol menor siete en su tercera inversión. Teniendo clara la sonoridad que se presenta en estos dos compases podemos pensar con mayor exactitud en los intervalos para poder ejecutarlos de manera correcta, estos dos compases presentan componentes de flexibilidad ligados a dificultades de de digitación en el caso 1 y en el caso 2 un intervalo de sexta descendente que puede llegar a generar problemas si no se tiene clara la entonación del mismo, por eso es necesario recurrir al proceso mencionado en el punto anterior, la necesidad de cantar y ubicar estos dos acordes es imperante para así poder llegar a una clara ejecución de este fragmento.

4.1.1.3. Compás 108



Este compás es de sumo cuidado e importancia ya que se encuentra en la parte climática de la obra presente casi al final de la misma y además son los únicos trinos que se presentan en esta pieza.
Para iniciar un estudio apropiado de este compas se recomienda como material de apoyo el estudio del método de trompeta de Jean Baptiste Arban en el capítulo IV "*Ornaments*" la sección dedicada al trino ejercicios 60 al 71.

El segundo trino entre Mi y Fa requiere ser tratado de manera especial ya que este no depende solamente de la digitación puesto que al ser medio tono la distancia entre estos intervalos es muy corta y se encuentra en un posible punto de quiebre del registro en donde se inicia el cambio de la textura media a la textura aguda, es importante ser consciente de la columna de aire, esta debe ser constante y flexible para que la velocidad de aire pueda cambiar y así logar este trino, siempre se debe tener presente que el trino tiene que ser veloz pero sobre todo es necesario que no se olvide que es un ornamento y por tal razón debe ser melódico y claro.
Se recomiendan dos cosas, la primera estudiarlo muy lento (negra = 60) cada nota con su posición natural de la siguiente manera:



La segunda opción es realizarlo con el suplido de la 6 posición (primer y tercer pistón) para ambas notas, esta es un poco más viable de realizar pero requiere de un estudio técnico preliminar muy complejo de la flexibilidad. Para esto se recomienda apoyarse en el capítulo II "*Slurring or legato playing*" del método para trompeta de Jean Baptiste Arban ejercicio número 23.
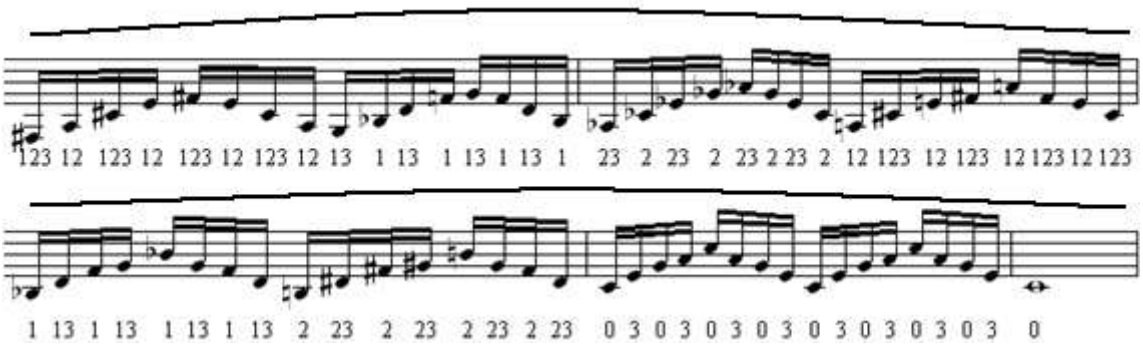
4.1.2. Digitación

Goedicke presenta la digitación como una de las dificultades técnicas de mayor importancia para esta obra, la indicación de "*Allegro"* que presenta al inicio no está acompañada por alguna sugerencia de tiempo, pero por el carácter de la obra se asume un tempo promedio con negra = 120, esto indica que los cambios son bastante rápidos y las combinaciones propias de esta tonalidad son de un estudio complejo, para esto en primer lugar se debe tener total claridad de la tonalidad de La menor, se debe realizar el estudio de los tres tipos de escala menor: natural, armónica y melódica, se puede tomar como referente el capítulo III "*Scales*" del método de Jean Baptiste Arban la sección de escalas menores.

4.1.2.1. Compás 2 – 3



Las combinaciones que están señaladas en el grafico presentan un alto nivel de dificultad, ya que la combinación entre cuarta (12) y quinta posición (23) requiere una destreza que sea hace necesario desarrollar dentro de toda nuestra carrera como interpretes de la trompeta. Dicha dificultad radica en el uso del dedo anular encargado del tercer pistón, este dedo por naturaleza tiene una velocidad y una fuerza menor que los otros dedos usados para digitar, por tal razon este cambio debe ser estudiado con mucha rigurosidad realizando ejercicios de gimnasia para dicho dedo, una buena forma de realizar dicho estudio es practicando todos los días en nuestra rutina el siguiente ejercicio:



Este ejercicio se debe realizar con los suplidos (posiciones secundarias) propuestos y a diario, de esta manera se ejercita el dedo anular y se gana seguridad, velocidad y confianza a la hora de realizar digitaciones que requieran de él.
Adicionalmente es importante ser conscientes de la posición de los dedos sobre los pistones ya que estos tienen que realizar movimientos rápidos, seguros y con fuerza para que las digitaciones necesarias tengan éxito.

4.1.2.2. Compás 26



Dentro de estos compases se está dibujando un acorde de Sol sostenido disminuido el cual tiene la función de sensible dentro de la tonalidad de la obra, este acorde se encuentra figurado empezando en el quinto grado y terminando en el primer grado del mismo.
Por la naturaleza de la tonalidad el uso del tercer pistón es muy recurrente y este acorde presenta un gran requerimiento del mismo, para solucionar este compas es necesario tener claro que digitaciones son usadas para este acorde ya que presenta dentro de su construcción el uso de quinta, segunda, sexta y tercera posición respectivamente, es recomendable primero tener claro el acorde en posición fundamental, después estudiarlo con las respectivas inversiones para por ultimo poder estudiarlo figurado desde cualquiera de las notas del acorde; al momento de abordar la figuración propuesta por el compositor en la obra es necesario estudiar el movimiento en un tempo lento y gradualmente subir la velocidad hasta llegar al temo que se está manejando en la obra.

4.1.2.3. Compás 82 – 86
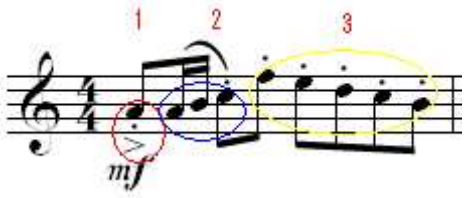


Al igual que en el punto anterior en los dos primeros compases de este fragmento se está figurando el acorde de de Fa sostenido mayor, es necesario tener en cuenta las observaciones realizadas en el punto 4.1.2.2.

En el siguiente compas vemos una secuencia que rompe nuevamente con la figuración del acorde de Si disminuido, adicionalmente a la dificultad que presenta la digitación, este fragmento esta combinado con el problema del doble staccato, es importante conseguir una exacta coordinación entre la lengua y los dedos, para así poder dar control total de este fragmento.
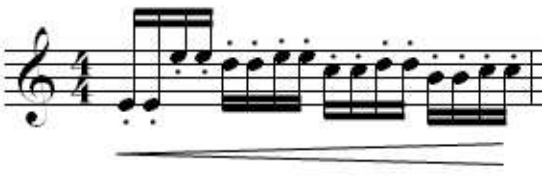
4.1.3. Articulación

4.1.3.1. Compás 1



Este es el primer compas de la obra y dentro de este se están recopilando tres diferentes articulaciones que se encontraran dentro de la misma, ya que este material se repetirá en varias ocasiones durante la pieza es importante y necesario que estas estén claras para que cada vez que sean obligatorias se usen estrictamente como el compositor las requería.
La primera articulación marcada es una combinación de staccato con un acento, por ser esta la primera nota de la obra se requiere de total precisión y una lengua fuerte que no permita que esta sea seca, la nota debe tener resonancia gracias al acento que está marcado sobre ella; la segunda articulación marcada en el grafico nuestra una agrupación de tres notas ascendentes por grados conjuntos, en este material lo importante es que las semicorcheas estén totalmente en tempo porque un error recurrente con este tipo de agrupaciones es que las semicorcheas se hagan más rápido de lo necesario y por tal razón sonara comprimido el ritmo del material, es importante estudiar este fragmento con metrónomo no con pulso de negra sino con la subdivisión de corcheas para de esta manera lograr organizar el material de forma correcta; por ultimo aparece una escala descendente en corcheas que tiene un staccato sobre cada una de las notas, siempre que se observa dicho staccato es común la confusión con el hecho de que las notas sean aparte de cortas, secas, esto es un grave error porque las notas no tienen sonoridad, la única diferencia con el tenuto y el staccato es simplemente que la lengua debe ser usada un poco más fuerte para el staccato, pero las notas deben tener resonancia, es importante tener esto en cuenta para así poder mantener el tempo y el carácter de la obra.

4.1.3.2. Compás 7
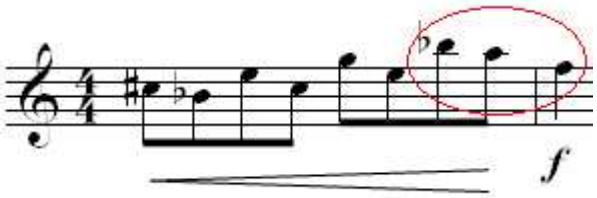


Este fragmento rítmico es muy importante dentro de la obra ya que este se repetirá muchas veces dentro de la misma, la dificultad planteada por el doble staccato se marca claramente. Para adquirir dicha habilidad se recomienda el estudio diario del capítulo VI "*Tonguing*" del método para trompeta de Jean Baptiste Arban en la sección sobre el doble staccato, la complejidad de esta forma de ataque se encuentra en lograr que el segundo golpe que se realiza con la garganta sea igual de incisivo que el primero que realizamos con la lengua, para

tal efecto este capítulo debemos estudiarlo de diversas maneras intercambiando las silabas "Tu" y "Ku" de las siguientes formas: "Tu – Tu" – "Ku – Tu" – "Ku – Ku" - "Tu – Ku" estas combinaciones se realizan con el fin de igualar los dos golpes, este estudio es realizado como preparación para la ejecución de la obra, en este fragmento adicional a la dificultad del staccato presenta un intervalo de octava al inicio que es muy importante para conseguir, es posible realizar el estudio del mismo realizando una simplificación en corcheas del mismo para reconocer bien la línea melodía y después de estar claros de la melodía si iniciar el estudio con el doble staccato.

4.1.4. Registro

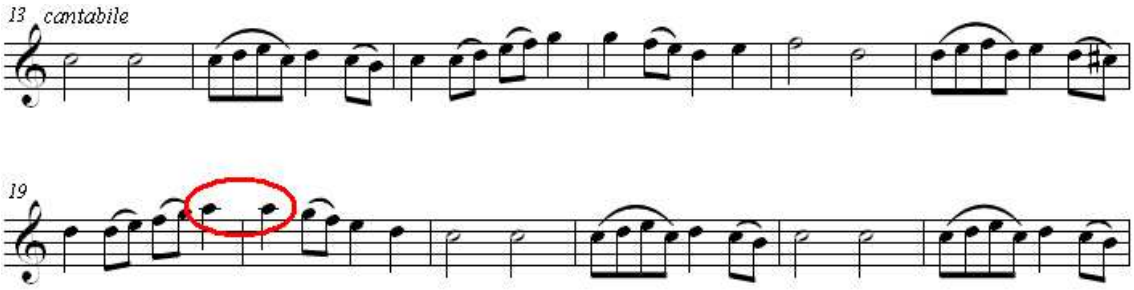
El registro no es un factor que tenga mucha relevancia dentro de esta pieza, ya que la dificultad principal como se mencionó al inicio es logar control total sobre el doble staccato, aun así presenta dos fragmentos de estudio para este aspecto importante de la trompeta.

4.1.4.1. Compás 27 – 28



En este fragmento es importante buscar puntos de apoyo para llegar al Si bemol en el clímax de la frase, el ascenso paulatino que este compas presenta es un gran soporte para poder llegar con total comodidad al pico de la línea melódica, nuevamente Goedicke figura un acorde para tal fin, el acorde de Do sostenido disminuido es el usado para llegar a la nota climática de la sección, es importante tener en cuenta que entre más aguda la nota, mayor la velocidad de aire necesaria para que esta suene, y nunca olvidarnos que lo importante es nuestro sonido y afinación, estos dos aspectos siempre se deben mantener por más difícil que pueda llegar a ser el pasaje.

4.1.4.2 Compás 48 – 59



Esta es la parte contrastante de la obra, como habíamos mencionado el registro no es de gran dificultad dentro de esta pieza, pero el pico de la melodía se encuentra en una nota que presenta una particular dificultad ya que entre el Sol y el La del primer espacio adicional se puede ubicar un punto de quiebre del registro.
En este fragmento es importante tener en cuenta la indicación *"Cantábile"* ya que el carácter se afecta por esta indicación, es necesario conseguir una buena respiración y lograr que el aire

pase fluido, se debe dar una gran sensación de tranquilidad aun sabiendo que el tempo es rápido, se debe usar una dinámica controlada no necesariamente forte, ya que este fragmento sobresale por el registro y la forma como está escrita, se recomienda mantener una línea del aire estable para así poder jugar un poco con las dinámicas haciendo uso de los reguladores a gusto personal.

4.2. Concierto para trompeta y Orquesta en La bemol Mayor – Alexander Arutunian.

Alexander Arutunian nació en 1920 y es uno de los compositores más representativos de Armenia, estudio piano y composición en el conservatorio de Yerevan, donde obtuvo su grado en el año de 1941, posteriormente se trasladó a Moscú donde continuo sus estudios en la Casa Armenia de la Cultura.

El concierto para trompeta y orquesta es uno de los conciertos más representativos del instrumento, no solo por contener todas las dificultades técnicas de éste, sino porque exige una gran interpretación musical debido al entorno en el que fue escrito. En él se pueden sentir plasmadas claramente todas las experiencias vividas por el compositor durante la Segunda Guerra Mundial.

Dicho concierto fue escrito en 1950, Aykaz Messlayan fue el primer intérprete del concierto y Timofei Dokshitzer sería el primer artista en grabarlo y darlo a conocer en los Estados Unidos ya que él era uno de los trompetistas más reconocidos de la Unión Soviética. Este último propuso la cadencia más conocida e interpretada por trompetistas de todo el mundo. Dentro de este concierto también se pueden apreciar fuertes influencias tanto melódicas como rítmicas de la música folclórica de Armenia expresando así su sentimiento nacional e incorporando un elemento característico de las improvisaciones de juglares o trovadores.

A pesar de no tener la división típica de movimientos el concierto dentro de su estructura interna muestra una división en seis secciones que representaran los movimientos típicos de los conciertos para instrumentos solistas, estas partes son las siguientes:

I – Andante Maestoso: introducción a manera de cadencia, el material que presenta la trompeta en los tres primeros compases servirá como materia principal para la estructura de todas las secciones del concierto.

II – Allegro Enérgico: esta sección presenta el primer tema del concierto por parte de la trompeta en los compases 33 – 49, el segundo tema se encuentra en el compás 56 con la presentación por parte de la trompeta que nos lleva al tema de cierre con una secuencia en los compases 67 – 68 que terminan en la tonalidad de la sección Si bemol mayor.

III – Meno Mosso: primera sección contrastante del concierto, la línea melódica cargada de gran lirismo se basa en el material expuesto por la trompeta en la introducción, desde el compás 87 se inicia la presentación del tema por parte de la trompeta imitando al presentado por el piano, para llevarnos al tema de cierre presentado por el piano desde el compás 114.
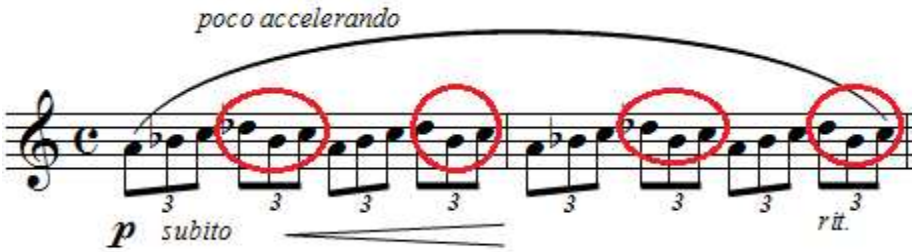
IV – Tempo I: esta sección se puede considerar el desarrollo de la segunda, presenta un manejo motívico interesante con el desarrollo del fragmento presentado en la introducción, el tratamiento dado a los temas presentados es usual al presentado en los desarrollos de la forma sonta tradicional, variaciones, aumentaciones, desplazamientos entre otros.

V – Meno Mosso: Este movimiento es una marcha fúnebre y nos da la posibilidad de explotar al máximo todas las cualidades interpretativas del ejecutante de la obra. Recordemos que este concierto fue escrito durante la Segunda Guerra Mundial y en este movimiento se encuentran plasmados todos los sentimientos vividos por el pueblo europeo en esta época, además se usa la sordina de copa para dar un ambiente totalmente contrastante dentro del concierto.
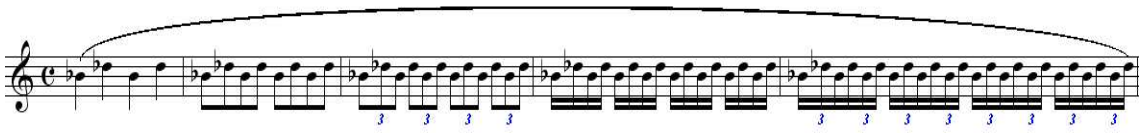
VI – Tempo I: La re exposición del concierto, aquí se retoma el motivo principal de la segunda sección que nos lleva directamente a la cadencia elaborada por Timofei Dokshitzer que por ultimo conecta con el compás 369 para llevarnos al final con un tutti en La bemol mayor para la orquesta y el solista.

4.2.1. Flexibilidad
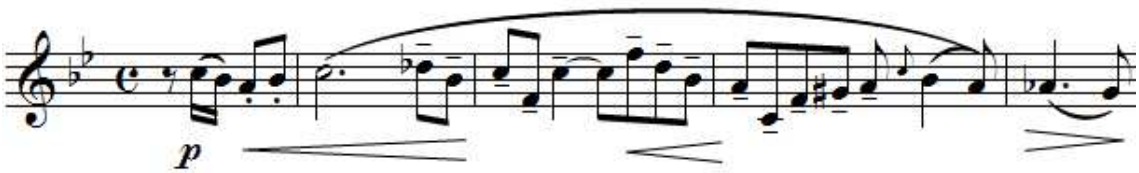
4.2.1.1. Compás 17 – 18
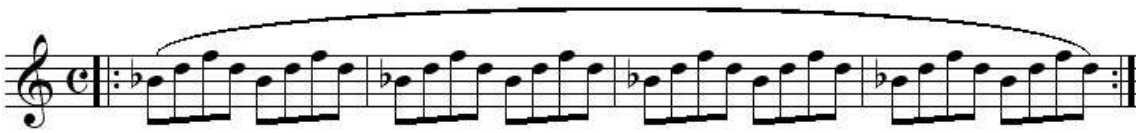


Esta es la parte final de la introducción, dentro de este fragmento se presenta la dificultad de la ligadura de frase sumado a la indicación de súbito piano y poco accelerando que afecta el tempo y la dinámica, como tercer elemento de dificultad el intervalo de tercera descendente que existe entre Re bemol y Si bemol, que durante el trascurrir de la obra será uno de los materiales usados por Arutunian para dar unidad dentro del concierto, por esta razón se hace relevante su estudio ya que debe estar clara la entonación de dicho intervalo, para esto recurrimos nuevamente al ya mencionado y muy importante aspecto del canto, después de realizar este ejercicio procedemos a buscar el intervalo con la trompeta, es importante el no realizar ningún movimiento adicional dentro de la embocadura para logar este pasaje ya que manteniendo una columna de aire constante y realizando una digitación ágil y decidida nos basta para poder logar dicho pasaje.
Un posible estudio para la entonación de este intervalo en la trompeta podría ser el siguiente, es importante siempre estar seguros de la afinación correcta del mismo, para así después darle la velocidad necesaria:



4.2.1.2. Compás 41 – 44



Esta frase depende completamente de la flexibilidad y fluidez técnica e interpretativa del ejecutante. Es importante que las dinámicas y las articulaciones propuestas por el autor se apliquen para así poder mantener el estilo de la obra, este fragmento presenta varias dificultades técnicas, con respecto a la flexibilidad en el segundo compás encontramos el intervalo que analizamos en el punto anterior, por otro lado en el tercer compás encontramos un intervalo de quinta seguido de un arpegio descendente de Si bemol mayor, para poder realizar estos dos compases es necesario ubicar bien los intervalos presentes en este fragmento y como lo hemos mencionado esto se hace realizando el ejercicio del canto, para el arpegio recomiendo el estudio de flexibilidad sobre la segunda posición, un ejercicio recomendado para eso es el siguiente:

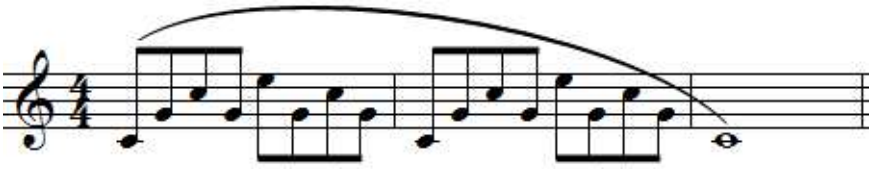


En los últimos dos compases de este fragmento es importante que se solucione a partir del solfeo y ser siempre conscientes de que la digitación debe ser con decisión para que esto no afecte la columna de aire y poder lograr la frase escrita por el autor.

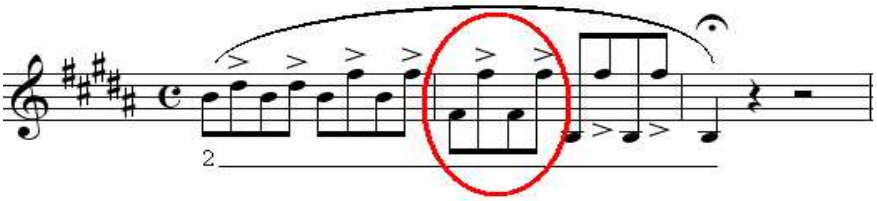
4.2.1.3. Compás 100 – 101



Las dificultades de este fragmento se encuentran enmarcadas por círculos en el primer caso un intervalo de sexta descendente cuya dificultad principal es realizar este movimiento sin que el armónico del medio suene es decir el (do central), para esto es recomendable el estudio del capítulo II "*Slurring or legato playing*" del método de Jean Baptiste Arban ejercicios números 12, 13 y 14, además como complementario a este estudio recomiendo el estudio número 8 del método para trompeta de Bai lin.



Para el segundo círculo marcado en la gráfica se encuentra un intervalo de octava desde Fa sostenido (4) y Fa sostenido (5), este intervalo es uno de los elementos técnicos más importantes y más complicados de la trompeta, el método de Charles Collins presenta un estudio de expansión del rango en donde se empiezan a alejar los intervalos pasa por la octava y se convierte en un estudio efectivo para la limpieza de dicho intervalo
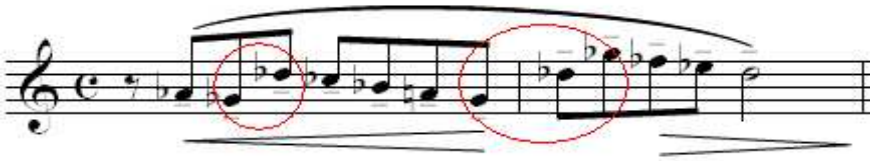


Se recomienda cambiar los acentos a los tiempos fuertes y estudiarlo en staccato siendo cuidadoso de que no suenen los armónicos intermedios entre las notas hasta lograr el dominio total del intervalo. Es muy importante aclarar que en la trompeta los intervalos no se deben pensar en forma vertical si no horizontal de esta forma se facilita su ejecución.

4.2.1.4. Compás 158 – 159



El intervalo marcado dentro del circulo es de sexta descendente, como se ha mencionado este intervalo presenta un cambio de tercera (1) a quinta (23) posición respectivamente por esto nuevamente se sugiere el estudio del capítulo II "*Slurring or legato playing*" del método de Jean Baptiste Arban, es importante tener en cuenta las recomendaciones dadas anteriormente sobre el canto y el reconocimiento auditivo de estos intervalos.

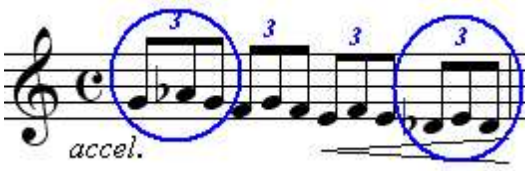
4.2.1.5. Compás 251 – 252



Este fragmento presenta dos intervalos de gran delicadeza, en primer lugar la quinta justa que se encuentra entre Sol bemol y Re bemol el cual es importante reconocerlo e identificarlo auditivamente como se ha mencionado anteriormente. El segundo circulo marca dos intervalos una quinta justa y una curta justa, es necesario realizar la digitación de forma rápida y eficiente para así no interrumpir el flujo constante del aire y para esto se recomienda trabajar el capítulo II "*Slurring or legato playing*" del método de Jean Baptiste Arban y complementarlo con estudio del método para trompeta de Earl D. Irons grupos 17, 18 y 19.

4.2.2. Digitación
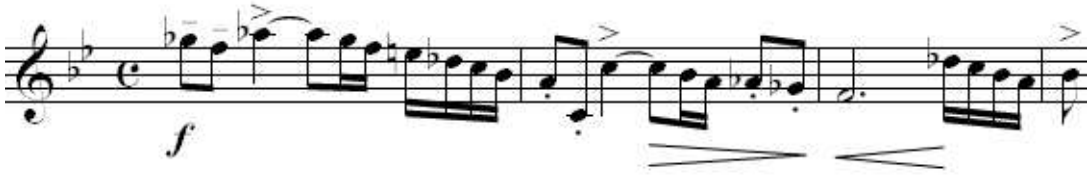
4.2.2.1. Compás 11



Para este fragmento tenemos combinaciones que obligan el uso del tercer pistón, en el primer cirulo encontramos un paso de primera (0) a quinta posición (23), esta combinación requiere de gran precisión para que así no se vaya a cortar la columna de aire y por tal razón no se interrumpa la frase, al estar inmerso dentro de un movimiento cadencial encontramos la indicación de acelerando y para lograr este efecto debemos realizar estas tres notas marcadas para así poder impulsar el cambio de tempo.
El cuarto tresillo de ese compas tiene una combinación de séptima (123) a cuarta posición (4), ese movimiento es más delicado que el anterior ya que influido por la indicación de accelarando esta combinación se debe hacer a una velocidad alta, es por esto que se recomienda el ejercicio mencionado en la página 5 donde este cambio es usual y ejercita al
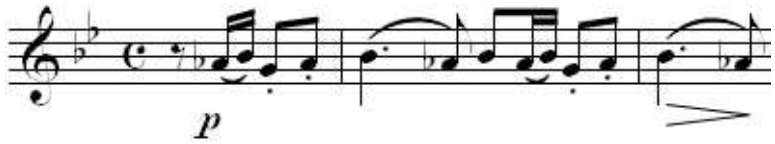
dedo anular porque este es el más débil de todos los que son usados para la digitación de la trompeta, adicional a esto es importante tener claro el tempo al cual se va a llegar para así poder coordinar los dedos y al lengua en este fragmento.

4.2.2.2. Compás 46 – 49



Este fragmento presenta una gran dificultad en cuanto a digitación ya que su línea melódica no es de fácil memorización, entonces en primer lugar se recomienda el estudio fuera de la trompeta es decir el estudio del solfeo aclarando los intervalos y el estudio del ritmo con metrónomo para hacer que las diferentes figuras involucradas estén en tempo.
En segundo lugar se recomienda estudiar fragmentos del material por separado es decir: el grupo de semicorcheas que se encuentra en el cuarto tiempo del compás 46, este presenta un intervalo poco convencional una segunda disminuida (Mi – Re bemol), entonces debemos solucionarlo realizando ese grupo cambiándole los ritmos, en diferentes tempos para poder mecanizar ese material, después podemos agregar las dos semicorcheas del tempo anterior, y por ultimo juntar todo el compás. Para lograr este fragmento es importante que los dedos estén en perfecta coordinación con la lengua, para eso recomiendo el capítulo II del método para trompeta de H.L.Clarke haciendo el ejercicio la primera vez ligado y su repetición articulado.

4.2.2.3. Compás 60 – 62



Esta sección presenta una gran dificultad para la digitación ya que la combinación que se da entre quinta (23), tercera (1), primera (0) y quinta (23) posición respetivamente que utilizan el dedo anular con mucha frecuencia, además de la articulación que esta sugerida por el compositor y sumado a esto al dinámica y el tempo.
Nos encontramos en él un tempo allegro (negra = 134 – 144) y la dinámica piano es una combinación muy interesante para lograr este fragmento, en primer lugar para solucionar dicho material es importante tener totalmente clara la articulación, cuales notas son ligadas y cuales separadas, posteriormente y sin tocar la trompeta solamente digitando los pistones ejercitar el cambio de quinta a tercera posición, se recomienda hacerlo presionando fuertemente los dedos para que estos se acostumbren a ese movimiento, un ejercicio adicional que puede llegar a ser de gran importancia para solucionar este cambio se encuentra en el capítulo IV del método para trompeta de H.L.Clarke, exactamente el ejercicio número 80.

4.2.2.4. Compás 67 – 70
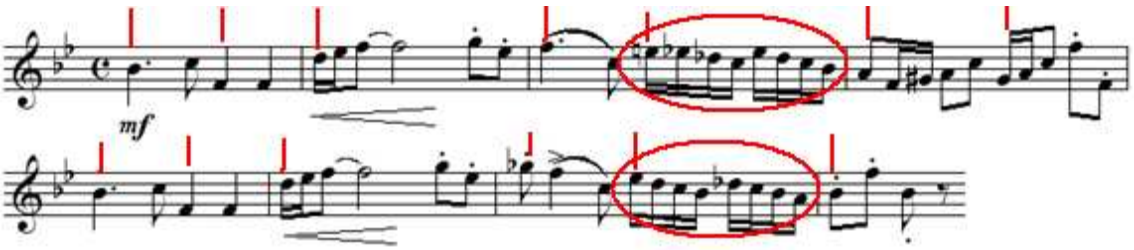


Es tema de análisis nuevamente el uso del dedo anular, esto demuestra que este es uno de los puntos débiles de mayor importancia y que amerita tiempo de estudio dentro de la técnica de la trompeta.

En el primer círculo vemos una combinación dada entre primera (0), sexta (13), cuarta (12), sexta (13) y cuarta (12) posición respectivamente, marcada como el inicio de una secuencia que encuentra su punto climático en el Si bemol del compás 69, como se ha sugerido en puntos anteriores es primordial el trabajo que se realiza antes de tocar trompeta, es decir el tener las digitaciones aprendidas y seguras harán que nuestro estudio del fragmento sea más productivo, es importante que en este fragmento los dedos vallan muy rápido y coordinados con la lengua en doble staccato, se debe buscar que las corcheas hacia donde se dirige la secuencia sean claras y centradas en cuanto a sonido y afinación porque estas serán los pivotes para que la velocidad no se vea afectada, es importante realizar continuamente el ejercicio de gimnasia sobre el dedo anular que se presenta en el análisis realizado del concierto estudio pero sumándole articulación sencilla y doble para que así de esta manera empezaremos a hacer que nuestros movimientos sean rápidos y efectivos.

En el segundo circulo encontramos un La bemol que en muchas ocasiones puede llegar a ser de gran dificultad para la digitación, con el fin de llegar al punto climático como lo exige el compositor se recomienda hacer uso de los suplidos es decir en cambio de digitar el La bemol en quinta posición (23) como es normal para esta nota, sea posible realizarlo en tercera posición (1) para que así la secuencia no se vea afectada y lograr un punto climático que corresponde al final de la segunda sección del concierto.
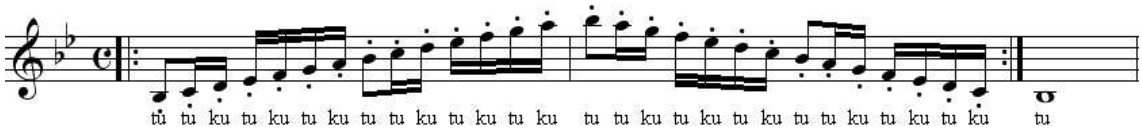
4.2.3. Articulación

4.2.3.1. Compás 33 – 40
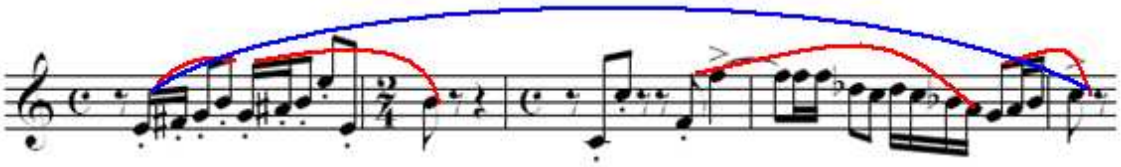


Este fragmento está lleno de dificultades de articulación ya que dentro de él se encuentran combinaciones de articulaciones que son importantes dentro del carácter de la obra, la combinación dada entre el doble staccato y el staccato sencillo es difícil de controlar ya por que la naturaleza la doble articulación no es igual de pareja con respecto a la sencilla, para eso lo primero que se recomienda al abordar este fragmento es realizarlo todo pronunciando solamente la silaba ka, usarla desde el primer ataque del fragmento buscando una fluidez dentro del mismo para que cuando llegue el momento de realizarlo como está escrito el doble staccato se pueda igualar fácilmente al staccato sencillo.

Es importante tener en cuenta los pulsos marcados en la gráfica, estos serán los apoyos para que se pueda organizar este fragmento, para conseguir una fluidez debemos tener en cuenta que la lengua nunca puede ir incisiva por el contrario debe ser suave para que así pueda conseguir un movimiento continuo dentro del fragmento,
en el segundo compás es necesario realizar un buen apoyo sobre la primera semicorchea (Re) para que esta conduzca la frase y en el cuarto y séptimo compas respectivamente estos dos grupos de semicorcheas es necesario realizar un estudio por fuera de la frase, hay que realizar el ejercicio del canto de dichos fragmentos, luego solucionar las dificultades que se puedan presentar en la digitación, y por ultimo entrar a resolverlo por medio de la articulación planteada, para esto se recomienda realizar el estudio de las escalas con doble articulación de la siguiente manera



Lo importante es lograr que el doble staccato sea homogéneo y que no se sienta la diferencia entre el doble staccato y el staccato sencillo.

4.2.3.2. Compás 133 – 137



Este es el inicio de la cuarta sección del concierto, es importante retomar el carácter enérgico del allegro ya que venimos de la primera sección contrastante del concierto, es vital recuperar la energía para poder lograr este fragmento.
Una recomendación que se hace para interpretarlo es ubicar bien las direcciones de la música, como están organizados cada uno de los materiales presentes dentro de este fragmento y en eso apoyarnos para que la interpretación no sea fragmentada sino por el contrario todo eso se vea como una gran frase como lo indica la gráfica.
El primer aspecto a solucionar es el aspecto rítmico ya que este fragmento presenta un cambio de compas y unos silencios que deben estar en perfecta sincronía con el piano por que este es el complemento del ritmo que se presenta en este fragmento. Se debe proseguir con el estudio del doble staccato para que pueda haber fluidez dentro del movimiento.

4.2.3.4. Compas 162 – 165

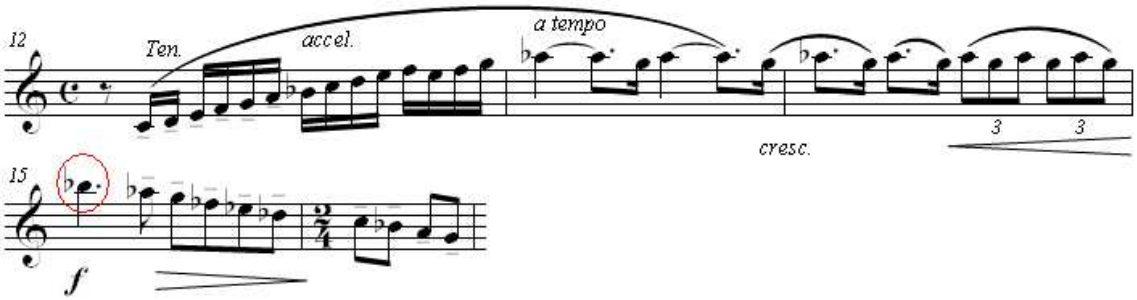


Este segmento al igual que los encontrados en el compás 174 – 177 y 352 – 355 requieren un alto dominio del doble staccato, es importante tener claro cuáles son los puntos de apoyo del ritmo para poder así seguir en el tempo adecuado y que se sienta en total control el fragmento

relacionado, para adquirir dominio sobre esta el doble staccato se recomienda realizar el estudio del capítulo VI "*Touning*" del método para trompeta de Jean Baptiste Arban realizar todos los ejercicios relacionados en este capítulo, adicional a esto también es recomendable utilizar el capítulo II del método para trompeta de H.L.Clarke dándole una repetición mas al ejercicio, es decir realizarlo tres veces de la siguiente manera: 1 – ligado, 2 – articulación sencilla y 3 – doble staccato.

4.2.4. Registro

4.2.4.1 Compás 12 – 16



En la primera sección del concierto, la cadencia inicial presenta este fragmento que nos dirige al punto climático de dicha sección, una de las principales dificultades que presenta este fragmento es que inicia en la parte grave del registro de la trompeta y llega hasta el registro agudo del instrumento.
En el compás doce se debe empezar el acenso de manera controlada, apresar de estar dentro de una ligadura las primeras seis semicorcheas se deben tocar separadas con tenuto y los dos siguientes grupos de semicorcheas se pueden hacer ligados para dar impulso y realizar el acelerando que exige el compositor, para los compases 13 y 14 es necesario tener un muy buen control del aire para que este bordado inferior que se le hace a la nota La bemol no se vaya a perder de entonación, al final del compás 14 hay un crescendo que toma gran importancia ya que es el apoyo que se debe hacer para llegar al Si bemol del compás 15 con una gran presencia ya que esta es la tónica del concierto y por ende el clímax de la primera sección, luego de esto es impórtate continuar en tempo y realizar la escala descendente que se presenta con la articulación exigida por el compositor.

4.2.4.2. Compás 107 – 108



Nuevamente casi al cierre de la tercera sección del concierto se encuentra el punto climático de dicha parte, una escala que nos dirige nuevamente a un Si bemol que como ya se había mencionado es la tónica del concierto y esta vez el compositor exige para su dinámica un doble forte con el fin de que la trompeta sobresalga dentro del tutti de la orquesta o el piano, es importante que cuando se empiece la escala ascendente la embocadura no esté abierta por que se corre el riesgo de no llegar con una buena sonoridad al clímax de la frase y también que el sonido no sea optimo, es por eso que se recomienda el estudio de escalas a dos octavas para este fin para poder lograr que la embocadura sea centrada para los registros involucrados

(grave, medio y agudo), y esto complementarlo con los ejercicios de flexibilidad que sugiere el método para trompeta de Charles Colins en su segundo volumen donde se va expandiendo el registro paulatinamente y así mismo se busca que la embocadura sufra los mínimos movimientos para cada uno de los registro involucrados. Otro posible ejercicio de complemento se encuentra en el método para trompeta de James Stamp en el capítulo "Staccato control".

4.2.4.3. Compas 186 – 189



De nuevo la parte de registro que trataremos a continuación se presenta al final de la cuarta sección del concierto, iniciado el tema se cierre de esta sección para dirigirse luego a la sección más contrastante del concierto.
Al igual que en el ejemplo 4.3.2.2. las agrupaciones de los diferentes materiales del motivo cobran mucha importancia para lograr llegar a la nota La con mucha precisión y un gran sonoridad, el compás 186 tiene una dirección y dos sub grupos dentro de ella tal como lo muestra la gráfica es importante buscar buenos apoyos dentro de estos para que el fragmento pueda ganar fluidez ya que desde ahí se empieza el acenso hacia la nota climática, en el siguiente compas es muy importante que la primera nota del grupo de semicorcheas que se encuentra en el cuarto tiempo este perfectamente ubicada dentro del compás ya que de esa nota depende la forma en la cual vallamos a llegar a nuestro clímax marcado por la nota La que se encuentra en el compás 188, si se logra un buen apoyo en el Fa donde inicia e movimiento cromático vamos a llegar con mucha precisión y esto es importante ya que es una nota sobre la cual se inicia el tema de cierre de la sección y debe tener una gran sonoridad para no ser opacada por el tuti de la orquesta o el piano.
Es importante también la dinámica marcada para el cierre de este fragmento un forte que tiene un crescendo, el estudio del método para trompeta de James Stamp en el capítulo III "Basic Warm – up" el ejercicio 4ª y el ejercicio 5 pueden ayudar para buscar ampliar el rango dinámico en el registro grave y en el registro agudo, y la sección "Warm – up II – Power exercise.

4.3. Concertpiece N 2 Op 12 para trompeta y piano – Vassily Brandt

Vassily Brandt (1869 – 1923) reconocido trompetista, pedagogo y compositor ruso, su carrera musical fue marcada en un inicio por su nombramiento como trompeta solista del teatro Bolshoi y posteriormente su nombramiento como profesor de trompeta del conservatorio de música de Moscú.
Se considera como el fundador de la escuela de trompeta rusa y dentro de sus grandes legados se cuentan sus 34 estudios orquestales para trompeta colección divida en dos volúmenes el primero de ellos *"Orchestra Etudes"* estudios basados en extractos de partes orquestales de importancia para la trompeta como Beethoven, Tchaikovski, entre otros, y el segundo volumen *"Last Etudes"* con estudios de nivel avanzado para la formación de trompetistas.
Concertpiece N 2 para trompeta y piano en Mi bemol mayor es una de las más representativas piezas del repertorio moderno para trompeta, esta pieza exige de una destreza técnica muy amplia por parte del intérprete ya que presenta unas líneas melódicas muy cantábiles y a su

vez partes con amplias escalas cromáticas, ritmos marcados y articulaciones rápidas y que exigen un total control de la técnica de la trompeta.
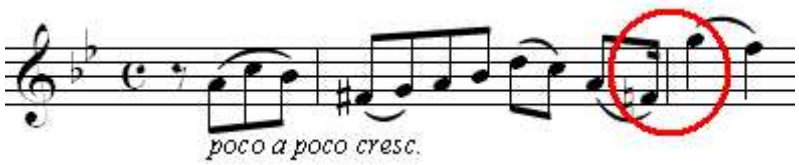
4.3.1. Flexibilidad

4.3.1.1. Compás 4 – 6



Este fragmento se encuentra dentro de la primera sección de la pieza "Allego con fuoco" y enmarcado dentro de una indicación dada por el compositor "*apassionata"* es por eso es que este fragmento cobra gran importancia dentro de la primera sección de la pieza ya que estos intervalos que están señalados dentro del circulo ayudan al carácter y la búsqueda de la indicación que el compositor siguiere al inicio, en el primer círculo encontramos un intervalo de sexta ascendente cuya dirección está claramente marcada hacia el primer tiempo del sexto compas para realizar este intervalo de la manera correcta se debe empezar por el ejercicio del solfeo del fragmento para que dicho intervalo sea grabado y su ejecución posterior con la trompeta sea eficaz, un estudio complementario para este material lo podemos encontrar en el método para trompeta de Bai Lin en el ejercicio numero 14 donde realizando el estudio de los intervalos grandes hasta lograrlos sin que suenen los intervalos del centro en ellos es un complemento importante para que este movimiento sea fluido y así ayude a lograr la intención requerida por el autor.
La dificultad presentada en el siguiente circulo está enmarcada por uno de los punto de quiebre del registro ya que entre estas dos notas se encuentran en el paso del registro medio al registro agudo, es por esto que este intervalo se debe estudiar apoyándose en el método de trompeta de Jean Baptiste Arban en el capítulo "*Slurring or legato playing*" ejercicio número 16 – 25 para así afianzar el movimiento de los labios y poder lograr este intervalo de manera clara y con la sonoridad necesaria para la interpretación de dicho fragmento.

4.3.1.2. Compas 31 – 33



Este segmento se encuentra en la primera parte contrastante de la pieza "Allegro moderato" el carácter con fuoco de la sección anterior desaprecio, esta sección requiere más tranquilidad tanto en el temo como en la sonoridad por parte del intérprete, este fragmento cobra relevancia ya que se encuentra secuenciado en los siguientes tres compases y es por esta razón que se debe realizar un estudio a conciencia de este para que el siguiente funcione con mayor facilidad, el intervalo señalado dentro del circulo a pesar de no estar ligado se trae al análisis porque se hace necesario que el tratamiento de este intervalo de novena ascendente se haga como si estuviera ligado por la delicadeza que exige esta sección.
Para iniciar nuevamente se debe realizar el proceso de solfeo del fragmento y sobre todo del intervalo señalado ya que es una disonancia y no es tan fácil de registran en el cerebro, para complementar este estudio se sugiere nuevamente realizar el estudio del método para

trompeta de Charles Collins relacionado en el punto 4.2.1.3 para ejercicios de expansión de intervalos.
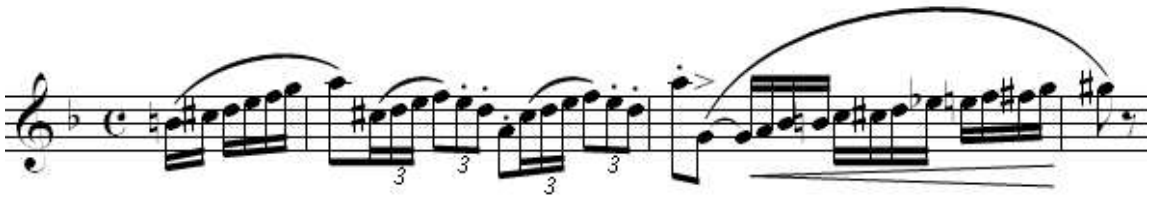
4.3.1.3. Compás 87 – 88



Estos compases pertenecen a la segunda parte contrastante de la obra, nuevamente es necesario recurrir a un cambio en la intensidad y en el tono del sonido por parte del intérprete, se encuentra una secuencia trasportada una tercera mayor ascendente de la original y para motivo del análisis ubicaremos primer intervalo de dicha secuencia, la sexta ascendente que se encuentra en este fragmento debe tener el mismo estudio que se ha recomendado desde el inicio para todas las obras anteriormente mencionadas, el estudio del solfeo de los fragmentos es de vital importancia dentro del estudio de la trompeta, por eso nuevamente se requiere del uso del piano para registrar los intervalos para cantarlos y al momento de interprétalos con la trompeta es necesario que se pueda tener la misma sensación, otro estudio sugerido para la flexibilidad se encuentra en el método para trompeta de James Stamp en la sección “Slur Exercises” y en la sección “Supplementary study” del capítulo “Bending exercises” buscando que los intervalos siempre suenen limpios y manteniendo la columna de aire estable para así darles la fluidez necearía

4.3.2. Digitación

4.3.2.1 Compas 12 – 15
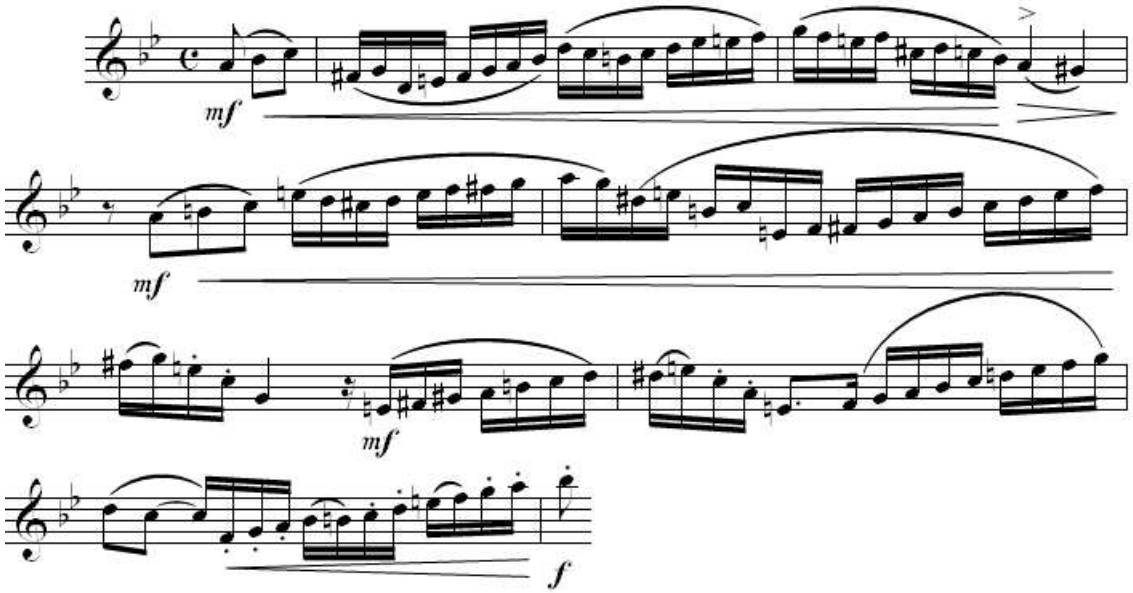


Este fragmento se encuentra dentro de la primera sección de la pieza, y su carácter marcado por el “Allegro con fuoco” requiere que la digitación este totalmente segura para realizarla, en primer lugar encontramos un material basando en un tresillo de semicorcheas que se dirige hacia un tresillo de corcheas, para esto es necesario que el intérprete realice un estudio en primer lugar del ritmo y después de la digitación, se sugiere que sea estudiado con metrónomo siendo muy reflexivos de todas las notas que conforman el tresillo de semicorcheas ya que es muy posible que estas no se entiendan, para esto también se recomienda que los dedos sean usados con firmeza y agilidad para que el tempo de la sección no se pierda.
Este fragmento tiene también dentro de su conformación una escala cromática que al igual que el material anterior requiere mucha precisión de la digitación, para el estudio de estas escalas cromáticas se recomienda el método para trompeta de Jean Baptiste Arban en el capítulo III “*Scales*” la sección “Chromatic scales” ejercicios 1 – 31 apoyándose en el uso del metrónomo y siendo conscientes que todas las notas se escuchen y que se está haciendo el ritmo exacto. Es importante que este fragmento se estudie cuidadosamente por que será

usado nuevamente en el compás 16 secuenciado una segunda mayor arriba de la original y esto a su vez se repetirá desde el compás 65.

4.3.2.2. Compás 19

Este compas se trae al análisis a pesar de que la combinación de la digitación que presenta es fácil, esta misma facilidad lo convierte en un arma de doble filo, en primer lugar se deben organizar bien los seisillos, buscar el punto de apoyo en este caso sería la nota pico de los mismos, el Fa marcado en la gráfica, al igual que en el punto anterior es primordial el uso del metrónomo para que los dedos se muevan en tempo y de esta manera se escuchen claramente todas las notas del compás, esto se debe estudiar y solucionarlo para que así al momento de la re-exposición del compás esta dificultad ya este superada.

4.3.2.3. Compás 47 – 49



Este fragmento presenta una de las mayores dificultades de mecanismo que se presentan en esta pieza, es importante que las digitaciones estén totalmente claras porque de lo contrario se afectaría la fluidez del fragmento, en primer lugar se recomienda el estudio de los materiales de pequeños a grandes, es decir, dentro del primer compas se encuentran cuarto grupos de semicorcheas, se recomienda el estudio de cada dos grupos de semicorcheas y después si realizar los cuatro grupos como se requiere el compás, es importante tener claridad sobre las alteraciones de la tonalidad porque dentro de este fragmento se encuentran muchas alteraciones accidentales que harán que nuestra concentración se distraiga y tal vez afecte el desempeño para el fragmento.

Es importante buscar un tono suave para este fragmento y el estudiarlo con metrónomo nuevamente teniendo muy en cuenta que todas las notas son igual de importantes y por este motivo todas las semicorcheas deben sonar en control del sonido y la afinación de las mismas.
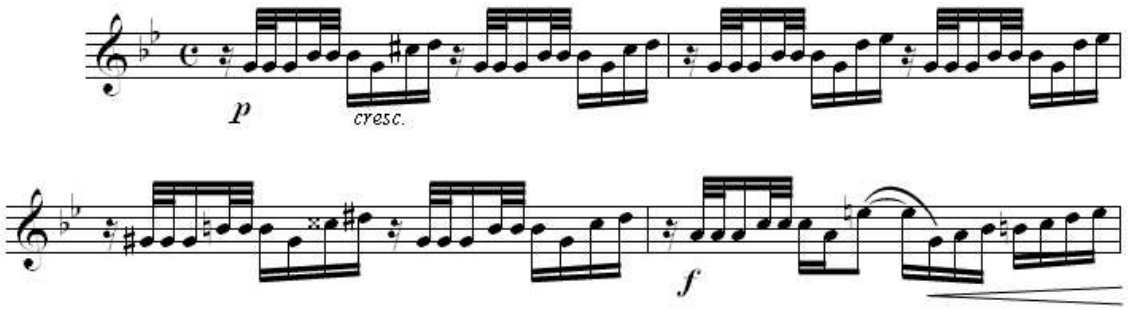
4.3.2.4. Compás 140 – 144



Al igual que en el punto anterior estas escalas descendentes requieren del estudio con metrónomo coordinando el movimiento de los dedos con el tempo justo para que suenen con igual importancia todas las semicorcheas, para estudio de la digitación se recomienda el estudio del capítulo III "*Scales*" del método para trompeta de Jean Baptiste Arban la sección de escalas mayores y menores usando el metrónomo y buscando que todas las notas estén en tempo y centradas en afinación y sonido, para así conseguir facilidad dentro de la ejecución de este fragmento.
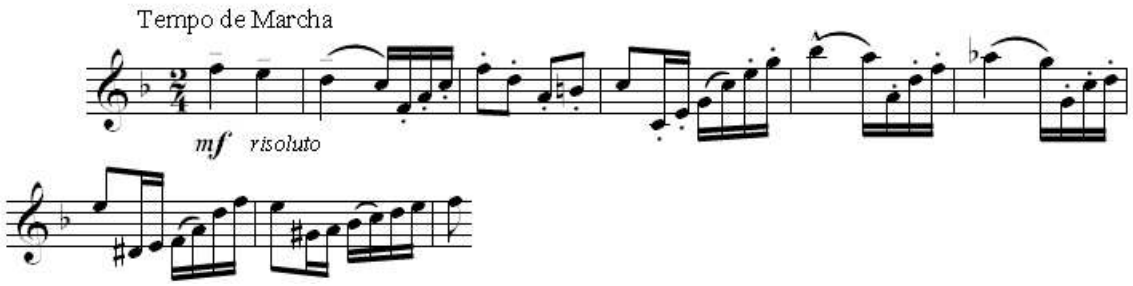
4.3.3. Articulación

4.3.3.1. Compás 56 – 59



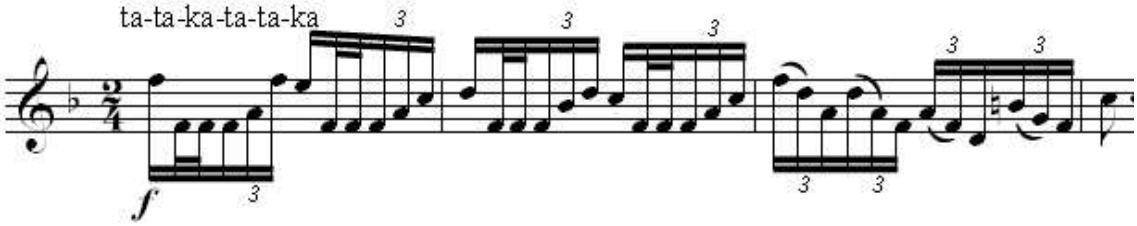
Este fragmento cobra importancia dentro de la pieza ya que se convierte en la transición que regresara tonalmente a mi bemol mayor tonalidad original de la obra, por esto se da un cambio de carácter y se crea un gran movimiento dirigido hacia el compás 60, para la correcta ejecución de las semifusas presentes en este fragmento es necesario aplicar el uso del doble staccato y para las semicorcheas es necesario el staccato sencillo, esta combinación entre ambos le da el carácter adecuado a este fragmento, como se sugirió en el análisis del Concierto para trompeta de Alexander Arutunian es importante logar que el doble staccato sea igualado al sencillo para que no se presenten problemas con la articulación, una sugerencia es realizar el estudio de este fragmento como primera opción totalmente separado y usando solamente la silaba "KA" ya que con esto se lograra que estos dos tipos de ataques se unifiquen.
Complementario a esto se recomienda el estudio del método para trompeta de Earl D. Irons Parte II "Triple and Double touning exercises", y realizarlo de la misma manera como se sugirió hacerlo en este fragmento es decir primero con la silaba "KA" y después si realizarlo con la combinación para el doble staccato.

4.3.3.2. Compás 127 – 135



En este fragmento encontramos combinaciones de articulaciones que hacen parte del carácter de esta sección de la pieza, “tempo di marcha” es la indicación que se encuentra al inicio de la sección, ya a partir de esto se entiende y se da una mejor idea de lo que se debe buscar para este fragmento.
Sobre las tres primeras negras se encuentra un portato, es importante que estas notas suenen completas para que se establezca el tempo y no se empiece a correr porque de lo contrario lo siguiente seria de difícil ejecución, las siguientes notas tienen un staccato sobre ellas, es importante no hacer las notas cortas porque perdería el sentido de marcha que requiere la sección, para esto se recomienda como complemento el estudio del método para trompeta de James Stamp en la sección “Staccato control” en las diferentes tonalidades como los propone el autor para este ejercicio de control sobre el staccato, buscando que el sonido sea parejo desde el registro grave hasta el registro agudo, y siendo conscientes de que las notas no son cortas, que todas y cada una de ellas debe tener una resonancia y una afinación centrada.
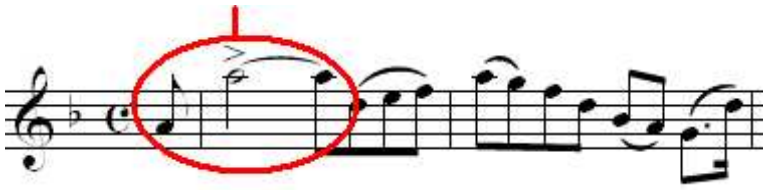
4.3.3.3. Compás 193 – 196



Esta es la sección de cierre de la pieza, y este fragmento presenta una de las combinaciones de articulaciones más complicadas de manejar en la trompeta, para interpretar este fragmento se requiere la combinación entre doble y triple staccato y es importante tener claro cómo se interpretara ya que un cambio en las silabas presupuestas implicaría que la sección se valla abajo, recomiendo las silabas que se muestran en la gráfica para que así la lengua se encuentre en forma y pueda estar preparada para este fragmento, una recomendación que se da es que esta combinación sea aclarada antes de tocar, es decir es necesario hablarla y poder decirla correctamente para que al momento de ser requerida para la interpretación del fragmento esta funcione automáticamente.
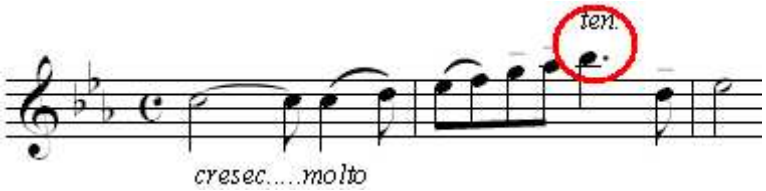
4.3.4. Registro

4.3.4.1. Compás 8 – 10



Este fragmento se encuentra en la primera sección de la pieza y requiere de una sonoridad amplia por parte del intérprete, la nota pico de esta línea melódica se encuentra al inicio de la misma y es una nota que generalmente es débil para el ejecutante ya que se encuentra en un posible punto de quiebre por el cambio del registro medio al agudo en la trompeta.
Para el estudio del registro y la apropiación de notas como estas se recomienda el estudio del método para trompeta de James Stamp en la sección "Warm – up III – Power exercise" donde se debe buscar sonoridad en el registro agudo.
Es importante para que este fragmento se pueda interpretar que la respiración realizada por el intérprete sea muy buena ya que la frase es larga y su matiz es forte, el cambio de registro marcado en la gráfica se convierte en uno de los principales obstáculos para la interpretación de este fragmento, es importante ser consciente de que la nota principal es el la que se encuentra en el compás 9 no su ante compas, para que este movimiento de octava funcione se hace necesario pensar en que la embocadura usada para la ejecución del compás 9 es la misma que se debe usar para la corchea que se encuentra en el compás 8, de igual manera James Stamp en la sección "Octave studies" presenta unos ejercicios complementarios para el estudio de octavas en todos los registros de la trompeta.

4.3.4.2. Compás 101 – 103



Este segmento es el tema de cierre de la sección contrastante de la obra una candencia clara y contundente en la tonalidad de Re bemol (real) con el pico de la melodía sobre la nota si bemol (la bemol real) la cual pertenece al acorde de dominante de la tonalidad, la llegada a esta nota es importante ya que está marcada por un tenuto que se encuentra sobre ella y hace que esta sobresalga no solo como el pico de la frase sino de la sección en general y sea hace necesario que la sonoridad sea amplia y se llene de dramatismo dicho lugar porque se está terminado la sección contrastante de la pieza.

4.3.4.3. Compás 106 – 108
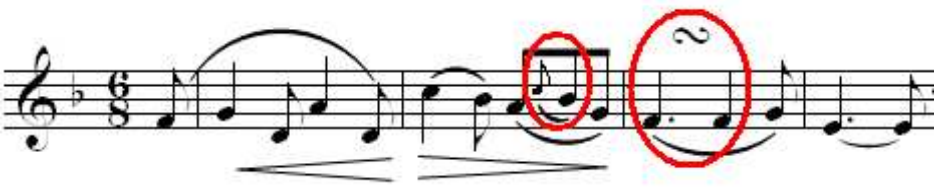


Este fragmento se encuentra en el cierre de la transición entre la parte central de la pieza y el "Tempo de marcha" que esta antes de la re exposición de la pieza, este fragmento presenta la dificultad del registro mezclada con la dinámica, sobre la nota Si bemol se encuentra una dinámica de doble piano sumada a un diminuendo que se debe realizar para así crear el ambiente necesario para salir de la sección contrastante de la pieza.
Aquí, se requiere de un control muy grande en cuanto a la embocadura y la columna de aire, para logar esto se recomienda el estudio del método para trompeta de Earl D. Irons grupos 1 al 19 donde es importante lograr que en el registro agudo se pueden conseguir las notas con un buen soporte de aire pero usando una dinámica piano que con su estudio ayudara a construir una embocadura firme y una columna de aire que sea estable y de esta manera se pueda dar el control de todo tipo de dinámicas en el registro que sea necesario.

4.4. Fantasía y variaciones sobre El carnaval de Venecia – Jean Baptiste Arban

Jean Baptiste Arban (1825 – 1889) fue un reconocido compositor, director, cornetista y pedagogo francés se convirtió en el primer profesor de corneta y bombardino del conservatorio de Paris, su identidad compositiva está influenciada por el virtuosismo de Niccolò paganini, gran parte de la evolución de los instrumentos de metal se dieron gracias a sus aportes y gracias a él se empezó a dar el uso como solista para la trompeta.
En su continua búsqueda para mejorar la técnica de la corneta, fue publicado con Paris en el año de 1864 *el Gran método completo para corneta de pistones y bombardino o barítono*, en el explora técnicamente todas las posibilidades de la corneta, empieza con ejercicios muy sencillos para principiantes hasta llegar a obras y estudios muy complejos para estudiantes avanzados, tanto así que hoy en día es uno de los libros de estudio y enseñanza más usados en todas las escuelas de trompeta a nivel mundial.
Dentro de éste método se encuentra un capitulo el numero X. llamado "12 celebrated fantaisies and airs variés" y una de estas es Fantasía y variaciones sobre el Carnaval de Venecia la cual consta de un tema y 4 variaciones, ésta ha sido una de las piezas referentes para solistas desde su publicación hasta nuestros días.
El Carnaval de Venecia es una fiesta popular italiana donde hay un show lirico que incluye canciones de todos los tiempos, trajes de gran gala, máscaras y pelucas. Oficialmente se declaró existente como festividad suprema durante el siglo XIII. Sin embargo dicen que realmente sus comienzos provienen a partir de la tradición del siglo XVII, en donde la nobleza se disfrazaba para salir a mezclarse con el pueblo. Desde entonces las máscaras son el elemento más importante del carnaval.
En el carnaval de Venecia este compositor explora todas las dificultades técnicas del instrumento, a través de cada variación va insertando un grado de complejidad más alto hasta llegar a resumir casi todos los problemas técnicos de la corneta en una sola obra.

4.4.1. Introducción

En la introducción de la obra se presenta una dificultad muy particular como lo es la del uso de las apoyaturas y los mordentes, estos son delicados de ejecutar en el instrumento ya que depende de la precisa y adecuada velocidad con que se muevan los dedos junto con el excelente dominio de la columna de aire, la limpieza y sonoridad de los mismos.



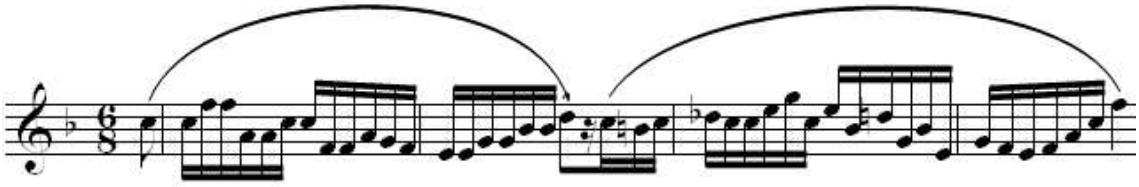
Al pertenecer El carnaval de Venecia al método para trompeta de Jean Baptiste Arban este tiene para cada una de las dificultades que se presentan en la obra un capítulo destinado para el estudio del mismo, para los mordentes y apoyaturas se encuentra el capítulo IV "*Ornament*" la sección "*Short Appoggiatura*" ejercicios 48 al 54 y "*Mordent*" ejercicios 81 al 88.

4.4.2. Tema

En esta sección se continúa con las dificultades presentes en la introducción y se suma a estas el uso de la flexibilidad en la parte de cierre de la sección se encuentra adicionalmente la dinámica que nos quiere indicar que este fragmento debe ser interpretado con total tranquilidad para no interrumpir el carácter de daza que está implícito dentro de la obra.
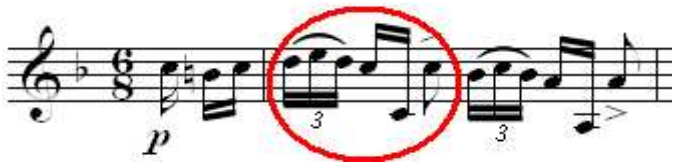


Al igual que en la sección anterior el capítulo destinado para el estudio de esta dificultad es el número II "*Slurring or legato playing*" y los ejercicios que se sugieren para abordar esta dificultad son los numerales 48 al 54, es importante para poder logar esta articulación y esta agrupación que se presente que en primer lugar sea estudiado totalmente ligado de la siguiente manera



Posteriormente cuando estén totalmente claros los intervalos y las direcciones de la línea melódica se procede a la ejecución del fragmento con las articulaciones y agrupaciones que están descritas dentro de la variación por el compositor.

4.4.3. Variación I

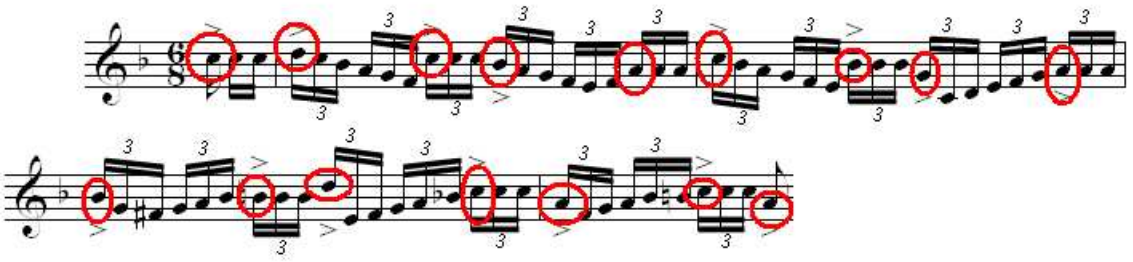
En esta sección se explora la flexibilidad de los labios y del aire, ya que hace melodías ligadas que se mueven dentro de un registro grave y medio, pero que tienen intervalos extensos propios de una dificultad de flexibilidad en los instrumentos de metal.
En la primera sección de esta variación se encuentra el uso del tresillo de semicorchea y el intervalo de octava, se recomienda estudiar este fragmento como una frase larga y no como pequeñas dificultades y que si no se piensa en macro es difícil realizar este fragmento



Esta variación presenta también el uso del doble staccato con una escala cromática que se encuentra secuenciada, para esto Jean Baptiste Arban nos propone el estudio del capítulo VI "*Tonguing*" la sección de doble stacatto ejercicios 81 al 86, se recomienda apoyarse en la dinámica indicada ya que El Carnaval de Venecia no solo es una obra que exige gran musicalidad, sino que además demanda grandes cualidades técnicas en el intérprete, por esto todas las dinámicas indicadas son de gran importancia.

4.4.4. Variación II

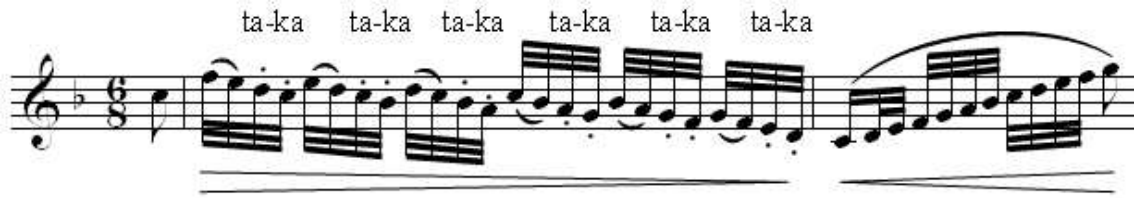
La dificultad técnica planteada para esta variación se ve en uso del triple staccato en primer lugar realizando un tresillo donde se repite la nota y como segundo lugar en el uso de cada uno de los golpes de la lengua sobre una nota diferente, al igual que en la variación anterior Jean Baptiste Arban propone el capítulo VI "*Tonguing*" la sección de triple stacatto ejercicios 1 al 25 y 47 al 76.
Adicionalmente en la segunda parte de la variación se encuentra una melodía oculta dentro de las primeras notas de cada grupo, es importante que el intérprete sea consciente de dicha melodía y la haga nota dando un acento a la primera de cada grupo y buscando que las demás suenen por debajo de intensidad sonora de la primera, no hay que olvidar que la lengua no debe ser fuerte ni contra los dientes sino por el contrario debe ser lo más suave para que no se pierda la dirección melódica y no se canse con el trascurrir de la variación



Esta melodía oculta es el tema que se expone para la composición de la obra, por esto es importante que las notas que se encuentran dentro de los círculos se marquen y suenen mas que las demás.

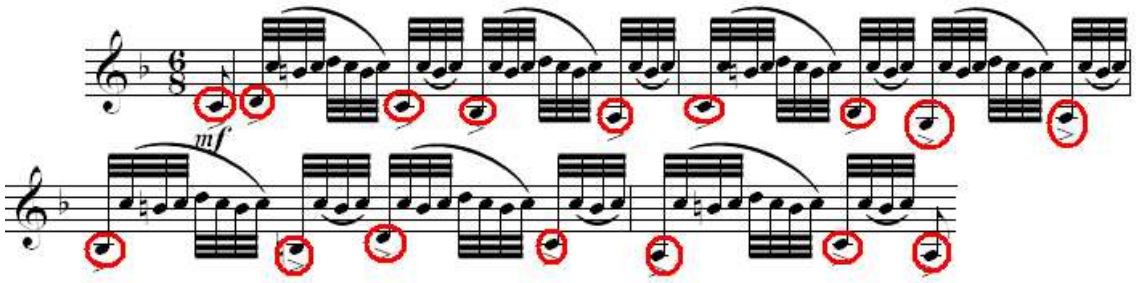
4.4.5. Variación III

Esta variación se considera como la variación característica dentro de la forma ya que se encuentra un cambio de tempo marcado, la indicación "Andante" hace que el tempo se detenga drásticamente y por tal razón el carácter también cambiara.
Esta variación se encuentra dividida en dos partes: la parte A es un tema cantabile donde las líneas melódicas son fácilmente identificables y dan una sensación de descanso y tranquilidad dentro de la obra, en la parte B regresa nuevamente el virtuosismo marcado de nuevo por el uso del doble staccato y la combinación de articulaciones entre ligadas y separadas.
Al igual que en las variaciones anteriores hay un capitulo que desarrolla la dificultad técnica que propone la variación, para esta se presenta el capítulo VI "*Tonguing*" la sección "*The slur and doublé tonguing*" ejercicios 115 al 130 donde se busca aclarar la articulación siendo conscientes de que estas estén en el lugar adecuado y ubicando las silabas para que las fusas siempre suenen constantes.



4.4.6. Variación IV

La intención Jean Baptiste Arban es desarrollar la precisión y velocidad de los dedos, de nuevo con buena coordinación del aire, y buscando demostrar la mayor facilidad posible al interpretarla para así demostrar el total virtuosismo que puede presentar el intérprete y el desarrollo técnico que el mismo tiene para tocar trompeta.
Al igual que en la variación II se encuentra una melodía oculta esta vez en el registro grave y por esto se obliga al instrumentista a soplar en una muy buena dirección y a administrar muy bien el aire para que esta suene bien, de lo contrario es muy complicado lograrla.



Nuevamente la melodía oculta que se encuentra dentro de esta variación es la melodía principal de la obra.

5. CONCLUSIONES

Una vez realizado el análisis técnico-interpretativo de las obras propuestas en este trabajo de grado y haber recolectado cierto tipo de información respecto al manejo interpretativo de los pasajes seleccionados en cada una de las obras, se puede llegar a las siguientes conclusiones:

- Las posibilidades musicales que brinda la trompeta en el carácter de solista, han sido aprovechadas por los compositores de las obras sugeridas en cada uno de los pasajes seleccionados, reconociendo de este modo, la riqueza técnica e interpretativa con la que cuenta este instrumento.

- El montaje del repertorio seleccionado es posible mediante la utilización de los aspectos técnico-interpretativos empleados en este trabajo, y da como resultado una eficiente selección y un adecuado desarrollo de los pasajes de mayor dificultad en cada una de las obras.

- El uso del aspecto denominado flexibilidad en esta investigación, permite identificar y solucionar problemas técnicos referentes a la respiración y afinación en cada uno de los pasajes seleccionados y da como resultado el conocimiento y desarrollo eficiente de estas herramientas musicales en las obras seleccionadas.

- El aspecto conocido en este trabajo como digitación permite el desarrollo de escalas y arpegios brindándole a los dedos más seguridad al momento de realizar alguna de las 7 posiciones de la trompeta.

- Los conceptos musicales denominados staccato, acentos, picados, ligaduras, doble y triple staccato y tenuto fueron reconocidos mediante el aspecto técnico-interpretativo llamado articulación, el cual permitió el dominio de ellos, así como el concepto que se maneja de estas herramientas para la utilización en las obras sugeridas.

- Mediante el registro, se demuestra que la calidez y cualidad del sonido debe ser siempre la misma ya sea en los graves, en los medios o en los agudos sin perder nunca la interpretación ni la afinación.

- Gracias al estudio adecuado de los aspectos técnico-interpretativos, se dieron a conocer diferentes herramientas musicales, que permiten no sólo el montaje adecuado de las obras seleccionadas sino que a su vez nutren el conocimiento completo de las posibilidades generadas mediante un estudio serio y característico de la trompeta.

- Con el estudio de estos aspectos no sólo se dan a conocer las obras seleccionadas, sino que a su vez se brinda la posibilidad de reconocer en la trompeta otro tipo de estilo como es la trompeta académica, sus referentes técnicos y sus posibilidades musicales.

BIBLIOGRAFIA

"la trompeta" Disponible en www.wikipedia.com consultado el 20 de abril de 2010 9:40 am.

"Alexander Goedicke" Disponible en www.wikipedia.com consultado el 8 de agosto de 2010 6:40 pm.

"Alexander Arutunian" Disponible en www.wikipedia.com consultado el 9 de agosto de 2010 10:20 am.

"Vassily Brandt" Disponible en www.wikipedia.com consultado el 9 de agosto de 2010 10:40 am.

"Jean-Baptiste Arban" Disponible en www.wikipedia.com consultado el 10 de agosto de 2010 3:30 pm.

ARBAN, Jean-Baptiste. Método Completo de Conservatorio para Trompeta. New York: Carl Fischer.

Saint-Jacome. Gran Método para Trompeta o Corneta. New York: Carl Fischer.

VIZZUTTI, Allen. Método Para Trompeta (estudios técnicos) USA: Alfred Publishing Co.

GATTI, Domingo. Método Para El Estudio De Trompeta, Corneta y/o Cualquier Otro Instrumento De Cobre. Buenos Aires: Ricordi.

STAMP, James. Calentamiento + Estudios. Vuarmarens/ Suiza: Éditions Bim

COLIN, Charles. Flexibilidad Avanzada (Volumen 1, 2 y 3). New York: Charles Colin.

IRONS, Earl. Veintisiete grupos de ejercicios. San Antonio, Texas: Southern Music Company.

CARUSO, Carmine. Calistenia Musical Para Instrumentos De Metal. USA: Almo Publications.

SCHLOSSBERGES, Max. Ejercicios Diarios y Estudios Técnicos Para Trompeta. New York: M. Baron Company, Inc.

LIN, Bai. Flexibilidad de los Labios. California: Balquhidder Music.

CLARKE, Herbert L. Estudios Técnicos Para Corneta. New York: Carl Fischer

COLIN, Charles. Método Moderno Completo Para Trompeta O Corneta. New York: Charles Colin.

THOMPSON, James. Metodo Completo de Buzzing (Zumbido). Vuarmarens/ Suiza: Éditions Bim