UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE INSTRUMENTOS MUSICALES Y CANTO

RECITAL DE GRADUACIÓN
ESTUDIO HISTÓRICO, ANALÍTICO Y PRÁCTICO DE LAS OBRAS A INTERPRETAR

POR:
JAFET JOEL DÍAZ MARTIN

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ
2021

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE INSTRUMENTOS MUSICALES Y CANTO

RECITAL DE GRADUACIÓN
ESTUDIO HISTÓRICO, ANALÍTICO Y PRÁCTICO DE LAS OBRAS A INTERPRETAR

POR:
JAFET JOEL DÍAZ MARTIN
8-934-2009

Trabajo de Graduación para optar por el Título de Licenciado en Bellas Artes con especialización en Instrumento Musical Trompeta.

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ
2021

A mis abuelas y mi hermano por todo su soporte durante mi vida y, sobre todo, a mis **Padres** por su inmenso amor y apoyo incondicional, les dedico con mucho aprecio este trabajo y recital.

Agradezco a mi padre por ser mi primer guía musical, a los profesores del Instituto Nacional de Música, Escuela Juvenil de Música, maestros privados, y desde luego, los profesores de la Universidad de Panamá por brindarme los conocimientos que me han permitido llegar hasta este lugar.

ÍNDICE GENERAL

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN ..... *v*

CAPÍTULO I. BIOGRAFÍAS DE COMPOSITORES *1*

1.1 Arcangelo Corelli 1

1.2 Franz Joseph Haydn 3

1.3 Vassily Brandt 7

1.4 Luis Carlos Pérez 9

CAPÍTULO II. PROBLEMAS PRESENTADOS EN LA EJECUCIÓN DE LAS OBRAS *11*

2.1 Sonata VIII de Arcangelo Corelli. Arreglo de Bernard Fitzgerald 12

2.2 Concierto para Trompeta en Eb Mayor de Franz Joseph Haydn 14

2.3 Pieza de concierto No. 2 de Vassily Brandt 15

2.4 Rapsodia para Trompeta y Piano de Luis Carlos Pérez 16

CAPÍTULO III. ANÁLISIS DE LAS OBRAS *19*

3.1 Sonata VIII de Arcangelo Corelli 19

3.2 Concierto para Trompeta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn 23

3.3 Pieza de Concierto No. 2 de Vassily Brandt 32

3.4 Rapsodia para Trompeta y Piano de Luis Carlos Pérez 38

CONCLUSIONES *45*

RECOMENDACIONES *46*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS *47*

ANEXOS *48*

INTRODUCCIÓN

Este trabajo denominado **Recital de Graduación: Estudio Histórico, Analítico y Práctico de las Obras a Interpretar,** es producto del estudio realizado durante toda la adolescencia acompañado de los cuatro años en la carrera de ejecución instrumental en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Panamá.

Gracias a la diversidad de estilos musicales que abarca nuestro instrumento, la trompeta, se ha escogido un repertorio variado para que este recital permita abordar diferentes periodos y estilos, donde se puedan demostrar los conocimientos técnicos e interpretativos alcanzados durante los años de estudio en la carrera.

Dentro de este trabajo se presentan tres capítulos, en donde el **Capítulo I** aborda las biografías de los compositores y los datos más relevantes para conocer el contexto social, detalles del periodo y datos personales.

En el **Capítulo II,** se presentan cuadros en los que se sintetizan los problemas técnicos, interpretativos y de montaje que surgieron en el estudio de las obras, junto con sugerencias para solucionar esas dificultades.

En el **Capítulo III,** se desglosa un análisis de las composiciones desde diferentes aspectos, correspondiendo a criterios de métrica, instrumentación, contexto histórico y estructura general. Estos elementos brindaron herramientas muy importantes para el estudio y la toma de decisiones interpretativas hacia una correcta ejecución.

La realización de este trabajo permitió una mejora significativa en la preparación de las obras tanto técnica, como interpretativamente. El conocimiento adquirido permite poseer los elementos necesarios para exponer el Recital de Graduación.

CAPÍTULO I. BIOGRAFÍAS DE COMPOSITORES

1.1 Arcangelo Corelli

Figura 1. Arcangelo Corelli

Nacido en Fusignano, Italia el 17 de febrero de 1653 y fallecido en Roma, Italia el 8 de enero de 1713. Fue hijo de una de las familias de envergadura de la ciudad. Inició sus estudios musicales en el violín a temprana edad trasladándose a Bolonia en donde estudiaría con maestros destacados. Se mudaría a Roma en 1675, ahí obtendría una reputación que lo llevaría a ser acogido por la reina Cristina de Suecia y estar al servicio del cardenal Pietro Ottoboni.

Aparte de los estudios del violín también dedicó su vida a la composición y la dirección musical. Aunque produjo pocas obras, fueron de mucha importancia en la historia de la música, influenciando composiciones de Händel y Bach, entre otros. Sus obras fueron peculiares para esa época, ya que, iban dedicadas principalmente a la música instrumental, por su inclinación hacia el violín, siendo el primer compositor que se popularizó sin componer para música cantada.

Su primera colección de sonatas en forma de trío las publicó en 1681, enfocadas principalmente para interpretarse en iglesias, al igual que la segunda, tercera y cuarta fueron escritas para música de cámara. También publicó una colección de sonatas para violín y bajo, sus famosos *concerti grossi*, entre otras obras. Su forma de composición dió paso a la sonata preclásica, que predominaría a lo largo del siglo XVIII, en su estilo dominaría el barroco italiano.

Su conocimiento técnico del violín también haría que sus composiciones se convirtieran en el fundamento de la escuela de violín clásico, que hasta el día de hoy mantiene vigente su pedagogía. Corelli falleció cuando estaba en su momento de mayor reconocimiento y sería sepultado en el Panteón de Roma.

1.2 Franz Joseph Haydn

Figura 2. Franz Joseph Haydn

Nació en Rohrau, Austria, el 31 de marzo de 1732 y falleció en Viena, Austria, el 31 de mayo de 1809. Proveniente de una familia musical. Comenzó a cantar canciones populares a temprana edad. A los seis años los padres viendo el potencial de Franz Joseph decidieron enviarlo donde un familiar, Johann Matthias Franck, quien era director de un coro en Hainburg. A raíz de ese momento se comienza a inducir a Franz Joseph sobre materias generales, aparte de iniciar con diferentes instrumentos de cuerda, viento y percusión.

Georg von Reutter reclutó a Franz Joseph, luego de escucharlo cantar como tiple lo llevó a Viena en 1740 para que se uniera al coro de niños cantores y al coro de la catedral de San Esteban en donde obtendría mayor información sobre el canto, el violín y el clavecín.

En 1749 cuando la voz de Haydn cambió, fue expulsado del coro y de la residencia sin tener a donde ir. Comenzó su actividad como músico libre, profesor y compositor en Viena, esto le permitiría conocer al conde de Morzin que luego lo contrataría como maestro de capilla a tiempo completo. Aprovechando la estabilidad económica que esto le concedió, decidió casarse con Maria Anna Keller.

Un año después el conde Morzin pasó por problemas económicos que lo llevarían a despedir a toda la orquesta. En esta ocasión fue más sencillo para Haydn que en su despido anterior, ya que, contaba con una buena reputación y pasó a ser asistente del maestro de capilla de la familia Esterházy, una de las familias más importantes del imperio austriaco. Luego de la muerte del maestro de capilla, Gregor Werner, en 1766, Haydn pasó a ocupar dicho puesto.

En esta etapa es cuando Haydn compone la mayoría de sus obras, permitiéndose también producirlas en la nueva industria de las publicaciones musicales, gracias a un nuevo contrato en donde realizaría composiciones para otras personas ajenas a la corte de la familia Esterházy.

Desde mediados de la década de los 60 hasta los 80 la música de Haydn pasó de ser conocida y admirada, a ser muy popular. En este periodo Haydn comenzó a vender su música por su cuenta a diferentes editoriales, personas adineradas, lo que le traería complicaciones cuando empresas de competencia directa vendían las mismas obras, llevándolo a un juicio en Londres.

Es en Viena donde crece la cercana amistad de Wolfgang Amadeus Mozart y Haydn. Posiblemente se conocieron durante una presentación o una fiesta de cuarteto entre 1783 y 1784.

En 1790 cinco días después de la muerte del emperador de Habsburgo, Joseph II, falleció la esposa del principe Nicolás Esterházy, dejando a toda la familia con una gran tristeza. El principe moriría en septiembre del mismo año.

El hijo y sucesor de Nicolás, Anton, rompería el contrato musical y teatral, dejando solamente a Haydn con un salario reducido, por lo que se mudaría a Viena, a casa de su amigo Hamberger, en donde se mantuvo rechazando propuestas de grandes trabajos hasta que Johann Peter Salomon lo convenciera de mudarse a Londres en año nuevo de 1791.

En Londres participó de fiestas sofisticadas, realizó muchas composiciones y tendría momentos apasionantes antes de su regreso a Viena en julio de 1792 por solicitud del principe Anton.

En 1793 Haydn conoció a Ludwig van Beethoven que se convertiría en su estudiante, pero debido a la falta de tiempo de Haydn y la gran cantidad de correcciones en los ejercicios de Beethoven, este se cambiaría de profesor con Johann Georg Albrechtsberger.

Haydn regresó a Londres en 1794 nuevamente durante un año y en esa estancia tendría mucho éxito y sería la culminación de su carrera con una ganancia de dinero equivalente a más de 20 años de salario en la corte de la familia Esterházy, considerando sus días en Inglaterra como los más felices de su vida.

El principe Anton Esterházy falleció en 1794, dejando libre a Haydn de las obligaciones presentadas en el contrato, aunque la familia intentó que se quedara con el puesto. Esto se solucionó cuando el principe Nicolás II, sucesor de Anton, le ofreciera un nuevo nombramiento como maestro de capilla.

Haydn regreso a Viena en 1795 como un héroe cultural. Su deber principal para la corte de Esteházy era suministrar contenido para cada año, en Eisenstadt, mismo lugar donde Haydn pasaba el verano.

Entre 1795 hasta 1801 Haydn estuvo bastante ocupado componiendo obras muy representativas dentro de su trayectoria, siendo hasta 1796 que realizaría la composición de su último concierto para un instrumento solista, dirigido en este caso a la trompeta, por petición de su amigo Anton Weidinger, que buscaba estrenar la nueva trompeta de llaves que había creado.

En 1799 Haydn comenzó a sufrir problemas físicos y mentales que harían decaer su productividad, sumando a esto la muerte de su esposa en 1800, su hermano Johann en 1805 y su hermano Michael en 1806.

La última aparición pública de Franz Joseph Haydn fue en 1808 en la gala de su obra La Creación en honor a su cumpleaños 74. En 1809 fue atendido en su casa de Gumpendorf donde falleció.

1.3 Vassily Brandt

Figura 3. Vassily Brandt

Nació en Coburgo, Alemania en 1869 y falleció el 2 de febrero de 1923. Inició sus estudios musicales en la Escuela de Música de Coburgo bajo la tutela de Carl Zimmermann, quien era director de la orquesta y la banda del pueblo.

Migró a Rusia en donde decidió nacionalizarse y cambiarse el nombre a Vassily Georgievich Brandt. Se relacionó con la corneta y los instrumentos de metal de Rusia, destacándose como trompetista desde 1890 y pasando a ser corneta solista de la Orquesta del Teatro Bolshoi de Moscú.

Trabajó como profesor de trompeta en el conservatorio de Moscú desde 1900 y en Saratov desde 1912, su pedagogía es muy conocida, ya que, establece una marca muy importante en la indentidad de la escuela rusa de la trompeta. Fue profesor de innumerables trompetistas, pero es importante señalar a Mikhail Tabakov, que luego sería el tutor de Timofei Dokshizer, trompetista ruso de mucha importancia en el crecimiento del repertorio ruso para trompeta.

Aparte de ser trompetista y pedagogo, también fue compositor y enfocado en su labor de enseñanza creó dos métodos de trompeta: *34 Etudes for Orchestral Trumpeters* y *23 Etudes*, dirigidos al estudio de solos orquestales del momento.

Perfiló una identidad en el repertorio de la trompeta rusa junto con diversos compositores con la utilización de un estilo nacionalista y romántico, mostrando gran variedad de dinámicas y pasajes virtuosos, permitiendo mostrar las posibilidades técnicas de los trompetistas.

Brandt fue muy importante en volver a mostrar a la trompeta como un instrumento solista, porque desde la creación de los conciertos de Haydn y Hummel la trompeta ya no había tenido participación en este repertorio.

1.4 Luis Carlos Pérez

Figura 4. Luis Carlos Pérez

Nacido el 22 de agosto de 1978. Inició en la música a los 9 años estudiando órgano y a los 13 años eligió el saxofón como su instrumento principal.

Luis Carlos realizó estudios en el Conservatorio de Música de Panamá, la licenciatura en la Universidad de Panamá, Escuela Contemporánea de Música y la Maestría en Composición de Jazz en el Conservatorio de Nueva Inglaterra, en Boston, Estados Unidos.

Durante su maestría tuvo diversas clases con los maestros Danilo Pérez, Charlie Banacos, Jerry Bergonzi, entre otros; y también partició en clases de composición con los maestros Ken Schaphorst, John Mallia y Michael Gandolfi.

Ha recibido diversas becas en las que se pueden mencionar la beca NEC Tourjee Awarda, beca internacional de la Fundación Danilo Pérez y JCI Panamá, por mencionar algunos. También ha ganado y recibido menciones honoríficas en diferentes ediciones del concurso de composición Roque Cordero.

Le han encargado varias composiciones de parte de la Orquesta Sinfónica de Panamá, *Inflorence Platform* de Londres, *Paisage* de Panamá, entre otras instituciones y músicos que también solicitan sus servicios.

Se ha presentado en diversas ediciones de festivales de jazz en Panama, Cuba, Chile, Estados Unidos y Europa. Ha participado con músicos de jazz como Danilo Pérez, Phil Ranelin, Global Jazz Big Band, entre otros. También ha colaborado con artistas de música latina como Celia Cruz, Rubén Blades, Cheo Feliciano, Gilberto Santa Rosa, etc.

Ha grabado 4 producciones discográficas:

- Jazz en Belén
- Light of Hope
- Jazz en Belén Vol. II
- Panajazz

Acualmente se desempeña como profesor en los programas que brinda la Fundación Danilo Pérez, es miembro de Salsa Big Band de Rubén Blades y Roberto Delgado.

CAPÍTULO II. PROBLEMAS PRESENTADOS EN LA EJECUCIÓN DE LAS OBRAS

Durante los años de la carrera de trompeta, se trabajaron diferentes aspectos técnicos y materiales que permitieran ejecutar de una manera correcta el repertorio estándar de este instrumento.

Entre los aspectos técnicos se podrían mencionar: la postura corporal, embocadura, correcto uso del aire, emisión del sonido, registros del instrumento, rango dinámico, flexibilidad, articulaciones, notas de adorno, lectura a primera vista, entre otros.

Esto se llevó a cabo mediante el uso de diferentes métodos técnicos, estudios característicos, estudios melódicos, extractos orquestales, repertorio solista de trompeta y el proceso de conocimiento de los diferentes estilos musicales en las obras estudiadas.

Una vez seleccionado el repertorio de este Recital de Graduación, se tomó la decisión de realizar una recopilación de los problemas que se presentaron en el estudio de las obras tanto individualmente como en el proceso de ensamblaje con el pianista acompañante.

Con este método se hizo más sencillo el proceso de aprendizaje de las obras y el montaje de dicho repertorio con las especificaciones correctas de interpretación en cada estilo.

Por lo que se presentan estos cuadros con las siguientes divisiones:

- Tipo de dificultad
- Ubicación en la partitura
- Detalles del problema
- Sugerencias para su superación

2.1 Sonata VIII de Arcangelo Corelli. Arreglo de Bernard Fitzgerald

Tipo de dificultad	Ubicación en la partitura	Descripción del problema	Sugerencias para su superación
Control en la columna de aire	Primer y tercer movimiento	• Falta de conexión en las frases. • Falta de suavidad en el paso de las notas.	• Ejercicios de flujo de aire como V. Cichowicz, J. Stamp, H. Clarke. • Estudios de flexibilidad que permitan conectar series armónicas con más claridad en dinámica piano.
Articulaciones	Segundo y cuarto movimiento	• Variantes en las articulaciones en cada movimiento. • Uso de acentos en diferentes pases de los compases.	• Practicar escalas con diferentes tipos de articulaciones y variantes rítmicas. • Practicar los pasajes lento para mejorar la claridad de cada articulación. • Realizar patrones de aire fuera del instrumento que ayuden a una mejor articulación.
Resistencia	Toda la obra	• Hay muy pocos descansos dentro de la obra. • Al ser una obra original de otro tipo de instrumento requiere diferentes capacidades técnicas.	• Estudiar más lento todas las secciones para incrementar la resistencia muscular. • Mejorar el uso del aire para mayor eficacia durante la ejecución.

Conceptualización del estilo	Toda la obra	La mayor parte del repertorio barroco de trompeta era interpretado por trompeta de la época y actualmente se utiliza por lo general trompeta Piccolo en este tipo de repertorio, por lo que fue retador adaptar los conceptos técnicos a otro tipo de trompeta.	• Práctica de articulaciones individuales para entender la forma correcta de la articulación dentro del estilo. • Escuchar diferentes versiones de obras escritas para instrumentos de la época. • Realizar análisis sobre la estructura armónica de la obra para tener en cuenta la forma y el tipo de composición que se utilizó.

2.2 Concierto para Trompeta en Eb Mayor de Franz Joseph Haydn

Tipo de dificultad	Ubicación en la partitura	Descripción del problema	Sugerencias para su superación
Registro del instrumento	Toda la obra	Manejo libre de todo el registro de la trompeta durante toda la obra manteniendo la misma calidad de la sonoridad.	• Práctica de escalas y arpegios para conectar el registro grave, medio y agudo. • Ejercicios de flexibilidad en todas las posiciones de la trompeta.
Tempo	Toda la obra	Mantener un pulso estable en los 3 movimientos, especialmente en ciertas secciones, cuando exista alguna complicación técnica.	• Estudio con metrónomo de los pasajes que presentaban los problemas técnicos. • Practicar los pasajes con patrones rítmicos de aire para internalizar la subdivisión.
Conceptualización del estilo	Toda la obra	Falta de conocimiento del repertorio clásico.	• Escuchar y analizar más composiciones de la época. • Conocer las características del periodo y aplicar los conceptos teóricos a la ejecución de la obra.
Notas de adorno	Primer y tercer movimiento	Realizar las notas de adorno sin afectar el tempo de las frases, mantener la afinación de estas e interpretarlas dentro del estilo de la obra.	Practicar lentamente las notas de adorno con ejercicios de diferentes métodos que permitan desarrollar la habilidad de interpretarlas y luego llevar este conocimiento a la obra.

2.3 Pieza de concierto No. 2 de Vassily Brandt

Tipo de dificultad	Ubicación en la partitura	Descripción del problema	Sugerencias para su superación
Digitación	Toda la obra	Complicaciones con algunas frases por la velocidad y los cambios de posiciones que se debían realizar.	• Practicar los pasajes como ejercicios de flujo de aire en diferentes tonalidades como parte de la rutina técnica del instrumento con el metrónomo. • Solfear los pasajes utilizando la digitación con la mano izquierda. • Realizar los pasajes con patrones de aire digitando con la mano derecha.
Articulación múltiple	Toda la obra	Falta de claridad en los cambios melódicos con articulaciones dobles y triples a una velocidad muy rápida en frases largas.	• Practicar con patrones de aire y digitación. • Utilizar el solfeo y la práctica mental para evitar cansar la musculatura con tantas repeticiones de los pasajes. • Estudiar las articulaciones múltiples por separado con metrónomo en ejercicios de diferentes métodos.
Vibrato	Toda la obra	No se empleaba el vibrato del estilo de manera correcta.	Practicar notas largas desarrollando poco a poco el vibrato y luego practicarlo en estudios melódicos.

2.4 Rapsodia para Trompeta y Piano de Luis Carlos Pérez

Tipo de Dificultad	Ubicación en la partitura	Descripción del problema	Sugerencias para su superación
Técnicas extendidas	Toda la obra	Se necesitan técnicas extendidas de la trompeta que usualmente no se trabajan. Aparte del manejo de diferentes sordinas con efectos y variantes de afinación.	• Práctica de efectos de multifónicos y "growl" a través del canto. • Estudiar los pasos de notas en posiciones alternas con notas largas. • Estudio de las sordinas con afinador para poder conocer las variantes en cada una.
Registro del instrumento	Compases 234 – 236 302 - 306	Mantener la misma claridad sonora en todo el registro involucrado.	• Práctica de escalas y arpegios para conectar el registro grave, medio y agudo. Agregar diferentes dinámicas a la nota más aguda, realizar trinos o articular repetidamente. • Ejercicios de flexibilidad en todas las posiciones de la trompeta.
Conceptualización del estilo	Toda la obra	Al no existir grabaciones de la obra se necesita un trabajo más completo para las posibles ideas de interpretación.	• Escuchar diferentes obras de época e investigar sobre las ideas que motivaron esta composición. • Analizar armónicamente la obra.

Gracias a la realización de estos cuadros sobre los problemas técnicos e interpretativos de las obras del Recital de Graduación se pudo observar que algunos de estos fueron reiterativos.

Dentro del proceso de estudio y montaje de las obras se necesita una escucha minuciosa de los detalles para detectar las problemáticas que se presenten y poder realizar las correcciones necesarias que permitan una interpretación adecuada de las mismas.

A continuación, se presentarán algunos detalles que fueron repetitivos para lograr la superación de los problemas descritos previamente:

1. La práctica de ejercicios de respiración con y sin aparatos ayudará al correcto manejo de la columna de aire, concediéndonos un mejor control de las obras.
2. Uso del metrónomo con tempos más lentos del indicado para poder atacar directamente los problemas que se presenten en un pasaje específico. Esto va a permitir que se corrijan problemas rítmicos, técnicos y melódicos.
3. Utilizar la práctica mental y el solfeo como un recurso importante para el aprovechamiento del tiempo, ya que, son funciones que se pueden realizar tanto en el momento de la práctica para evitar desgastar los músculos con repeticiones innecesarias, como también se pueden realizar cuando no sea posible el uso del instrumento por diversas razones.
4. Sería de ayuda poder analizar las obras previamente y reconocer las complicaciones técnicas que se presentarían, para incluir esos estudios específicos dentro de la rutina técnica diaria.
5. Aprovechar los recursos tecnológicos que se poseen como: grabadoras de audio, video, aplicaciones electrónicas, entre otras; que ayuden al proceso de estudio de las obras desde una perspectiva más clara. A su vez, esto permite identificar las mejoras que se han logrado dentro del proceso de montaje.

6. Investigar sobre aspectos históricos, armónicos, melódicos, técnicos y rítmicos en video, audios o textos, que permitan ahondar más en las obras. El conocimiento de aspectos no técnicos de las obras brindará un incremento notorio dentro de la interpretación de estas.

CAPÍTULO III. ANÁLISIS DE LAS OBRAS

3.1 Sonata VIII de Arcangelo Corelli

Métrica

Compuesta a 4 movimientos con diferentes métricas en cada uno.

- Primer y tercer movimiento: Estos movimientos están compuestos en un compás de ¾ con un andamento *Largo*.
- Segundo movimiento: compuesto en un compás de 4/4 con un andamento *Allegro*.
- Cuarto movimiento: compuesto en un compás de 12/8 con un andamento *Allegro*.

Instrumentación

Esta obra fue escrita originalmente para violín, violonchello y clavecín. En este caso se presenta una adaptación para trompeta y piano realizada por Bernard Fitzgerald.

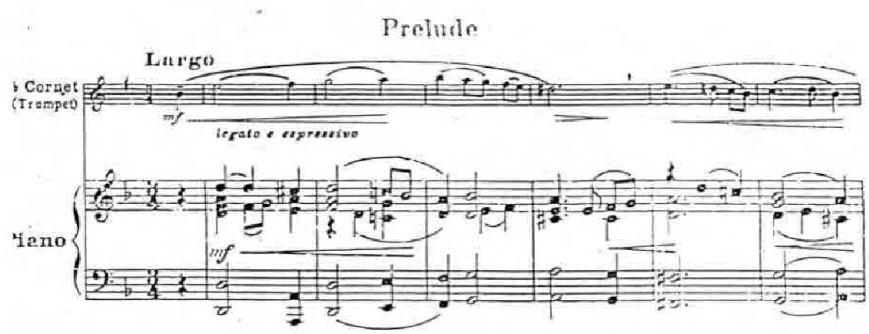
Contexto Histórico

Es la sonata número 8 de 12 sonatas compuestas para violín, violonchello y clavecín en 1700. Se presenta como una *Sonata da Chiesa* en sus primeros 8 sonatas de las 12 realizadas.

Estructura General

I. Prelude

El primer movimiento se presenta en el andamento *Largo* en la tonalidad de Re menor y en el compás de ¾. La melodía en el inicio de este movimiento comienza con una anacrusa que va del quinto grado hacia el primer grado. Esta llega al primer tiempo del compás junto con el piano realizando un acorde de Re menor. La misma sección se indica en una dinámica *mezzoforte* y con las anotaciones de interpretación "*legato e espressivo*".



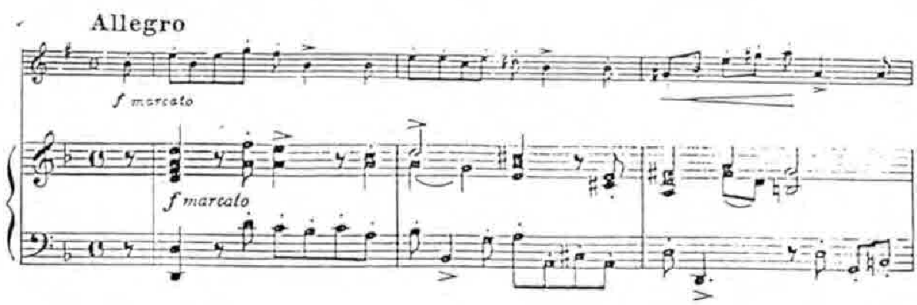
Dentro del movimiento se pueden encontrar dos partes A y B, estando la parte A desde el compás 1 al 22 y la parte B desde el 23 hasta el 44.

Culminando este movimiento con una cadencia perfecta del V al I grado.

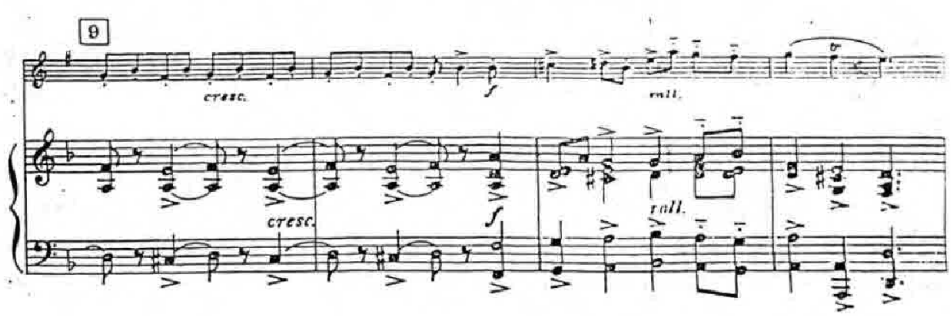
II. Allemande

Este movimiento se encuentra en un andamento *Allegro*, en la tonalidad de Re menor. Tiene una estructura conformada por dos partes: A y B. La parte A está formada por 10 compases.

La línea melódica del solista inicia de igual forma con una anacrusa, pero ahora contrasta completamente al primer movimiento, ya que, lleva una indicación de *marcato* y una dinámica *forte*. Dentro de la misma idea musical también se solicita que las corcheas sean en *staccato,* aunque se debe tener cuidado al emplear ese tipo de articulación de acuerdo al estilo que se está realizando.



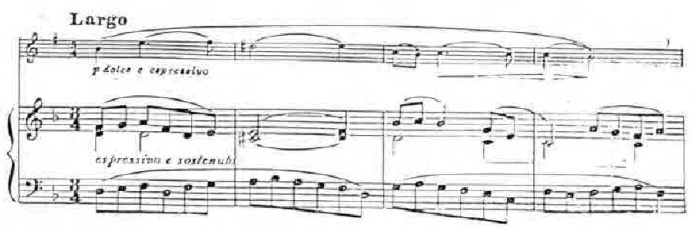
La parte B inicia desde el compás 11 y concluye la sección con una cadencia I-V-I.



III. Sarabande

El tercer movimiento posee la indicación de "*dolce e espressivo*", dentro del andamento *Largo* y en una dinámica *piano*. El mismo está en la tonalidad de Re menor y en un compás de ¾ como el primer movimiento.

Basado en dos partes A (1-16) y B (17-32).

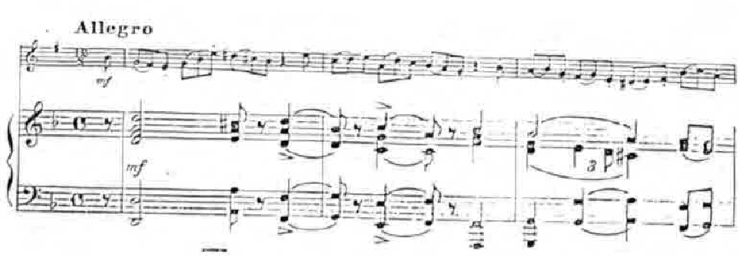


IV. Gigue

Al igual que los otros movimientos también está en la tonalidad de Re menor, este en un andamento *Allegro* como el segundo movimiento, pero presenta una variante utilizando el tempo 12/8 y en una dinámica *mezzoforte*.

Incluye el juego de articulaciones con ligaduras permitiendo realizar un movimiento melódico más rápido mientras el piano complementa con una textura homofónica.

Uniforme con los demás movimientos, este está compuesto en dos partes A (1-15) y B (16-29).



3.2 Concierto para Trompeta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn

Métrica

El concierto para Trompeta en Mi bemol mayor fue compuesto en tres movimientos.

La métrica que empleó en los movimientos fue:

- Primer movimiento: 4/4 con un andamento *Allegro*.
- Segundo movimiento: 6/8 con un andamento *Andante*.
- Tercer movimiento: compuesto en 2/4 pero también con un andamento *Allegro*.

Instrumentación

Originalmente, el concierto fue compuesto para trompeta de llaves en Mi bemol, instrumento creado por Anton Weidinger. Sin embargo, actualmente se utiliza la trompeta moderna de pistones en Mi bemol cuando se interpreta como solista o la trompeta en Si bemol cuando se realiza en audiciones y en actividades académicas.

Utilizando acompañamiento de orquesta pequeña con cuerdas completas, dos flautas, dos oboes, dos fagotes, dos cornos, dos trompetas naturales y timpani. Típica dotación de las composiciones de la época.

Este concierto en la actualidad se interpreta mucho para fines académicos, audiciones y recitales pequeños con la utilización de la reducción de la parte orquestal para piano.

Contexto Histórico

Este concierto fue compuesto en 1796 cuando Haydn recién regresaba de Viena luego de su segundo viaje a Inglaterra. Lo compuso a petición del trompetista de la corte de Esterházy, Anton Weidinger, de quien era amigo cercano y había construido una trompeta de llaves que podía tocar notas cromáticas dentro de la octava media del instrumento.

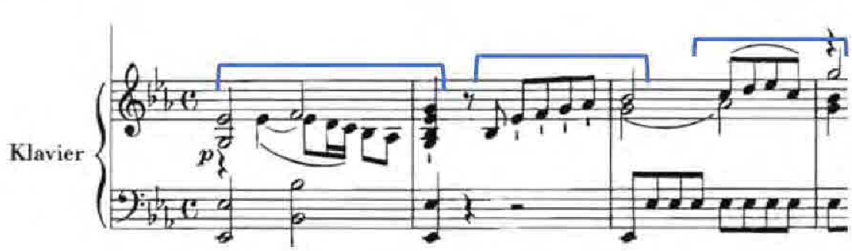
Anton era segunda trompeta en la corte, lo que explica su interés por el desarrollo de este registro dentro de la trompeta. En esa época con el uso de la trompeta natural, solo la primera trompeta o *"clarino"*, podía interpretar frases melódicas porque era en el registro sobreagudo donde el instrumento poseía tonos diatónicos o cromatismos.

El concierto se estrenó hasta 4 años después de que Haydn terminara la composición para permitir que Weidinger pudiera desarrollar los aspectos técnicos necesarios para la interpretación del mismo y adaptarse de manera correcta a todas las variantes que presentaba este nuevo instrumento que había construido.

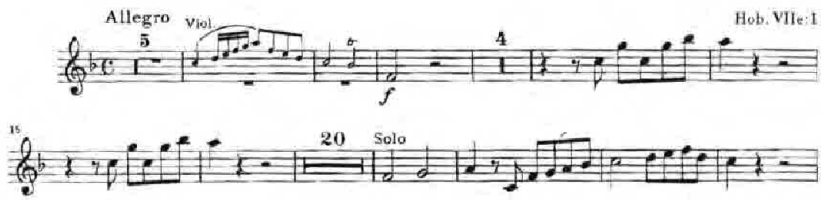
Estructura General:

I. Primer movimiento – Allegro

Este movimiento es una forma sonata en la tonalidad de Mi bemol mayor y en el andamento de 4/4. Posee una introducción en donde la orquesta presenta los temas melódicos que va a llevar la trompeta solista.

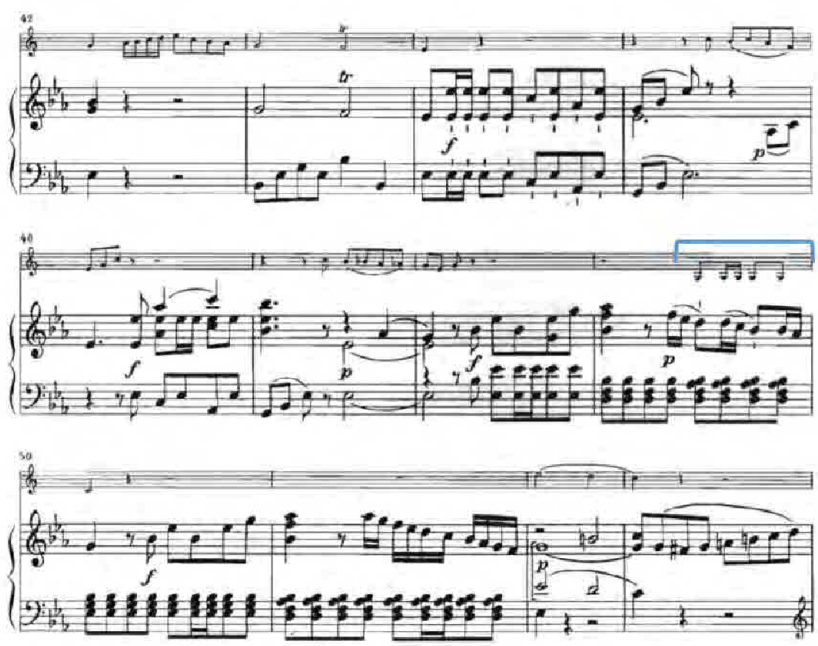


En esta introducción Haydn incluye unas pequeñas apariciones del solista con una intensión de burla o broma como era común en otras composiciones de él, ya que, dichas intervenciones eran con notas que ya podía tocar con normalidad la trompeta natural.



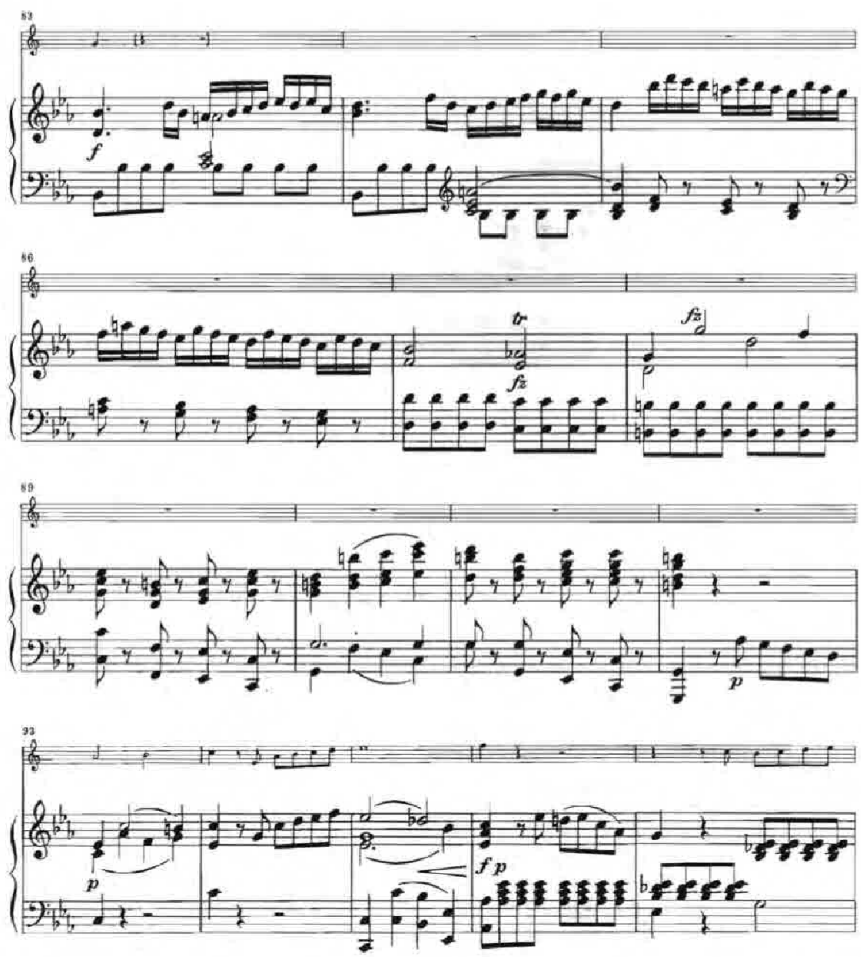
La entrada oficial de la trompeta solista llega hasta el compás 37, con un movimiento diatónico en el registro medio de la trompeta repitiendo exactamente la melodía que llevaban los violines en la introducción en donde abarca más de una octava de registro.

Seguidamente, la trompeta y la orquesta realizan ideas polifónicas en forma de pregunta y respuesta, en donde la orquesta muestra variaciones a la idea de fanfarria que luego hace la trompeta.

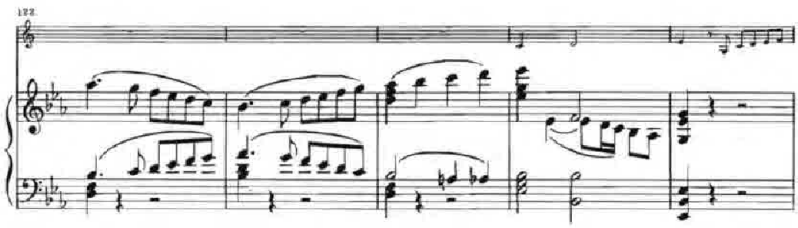


Desde el compás 44 hasta el 51 realiza una pequeña modulación hacia Do menor buscando llegar en el compás 52 a la tonalidad de Si bemol. En toda esta sección incluye las nuevas virtudes de este instrumento presentando juegos de cromatismos dentro de frases melódicas y movimientos diatónicos con escalas, buscando mostrar la capacidad de unir los diferentes registros de la nueva trompeta.

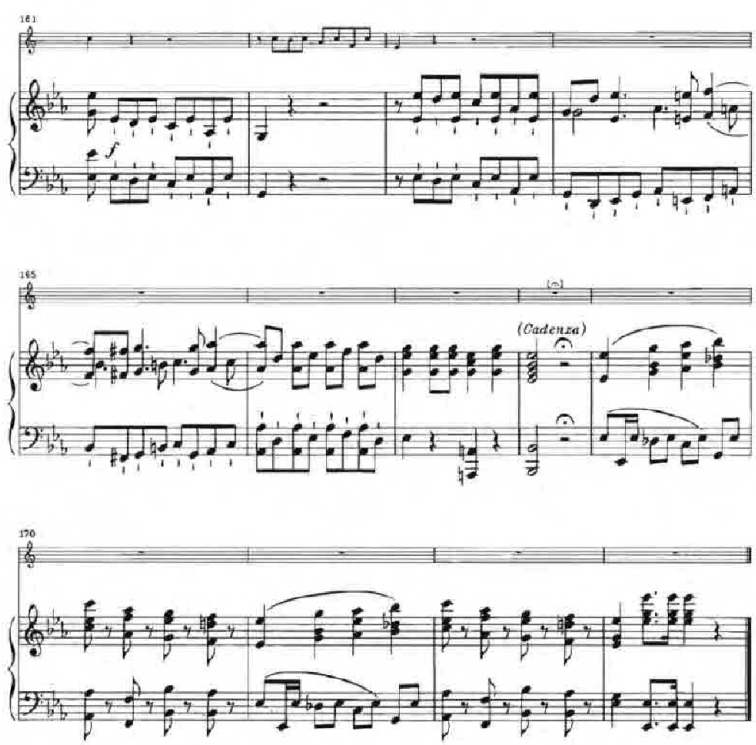
A partir del compás 83 hasta el 92 presenta una transición que llevaría hacia el desarrollo en el compás 93 con la variación hacia Do menor, la tonalidad relativa menor de Mi bemol mayor.



Dentro del desarrollo se pueden observar 3 pequeñas sub secciones entre los compases 93 a 96, 96 al 110, 110 hasta el 113 que es donde inicia una transición hacia la reexposición del tema A en el compás 125 en la tonalidad de Mi bemol mayor.



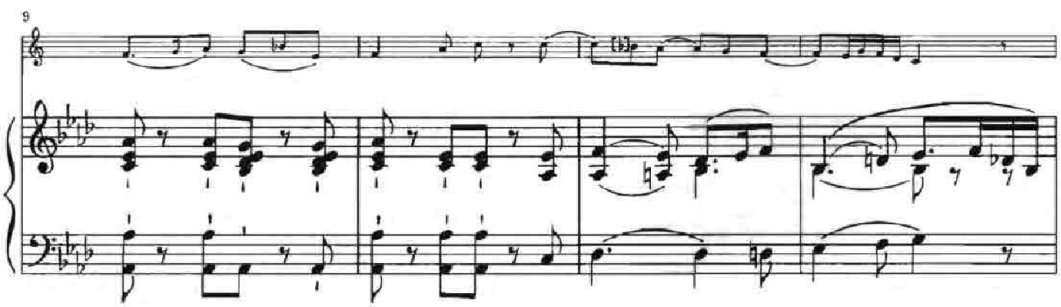
En esta ocasión comienza a utilizar una variante rítmica arpegiada para dirigirse a la cadencia, primero como pregunta y respuesta entre el solista y la orquesta, luego solamente la orquesta para dar paso a la entrada de la cadencia. Cerrando con una coda corta en donde incluye una recopilación de los temas rítmicos y con una pequeña variante melódica cerrando el movimiento solamente con la participación de la orquesta.



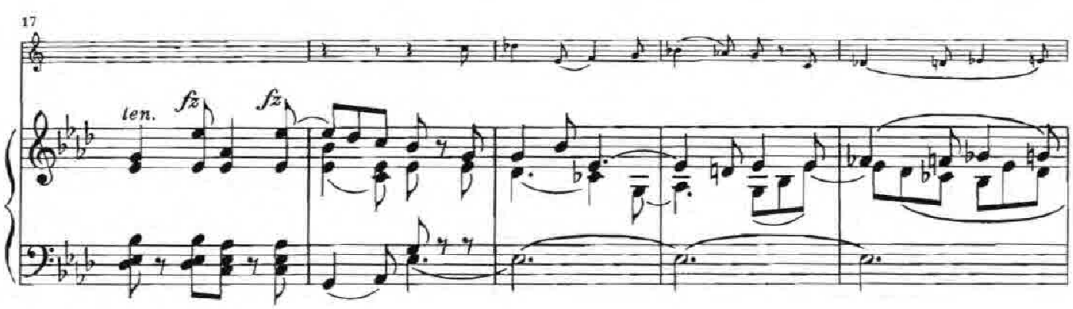
II. Andante

El segundo movimiento del concierto también presentado en forma sonata, en la tonalidad de La bemol mayor y con un andamento de 6/8, llevando al oyente a percibir algo totalmente diferente a lo que se planteó en el primer movimiento del concierto.

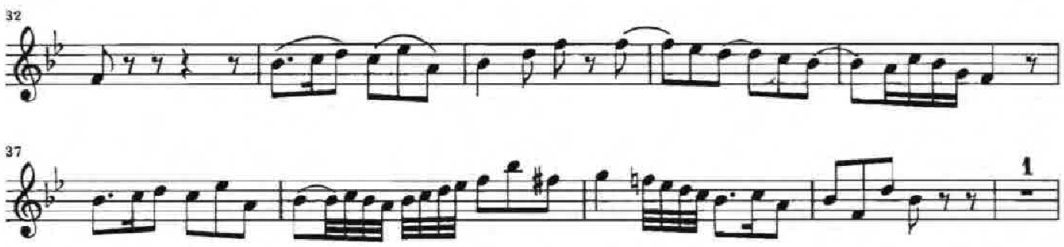
La orquesta hace una introducción de 8 compases hasta llegar a la entrada de la trompeta en el compás 9 con la misma línea melódica que hicieron los violines anteriormente.



Entra al compás 17 realizando una breve transición hasta el compás 19 en donde entra en la tonalidad de Do bemol menor con la entrada del solista.

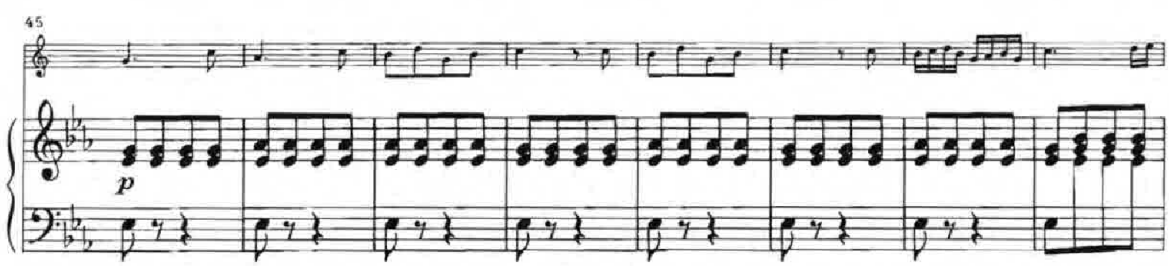


Es hasta la reexposición en el compás 33 que regresa a la tonalidad de La bemol mayor manteniendola hasta el final del movimiento. En esta reexposición el solista posee la misma idea melódica con unas variaciones de fusas.

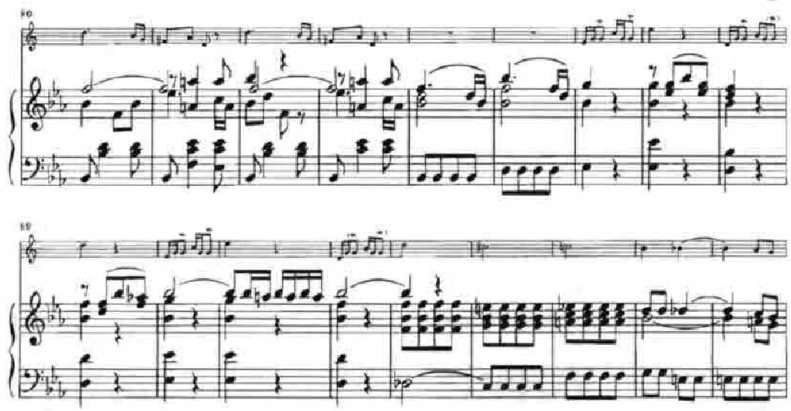


III. Allegro

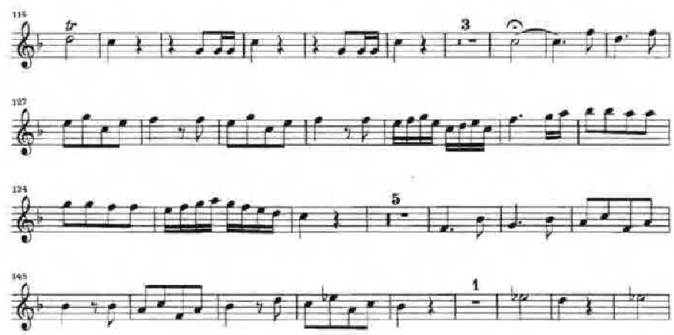
El tercer movimiento está en la tonalidad de Mi bemol mayor, en el compás de 2/4, posee un andamento *Allegro* y una forma Rondó. Al igual que el primer y segundo movimiento, este inicia con una introducción de la orquesta en donde expone los modelos rítmicos y melódicos que llevará el solista cuando entra en el compás 45 y la orquesta pasando a realizar una base armónica de corcheas.



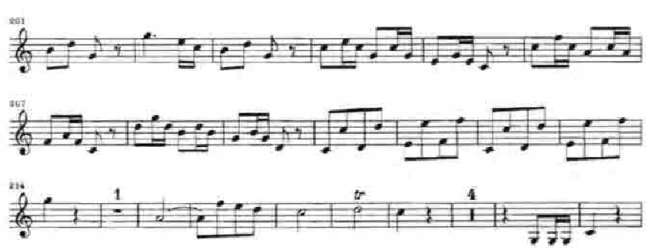
En el compás 80 comienza a marcar un juego de arpegios quebrados con diferente orden tanto en la parte solista como en la parte orquestal. La trompeta en esta ocasión puede mostrar el uso de las llaves de manera rápida para el registro medio en donde deberá realizar mordentes.



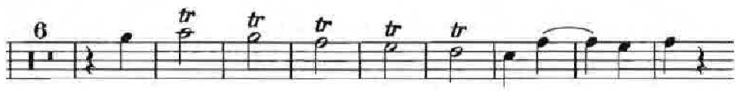
Aparece un calderón sobre un acorde de dominante en el compás 124 en donde en algunas ocasiones se realiza una cadencia corta para proseguir con la reexposición de la misma idea melódica del inicio. Esta misma la presenta en el compás 142 pero iniciando desde una quinta inferior, seguido de una idea polifónica en el compás 151.



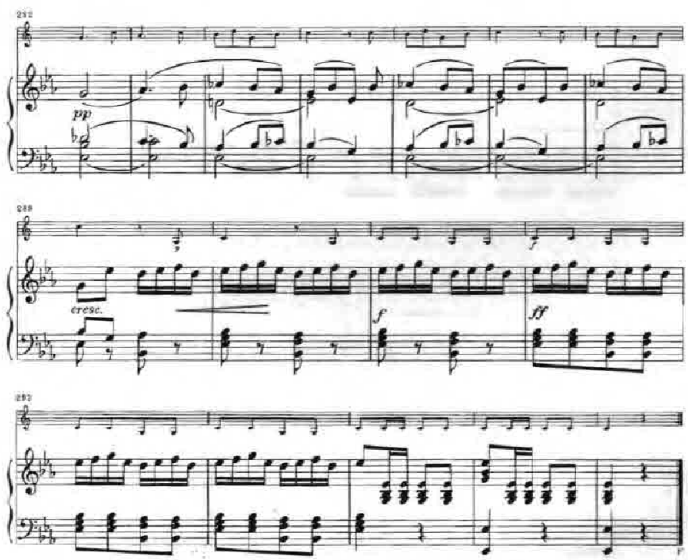
Una idea de arpegios quebrados similar a la que ya aparecía previamente es presentada, pero de manera extendida sobre todo el registro del instrumento en donde pasa a direccionar el cierre de esa línea melódica con una frase que posee intervalos de octavas y una finalización con un trino hacia la tónica.



Seguido, Haydn lleva a la realización de trinos de forma reiterada, una práctica que no era común dentro de la época, por la dificultad técnica y las limitantes que se presentaban en los instrumentos.



Finalmente, se desarrolla la coda que da la culminación a este concierto presentando ideas previamente vistas dentro de este último movimiento con algunas variantes.



3.3 Pieza de Concierto No. 2 de Vassily Brandt

Métrica

Compuesta a un solo movimiento o en forma de rapsodia.
Se encuentra dividida en diferentes secciones con dos métricas.

- Escritos en 4/4 se encuentran los andamentos: *Allegro con fuoco, Allegro moderato*, *Andante quasi largo*.
- En 2/2 se emplea el andamento *Allegro enérgico*
- En 2/4 observamos lo andamentos: *Tempo di marcia* y *Allegro moderato*.

Instrumentación

Creada para trompeta y acompañamiento de piano.

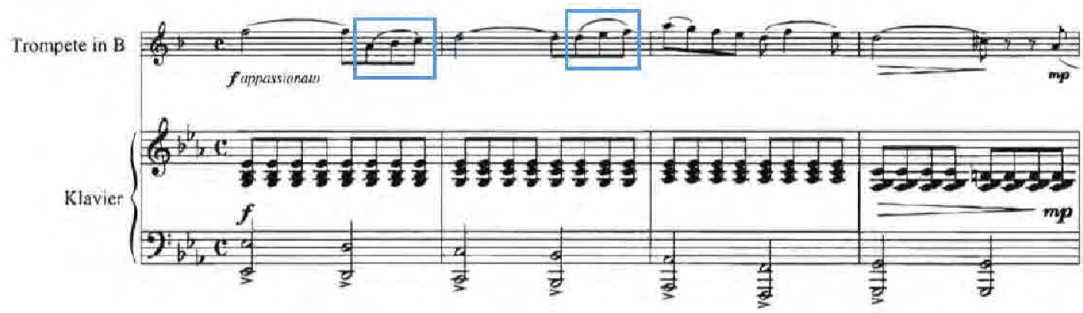
Contexto Histórico

La única información que se conoce al respecto de la obra es que su año de lanzamiento fue en 1910 para corneta, aunque la primera grabación que se conoció fue realizada con trompeta.

Estructura General

Esta composición inicia en la tonalidad de Mi bemol mayor con la línea melódica de la trompeta donde presenta los principales motivos de la obra, mientras el piano realiza un acompañamiento rítmicamente estable, creando una textura homofónica entre ambos.

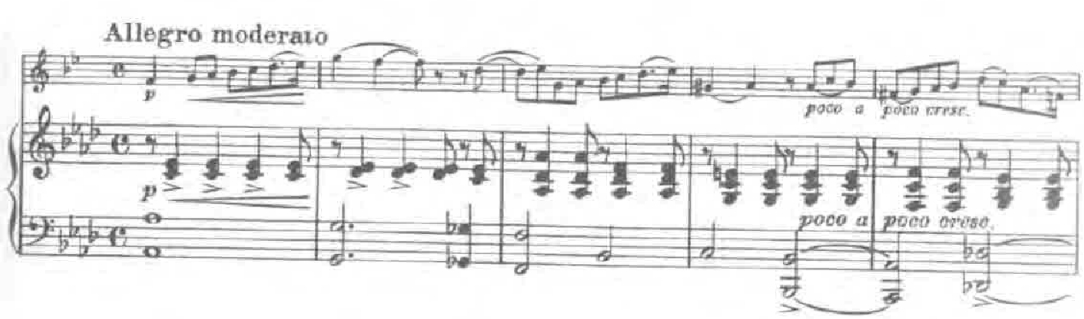
Dentro de esta primera sección plantea diferentes ideas melódicas que se presentan de forma recurrente en la obra, principalmente representado en todas las secciones por un juego de 3 corcheas dirigidas hacia el primer tiempo del siguiente compás, aunque, en diferentes ocasiones aparecen en diferentes métricas tanto en el piano, como en la trompeta.



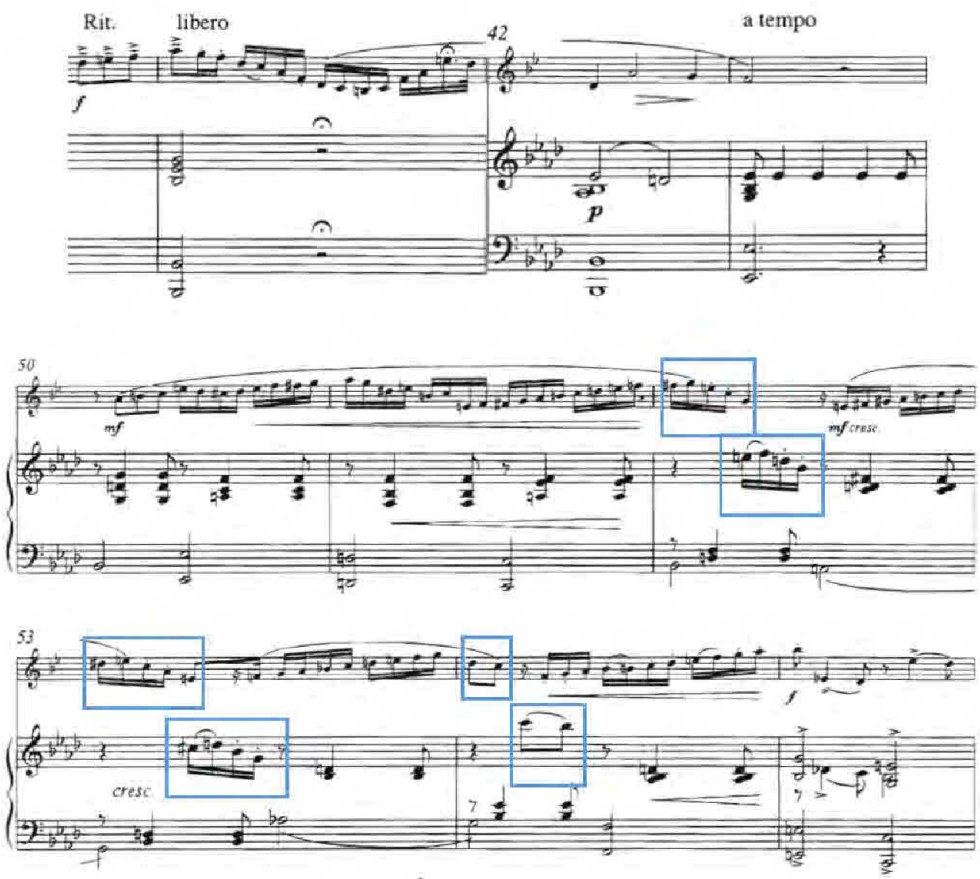
Es propio en este tipo de acompañamientos que el solista pueda tener más libertad para realizar rubatos o algunas ideas interpretativas más elaboradas, gracias a que en el piano, en este caso se mantiene un mismo patrón rítmico, que da la sensación de estabilidad dentro de la idea musical.

Esta primera sección brinda un vistazo amplio de la capacidad del solista sobre el manejo de su rango dinámico, fraseo, variedad de articulaciones, entre otras cosas.

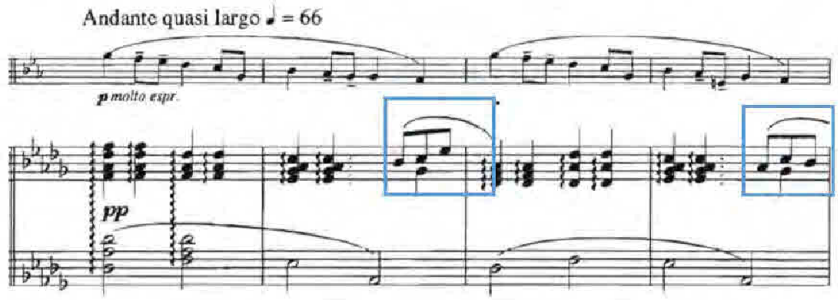
La segunda sección inicia en el compás 28 realizando un cambio a la tonalidad de La bemol mayor, con un andamento *Allegro moderato*, variando el carácter musical del que se mostraba anteriormente.



Seguidamente, en la anacrusa del compás 41 inicia un pasaje cadencial del solista cerrando el tema musical con una cadencia perfecta para proseguir con una variación más virtuosa del mismo, mostrando las destrezas sobre el manejo de las digitaciones a una velocidad rápida, uso de articulaciones múltiples, mientras el piano realiza intervenciones creando una sensación de eco al finalizar cada frase de la trompeta.

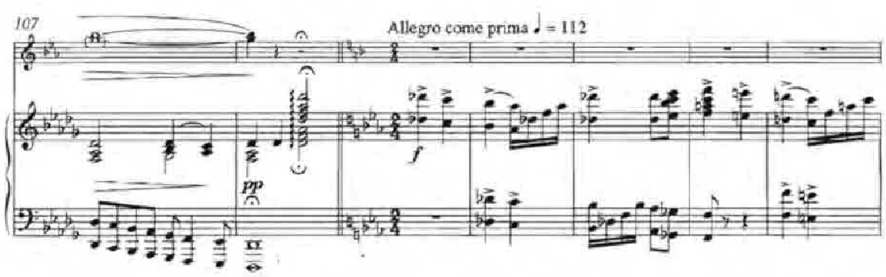


En el compás 60 el piano realiza la reexposición del primer tema de la obra por 4 compases, luego la trompeta recuerda el mismo pasaje que ya hacía en el compás 12 al 21, ahora desde el compás 64 al 73, seguido el piano posee una *codetta* que llevará al siguiente tema en el compás 83 pasando a la tonalidad de Re bemol mayor, pero ahora en el andamento de *Andante quasi largo*.



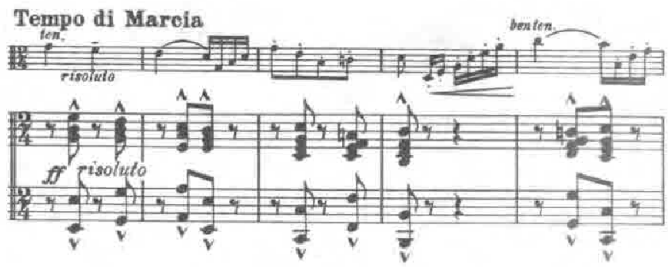
Se puede observar que la idea mostrada al inicio de la obra con las 3 corcheas que llevan el motivo fraseológico hacia el primer tiempo del siguiente compás, la continúa empleando, ahora incluyendo arpegios en el piano.

Esta es la sección más contrastante de la obra, ya que la frase melódica se mueve descendentemente, cuando todas las demás las había planteado de manera ascendente. Posee mucha variación dinámica dentro de esta sección culminándola con la primera y última ocasión donde solicita un *pianissimo*, caso muy particular, porque es justo en la nota más aguda que tiene el solista en la obra.

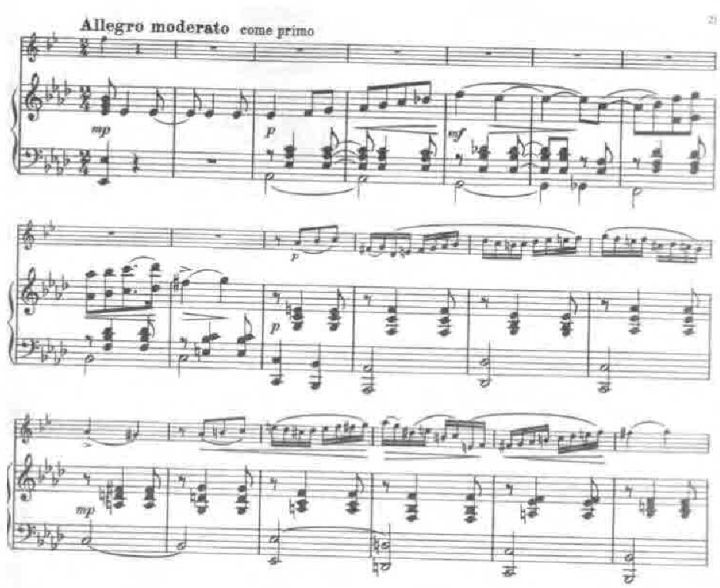


Es hasta el compás 109 en donde presenta la última sección de la obra, está en la tonalidad de Mi bemol mayor, andamento *Allegro come prima*, que brinda una sensación muy marcial desde el inicio de la misma cuando el piano muestra esta melodía.

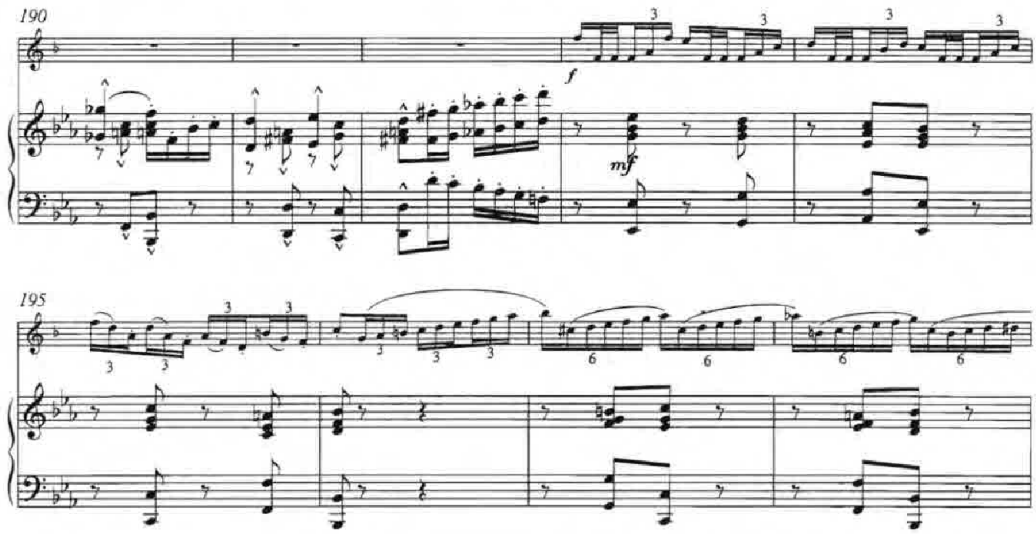
La trompeta y el piano en el compás 128 inician un juego polifónico con acentuaciones de la parte del piano en tiempos estratégicos para resaltar la línea melódica del solista.



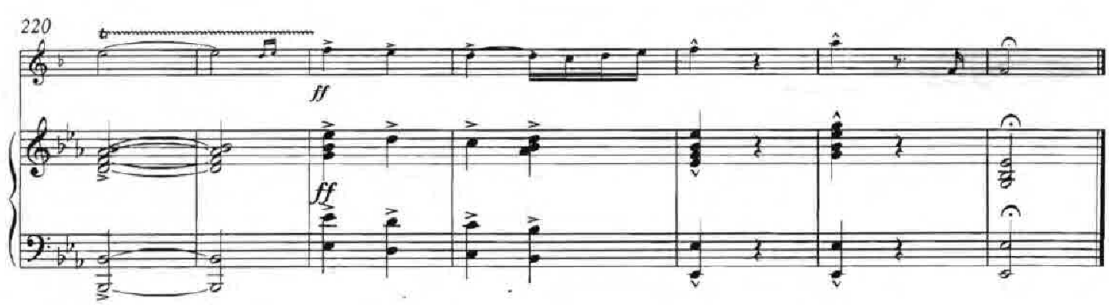
En los compases 153 a 185 realiza una mezcla entre las melodías que estaban en los compases 47 al 53 y la cadencia previamente escrita en los compases 40 al 43.



Esto brinda la reexposición en el compás 185 sobre el tema que se presentó en el compás 109 con una variante virtuosa, en donde la trompeta puede mostrar la capacidad de cambiar rápidamente de registros, realización de articulaciones múltiples, ligaduras de armónicos del instrumento, manejo de amplio rango dinámico, entre otros factores.



Este pasaje brinda al solista una mayor exposición de sus virtudes y permite impactar al oyente con la realización de estos ornamentos hasta llegar a la finalización de la obra con tres acordes de Mi bemol mayor en diferentes inversiones.



3.4 Rapsodia para Trompeta y Piano de Luis Carlos Pérez

Métrica

Esta pieza está basada en forma de Rapsodia como su nombre lo indica, presentando diversas secciones, pero sin movimientos que se detienen per se.

Dentro de la estructura general se presentan diversos compases como 6/8, 5/4, 3/4, 4/4 y diferentes andamentos como *Ligero, Poco meno, Allegro, Moderato y Lento.*

Instrumentación

Escrita para trompeta en Bb o C con acompañamiento de piano.

Contexto Histórico

Esta obra fue compuesta en 2014, con una duración alrededor de los 10 minutos surge gracias a la necesidad de mezclar ritmos y melodías panameñas con conceptos compositivos contemporáneos, ritmos de diferentes estilos musicales, diversas técnicas avanzadas de la trompeta y una combinación de sonoridades con diferentes sordinas.

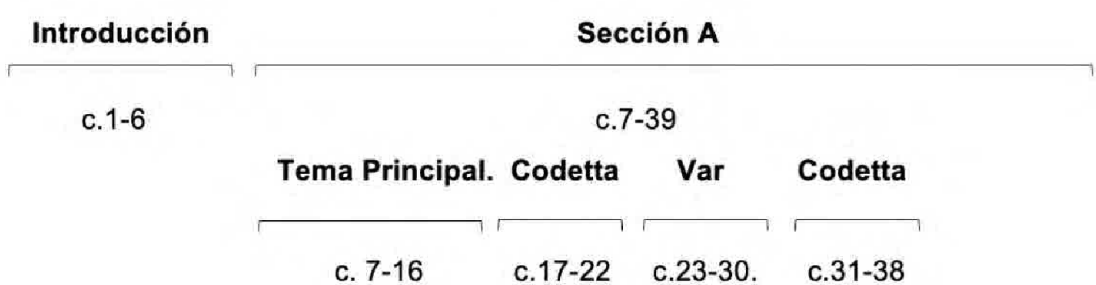
Teoría de la Postonalidad

Esta teoría, planteada en principio por Allen Forte, seguido de Joseph N. Strauss en su libro "*Introduction to Post-Tonal Theory*" (1990), intenta explicar la ordenación de las alturas en la música surgida fuera de la convención tonal y que tuvo lugar durante todo el siglo XX: el atonalismo libre, la música dodecafónica y la música céntrica.

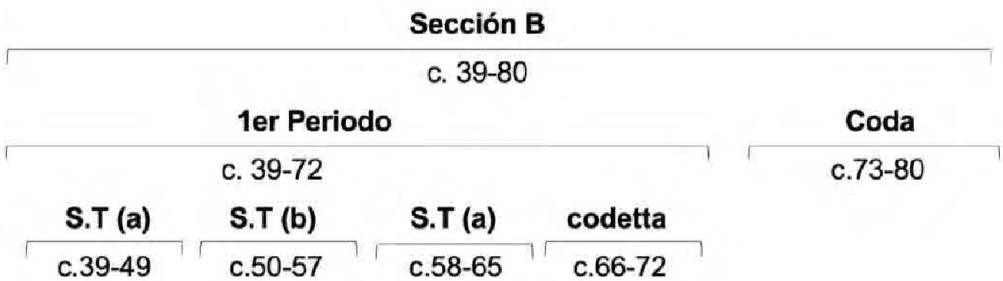
Esta clasificación para la teoría postonal llamada análisis inmanente, se refiere a un tipo de análisis que utiliza una metodología explícita o implícita de los materiales que ofrece la obra, descartando toda posible aproximación motivacional del compositor o de cualquier otra consideración.

Estructura general

La rapsodia para trompeta y piano del compositor Luis Carlos Pérez presenta una estructura libre, típica de la rapsodia común cultivada en el siglo XIX. La pieza inicia con una breve introdución rítmica en el piano, caracterizada por acordes de novena sobre una línea de bajo descendente. El tema principal se expone a partir del compás 7 donde la trompeta aparece. Este tema se va a presentar recurrentemente durante los siguientes compases e incluso durante toda la obra, con variaciones en el entramado melódico. El acompañamiento rítmico y la línea de bajo en el piano, se mantienen durante toda esta primera sección.

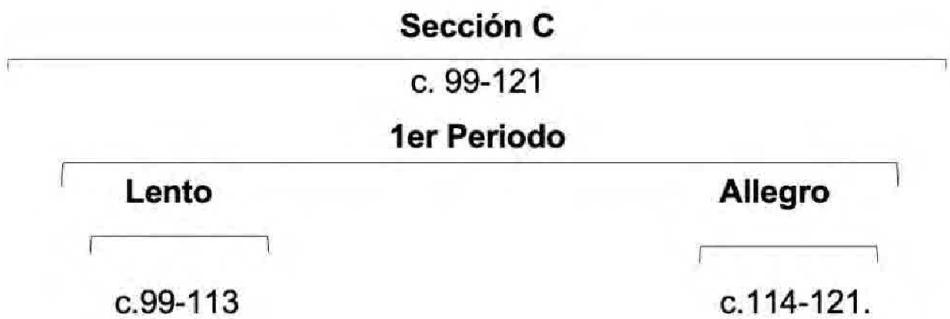


A partir del compás 39 inicia la sección B que se va a extender hasta el compás 80. Un nuevo tema aparece, esta vez sobre un acompañamiento de negras con puntillo sobre un esquema de bajo por quintas tocado por el piano. La particularidad de esta sección estriba en el elemento armónico, donde comienza a disolverse casi por completo algún indicio de tonalidad o jerarquía tonal.



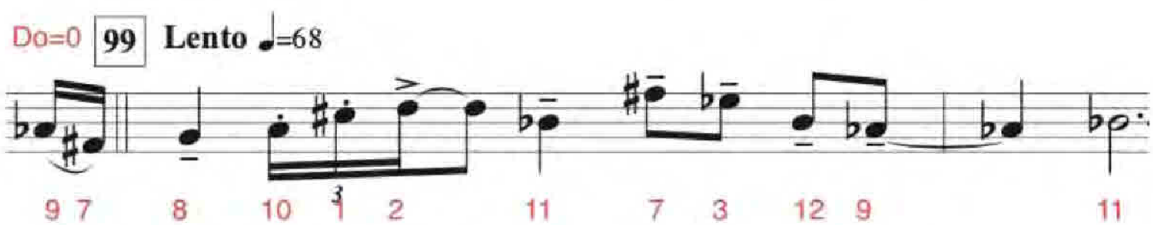
Seguido a la *coda*, aparecen las primeras indicaciones de tempo: *Poco meno* y *Allegro*, que en términos estructurales, funcionan como una transición hacia una nueva sección de carácter y de estructura completamente distinta. Esta transición va del compás 81 al compás 98. Una particularidad es el cambio en la medida del compás a 5/4 y los calderones en los compases 86 y 98, que dan pausa y respiro a los cambios que subsiguen. Si existía algún indicio de tonalidad en las secciones anteriores, con esta nueva sección a continuación queda evidenciada la disolución total de cualquier señal de tonalidad. Lo que escuchamos es una serie o conjunto de alturas ordenadas libremente.

Es a partir del compás 99 donde se inicia la sección C, de tempo *Lento* y de carácter completamente atonal en su componente armónico. Las estructuras de las alturas no están determinadas por una secuencia integral, sino que están ordenadas de manera más libre. Sin embargo, hay estructuras que son recurrentes, conjuntos de alturas que vale la pena analizar. Esto es precisamente lo que sucede en las obras no tonales del siglo XX. La conducción de las voces y las armonías tonales ya no proveen una base para la estructura de alturas de una pieza. En su lugar, la melodía y la armonía las generan relaciones motívicas entre grupos de alturas (Joel Lester, 2005).



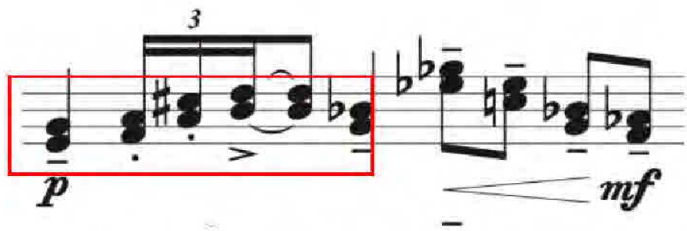
Conjunto de alturas (a) – Tema Principal de la Sección C

Para clarificar el estatus de las alturas en esta pieza, muchos teóricos emplean actualmente un nuevo sistema de denominación de las notas cuando analizan esta música. Las clases de alturas se denominan mediante números en lugar de sílabas. Para esto asignamos el cero fijo como punto de partida para la clasificación del resto de alturas. El tema a continuación pertenece a la Sección C y en ella encontramos muy claramente el empleo de alturas 7, 9 y 11 como las más predominantes y como la menos recurrente, que de hecho ha sido omitida, es la clase de altura 0.

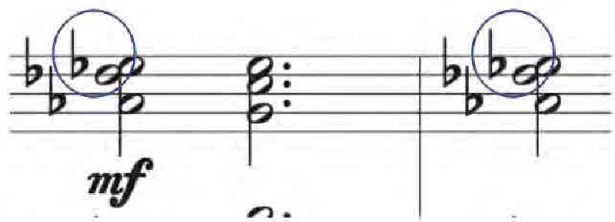


Conjunto de alturas (a), Tema Principal, Sección C.

Al igual que las alturas, en la teoría postonal es imprescindible el reconocimiento de los intervalos y su recurrencia dentro de la música. Son repetitivos, por ejemplo, la clase de intervalo 3 y 4, que están relacionadas con el empleo de terceras mayores y menores como vemos en el siguiente ejemplo y también son reiterativos los intervalos 1 y 2 que están relacionados con los intervalos de 2da menor y mayor. También encontramos recurrencias en el intervalo de tritono.



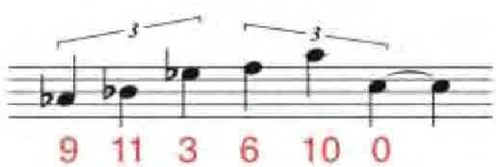
Clase de intervalos (a), Tema Principal, Sección C.



Clase de intervalos (b), Acompañamiento, Sección C.

Otro tipo de conjunto de alturas recurrente, lo encontramos más adelante en el compás 106. Tiene la particularidad de repetirse constantemente e incluso presentarse en progresión descendente desde el compás 110. Veámoslo en el siguiente ejemplo.

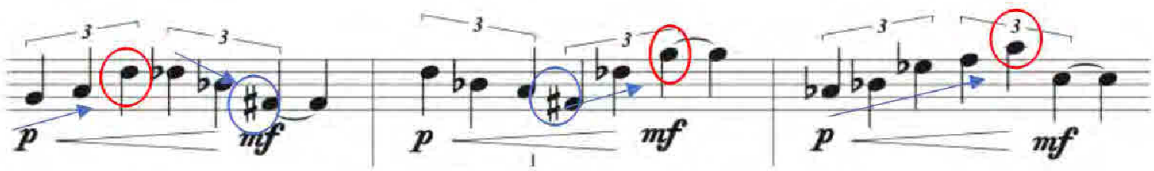
Conjunto de alturas (b) – Segundo Tema, Sección C.



Clase de alturas (b), Tema Secundario, Sección C.

Si analizamos la clase de intervalos de este conjunto de alturas (b), encontramos recurrencia en la clase 1 y 2, que corresponde a los intervalos de 2da menor y mayor; y como menos recurrente, a la clase de intervalos 5 y 7, que hacen referencia a la cuarta perfecta, a la clase de intervalo 3 y 4 y a la clase de intervalos 9 y 8 que corresponde a los intervalos de sexta menor y mayor.

El estudio de los números de las clases de alturas revela que esta primera expansión desde La bemol, y contracción sobre el Do, forma parte de un aspecto mas dinámico de la música. Todo el conjunto de alturas subsiguientes son reversiones del orden de las alturas de este segundo conjunto (b). Los saltos en la melodía complementan la forma expansiva y contractiva de la melodía. Saltos ascendentes y descendentes aparecen conforme la melodía abarca un registro más amplio.



Clase de intervalos (b), Tema Secundario, Sección C.

A partir del compás 121, una nueva sección es presentada. Esta nos recuerda al tema principal de la sección A. En una indicación de tempo *Moderato,* este tema se expone con una variante: la línea de bajo del piano es ahora tocada por la trompeta coincidiendo con el bajo acompañante. Esta sección se va a extender hasta el compás 184, donde aparece un tema secundario completamente distinto al texto de los temas presentados anteriormente. El resto de la música es una gran coda con fragmentos e incluso motivos de secciones anteriores.

Sección D

c.121-184

1er Periodo

c.121-148

2do Periodo

c.149-184

CODA

185-341

En definitiva, la Rapsodia para trompeta y piano de Luis Carlos Pérez, es una obra compleja desde el punto de vista interpretativo y compositivo, pero dinámica y rica en sonoridades muy variadas. En propias palabras del compositor "*Rapsodia para trompeta y piano* es una pieza que viaja por fantasías sonoras y conversaciones entre los instrumentos. El tema principal de la composición esta basado en el rítmo panameño de 6/8, e incluye en la paleta sonora mezclas de armonías occidentales, conceptos de serialismo, variedades de tetracordios, rítmos súper impuestos, conceptos de jazz y música atonal" (Pérez, 2014).

CONCLUSIONES

1. La trompeta es uno de los instrumentos más antiguos y será según las escrituras el último en tener participación. A la fecha este instrumento es uno de los más versátiles y utilizados en diferentes estilos musicales gracias a la gran variedad de trompetas existentes brindando una extensiva gama de sonoridades sumado a las diferentes sordinas, accesorios, técnicas extendidas y diferentes opciones que brinda.
2. Conocer sobre la vida de los compositores permite relacionar sus composiciones con el contexto social en que vivían, los sucesos históricos que les rodeaban, tipo de educación y otros aspectos que nos brindan la posibilidad de interpretar las obras respetando las ideas con las que se escribieron.
3. Realizar una lista o registro de las complicaciones y avances dentro del estudio y montaje de las obras ayudará a enfocar el tiempo directamente en la solución de dichos problemas y aprovechar mejor el momento de práctica.
4. Tener un estudio profundo sobre las composiciones de forma armónica, melódica, estructural, va a permitir al igual que con el conocimiento histórico, una mejor interpretación de las mismas, pero ahora desde un punto de vista musical.
5. Cada compositor y obra posee información oculta sobre sentimientos, momentos, experiencias plasmadas con notas musicales y es responsabilidad del intérprete poder transmitir esas ideas en la forma más cercanas posible al momento de ejecutar las diferentes obras.

RECOMENDACIONES

1. Realizar un cronograma de estudio con diferentes metas periódicas que permitan percibir un avance progresivo de las obras y completar el objetivo final aprovechando el tiempo de práctica de manera adecuada.
2. Incentivar a los alumnos a profundizar en el estudio de las obras más allá de la parte técnica, a través del contexto histórico de las obras, comprensión de la estructura y forma de composición, conocimiento correcto de la interpretación de los diferentes periodos, entre otras cosas que llevarán al estudiantado a realizar una interpretación más cercana a las intenciones del compositor.
3. Apoyar a los estudiantes con salones de estudios adecuados que permitan una mayor concentración al momento de practicar, cuidado apropiado de los instrumentos musicales y comodidad en la ejecución, evitando desgastes innecesarios del equipo.
4. Proveer a los estudiantes, en este caso, a la cátedra de trompeta el equipo que se requiere para poder estudiar de forma correcta la música de los diferentes estilos, como la trompeta piccolo que es fundamental para interpretar el periodo barroco, la trompeta en Eb/D siendo la tonalidad requerida para los conciertos clásicos, la trompeta en C que actualmente es la trompeta más utilizada para la música orquestal y todos los conciertos contemporáneos, entre otras que le permitan familiarizarse con estos instrumentos que posteriormente necesitarán en recitales de fin de carrera o en pruebas de acceso para estudios de mayor nivel en donde el manejo apropiado de estas trompetas es obligatorio.
5. Disponer de pianistas acompañantes por familia de instrumentos o cátedras, para que sea más fácil la realización de recitales periódicos en el transcurso de la carrera, el aprendizaje del montaje de obras y espacios donde realizar estos ensayos, para lograr una buena preparación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bjerknæs-Jacobsen, B. (2019). *Conceivable cadenza development in Haydn's Trumpet Concerto, first movement* (Master). Göteborg Universitet. Recuperado de: http://hdl.handle.net/2077/59880

Haydn, Joseph – and his Trumpet Concerto. (s.f.). Recuperado de O.J.'s Trumpet Page: http://ojtrumpet.net/haydn/

Lester, J. (2005). *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid, España: Ediciones Akal.

Nattiez, J. (1990). *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music.* New Jersey: Princenton University Press.

Ochoa, S. E. (2015). *Análisis estructural de la pieza de concierto Op.12 de Vassily Brandt*. Recuperado de: http://hdl.handle.net/10554/20671

Pérez, L. (s.f.) Biografía de Luis Carlos Pérez. Panamá, Panamá. Recuperado de: http://luiscarlosperezmusic.info/biografia/

Pérez, L. (2014). *Rapsodia para trompeta y piano*. Partitura general.

Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Biografía de Arcangelo Corelli. En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona (España). Recuperado de: https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/corelli.htm el 11 de enero de 2021

Sans, J. (s.f.). *Teoría de la Postonalidad.* Guía de estudio. Universidad Central de Venezuela.

ANEXOS

Se presentarán las partituras de las obras en el siguiente orden:

1. Sonata VIII de Arcangelo Corelli.

2. Concierto para trompeta en Eb mayor de Joseph Haydn.

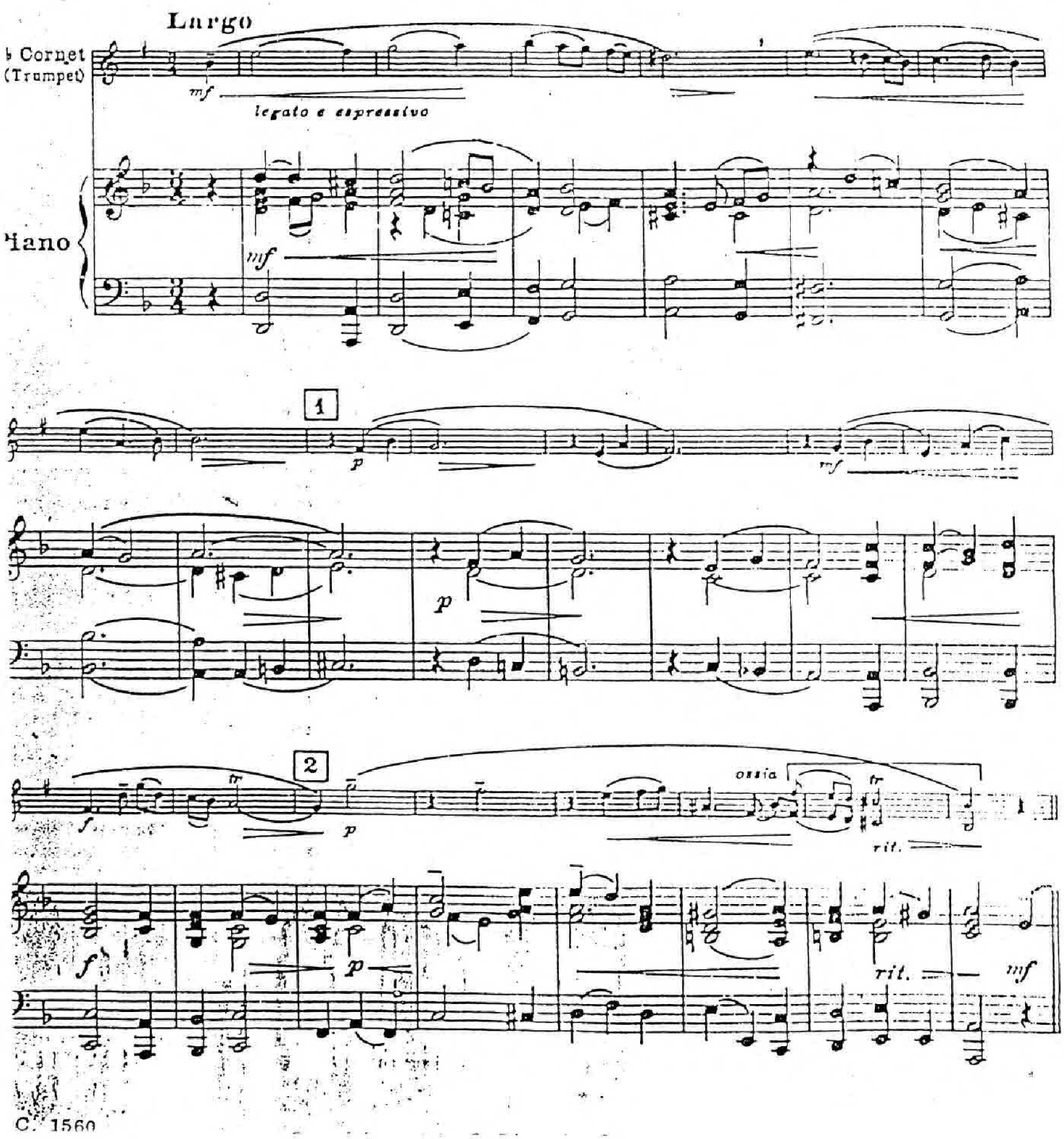
3. Pieza de Concierto No. 2 de Vassily Brandt.

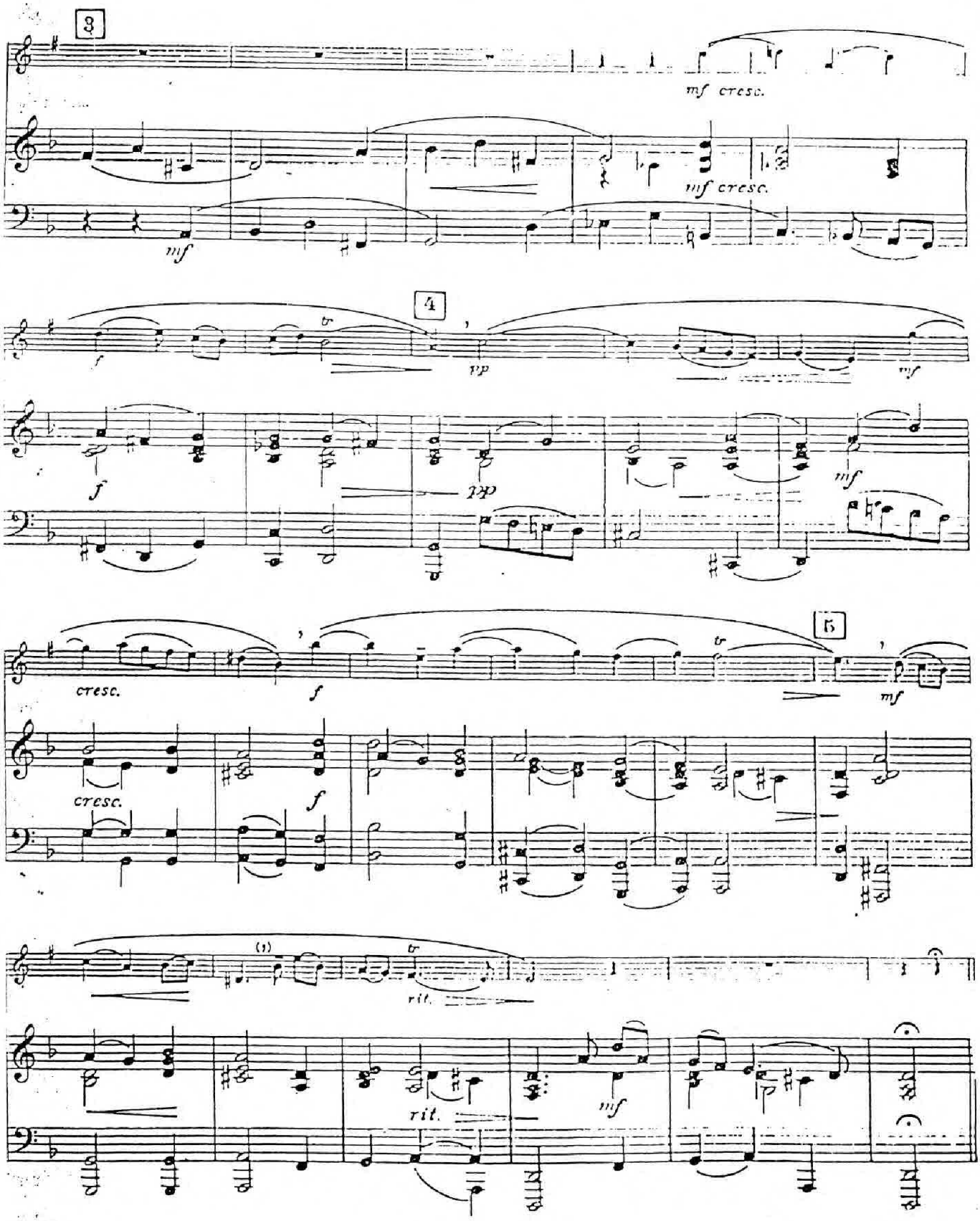
4. Rapsodia para Trompeta y Piano de Luis Carlos Pérez.

Sonata VIII

ARCANGELO CORELLI
Transcribed by Bernard Fitzgerald

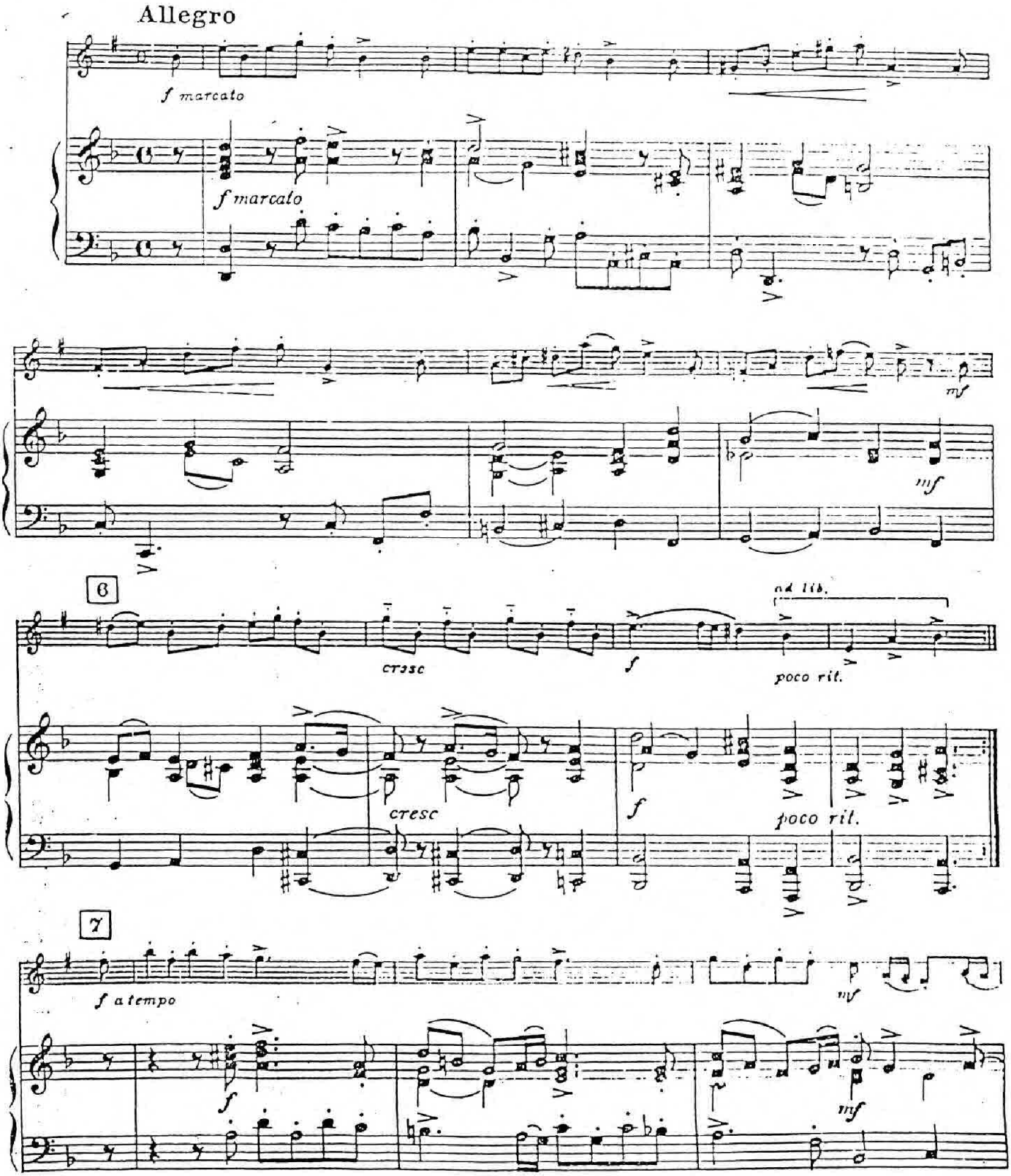
Prelude

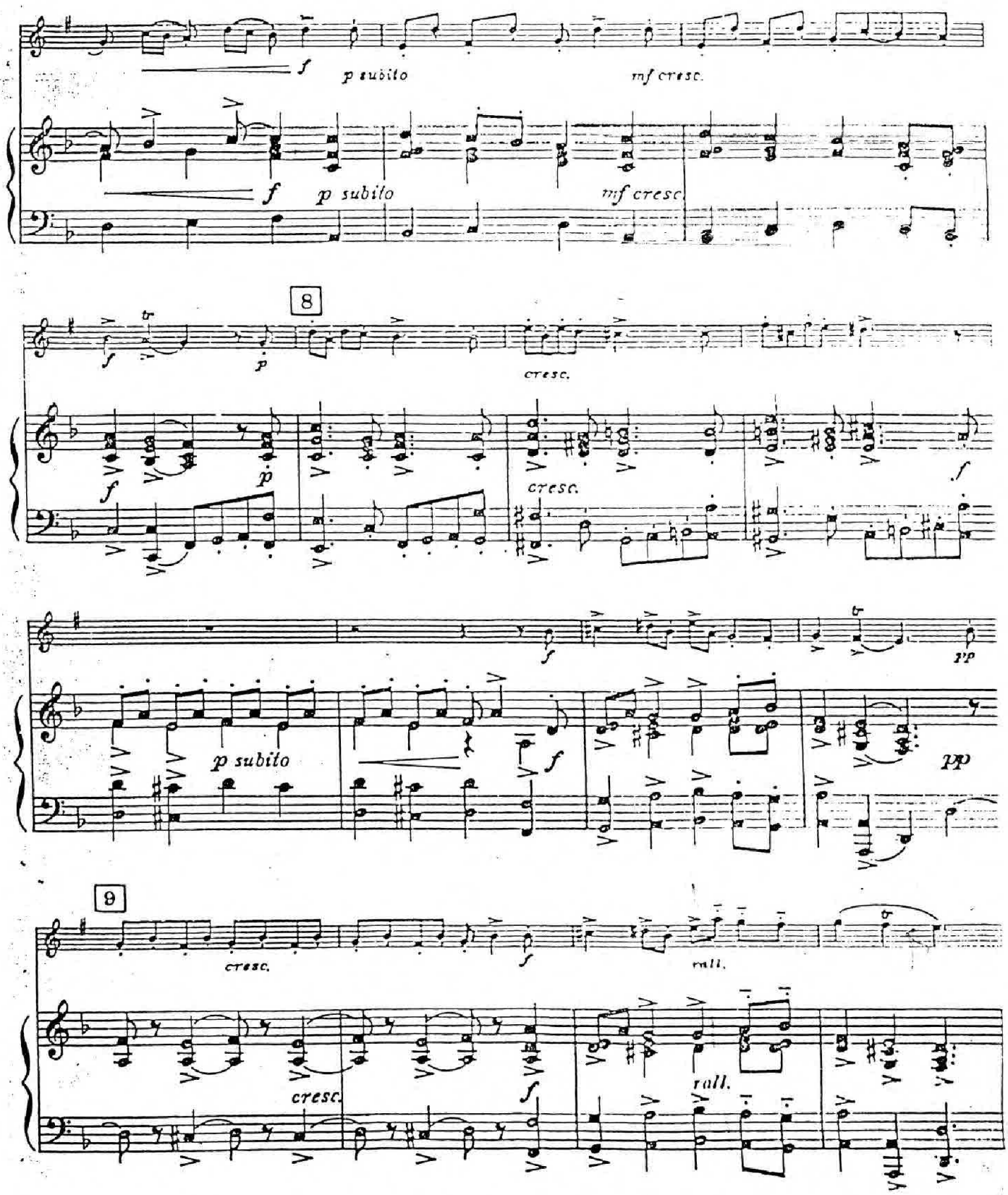



3
mf cresc.
mf cresc.
mf
4
f
tr
pp
mf
f
dol
mf
5
cresc.
f
tr
mf
cresc.
f
(1)
tr
rit.
rit.
mf

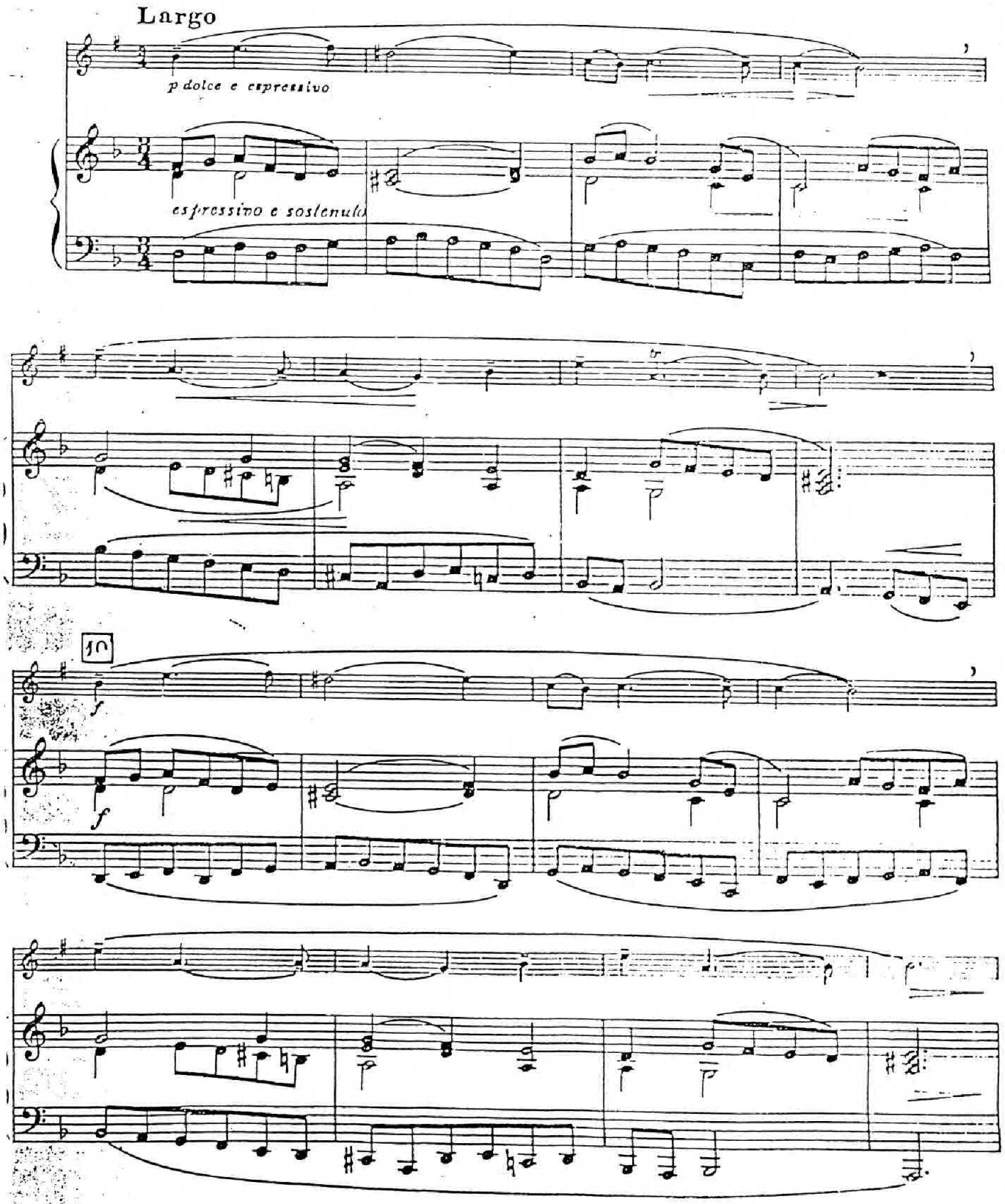
Allemande

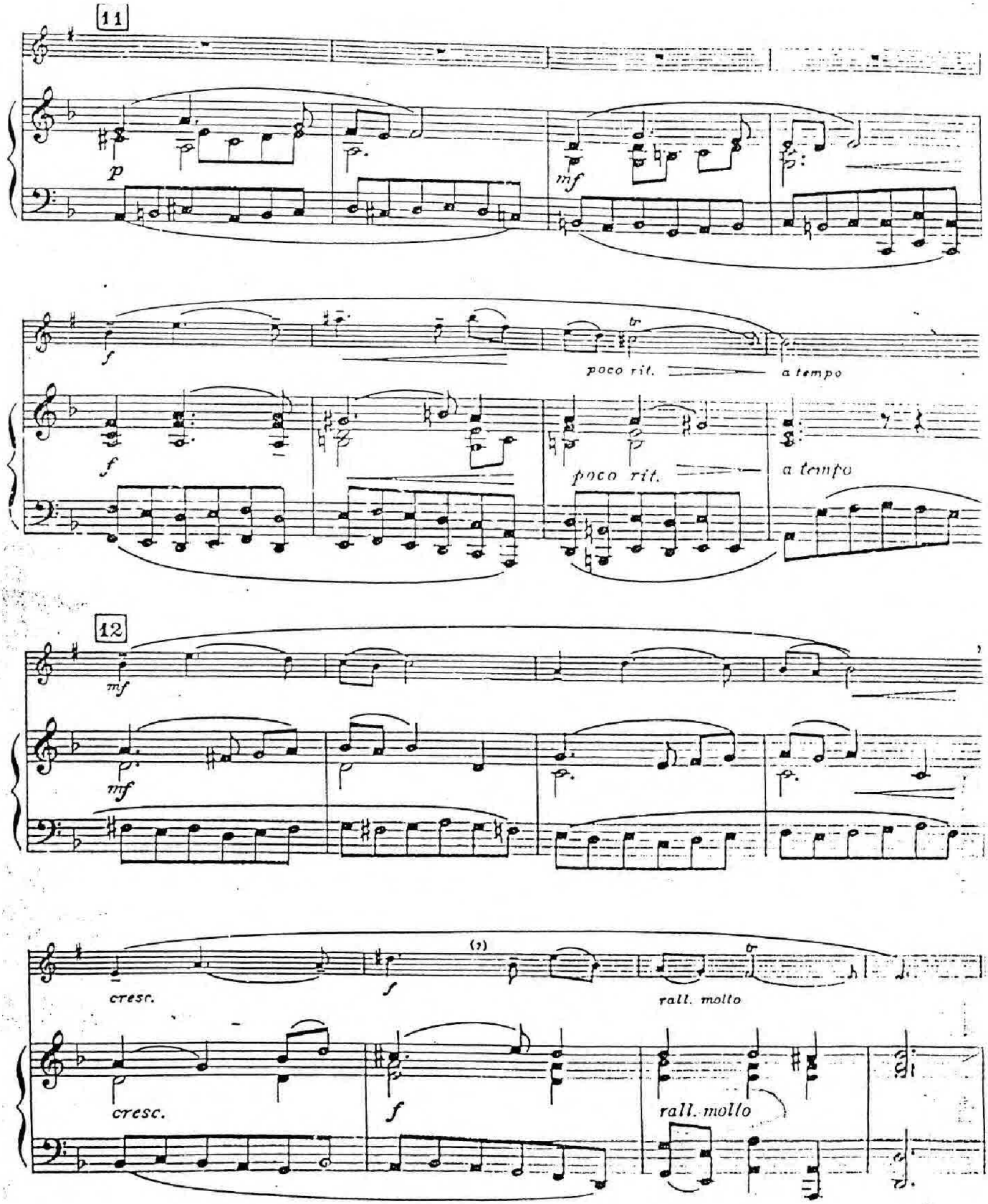
Allegro



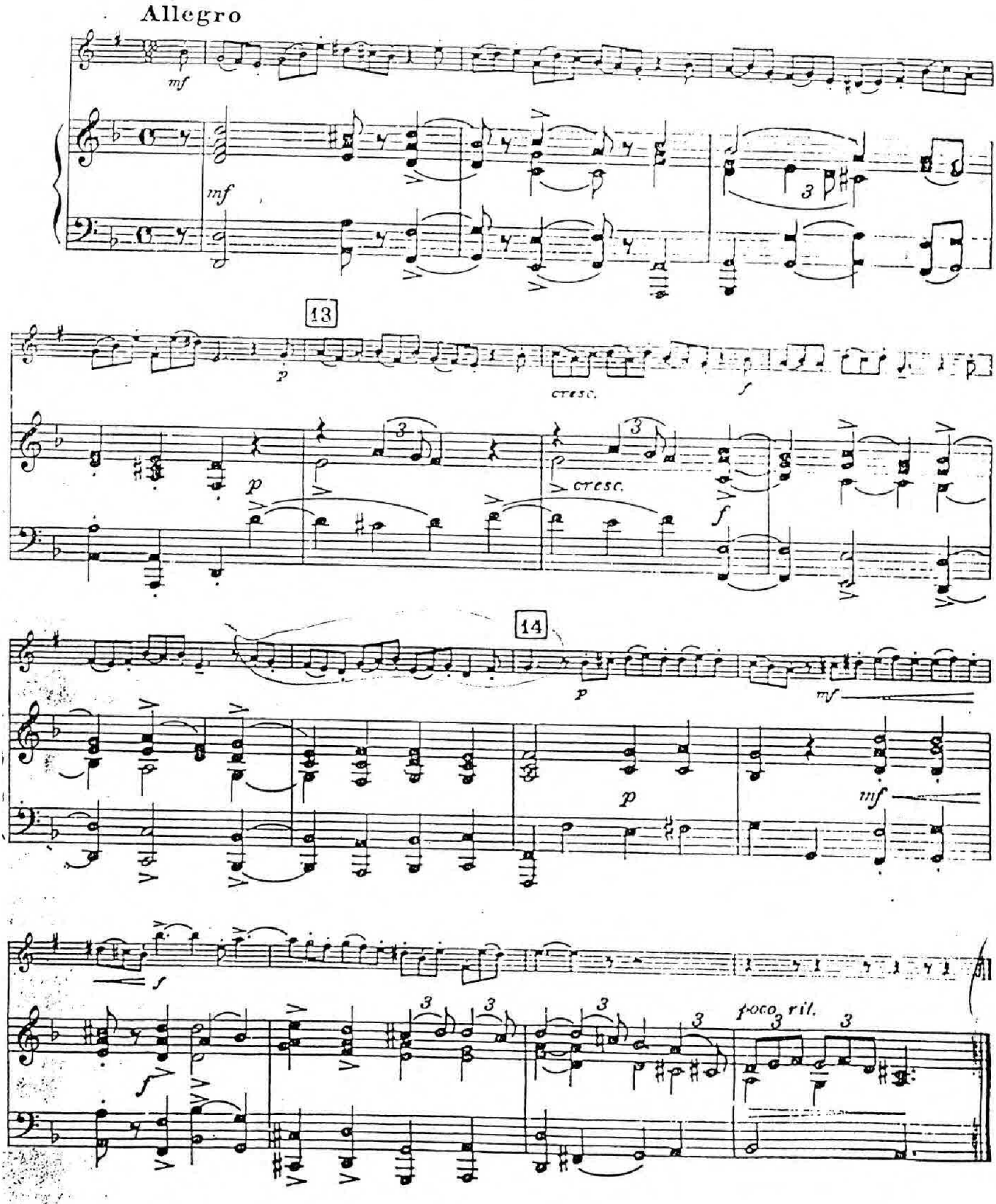

f
p subito
mf cresc.
8
cresc.
pp
9
rall.

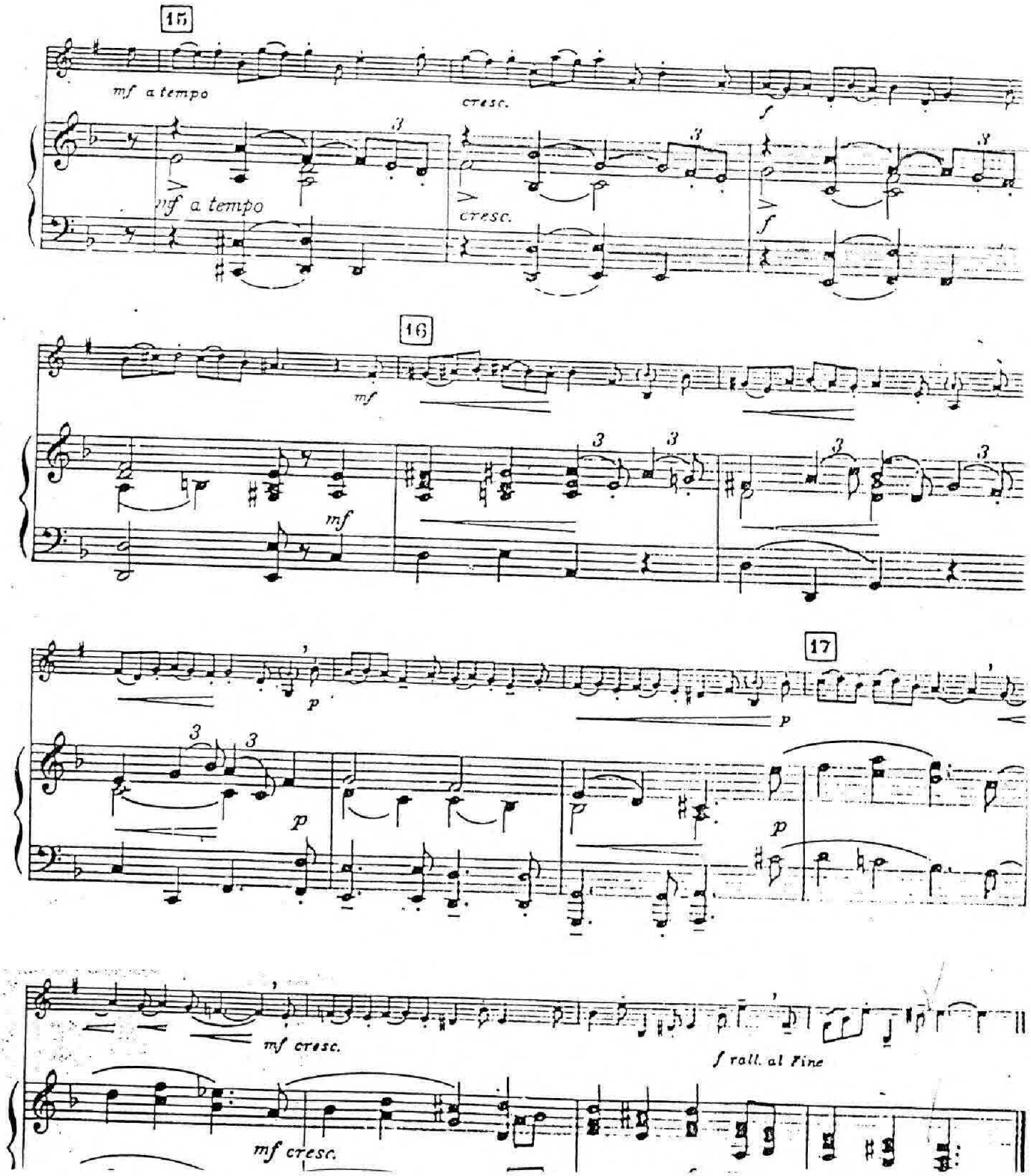
Sarabande




11
p
mf
f
poco rit.
a tempo
f
poco rit.
a tempo
12
mf
mf
cresc.
f
rall. molto
cresc.
f
rall. molto

Gigue




15
mf a tempo
cresc.
f
mf a tempo
cresc.
f
16
mf
mf
17
p
p
p
p
mf cresc.
f roll. al Fine
mf cresc.

Joseph Haydn

Trompetenkonzert
Es-dur Hob. VIIe:1
Klavierauszug

Trumpet Concerto in E♭ major
Hob. VIIe:1 · Piano Reduction

Herausgegeben von / Edited by
Sonja Gerlach · Makoto Ohmiya

Klavierauszug von / Piano reduction by
Stefan Zorzor

Kadenz von / Cadenza by
Reinhold Friedrich

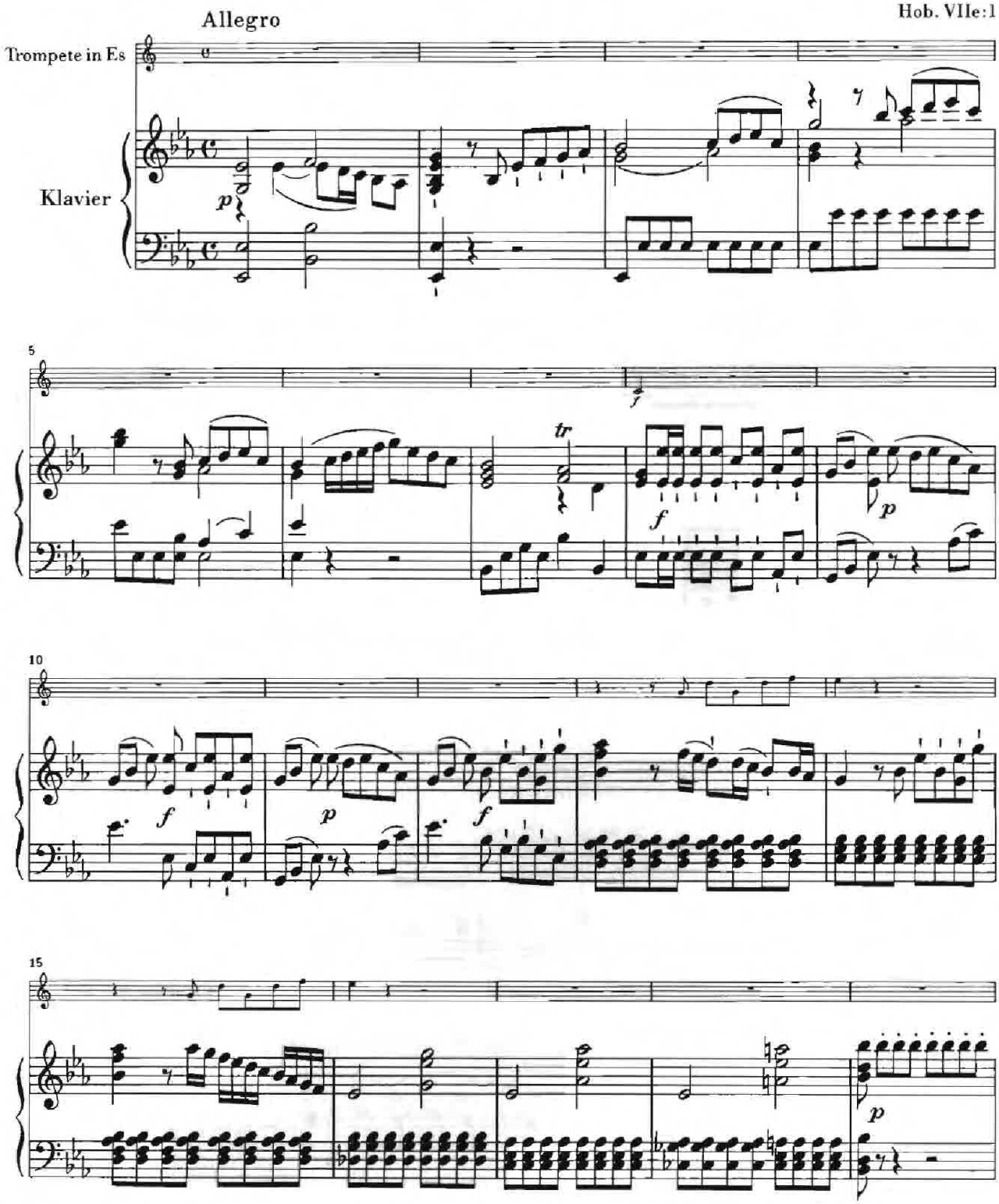
Mit Stimmen für Trompete in Es und B /
With parts for trumpet in E♭ and B♭

G. Henle Verlag

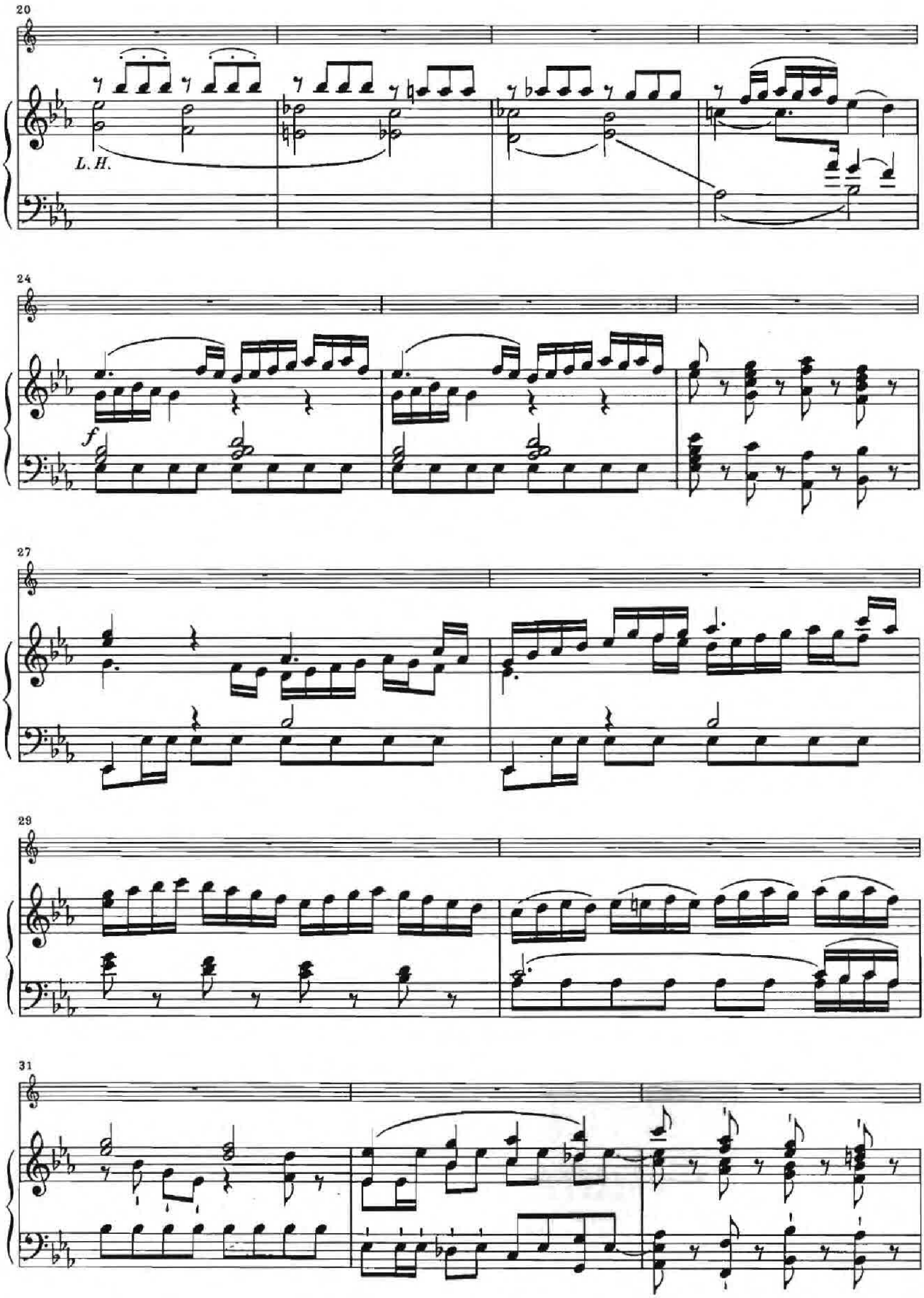
Concerto per il Clarino

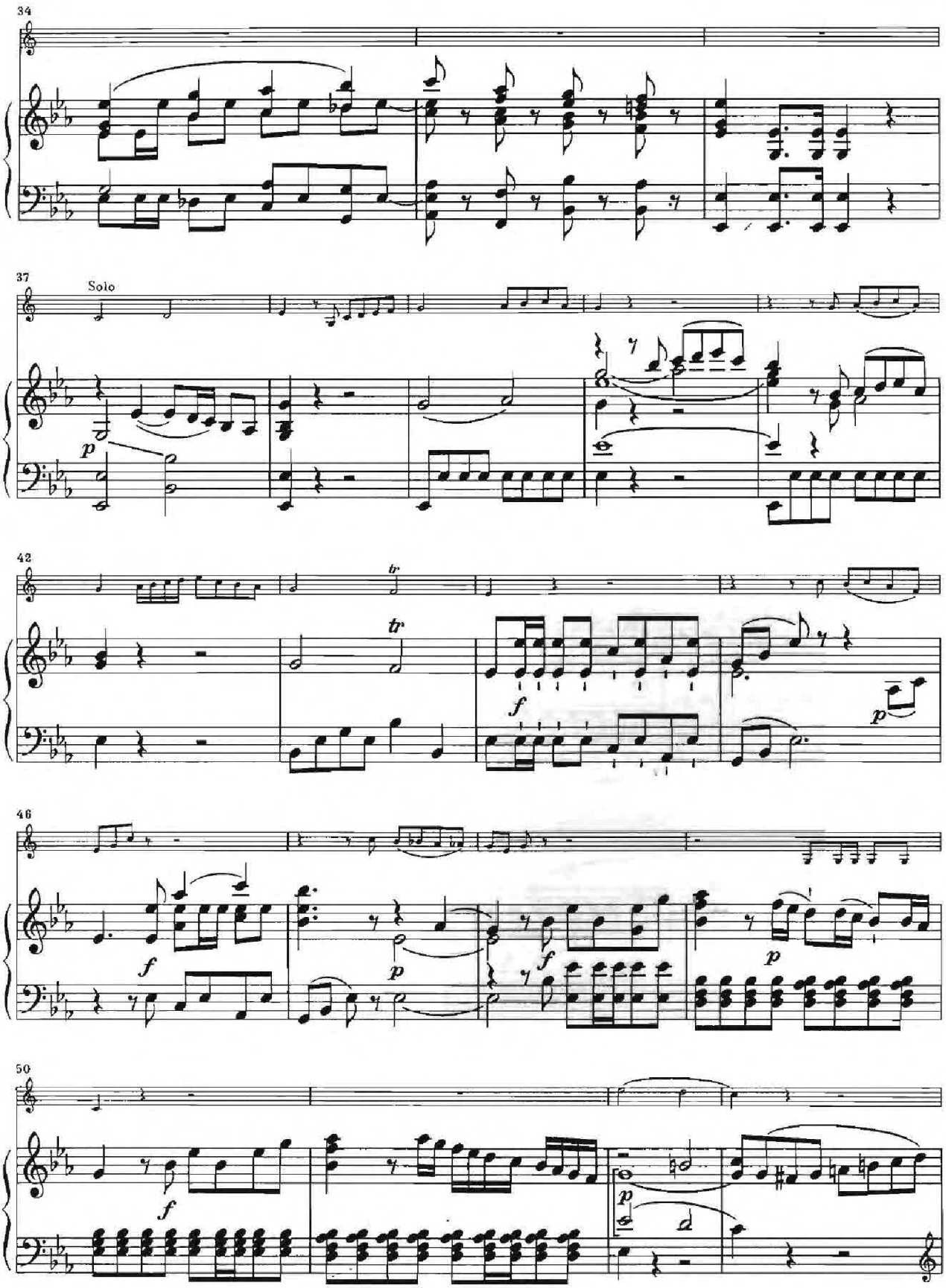
Allegro

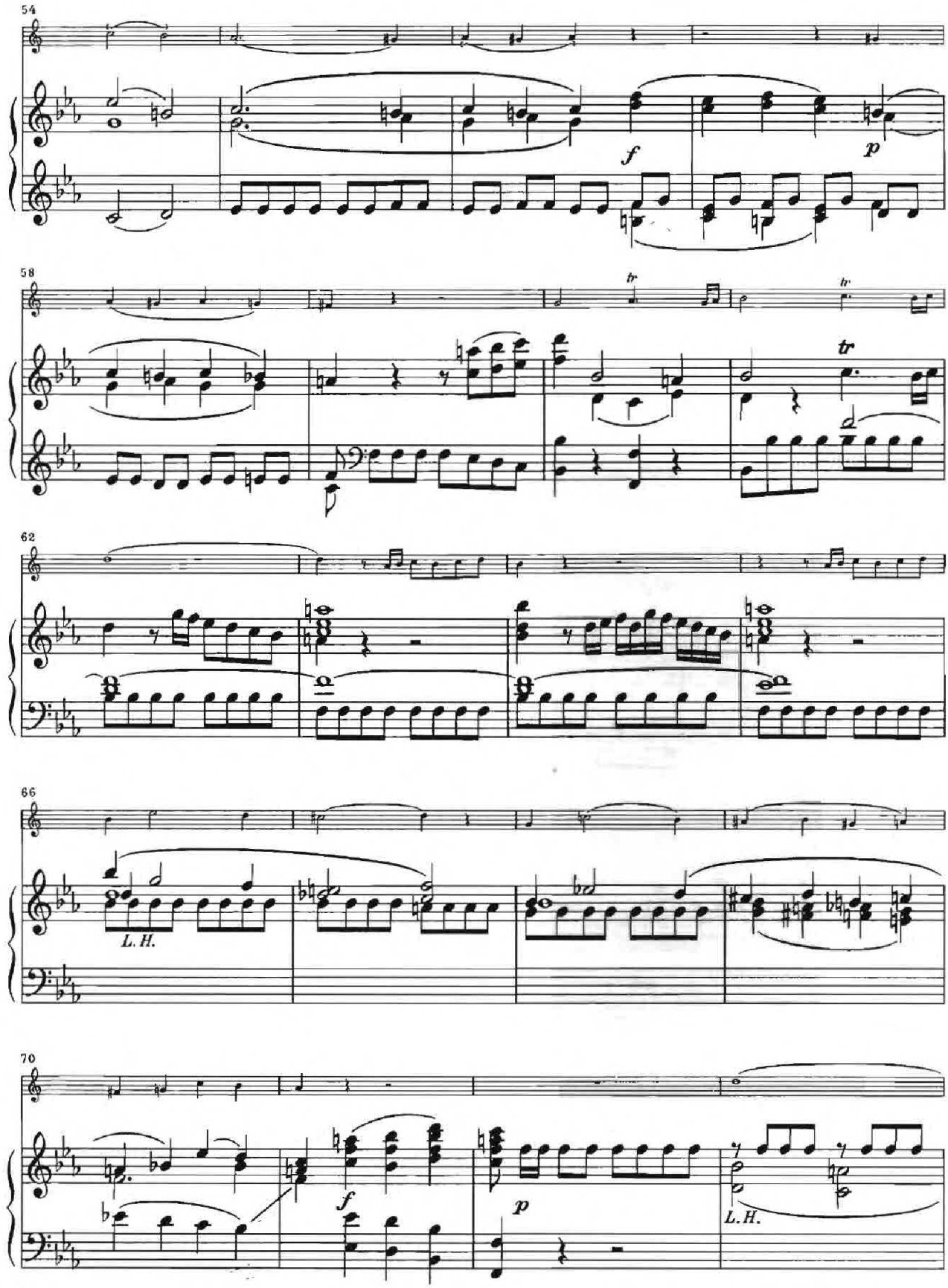
Hob. VIIe:1

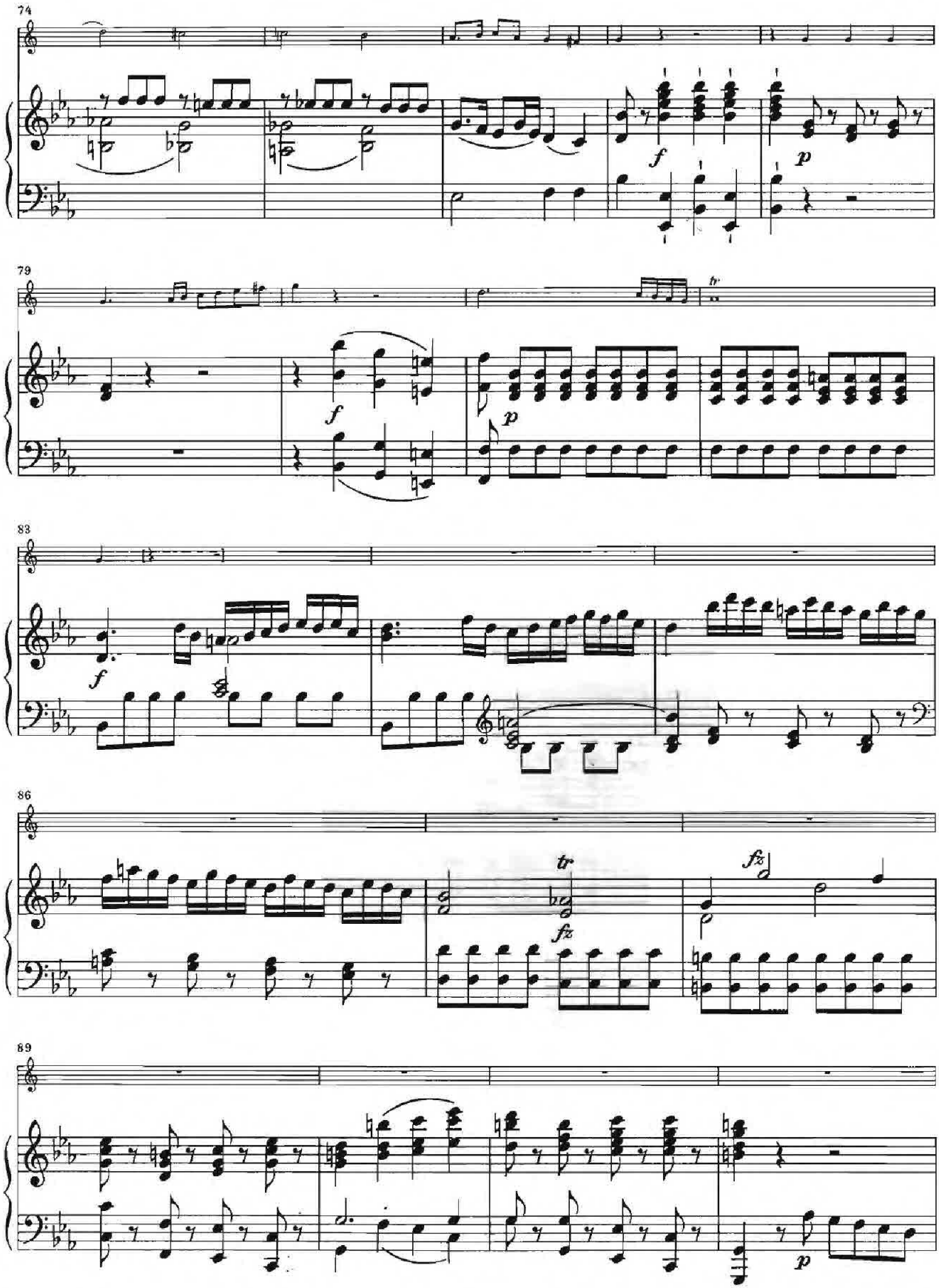


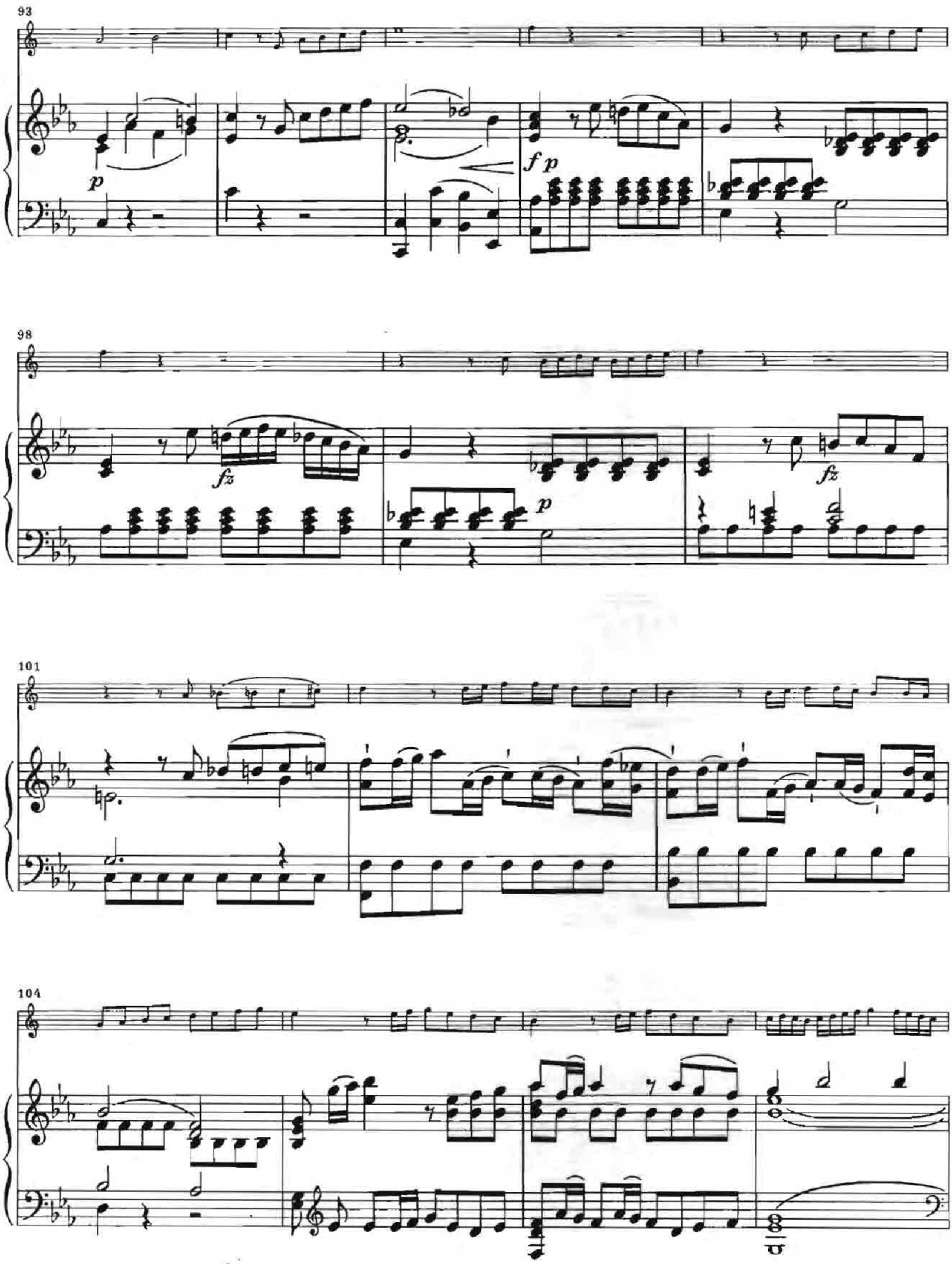
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
© 1991 by G. Henle Verlag, München

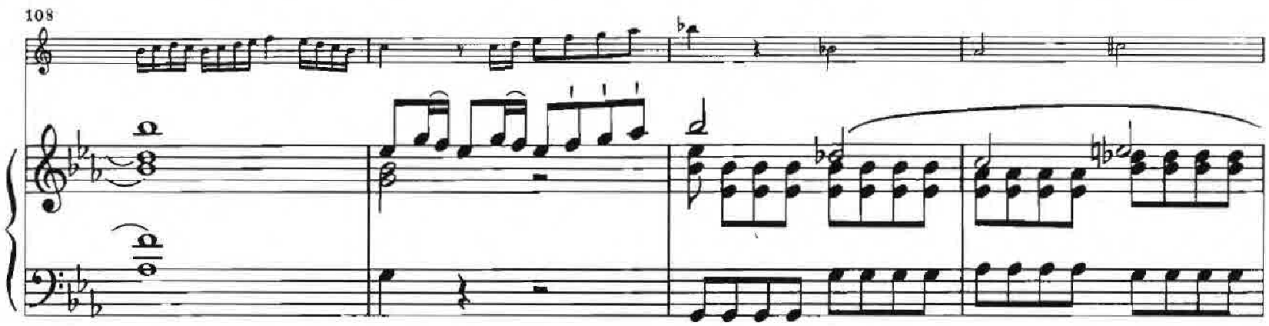

20
L. H.
24
f
27
29
31

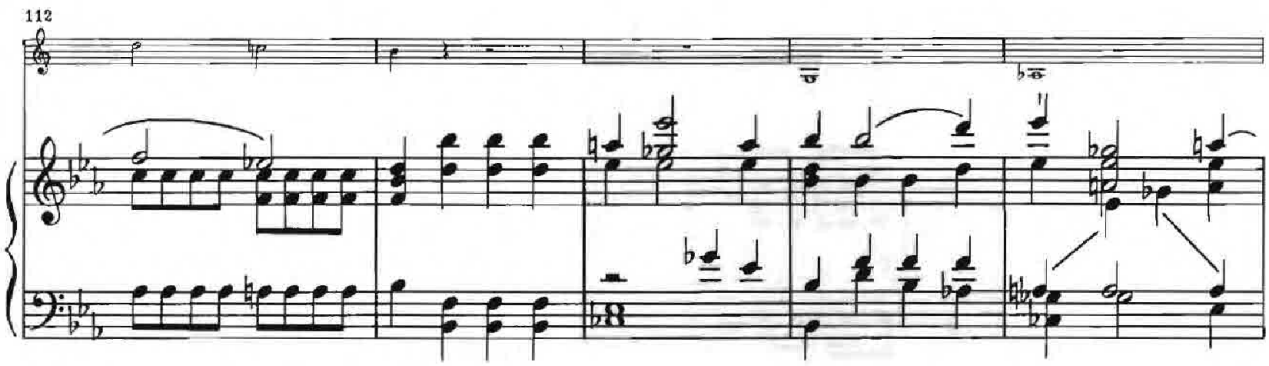

34
37
Solo
42
46
50

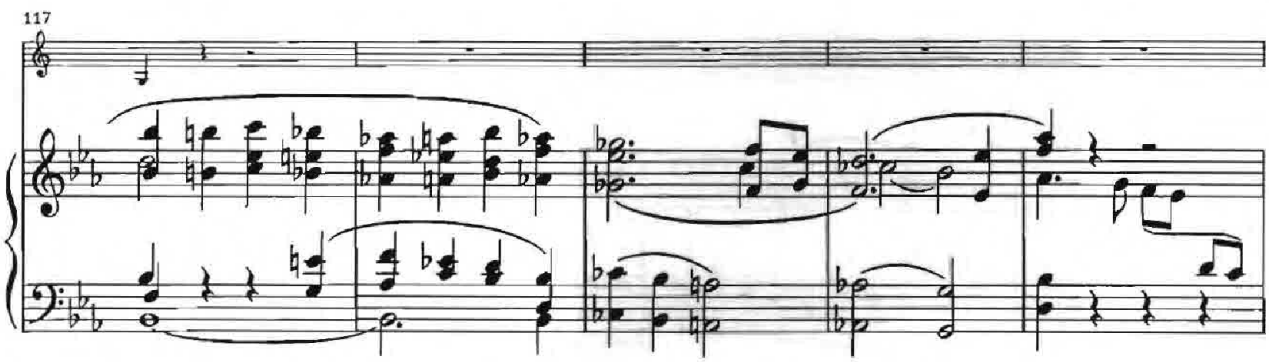

54
f
p
58
tr
tr
tr
62
66
L. H.
70
f
p
L. H.

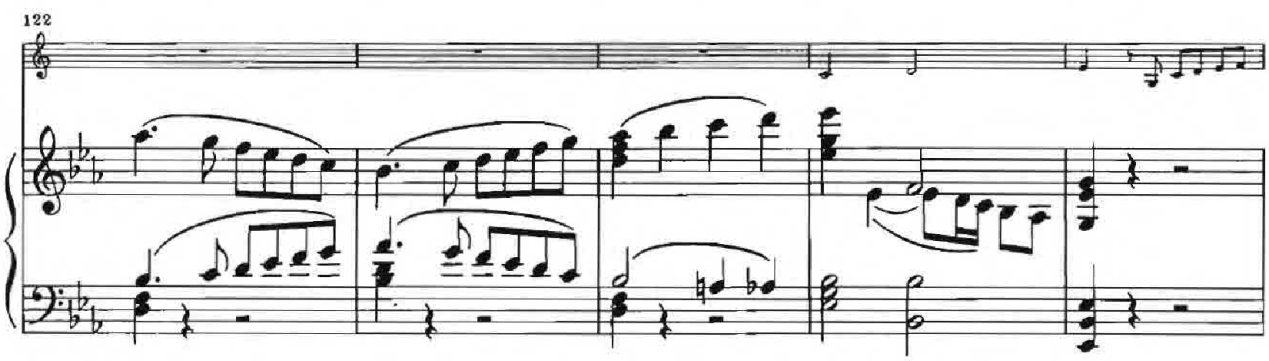

74
f
p
79
f
p
tr
83
f
86
tr
fz
fz
89
p

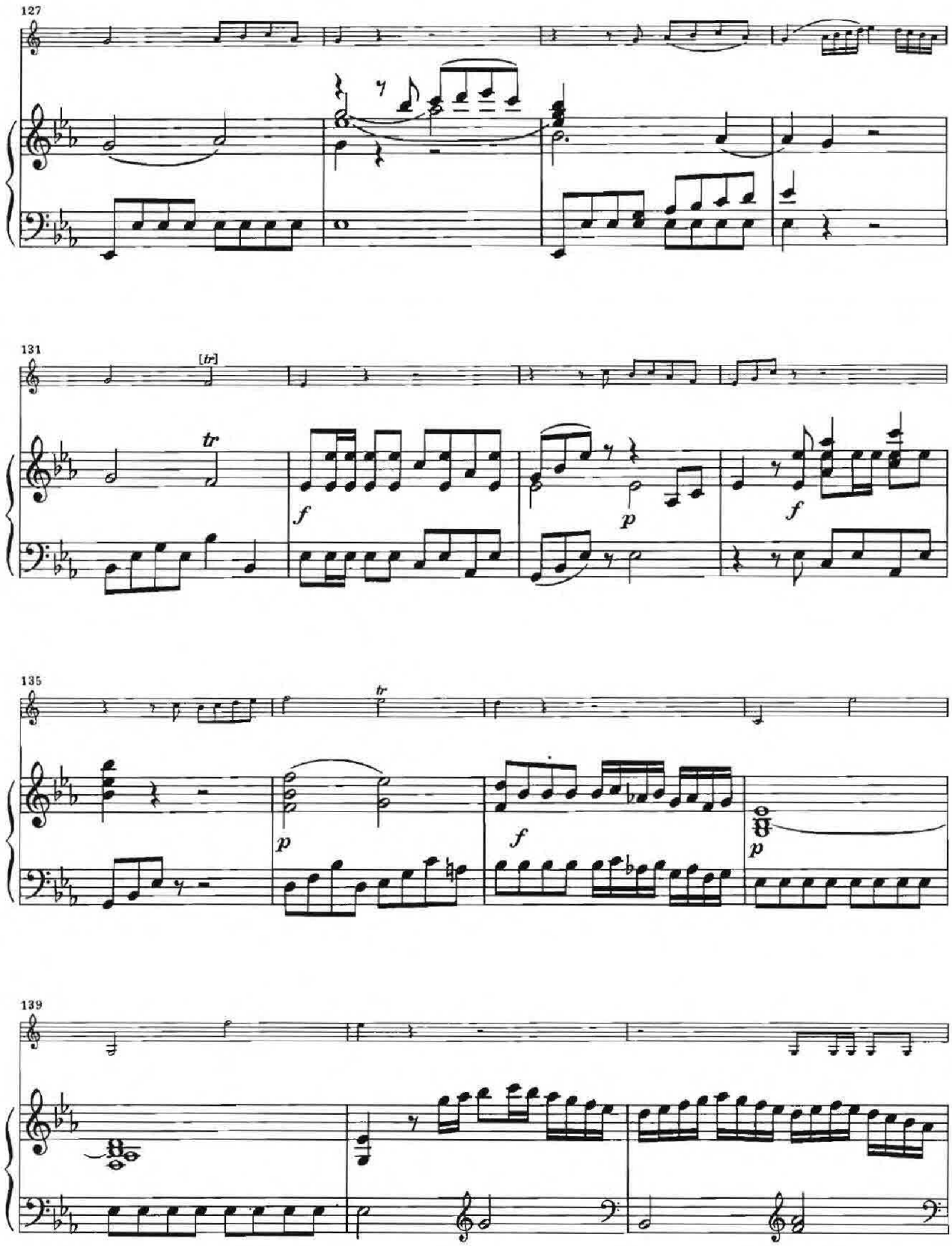

93
p
f p
98
fz
p
fz
101
104

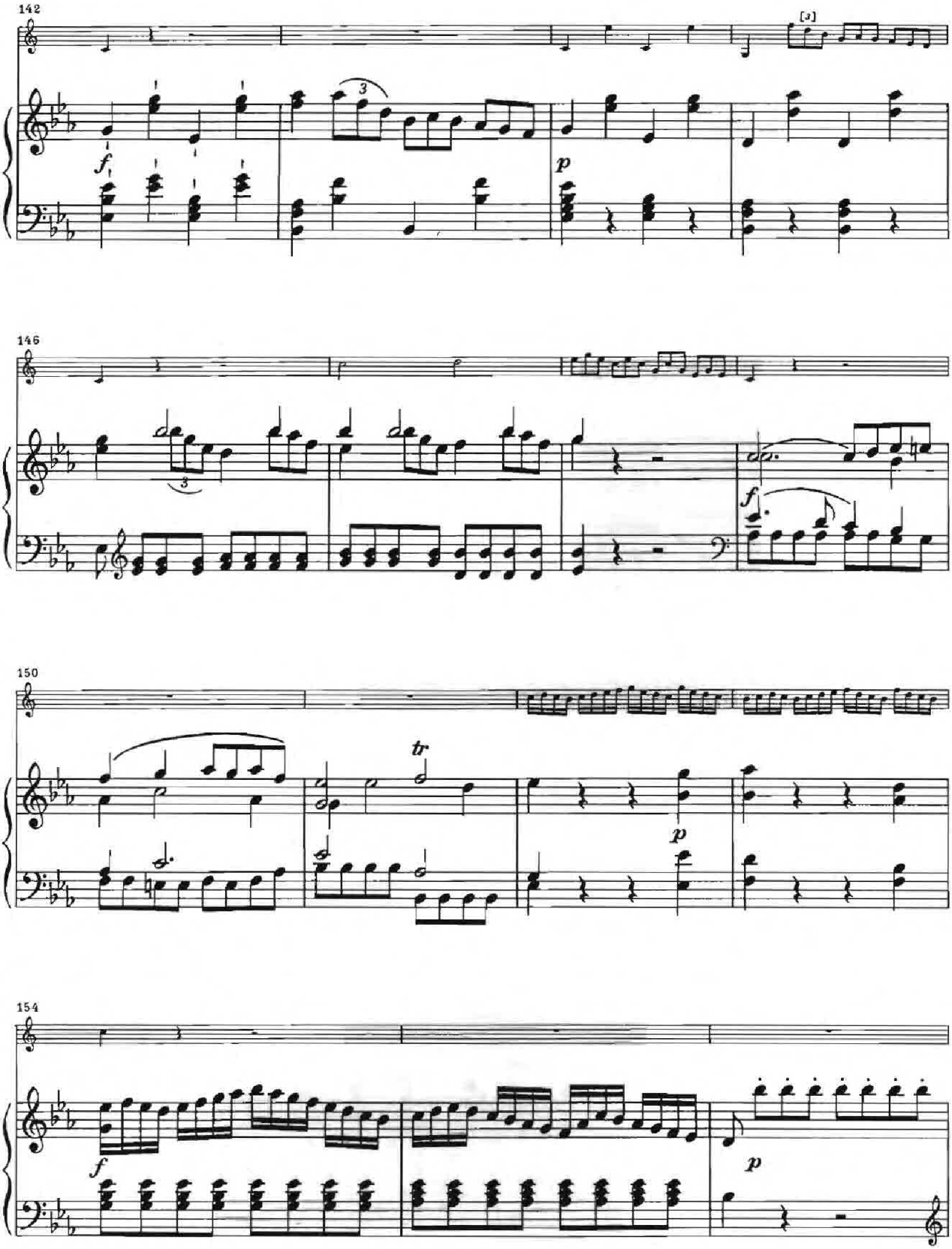

108

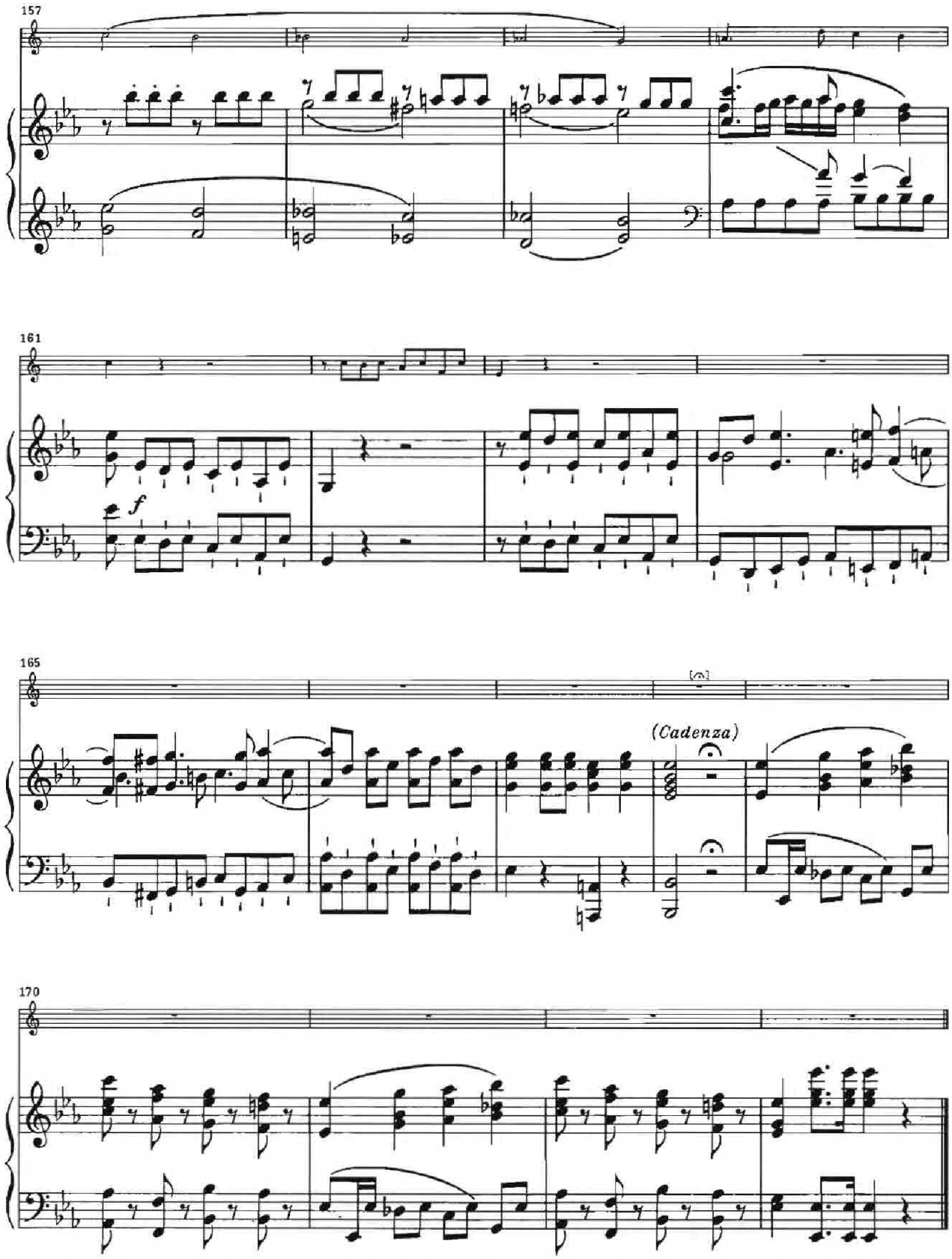

112

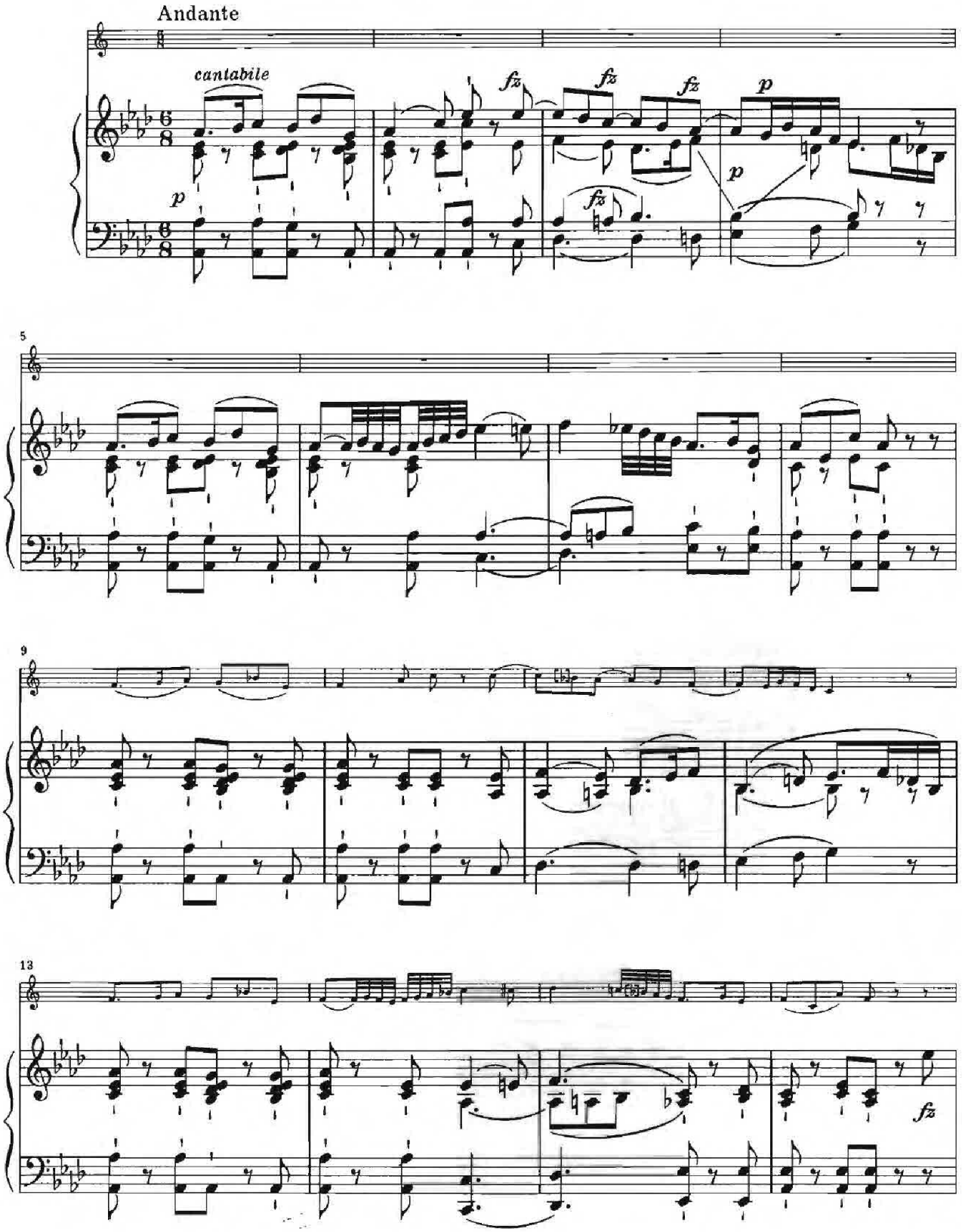

117

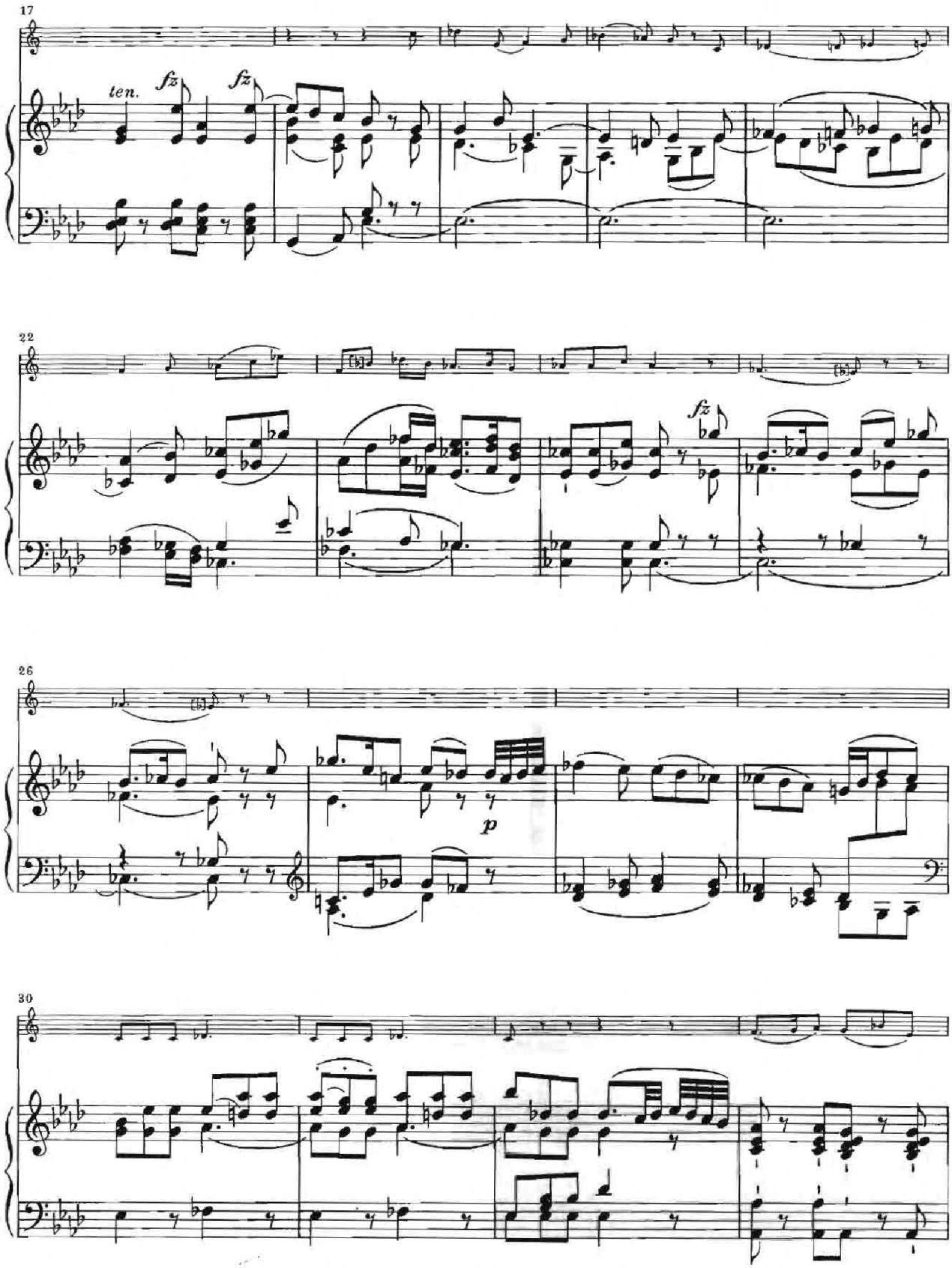

122

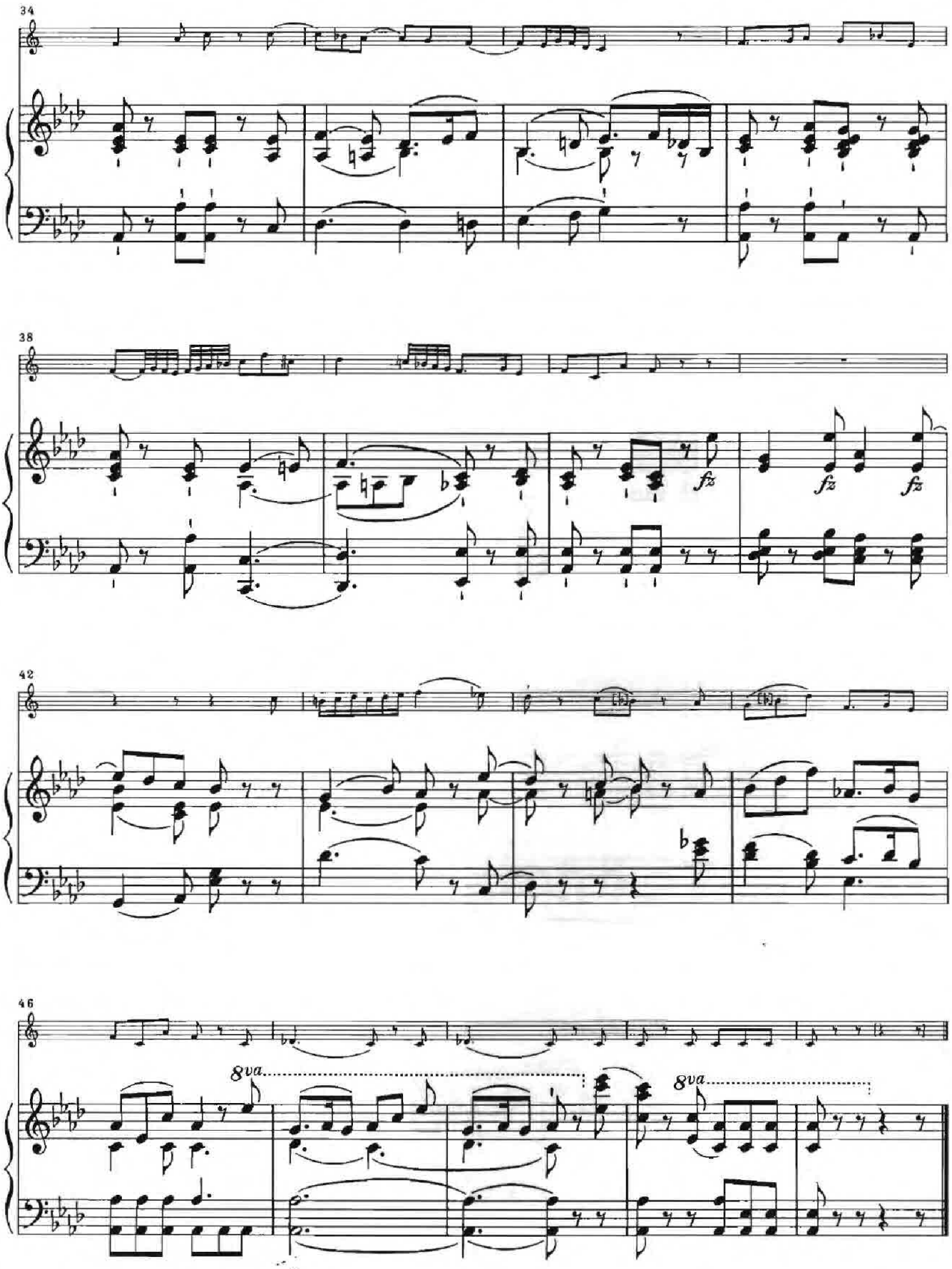

127
131
[tr]
tr
f
p
f
135
tr
p
f
p
139


142
146
150
154


157
161
f
165
(Cadenza)
170

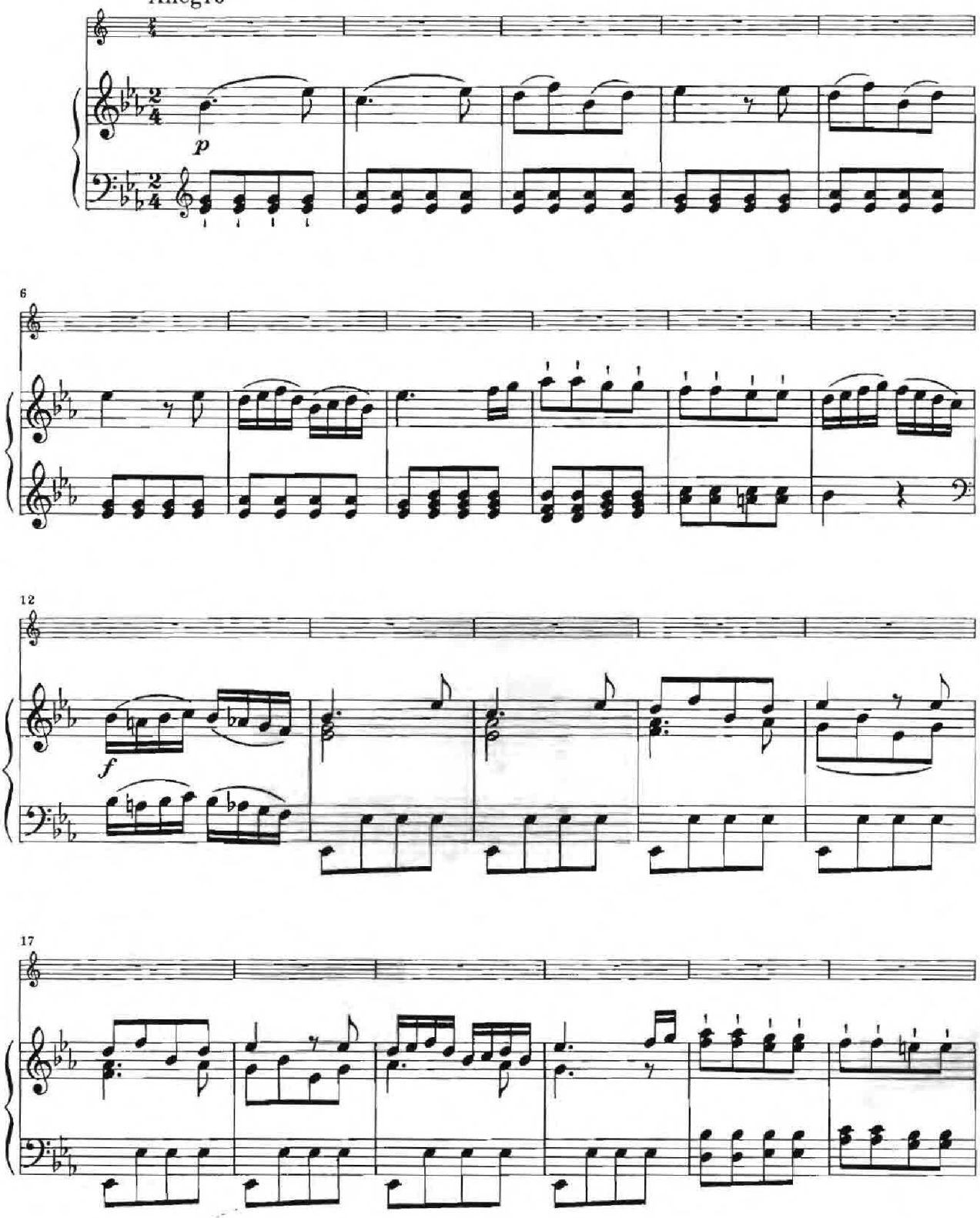

Andante
cantabile
fz
fz
fz
p
p
p
fz
5
9
13
fz

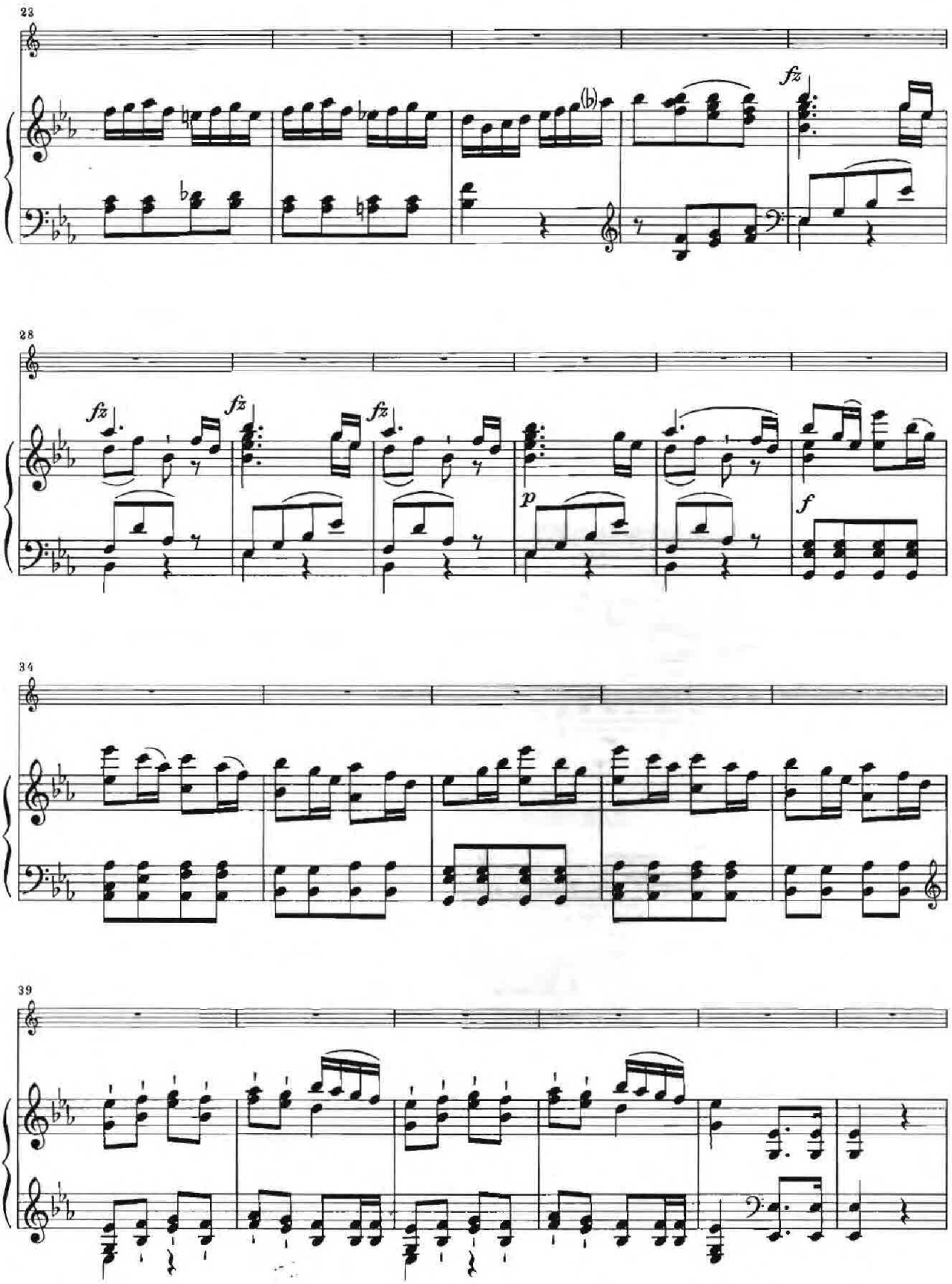

17
ten.
fz
fz
22
fz
26
p
30

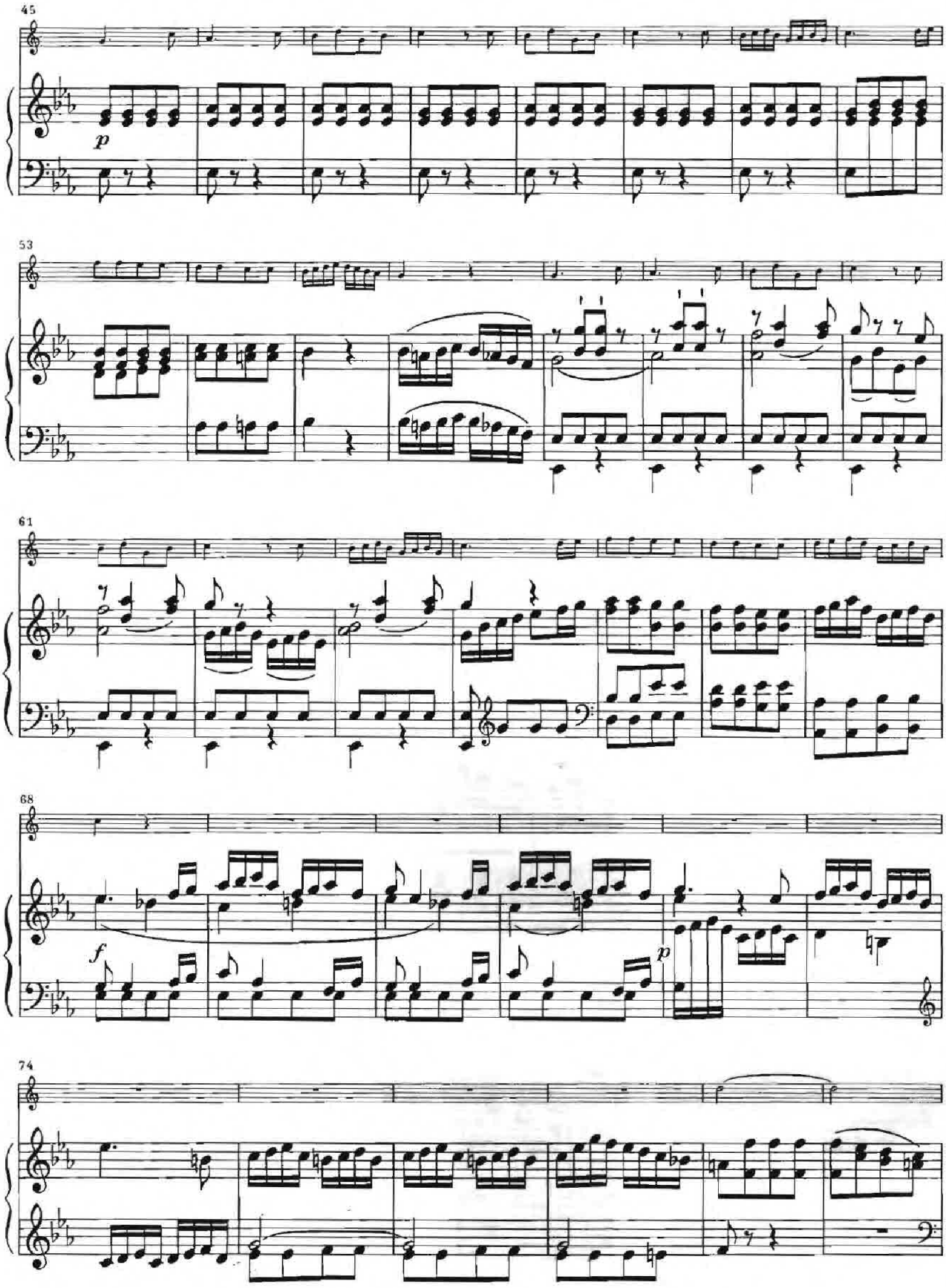

34
38
fz
fz
fz
42
46
8va
8va

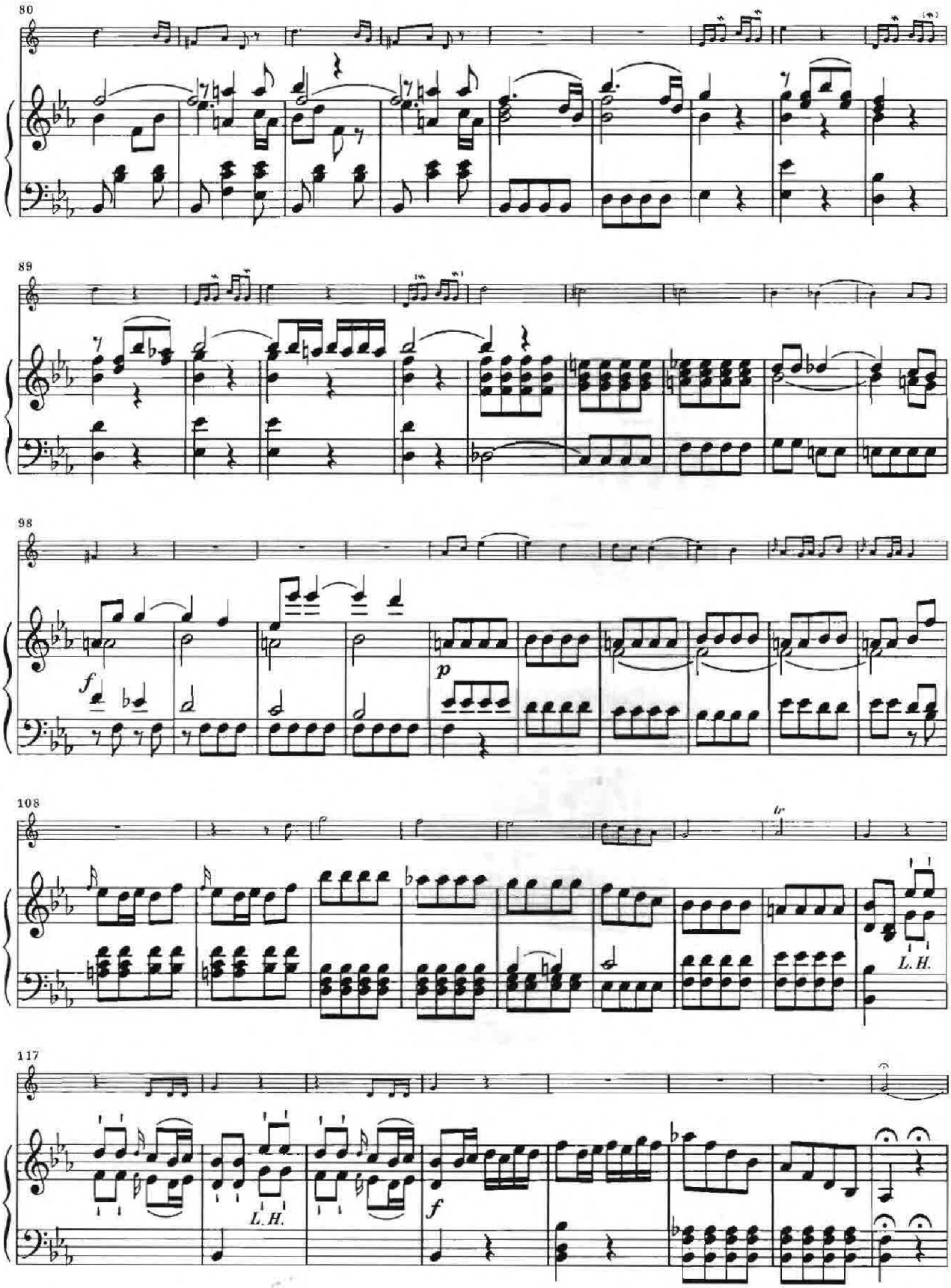
Finale

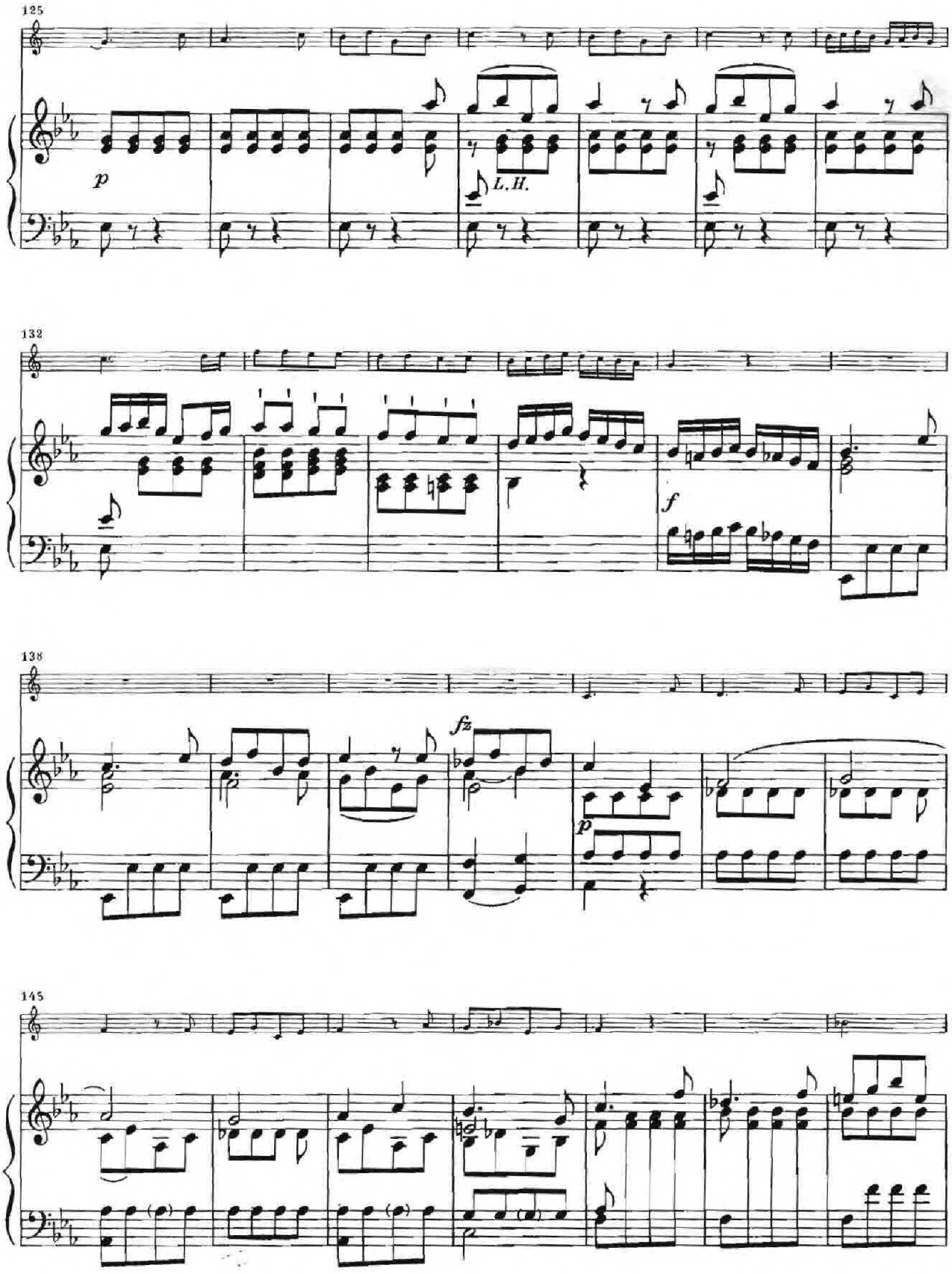
Allegro

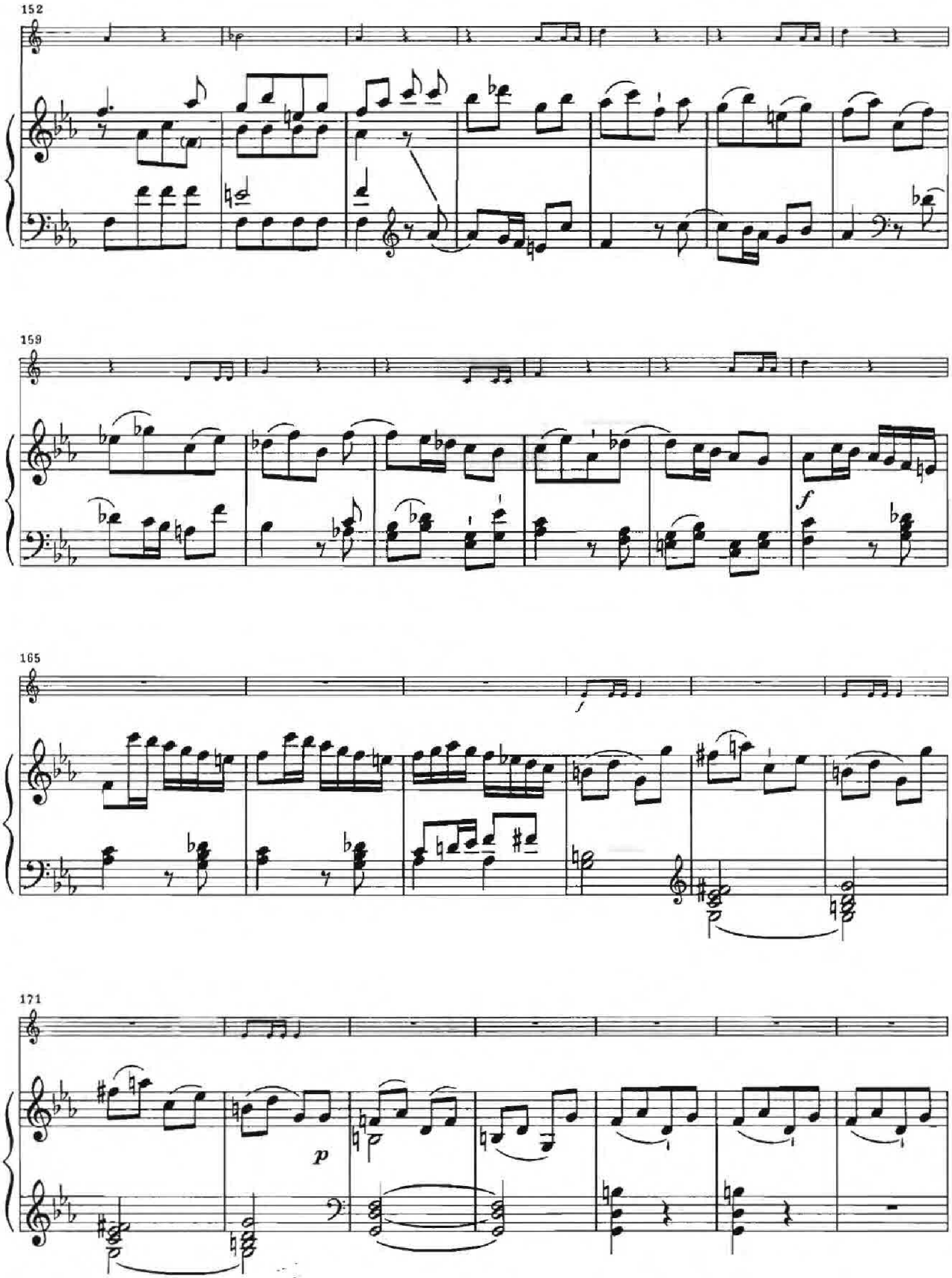



23
fz
28
fz
fz
fz
p
f
34
39

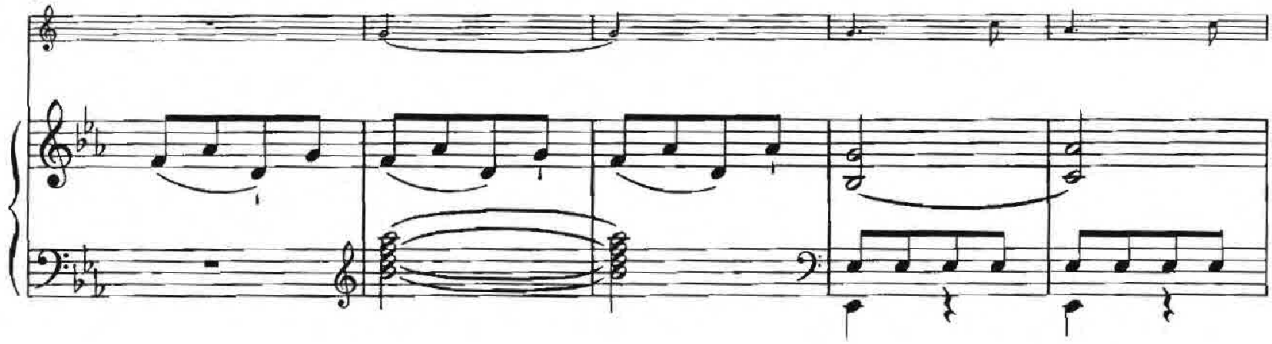

45
p
53
61
68
f
p
74


80
89
98
f
p
108
tr
L. H.
117
L. H.
f

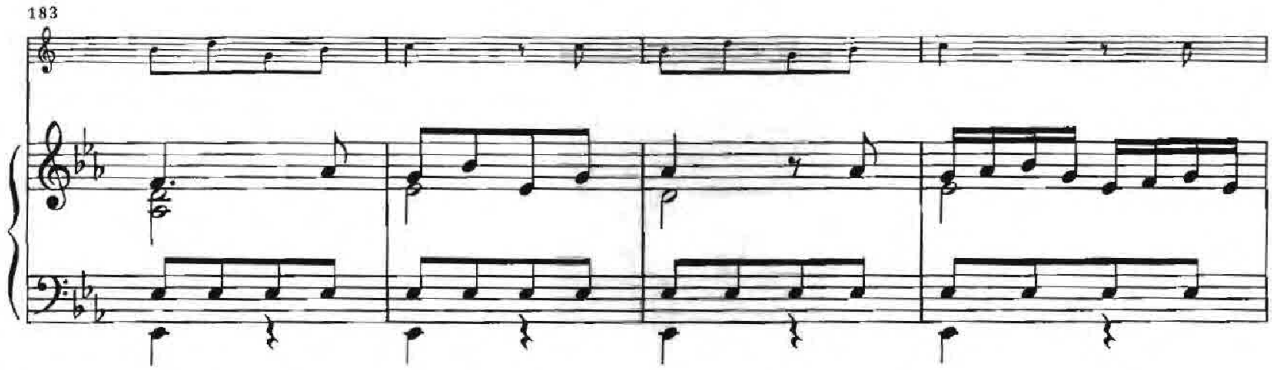

125
p
L.H.
132
f
138
fz
p
145


152
159
f
165
f
171
p

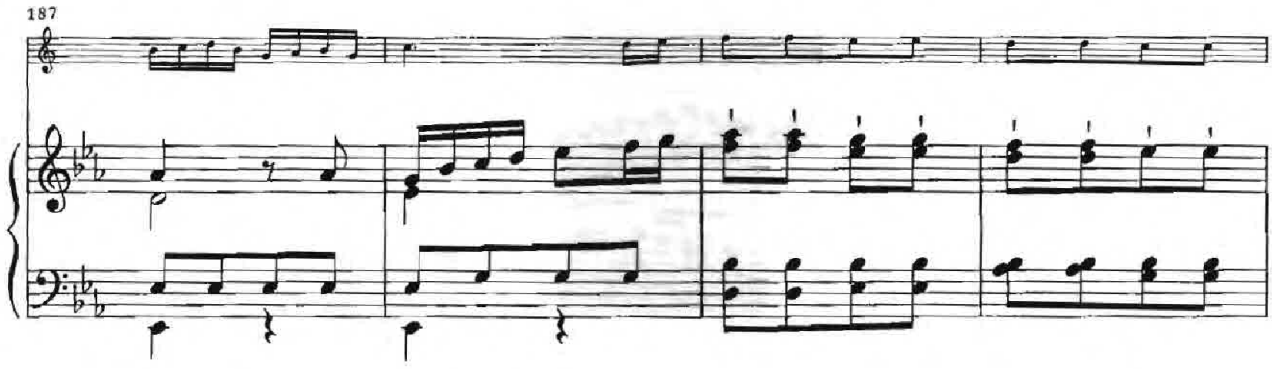
178



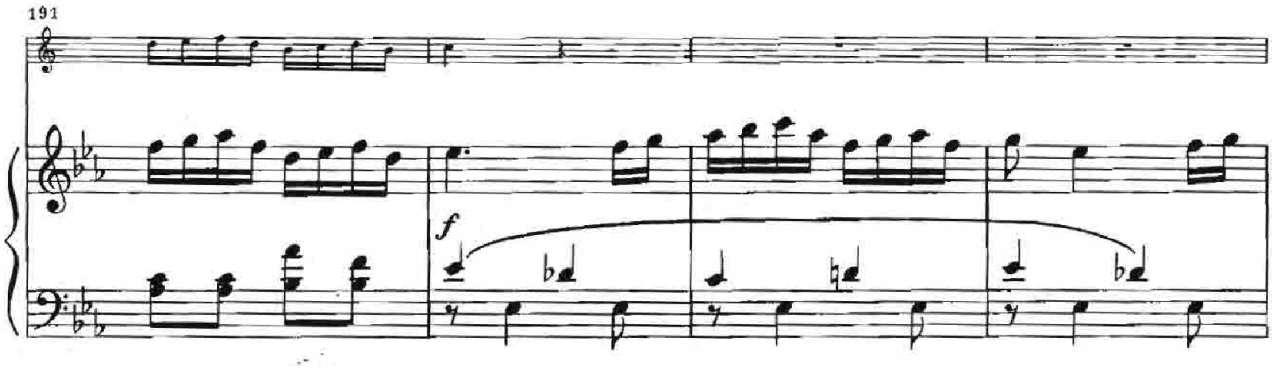
183

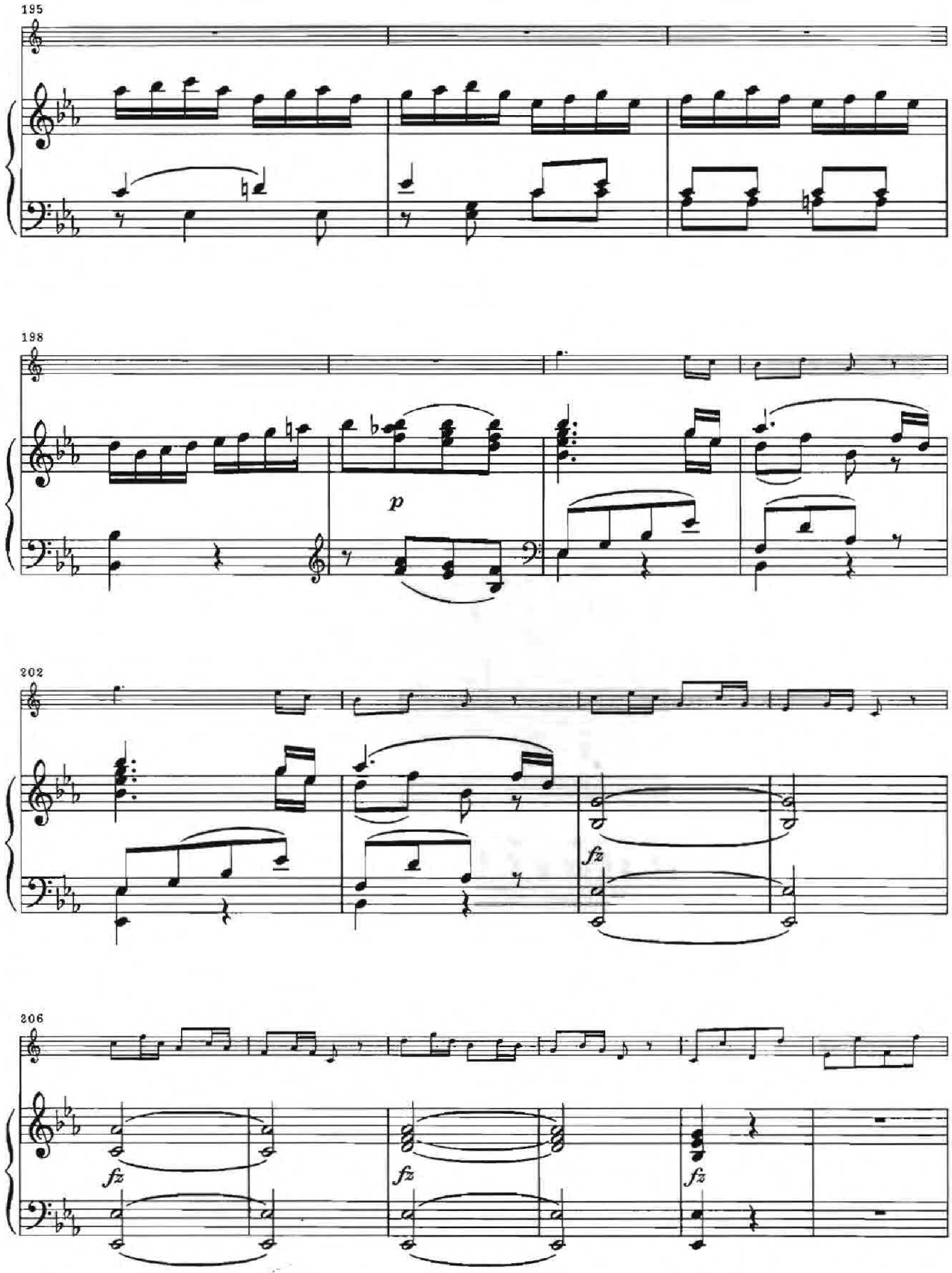


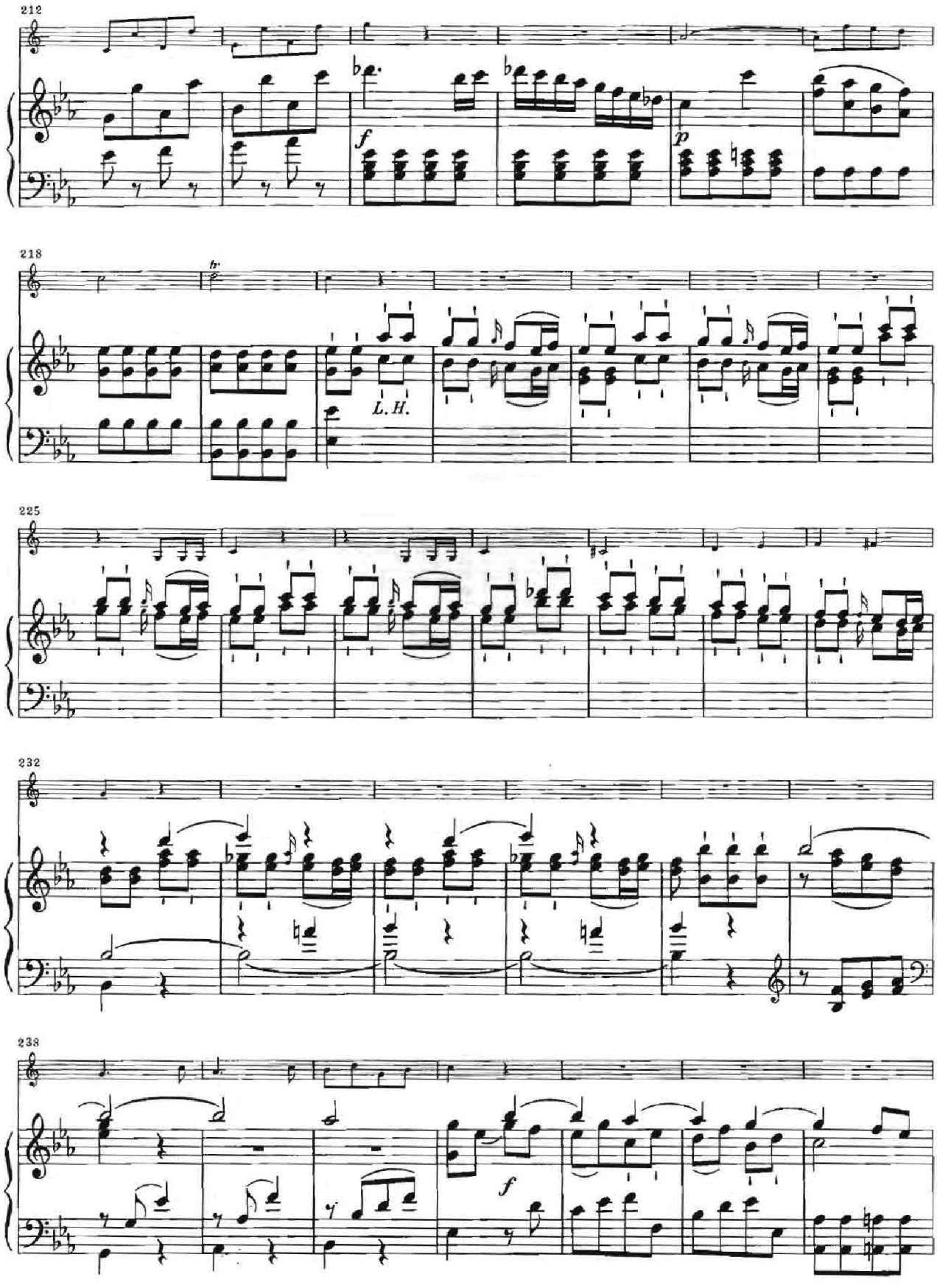
187

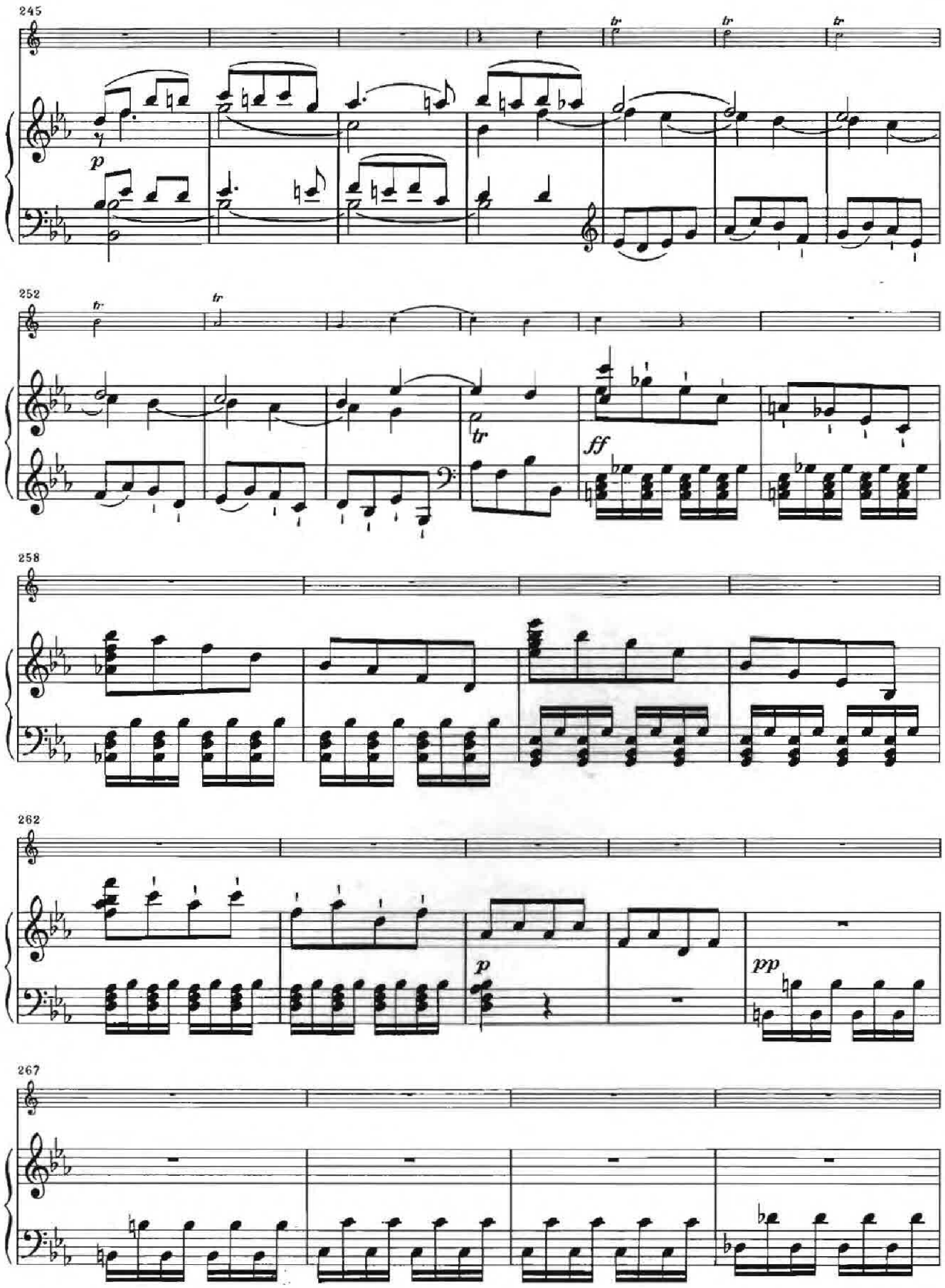


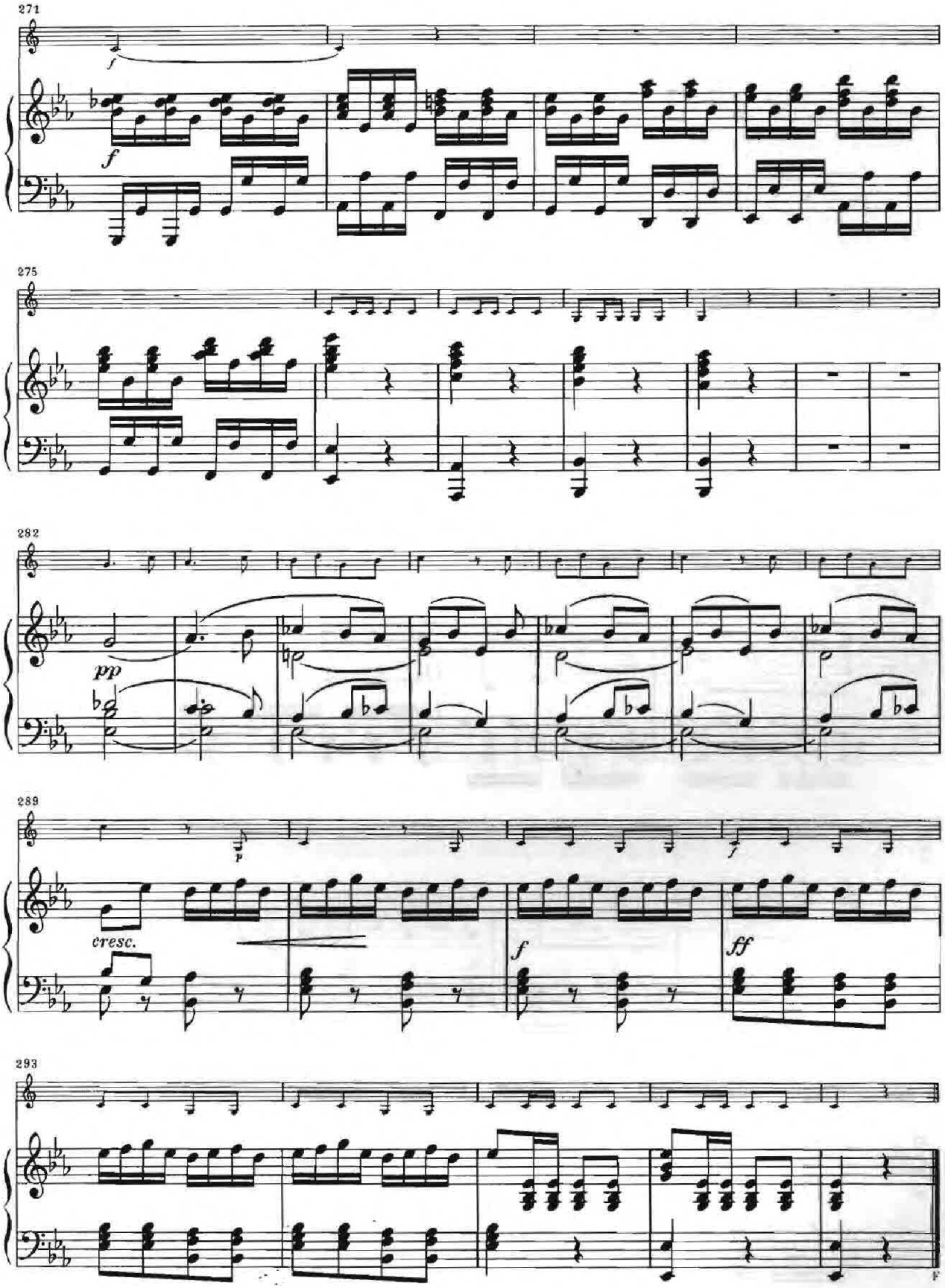
191




195
198
p
202
fz
206
fz
fz
fz


212
f
p
218
L. H.
225
232
238
f

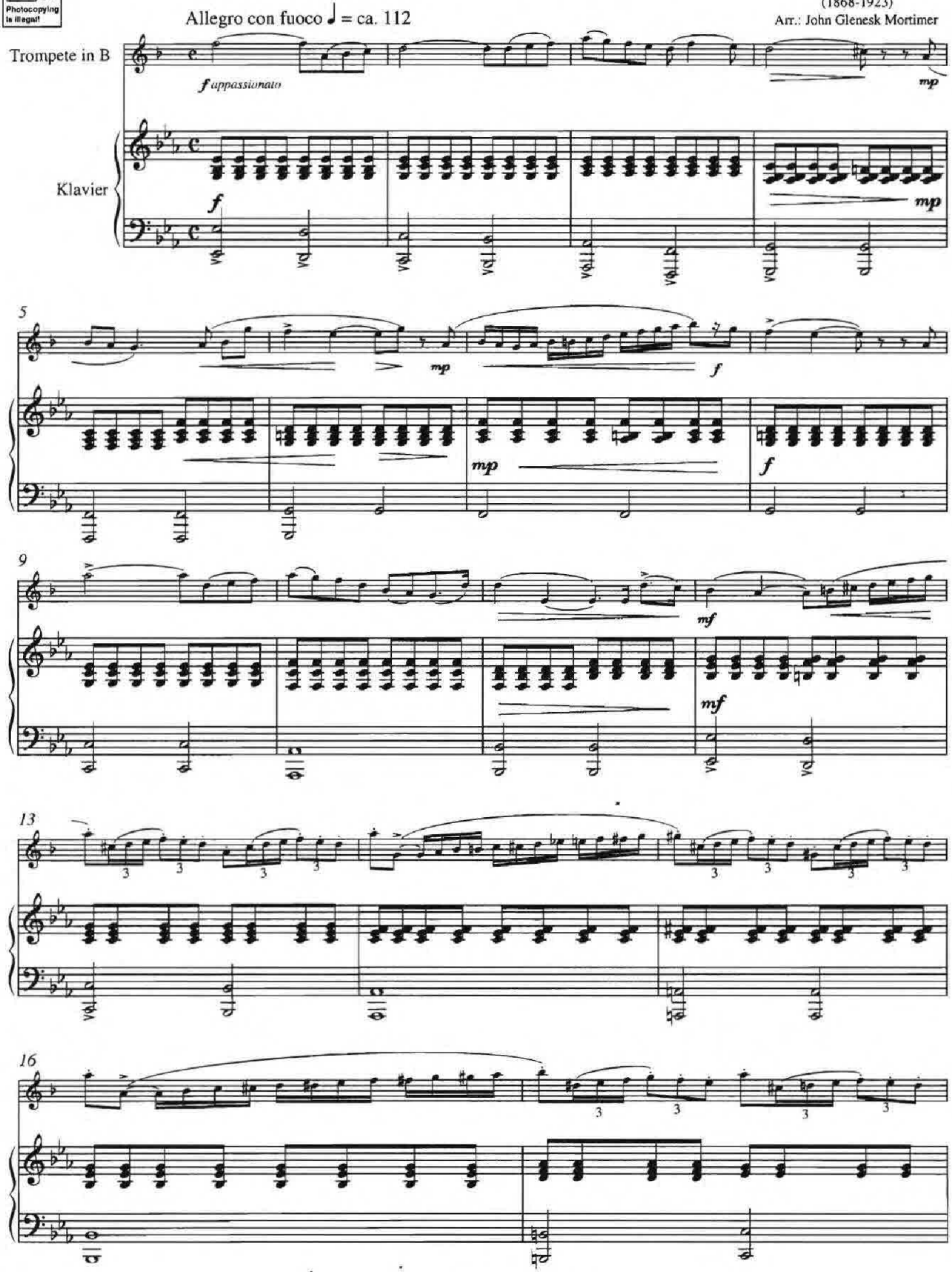

245
tr
tr
tr
p
252
tr
tr
tr
ff
258
262
p
pp
267


271
f
f
275
282
pp
289
p
cresc.
f
ff
293

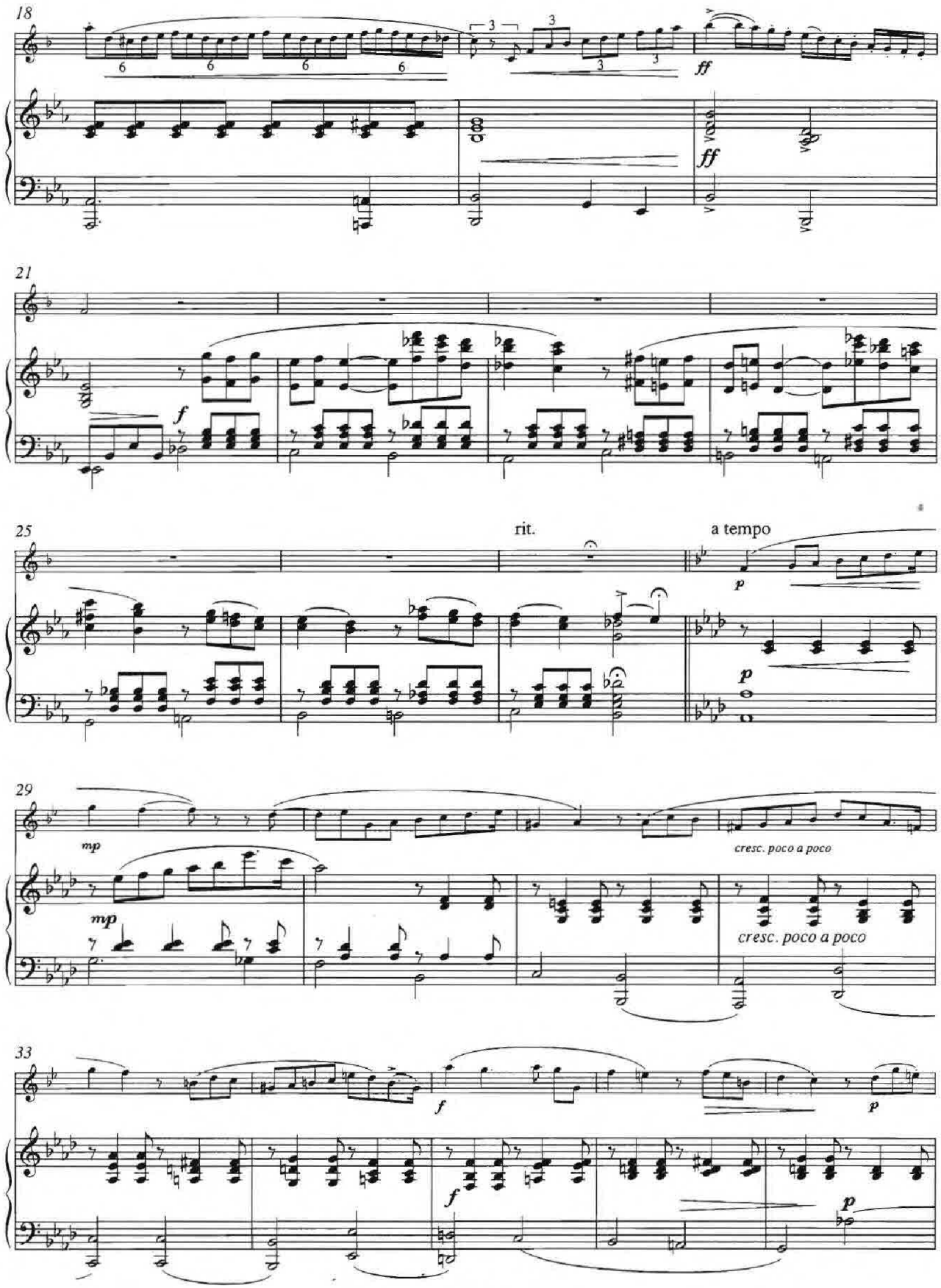
Photocopying is illegal

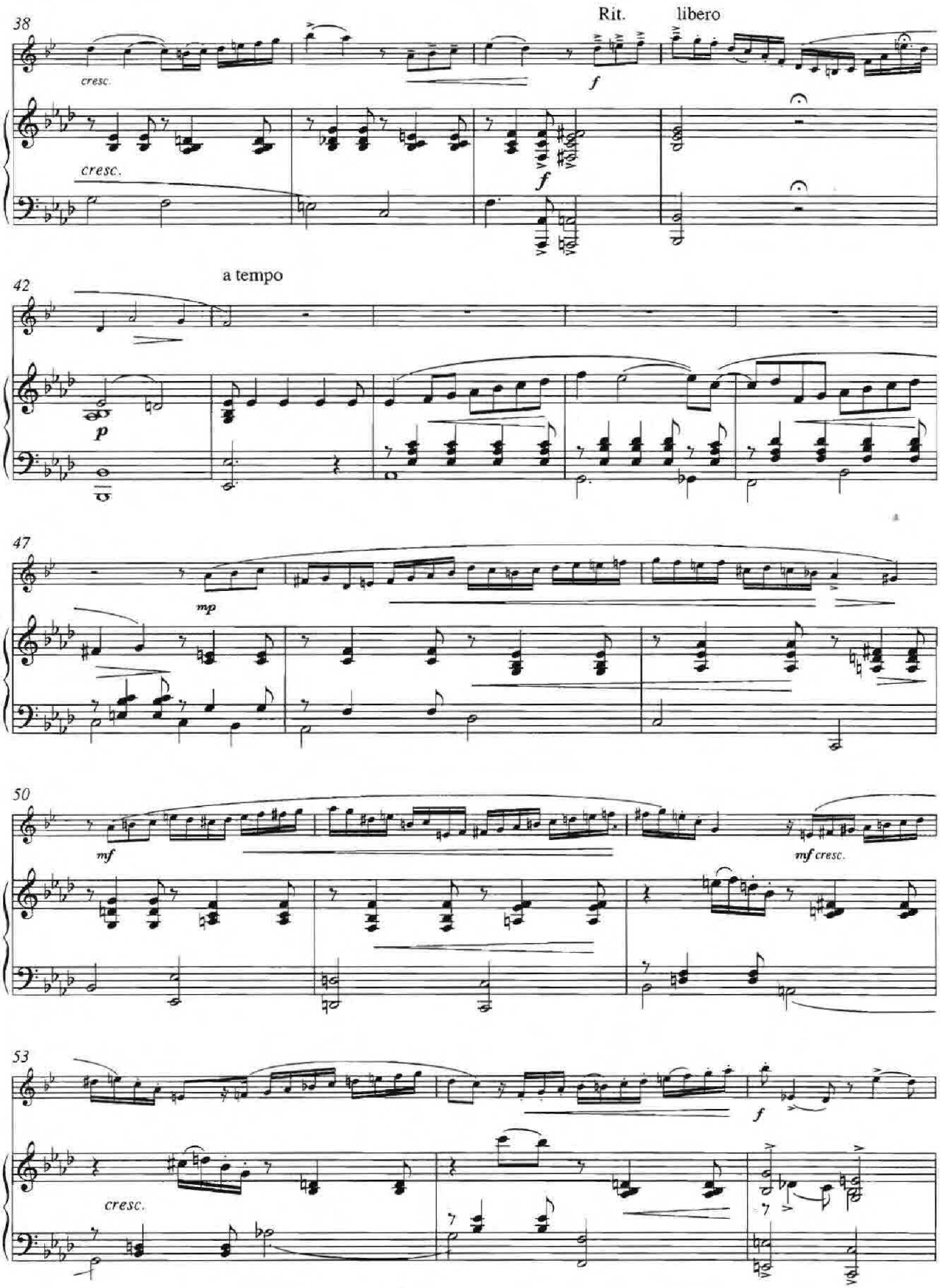
Konzertstück Nr. 2 in Es Dur Op. 12

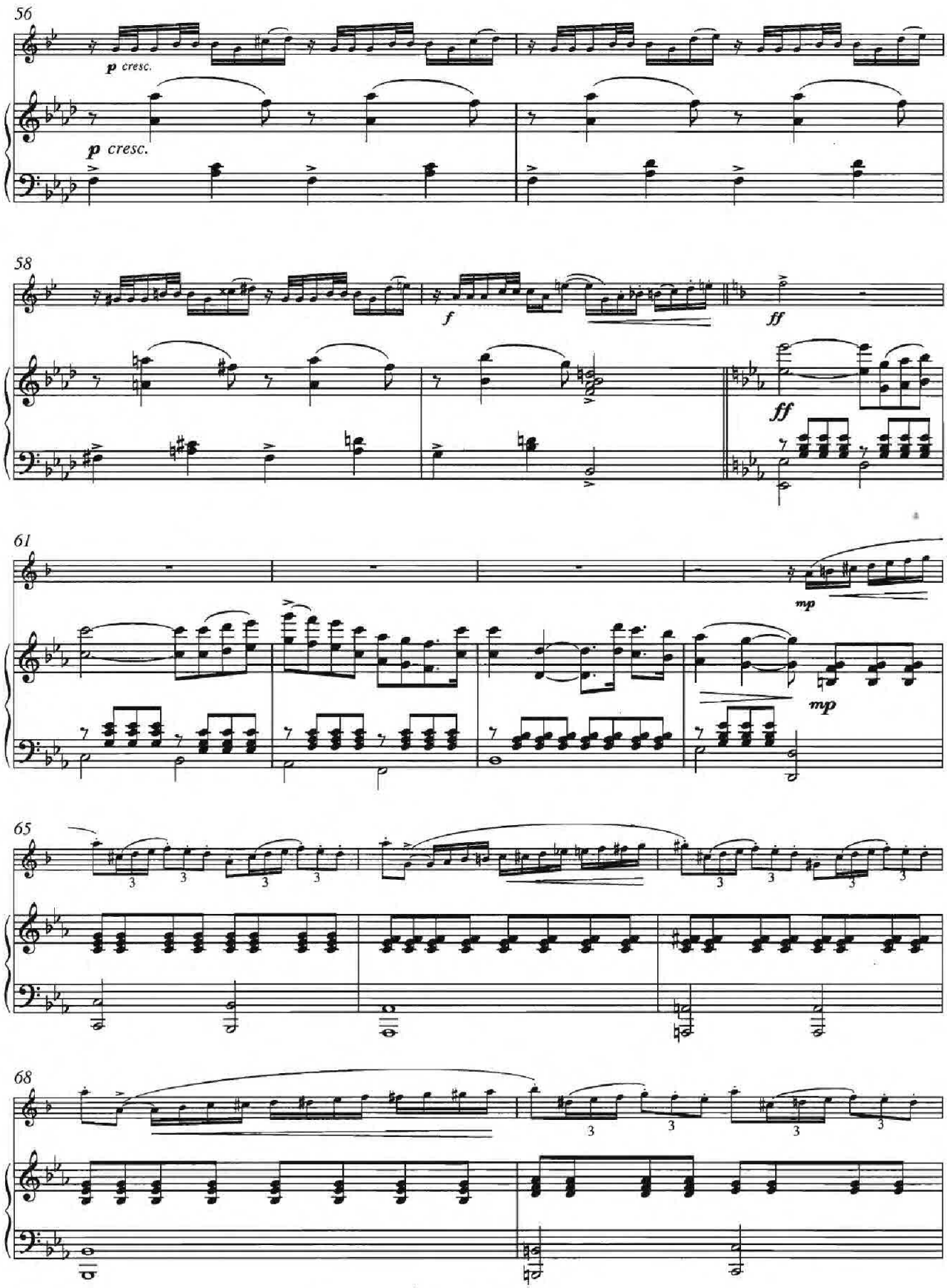
Vassily Brandt
(1868-1923)
Arr.: John Glenesk Mortimer

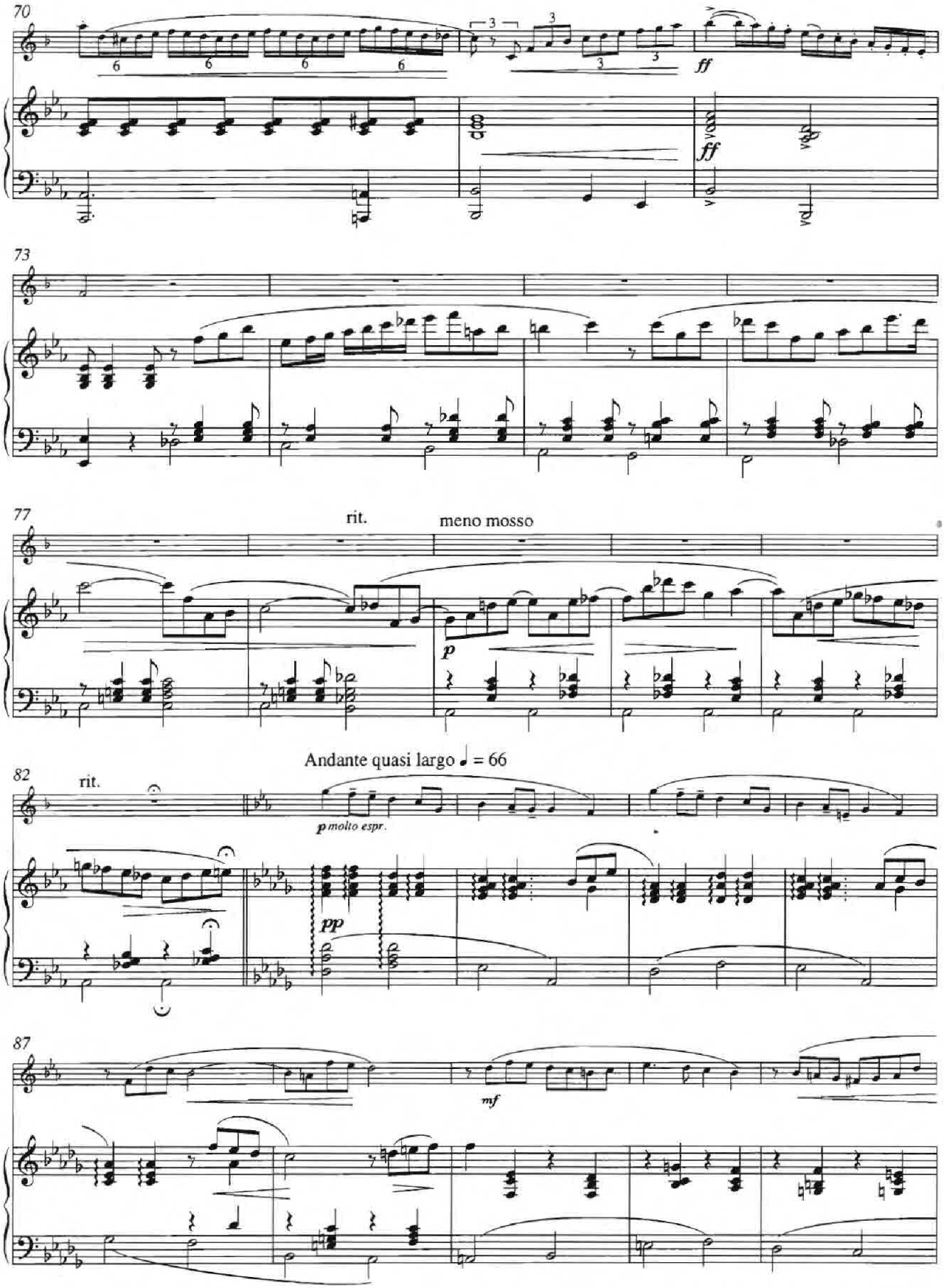


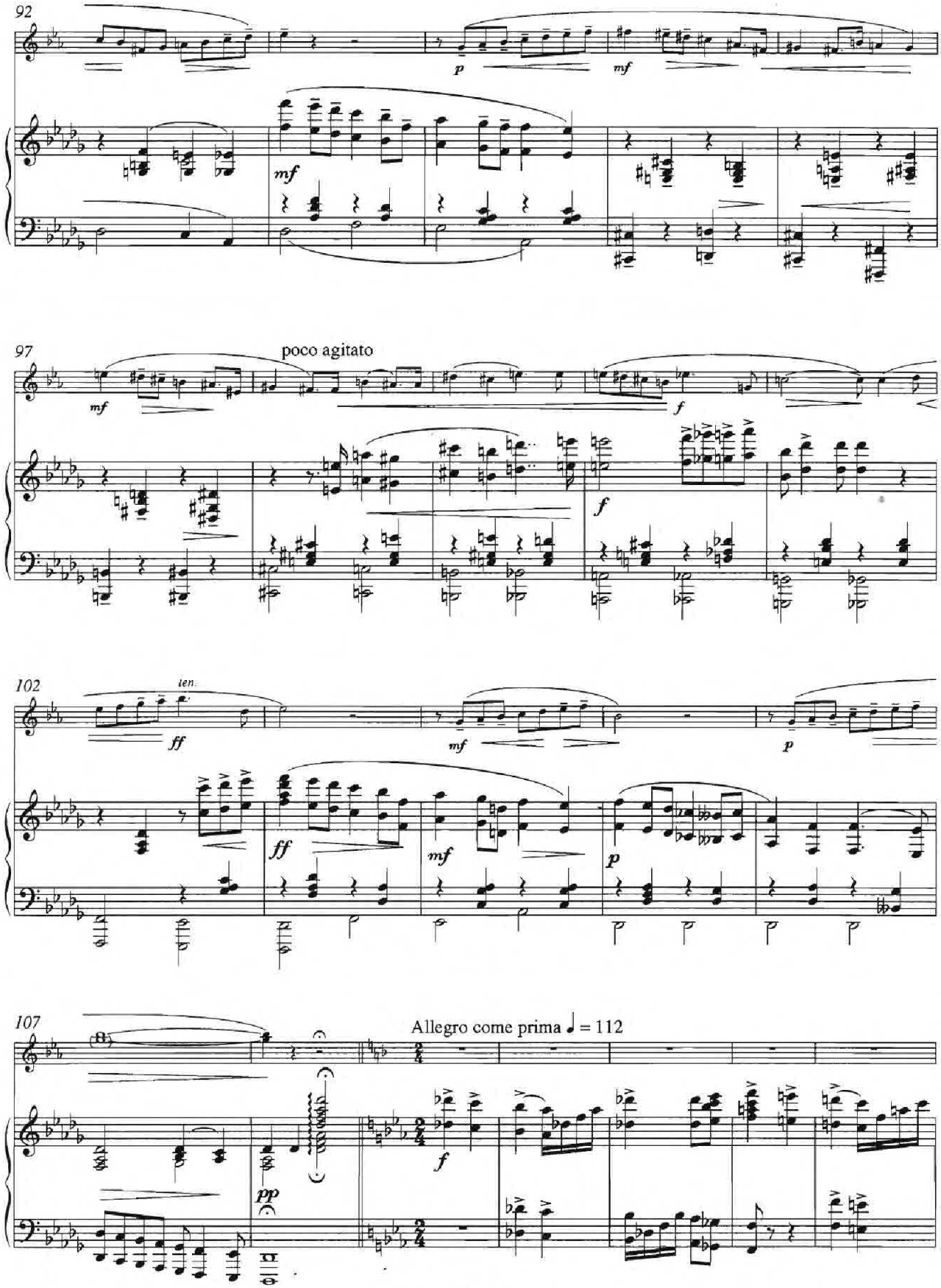
EMR 6067
© COPYRIGHT 1998 BY EDITIONS MARC REIFT CH-3963 CRANS MONTANA (SWITZERLAND) - ALL RIGHTS RESERVED

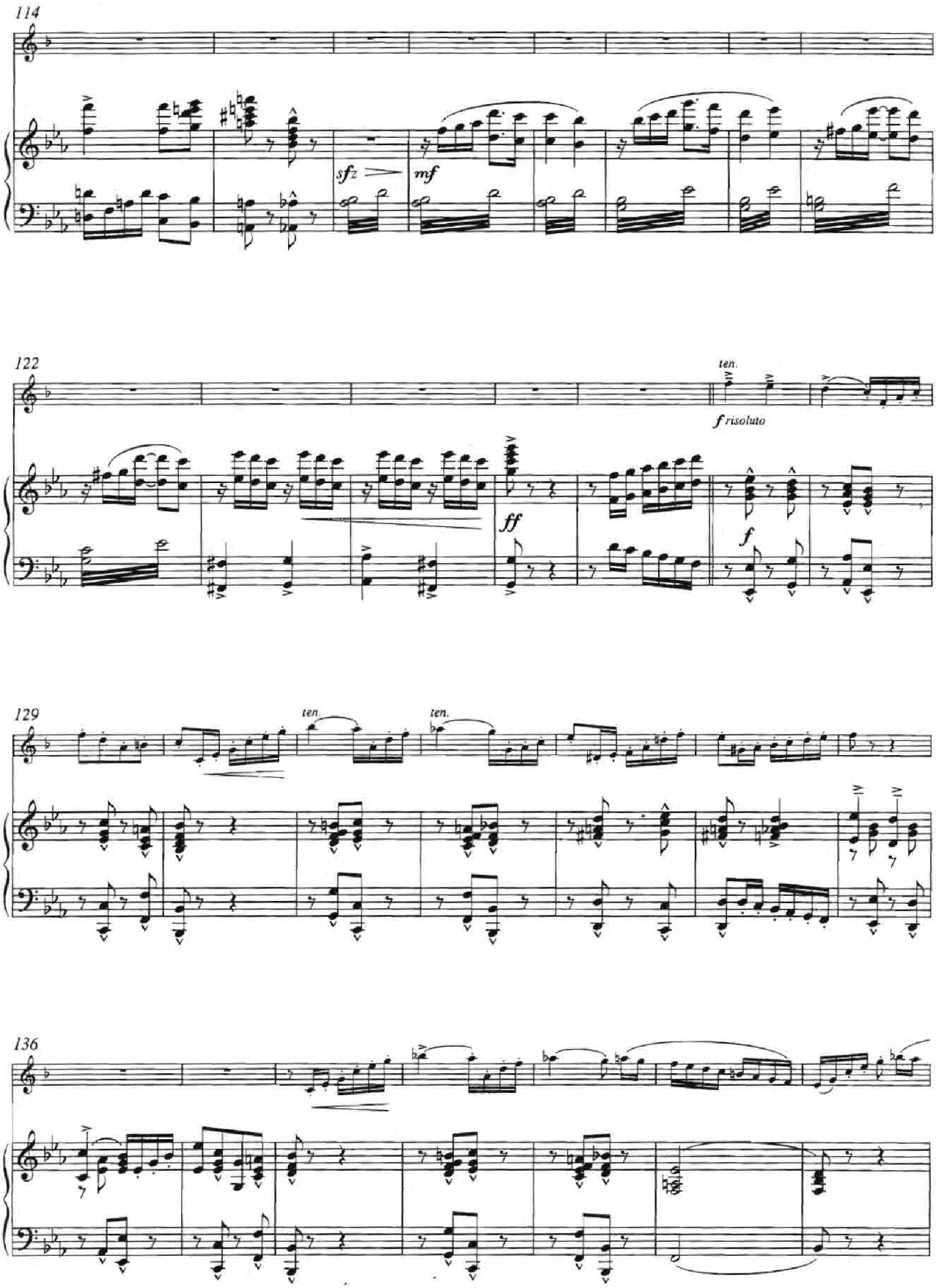

18
ff
ff
21
f
25
rit.
a tempo
p
p
29
mp
mp
cresc. poco a poco
cresc. poco a poco
33
f
p
f
p

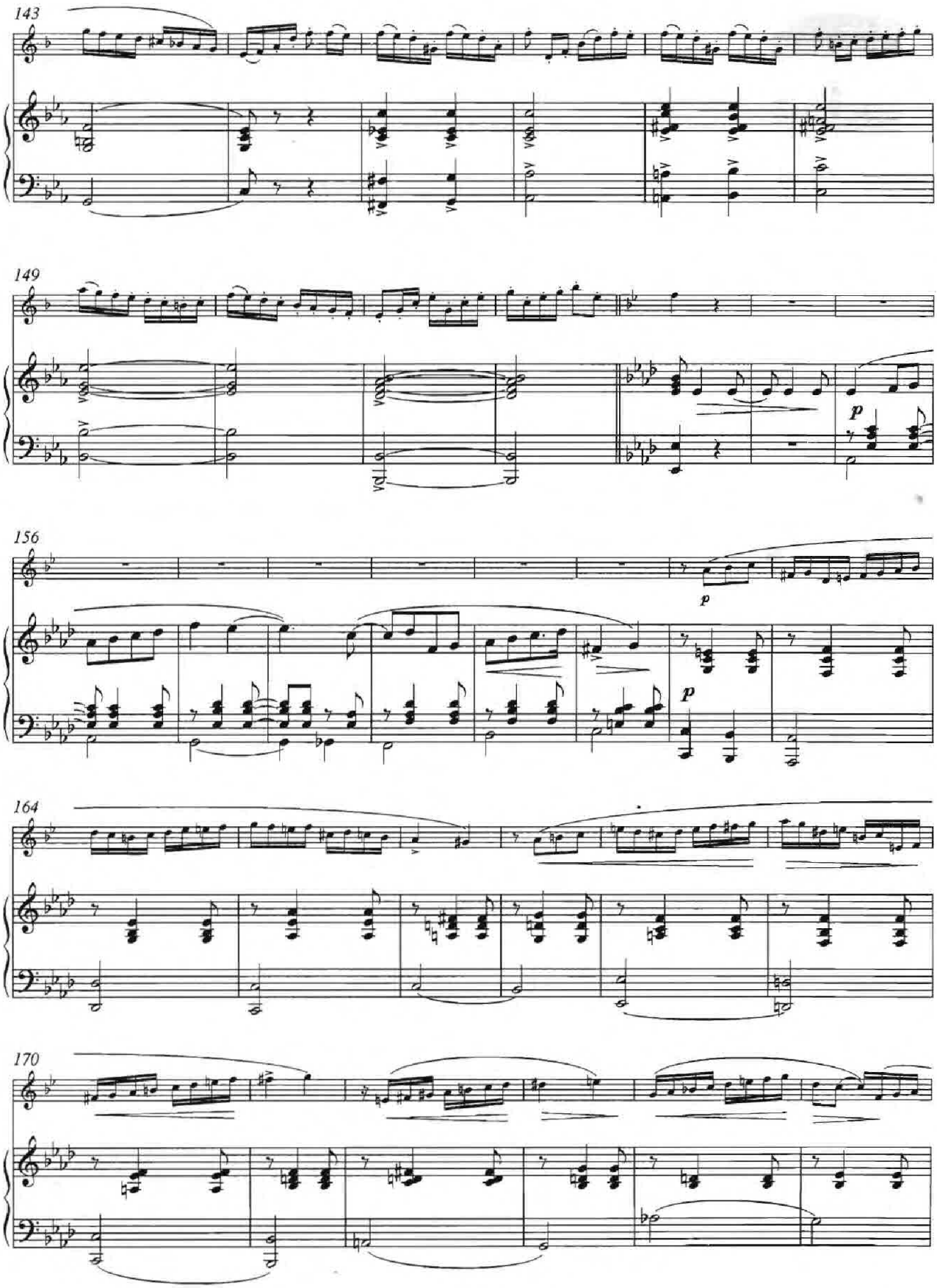

38
Rit.
libero
cresc.
f
cresc.
f
42
a tempo
p
47
mp
50
mf
mf cresc.
53
f
cresc.

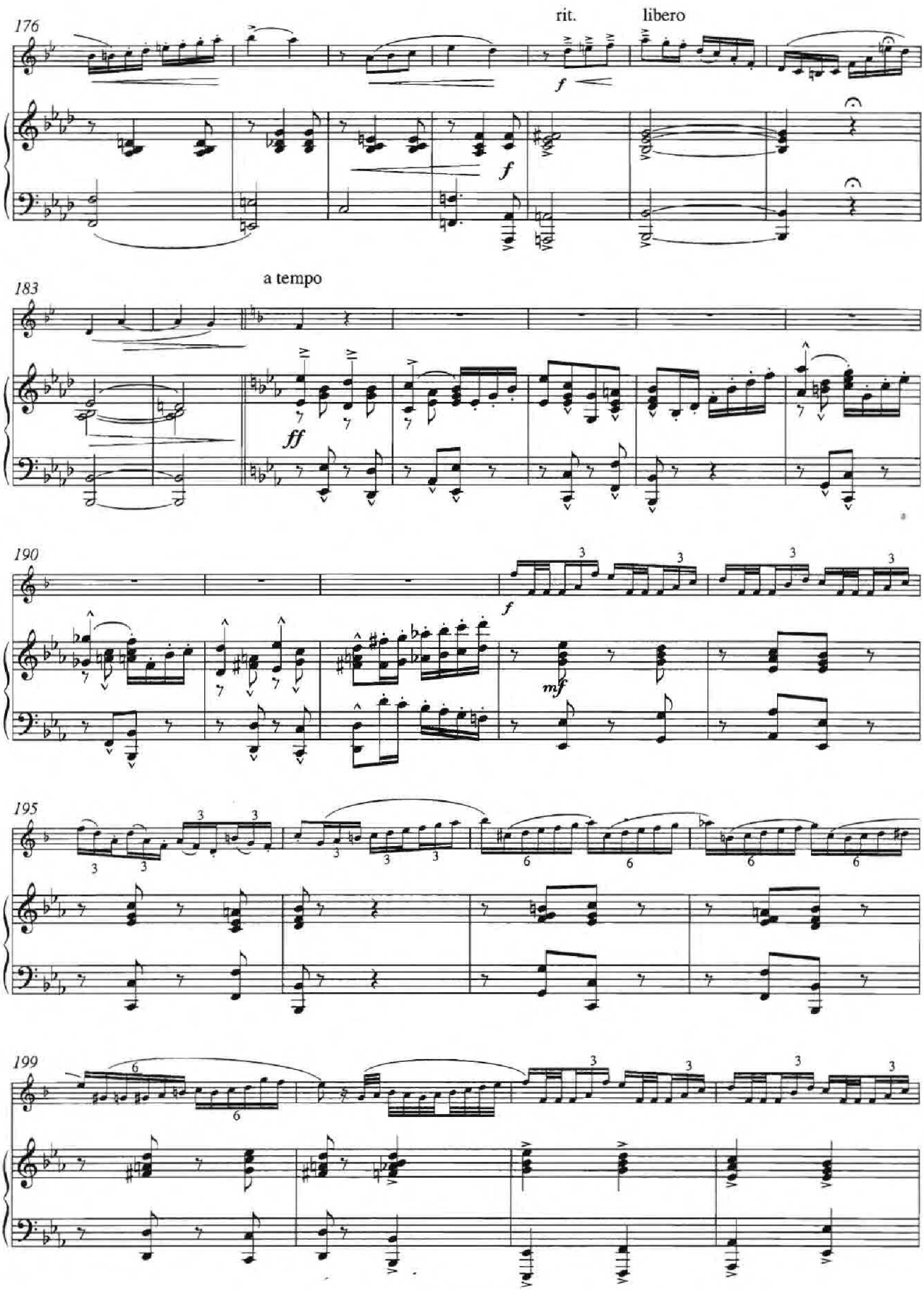

56
p cresc.
p cresc.
58
f
ff
ff
61
mp
mp
65
68

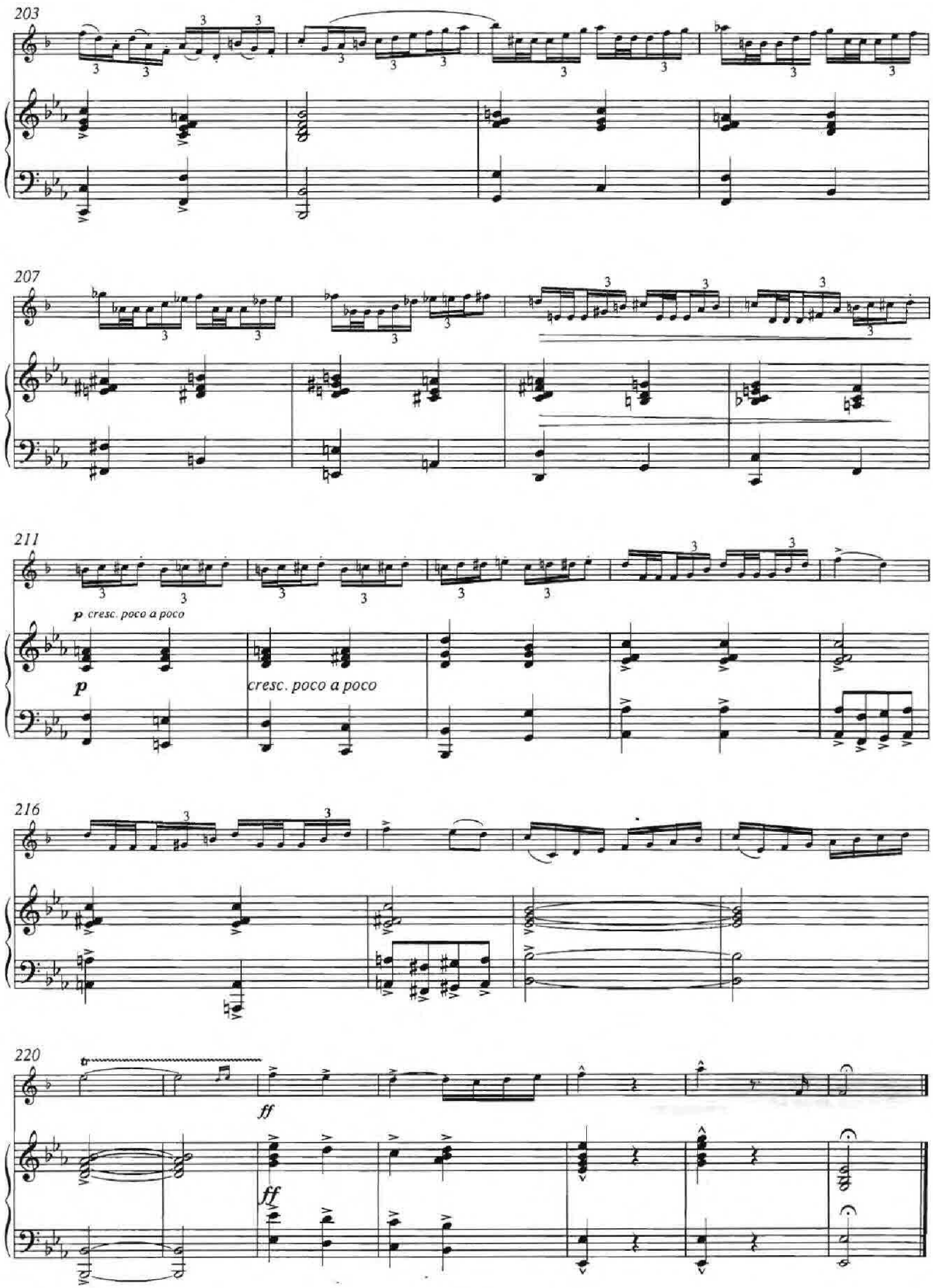

70
ff
ff
73
77
rit.
meno mosso
p
Andante quasi largo ♩ = 66
82
rit.
p molto espr.
pp
87
mf


92
p
mf
mf
97
poco agitato
mf
f
f
102
ten.
ff
mf
p
ff
mf
p
107
Allegro come prima ♩ = 112
pp
f


114
sfz
mf
122
ten.
f risoluto
ff
f
129
ten.
ten.
136


143
149
156
164
170


176
rit.
libero
f
f
183
a tempo
ff
190
f
mf
195
199


203
207
211
p cresc. poco a poco
p
cresc. poco a poco
216
220
tr
ff
ff

Rapsodia para trompeta y piano

por

LUIS CARLOS PEREZ

2014
Actualizado en mayo, 2020

International Copyright. All
Rights Reserved. Copying or reproducing this publication in whole
or in part violates the Federal Copyright Law.

Notas del compositor:

Rapsodia para trompeta y piano es una pieza que viaja por fantasias sonoras y conversaciones entre los instrumentos. El tema principal de la composición esta basado en el rítmo panameño de 6/8, e incluye en la paleta sonora mezclas de armonías occidentales, conceptos de serialismo, variedades de tetracordios, rítmos super impuestos, conceptos de jazz y música atonal.

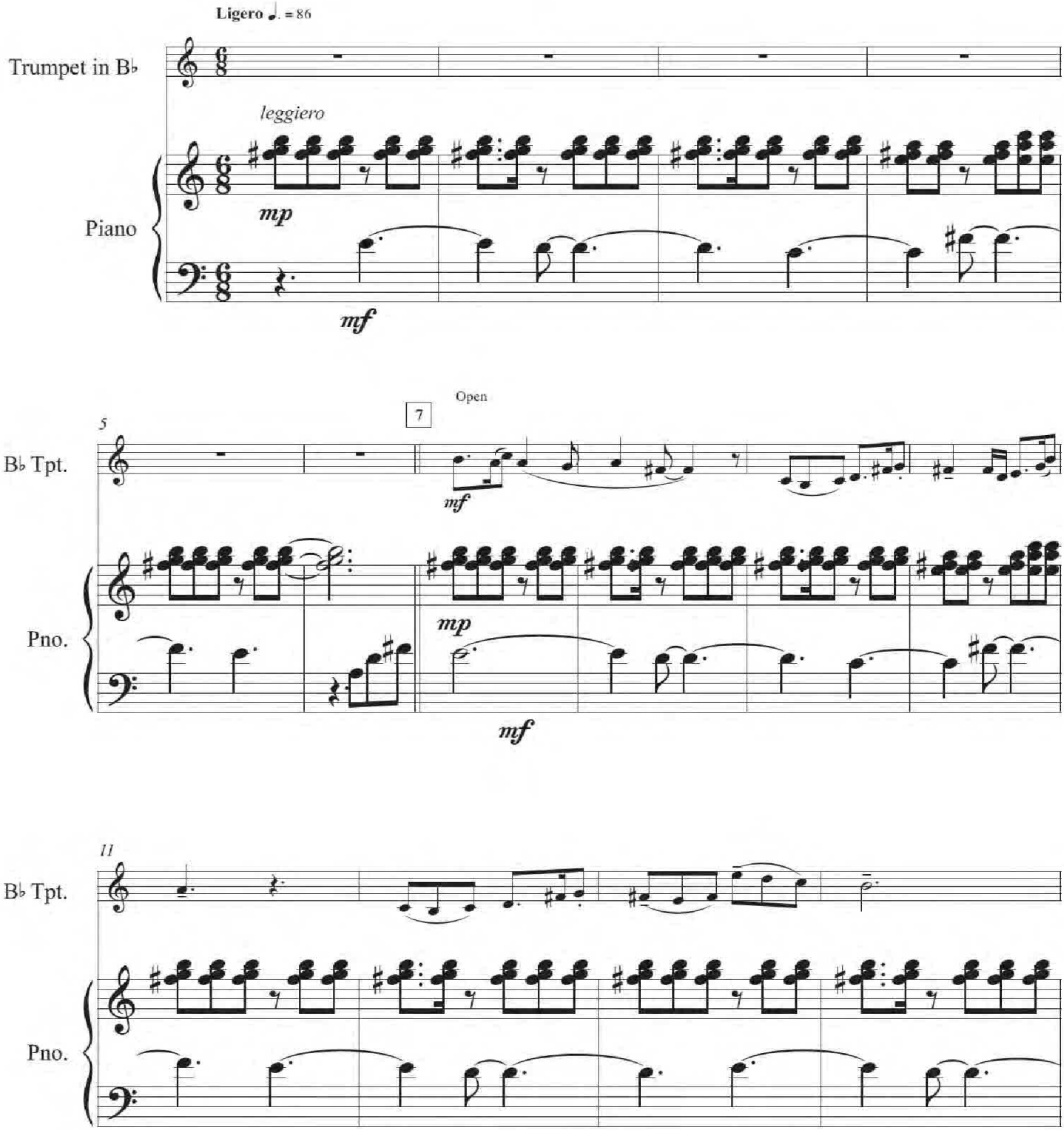
Instrumentación:
- Bb Trumpet
- Piano

Duration: aprox. 10" minutes

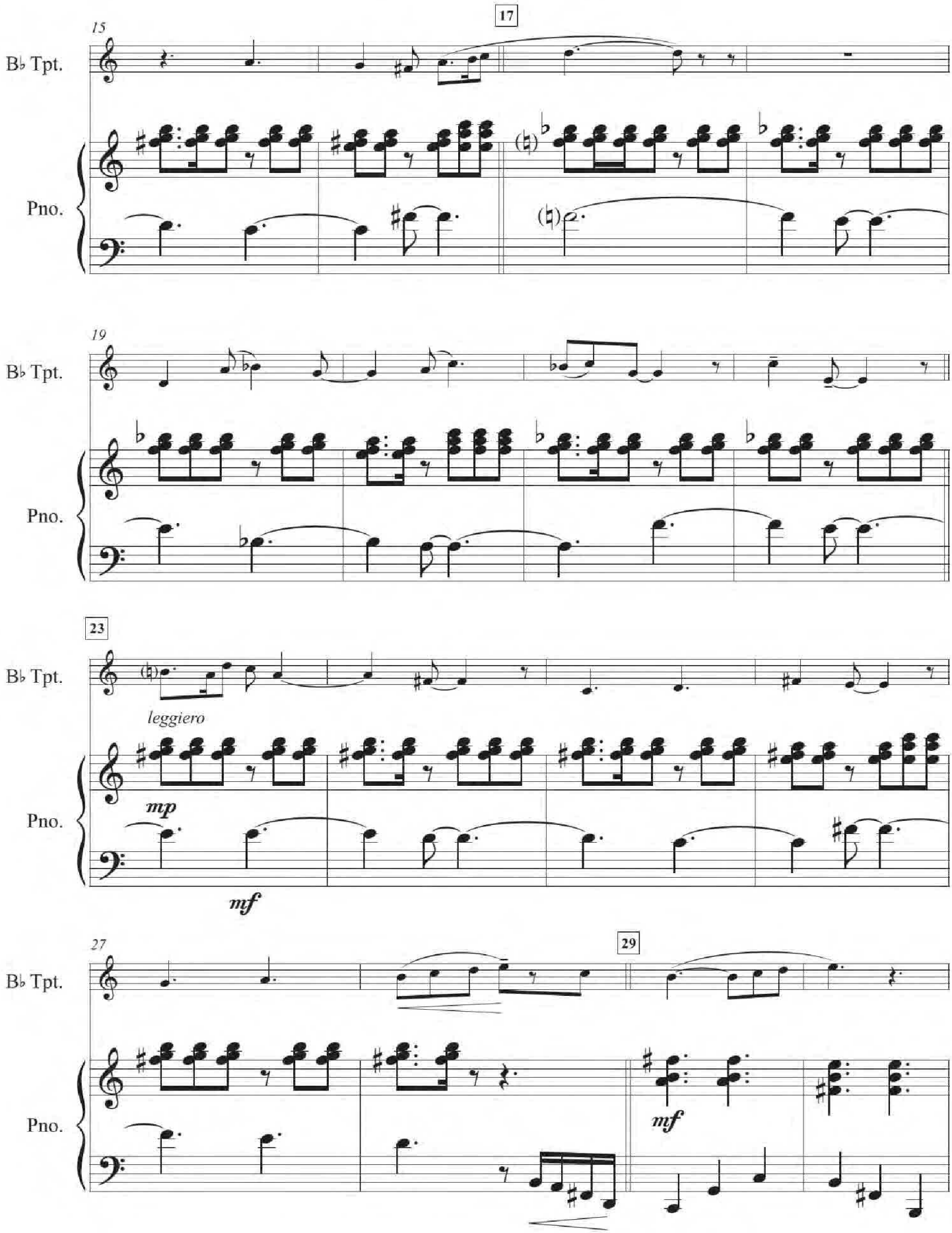
Concert Score

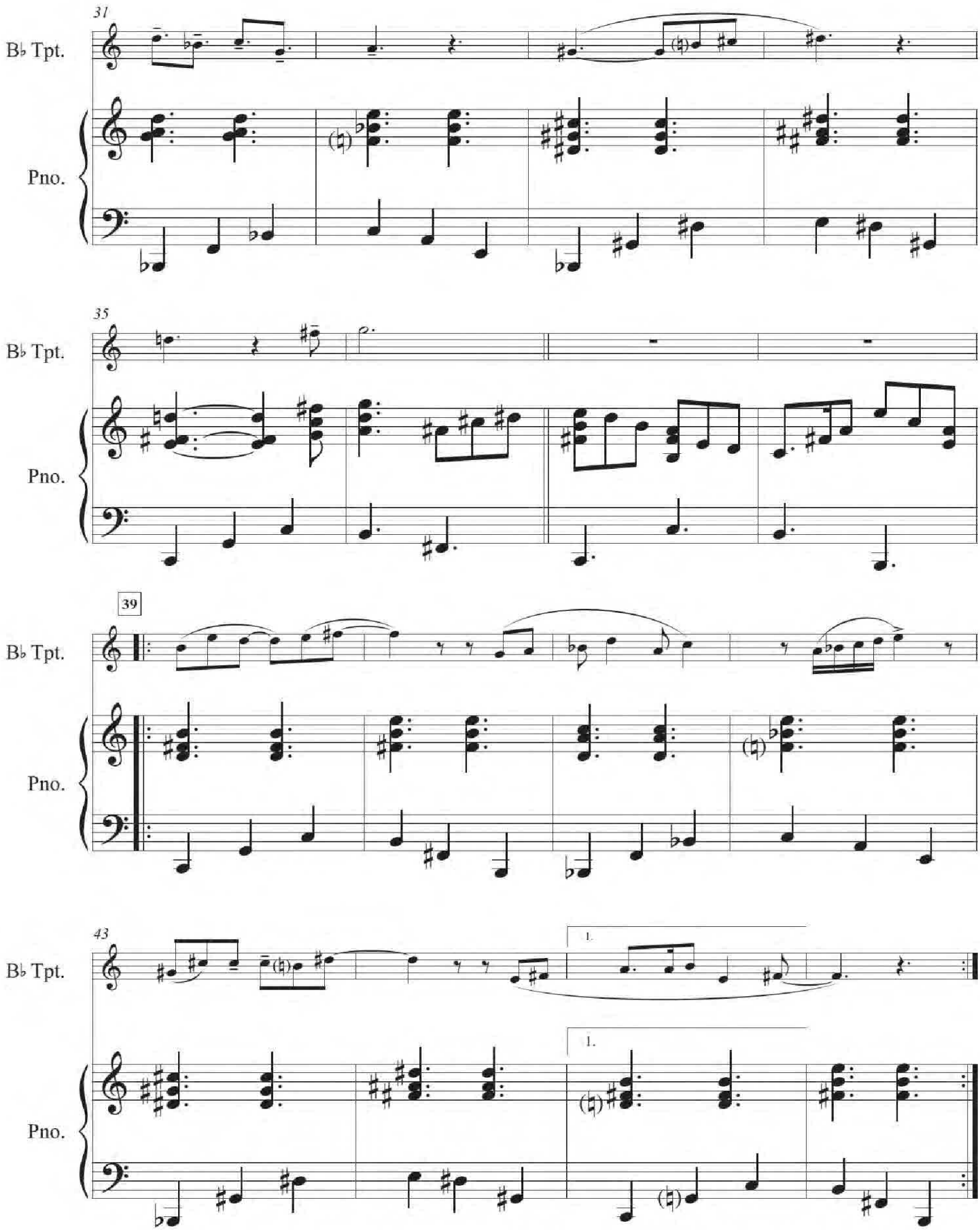
Rapsodia para trompeta y piano

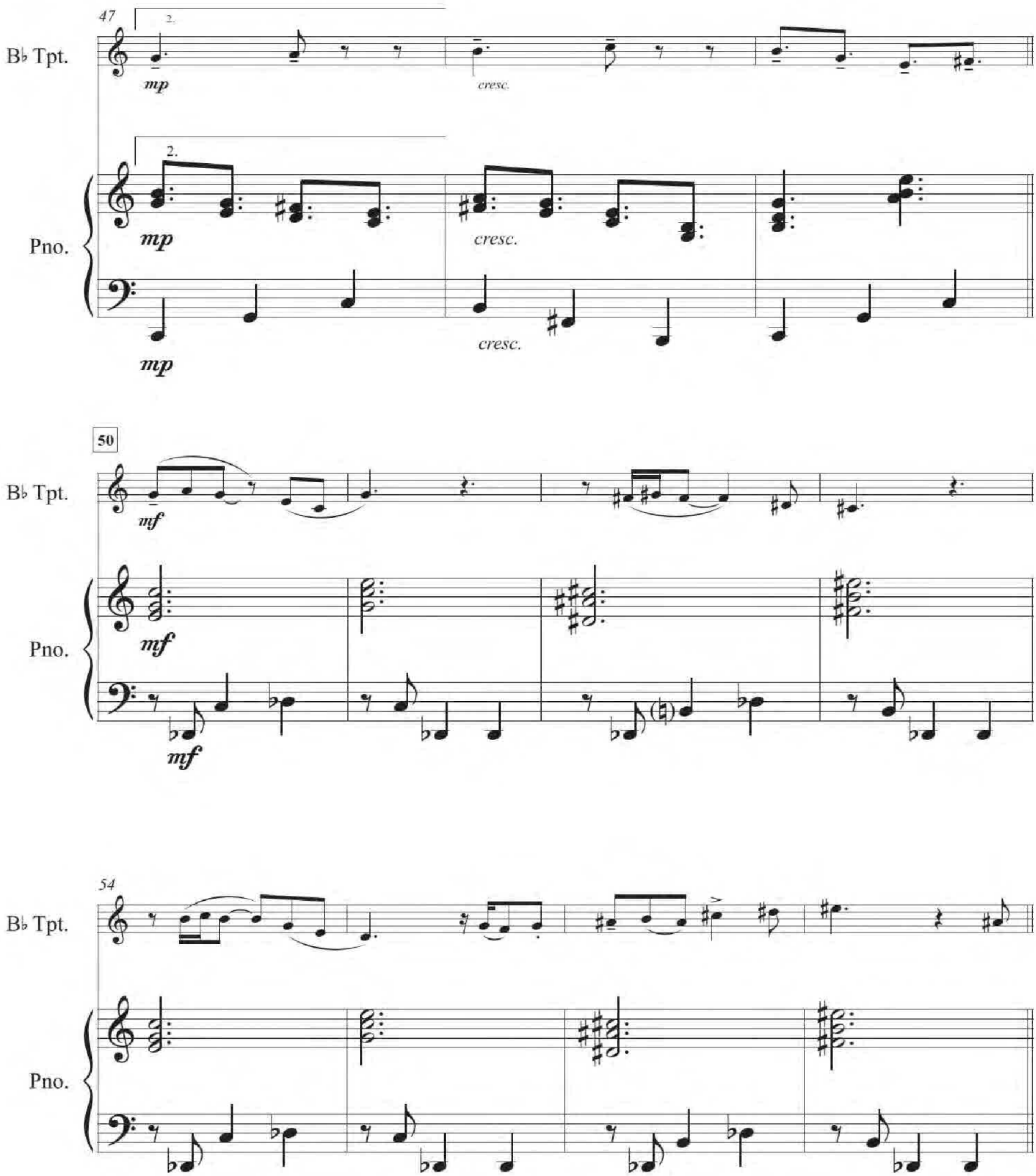
Luis Carlos Perez

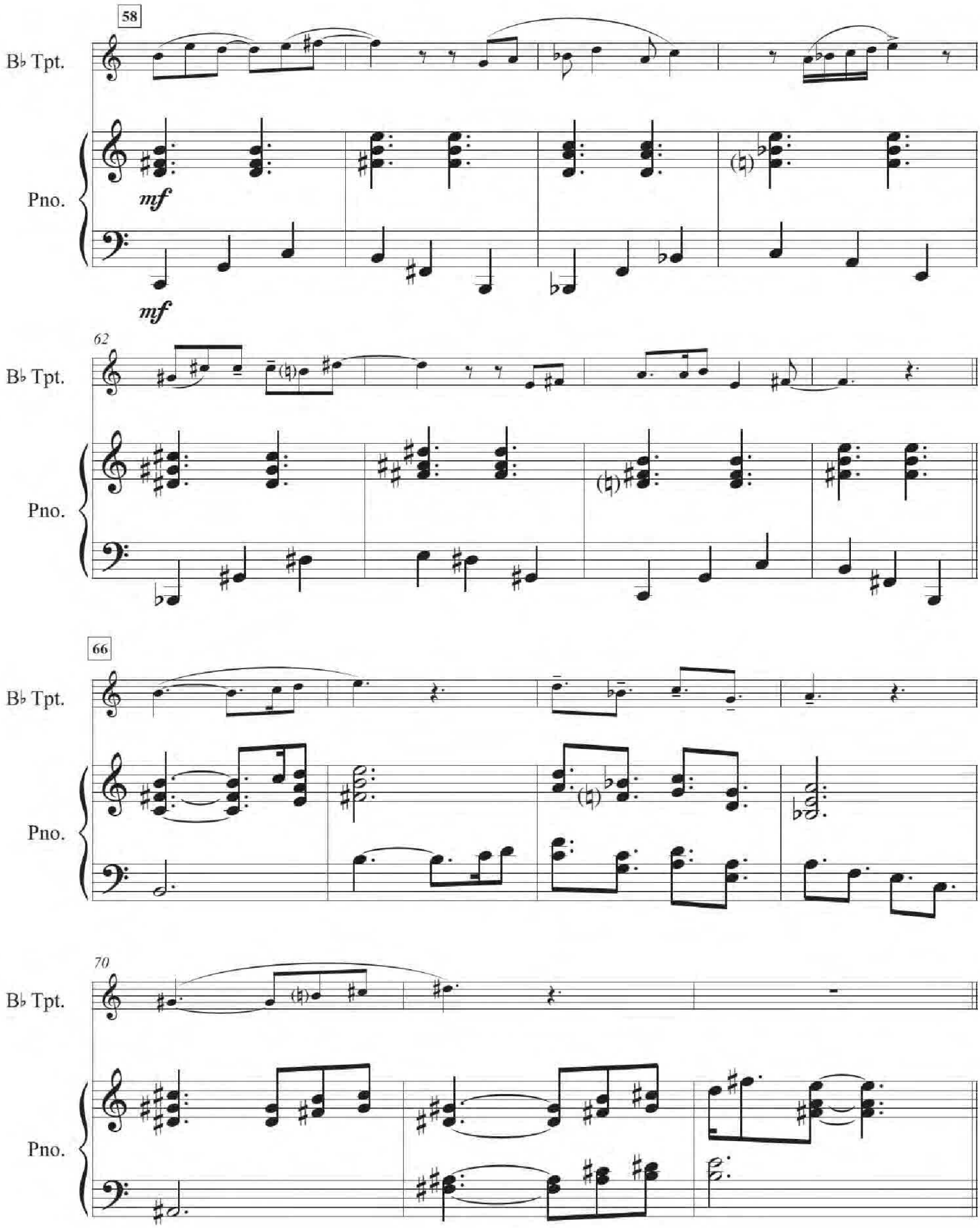


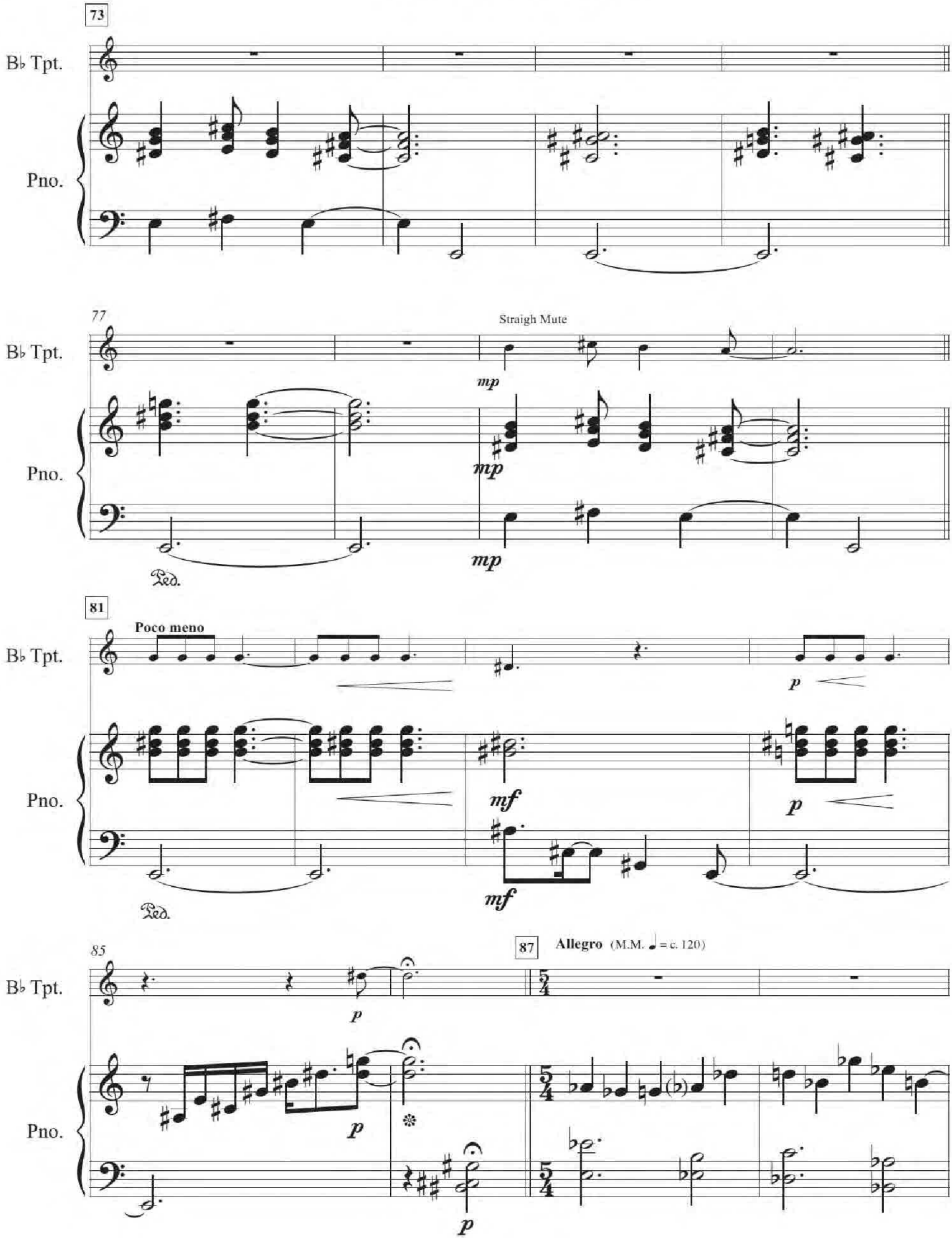
©2014

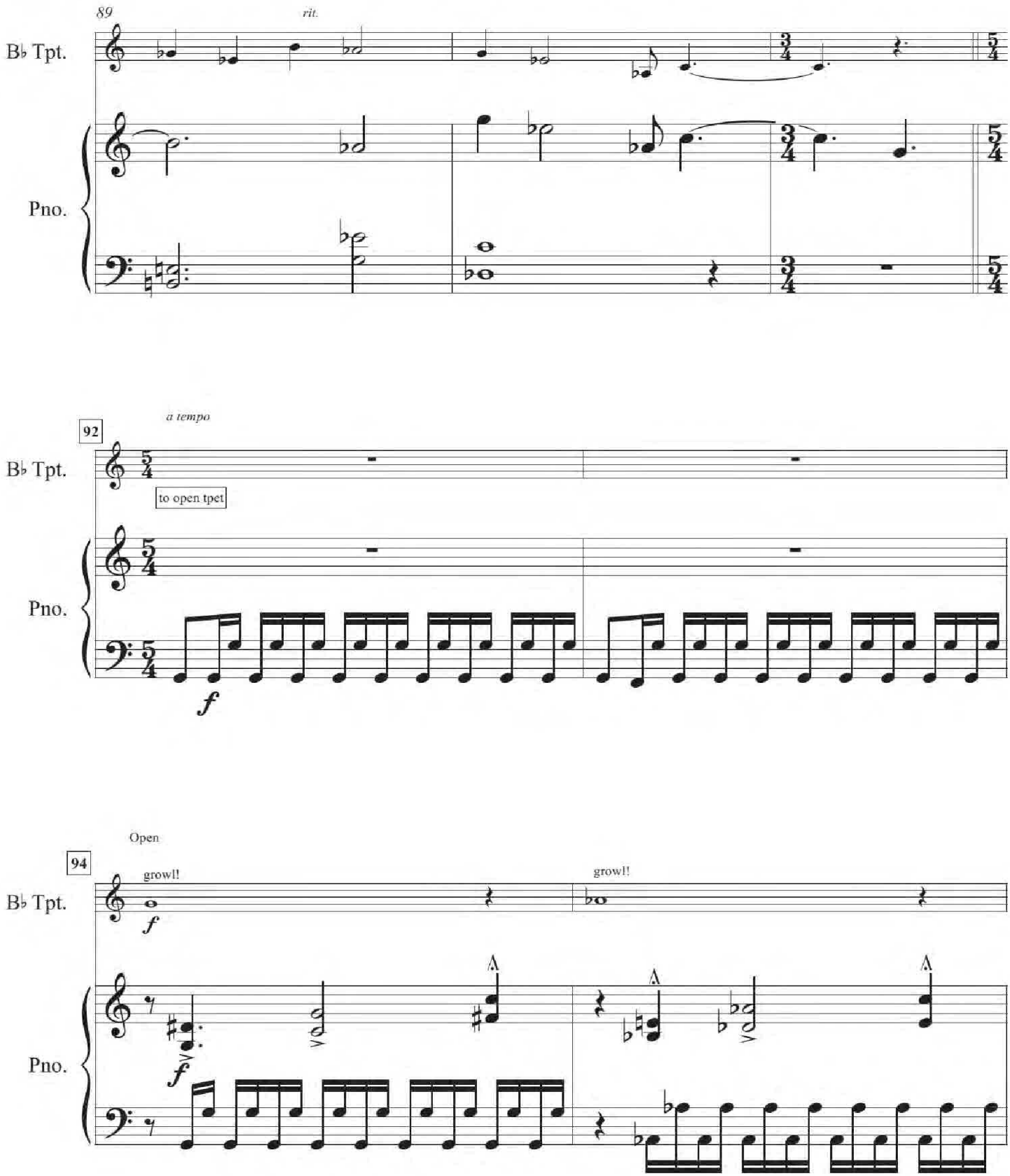

15
17
B♭ Tpt.
Pno.
19
B♭ Tpt.
Pno.
23
B♭ Tpt.
leggiero
mp
Pno.
mf
27
29
B♭ Tpt.
Pno.
mf

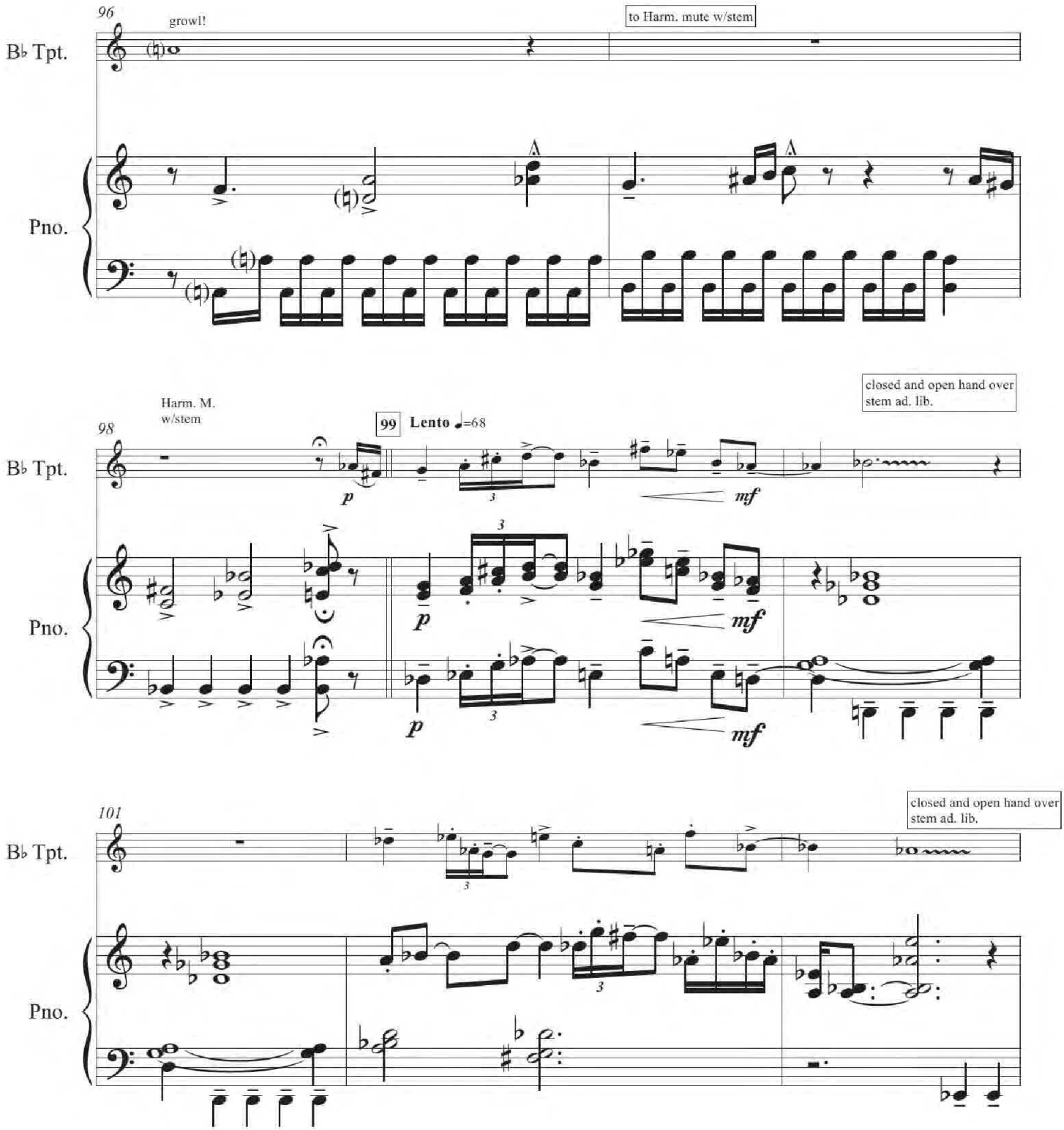

31
B♭ Tpt.
Pno.
35
B♭ Tpt.
Pno.
39
B♭ Tpt.
Pno.
43
B♭ Tpt.
1.
Pno.
1.

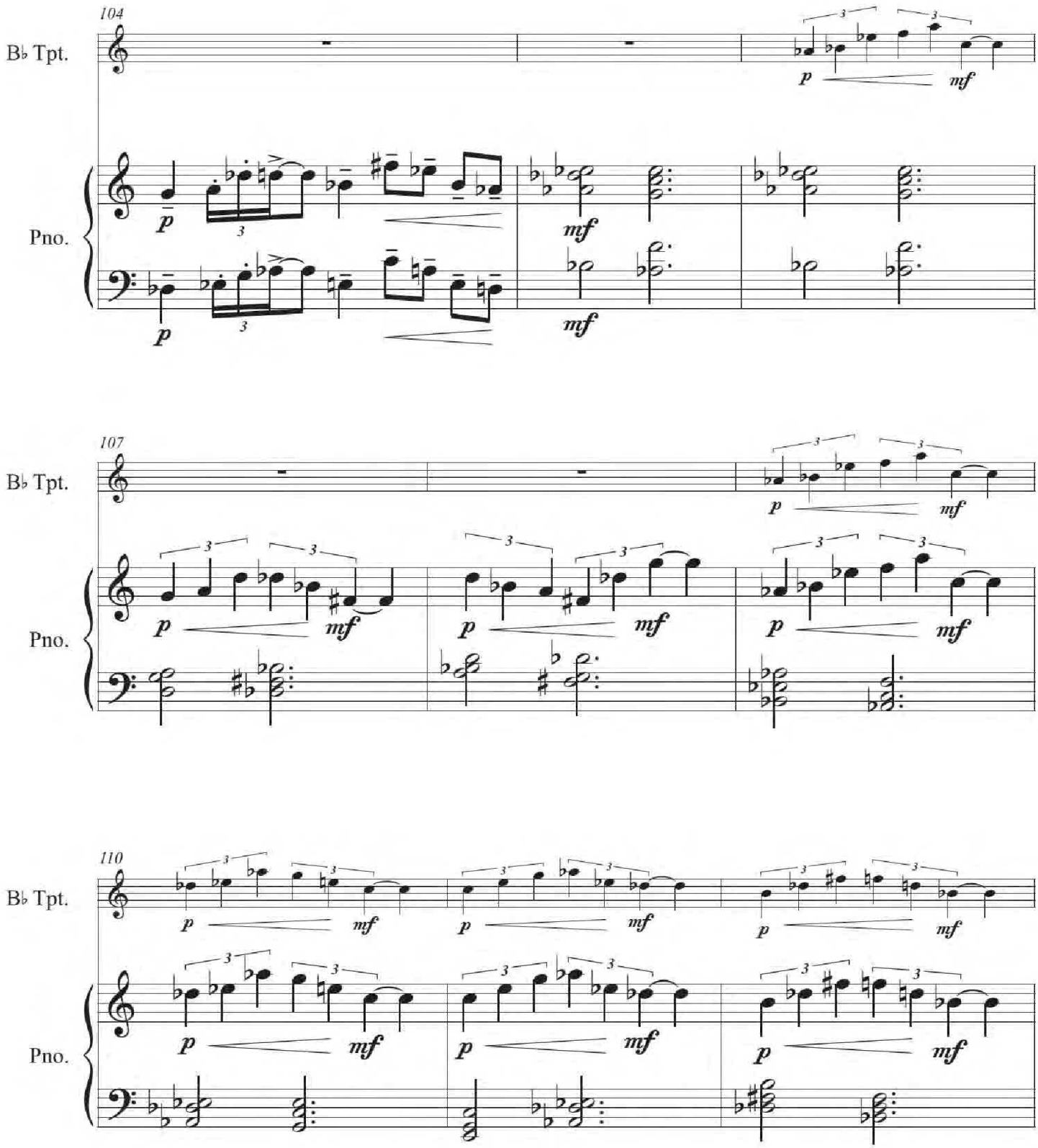

47
2.
B♭ Tpt.
mp
cresc.
2.
Pno.
mp
cresc.
mp
cresc.
50
B♭ Tpt.
mf
Pno.
mf
mf
54
B♭ Tpt.
Pno.

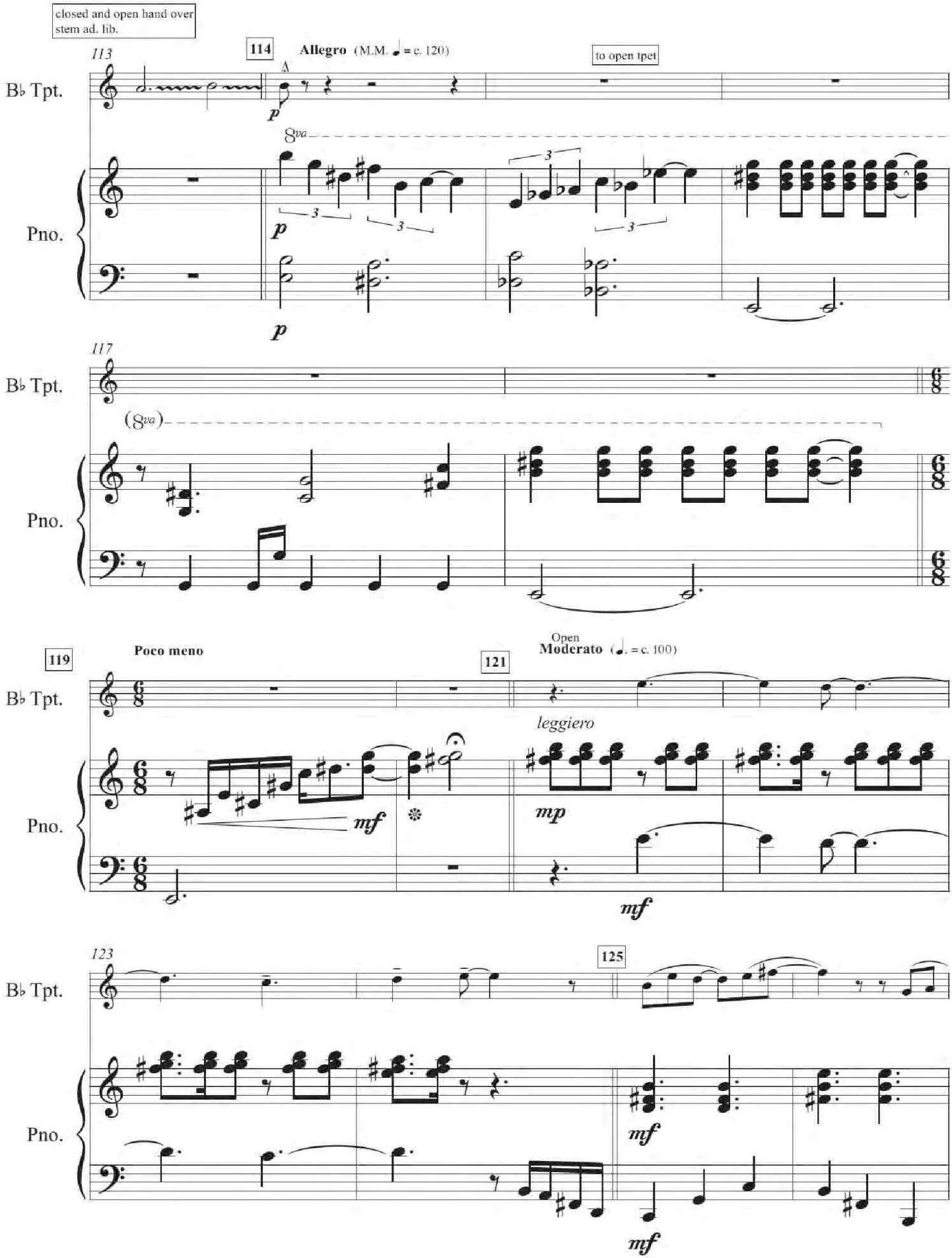

58
B♭ Tpt.
Pno.
mf
mf
62
B♭ Tpt.
Pno.
66
B♭ Tpt.
Pno.
70
B♭ Tpt.
Pno.

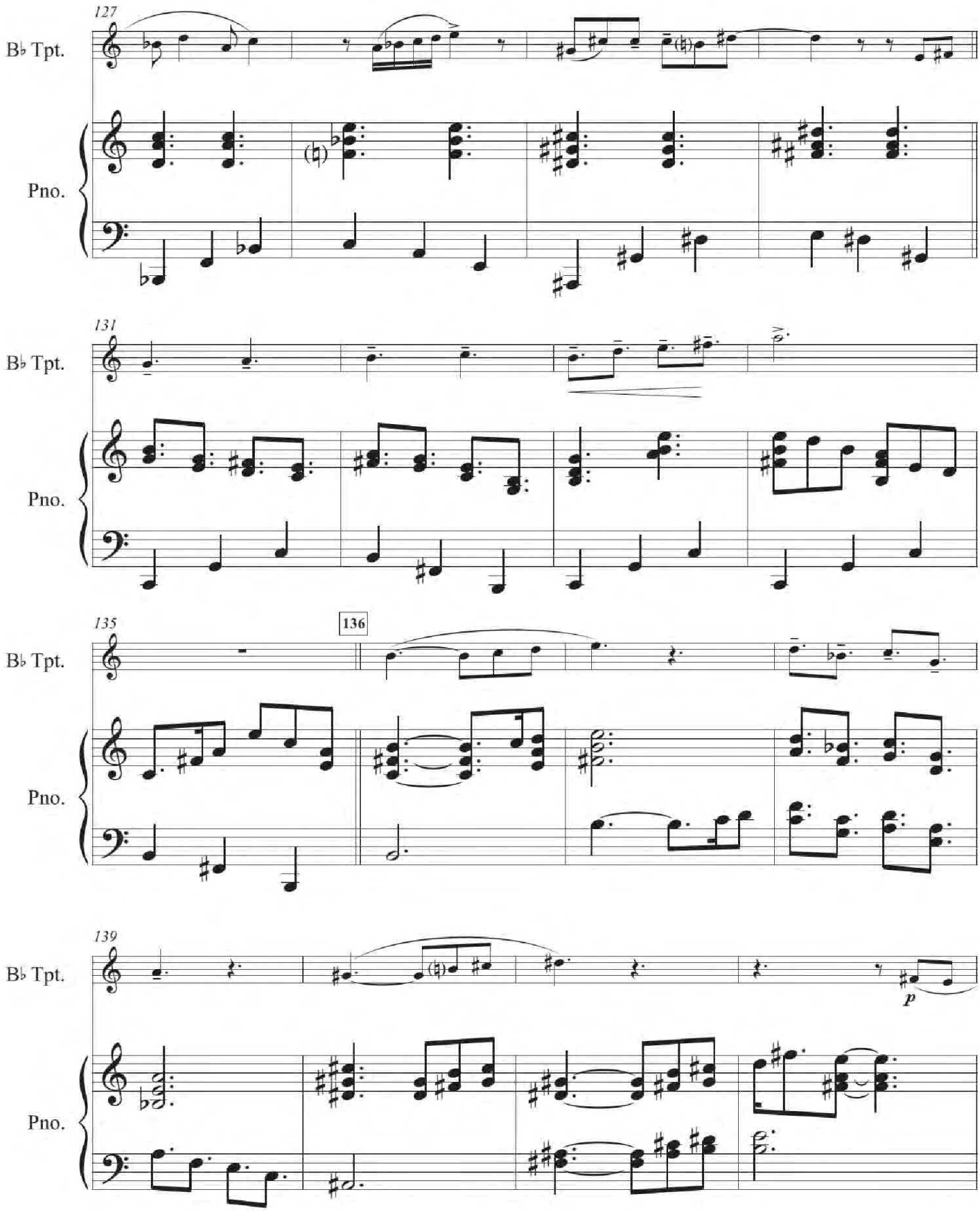

73
B♭ Tpt.
Pno.
77
Straigh Mute
B♭ Tpt.
mp
Pno.
mp
mp
Ped.
81
Poco meno
B♭ Tpt.
p
Pno.
mf
p
mf
Ped.
85
87
Allegro (M.M. ♩ = c. 120)
B♭ Tpt.
p
Pno.
p
p

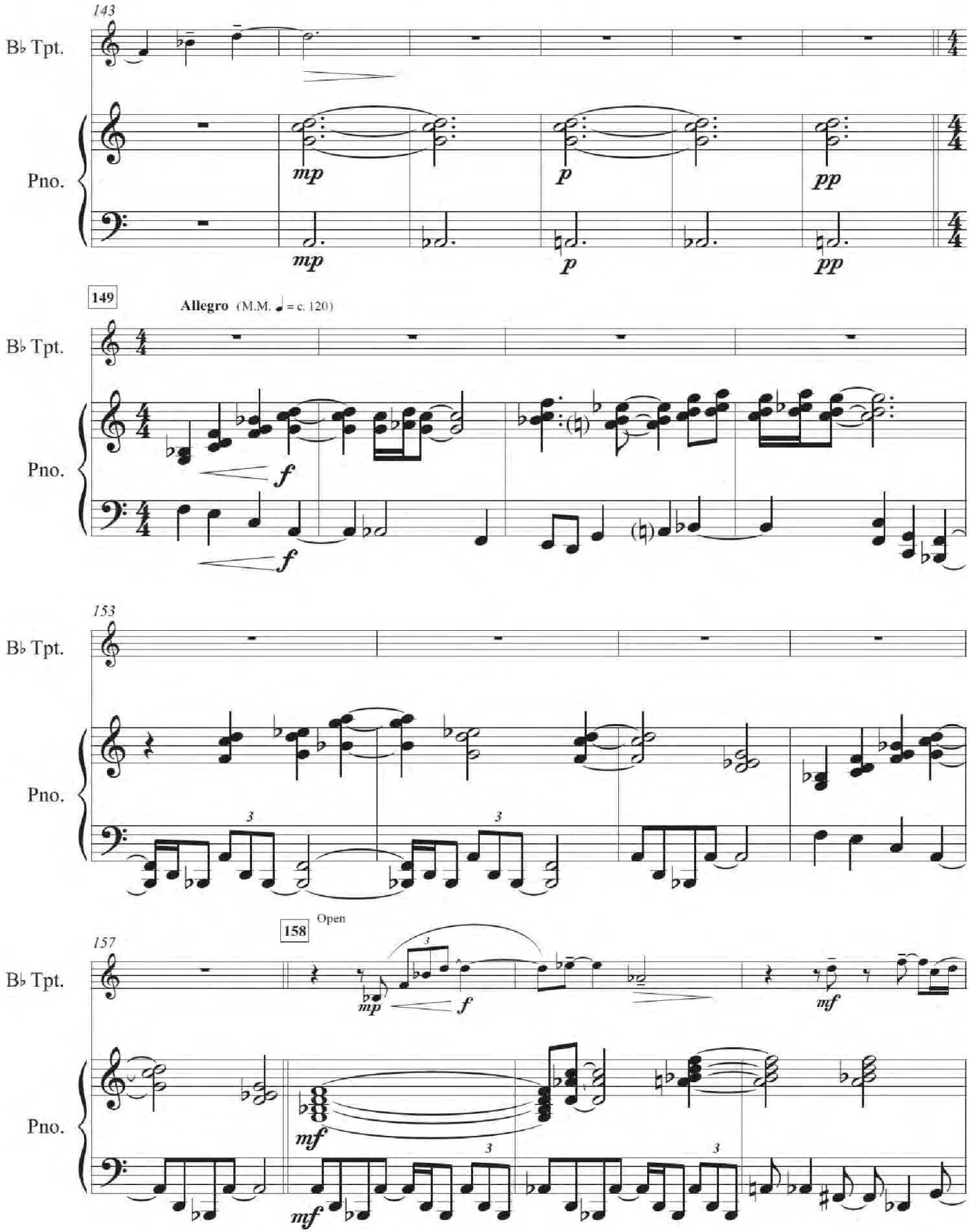

89
rit.
B♭ Tpt.
Pno.
92
a tempo
to open tpet
94
Open
growl!
growl!

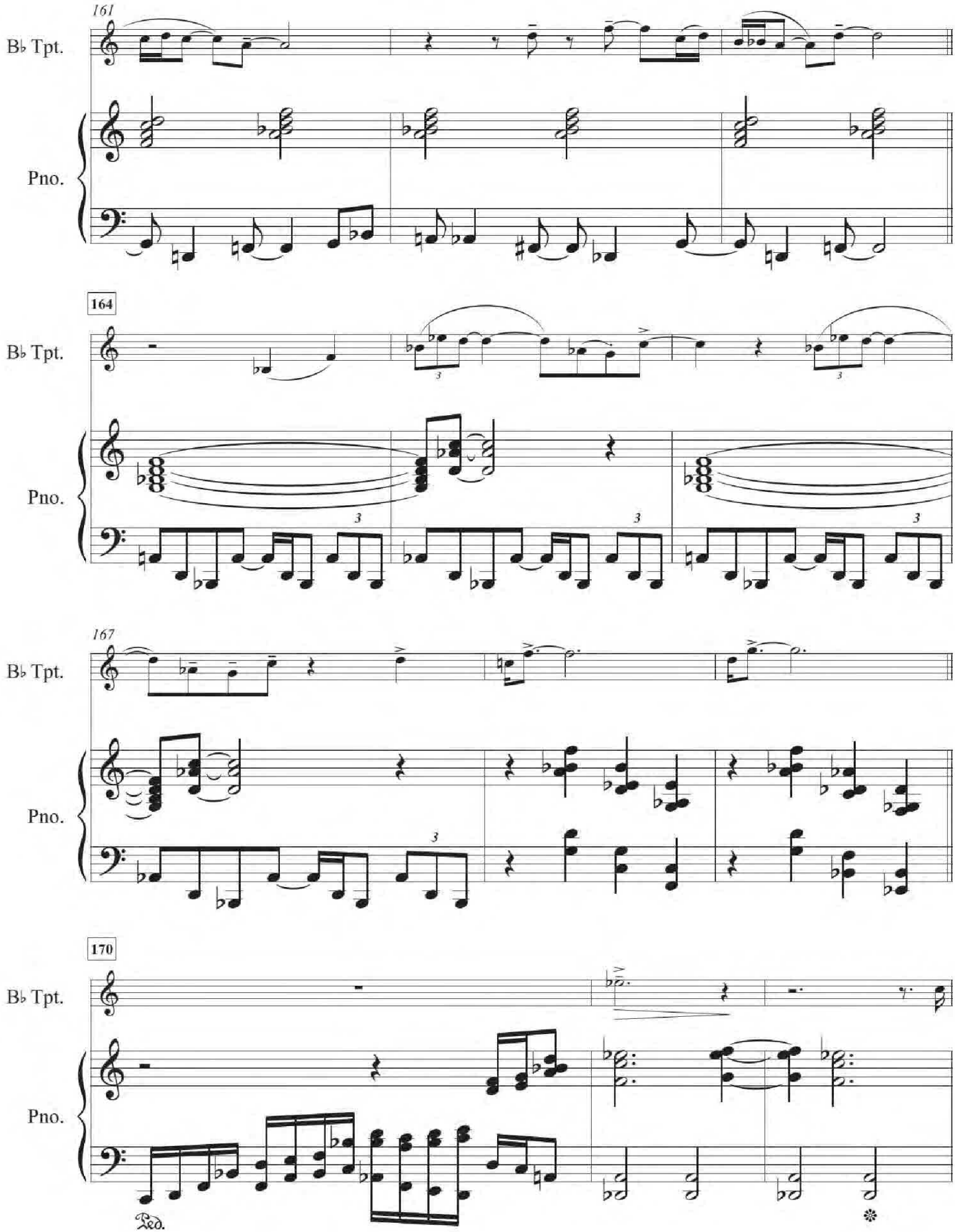

96
growl!
to Harm. mute w/stem
B♭ Tpt.
Pno.
98
Harm. M.
w/stem
99 Lento ♩=68
closed and open hand over stem ad. lib.
B♭ Tpt.
Pno.
p
mf
101
closed and open hand over stem ad. lib.
B♭ Tpt.
Pno.

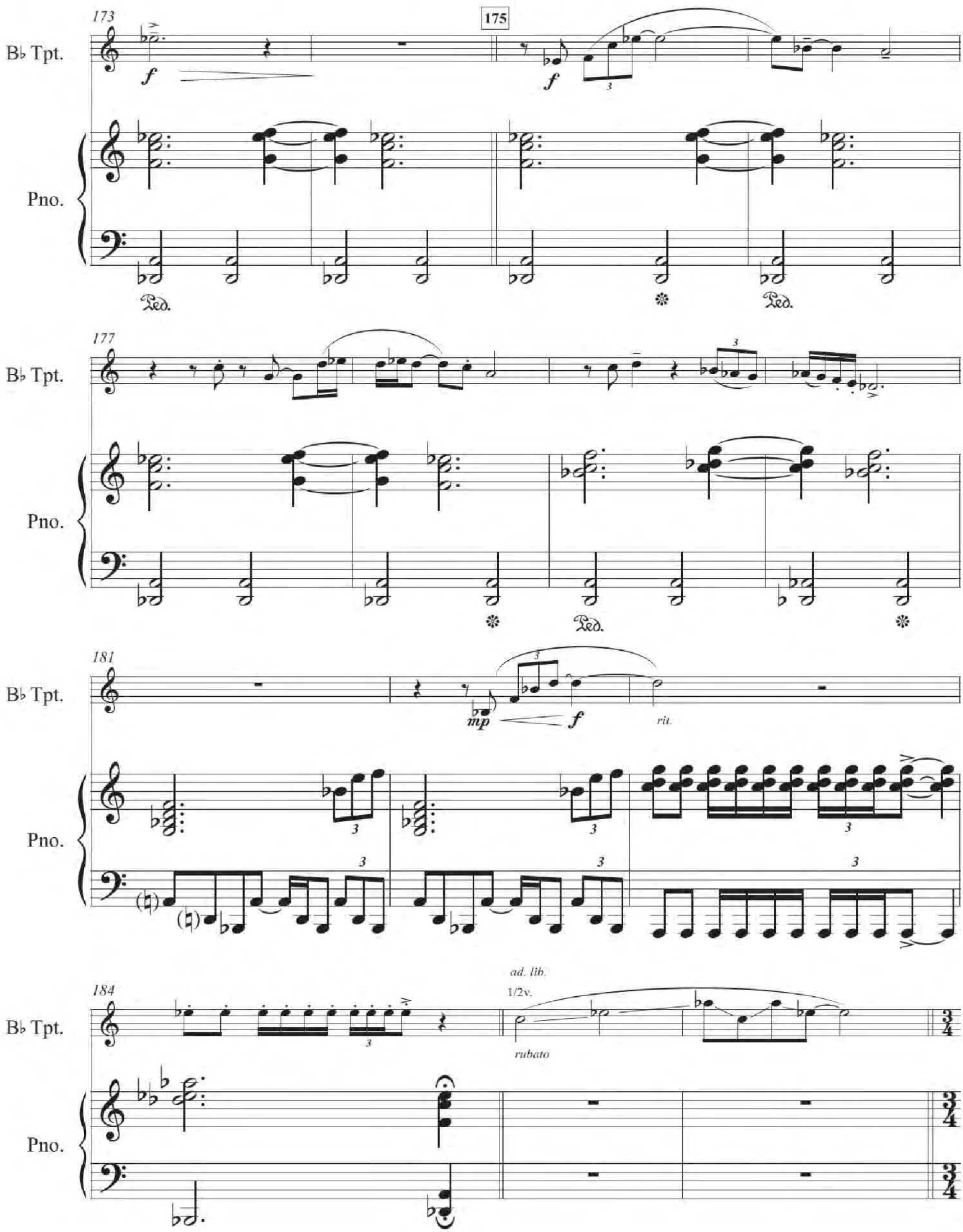

104
B♭ Tpt.
Pno.
107
B♭ Tpt.
Pno.
110
B♭ Tpt.
Pno.

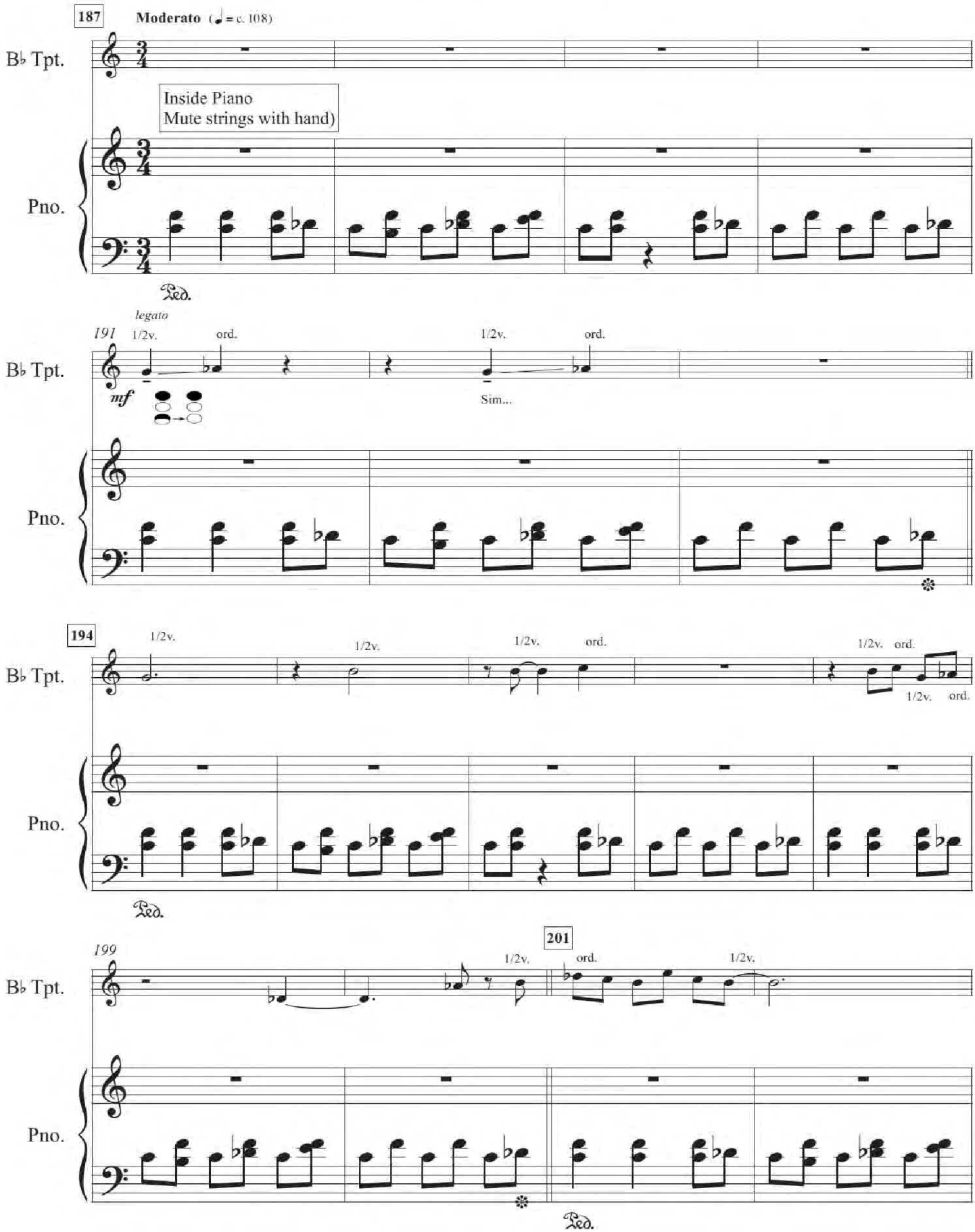

closed and open hand over stem ad. lib.
113
114
Allegro (M.M. ♩ = c. 120)
to open tpet
B♭ Tpt.
Pno.
8va
p
3
117
(8va)
119
Poco meno
121
Open
Moderato (♩. = c. 100)
leggiero
mf
mp
123
125

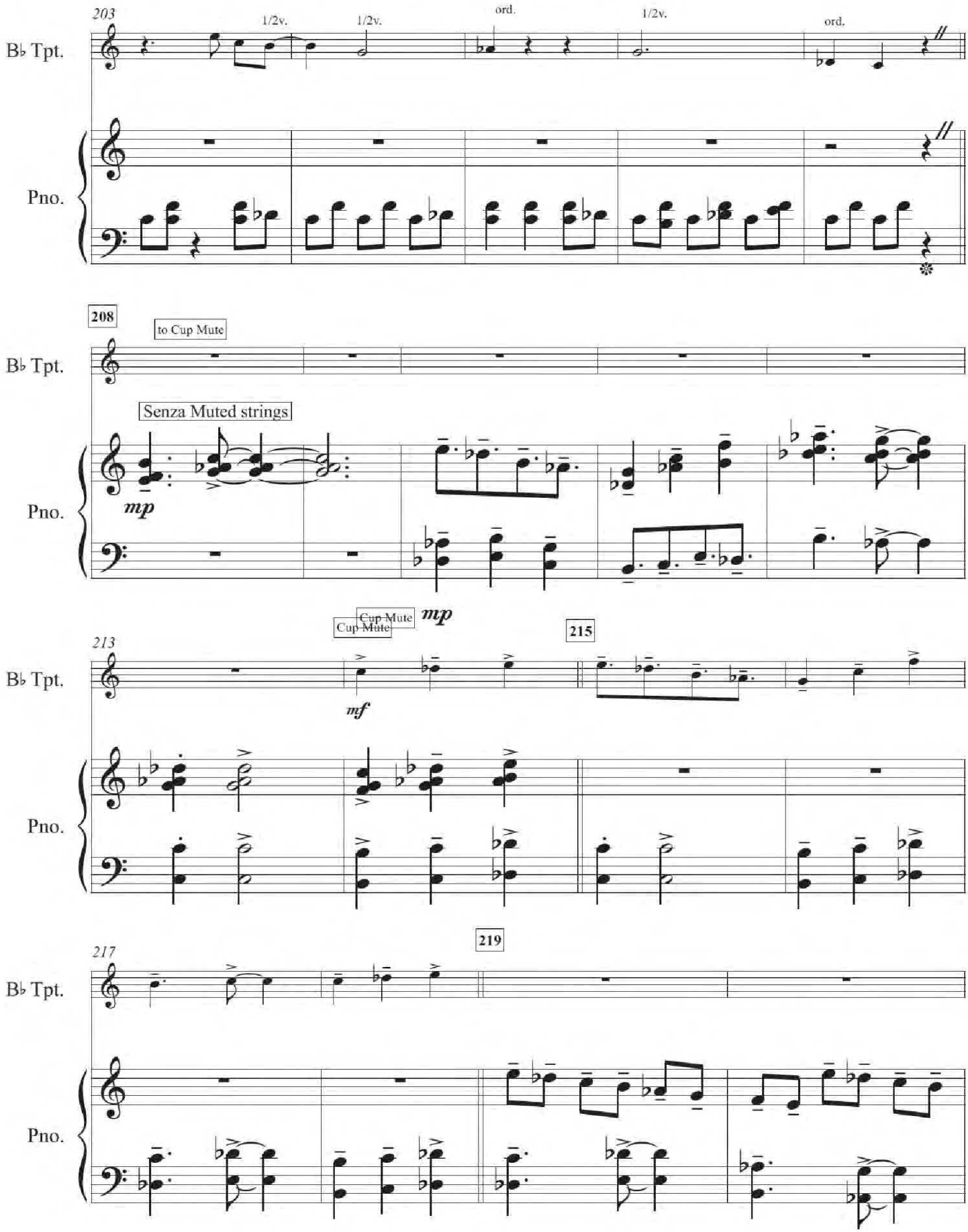

127
B♭ Tpt.
Pno.
131
B♭ Tpt.
Pno.
135
136
B♭ Tpt.
Pno.
139
B♭ Tpt.
p
Pno.

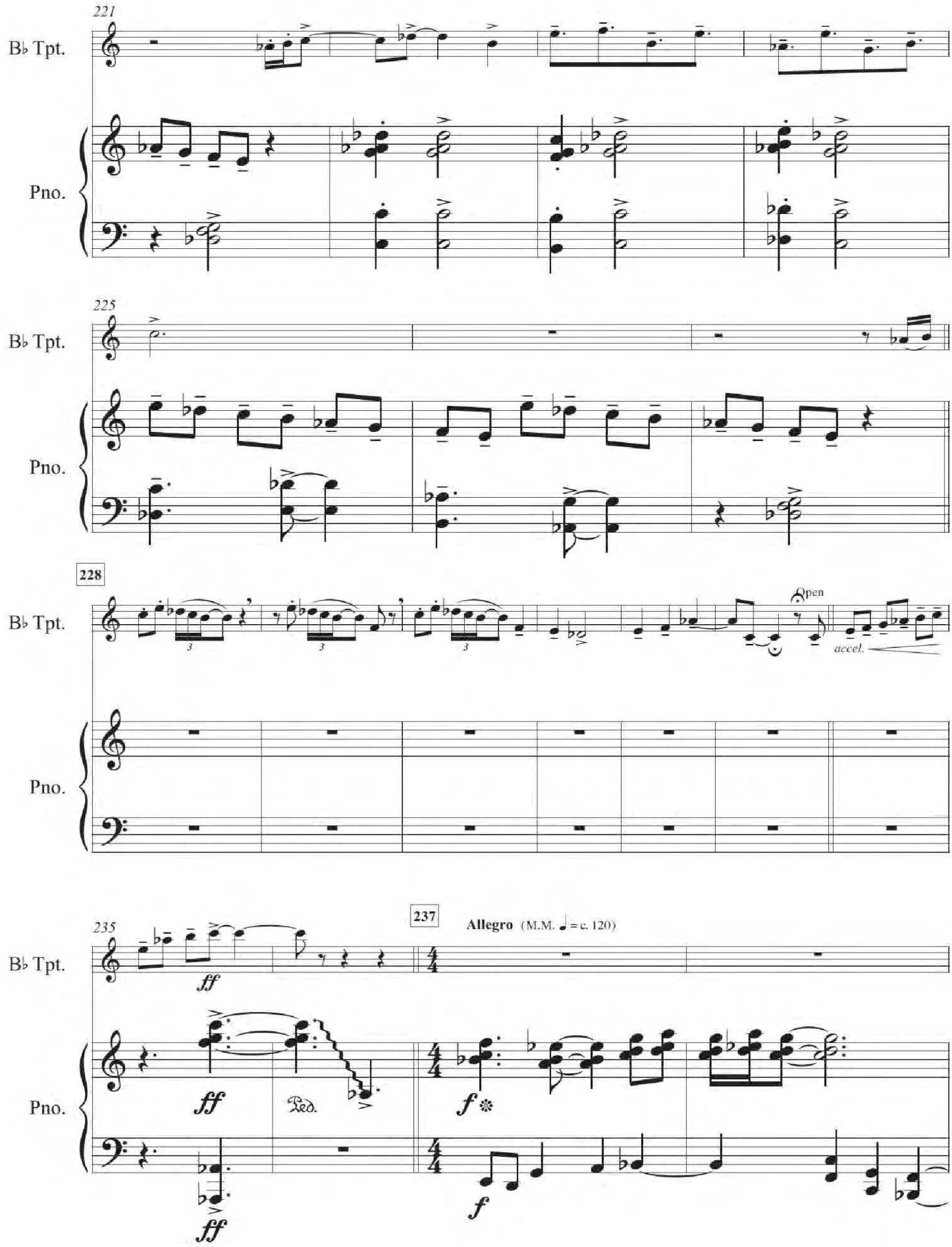

143
B♭ Tpt.
Pno.
mp
p
pp
149
Allegro (M.M. ♩ = c. 120)
f
153
3
158
Open
157
mf

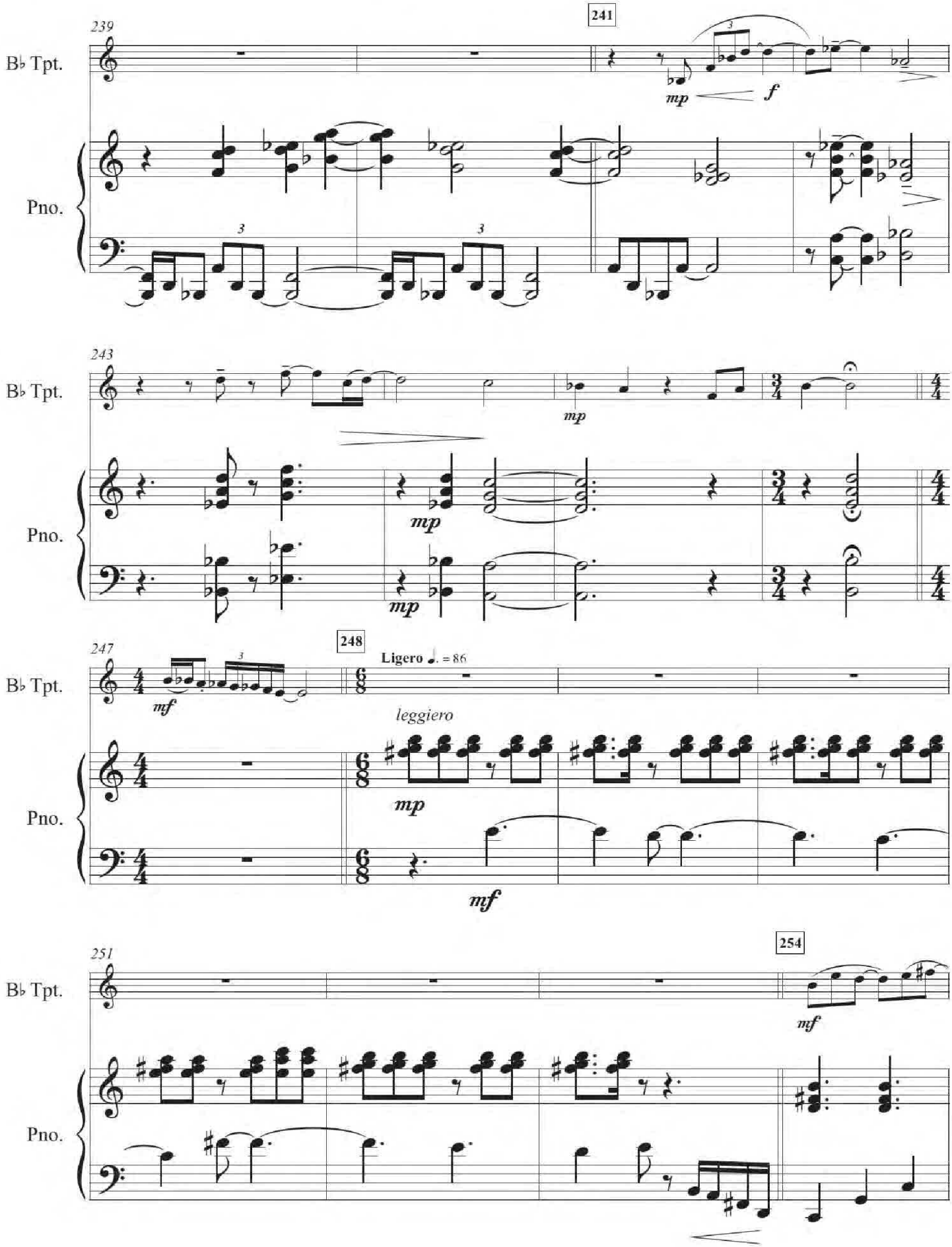

161
B♭ Tpt.
Pno.
164
B♭ Tpt.
Pno.
167
B♭ Tpt.
Pno.
170
B♭ Tpt.
Pno.
Ped.

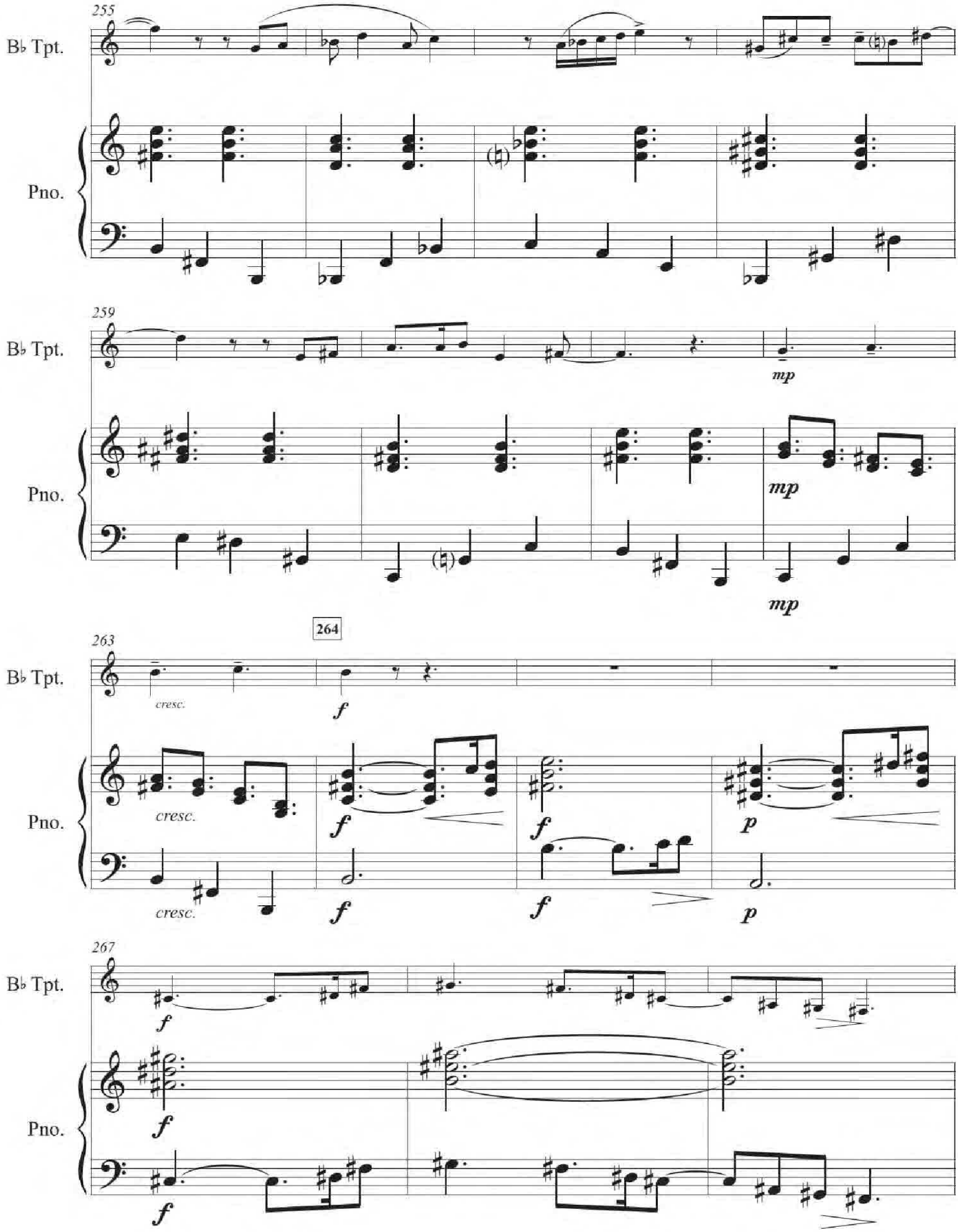

173
175
B♭ Tpt.
Pno.
f
f
Ped.
Ped.
177
B♭ Tpt.
Pno.
Ped.
181
B♭ Tpt.
Pno.
mp
f
rit.
ad. lib.
1/2v.
184
B♭ Tpt.
Pno.
rubato

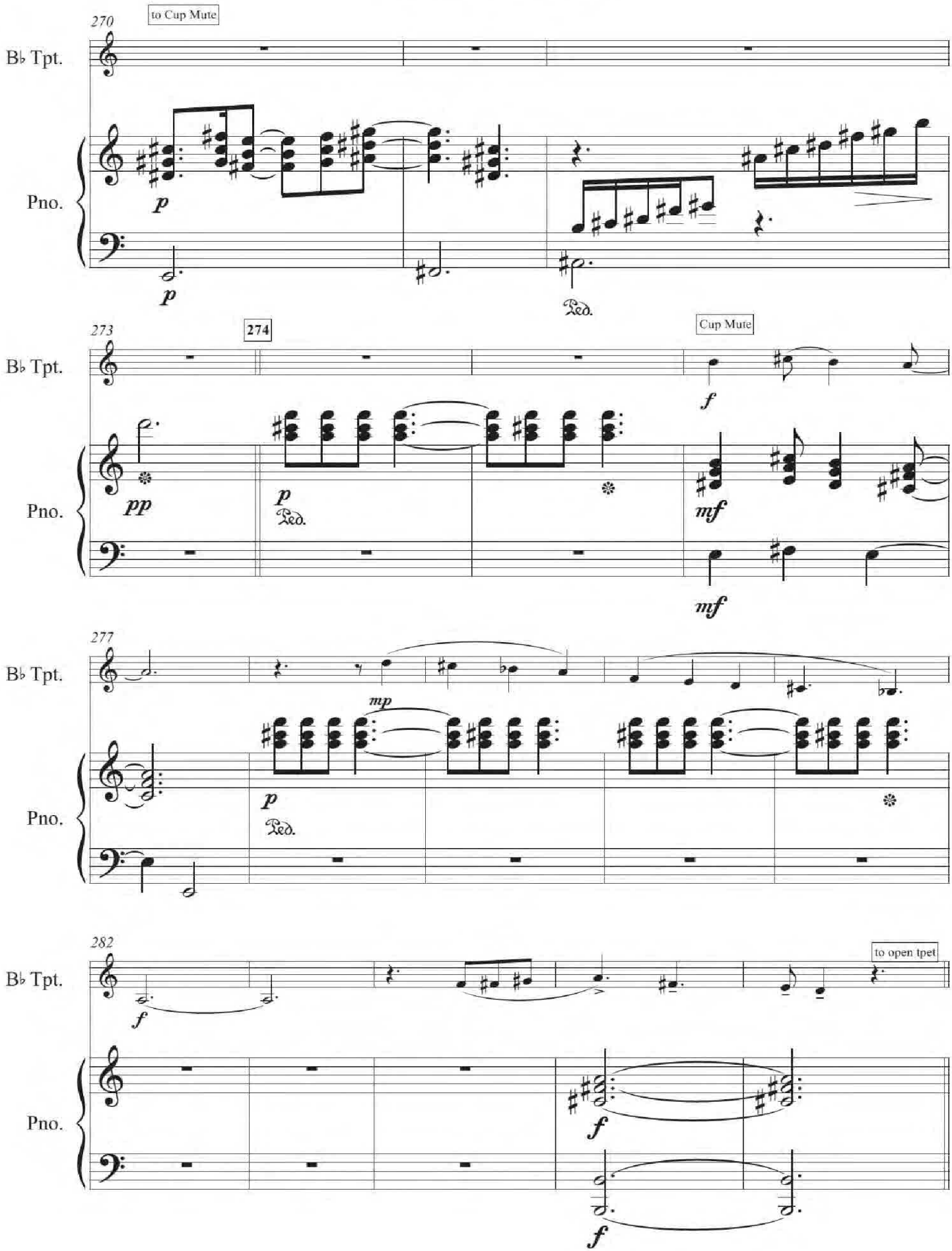

187
Moderato (♩ = c. 108)
B♭ Tpt.
Inside Piano
Mute strings with hand)
Pno.
Ped.
legato
191
1/2v.
ord.
1/2v.
ord.
B♭ Tpt.
mf
Sim...
Pno.
194
1/2v.
1/2v.
1/2v.
ord.
1/2v.
ord.
1/2v.
ord.
B♭ Tpt.
Pno.
Ped.
199
201
1/2v.
ord.
1/2v.
B♭ Tpt.
Pno.
Ped.

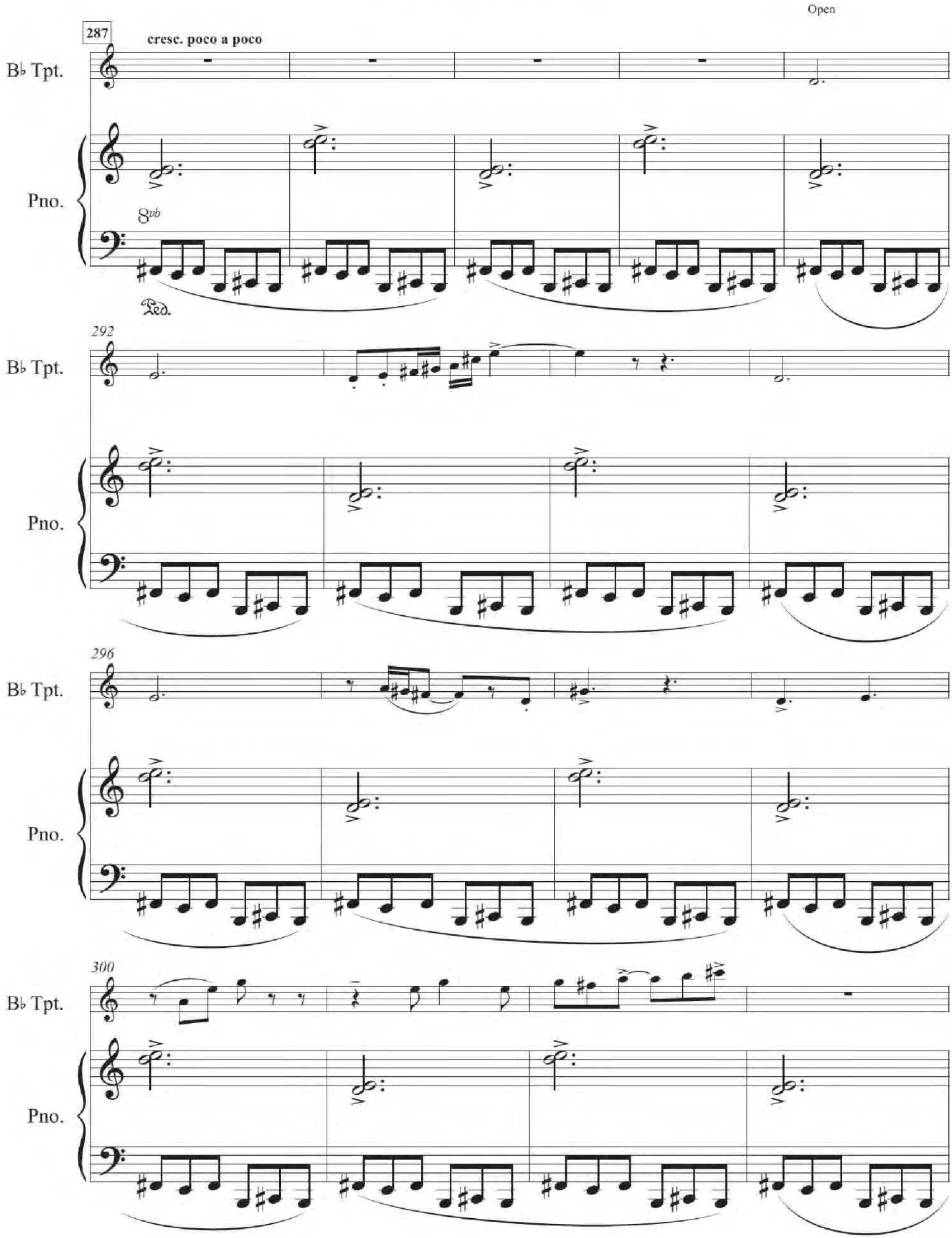

203
1/2v.
1/2v.
ord.
1/2v.
ord.
B♭ Tpt.
Pno.
208
to Cup Mute
Senza Muted strings
mp
Cup Mute
Cup Mute
mp
213
215
mf
217
219

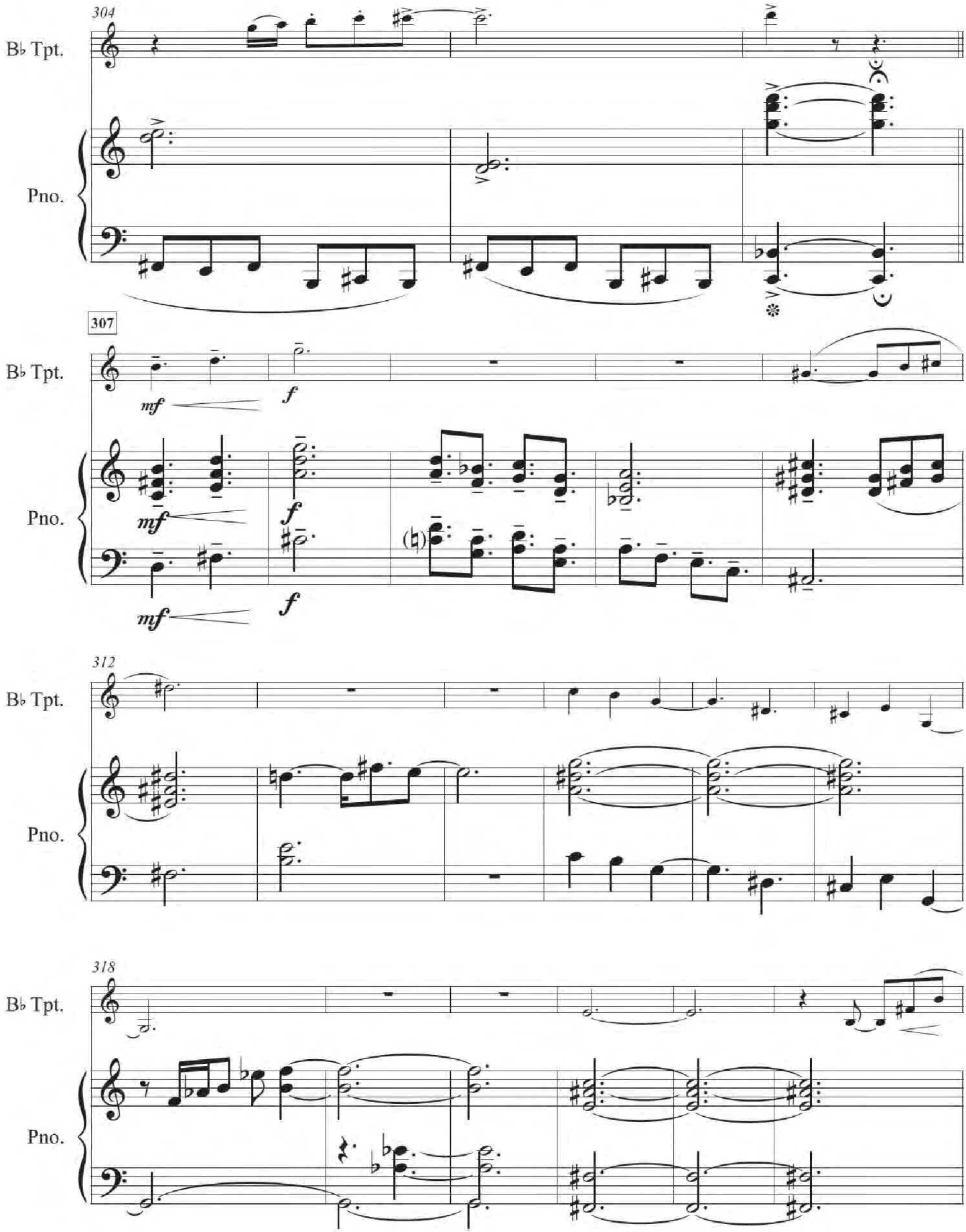

221
B♭ Tpt.
Pno.
225
B♭ Tpt.
Pno.
228
B♭ Tpt.
Open
accel.
Pno.
235
B♭ Tpt.
ff
237
Allegro (M.M. ♩ = c. 120)
Pno.
ff
Ped.
f
f
ff

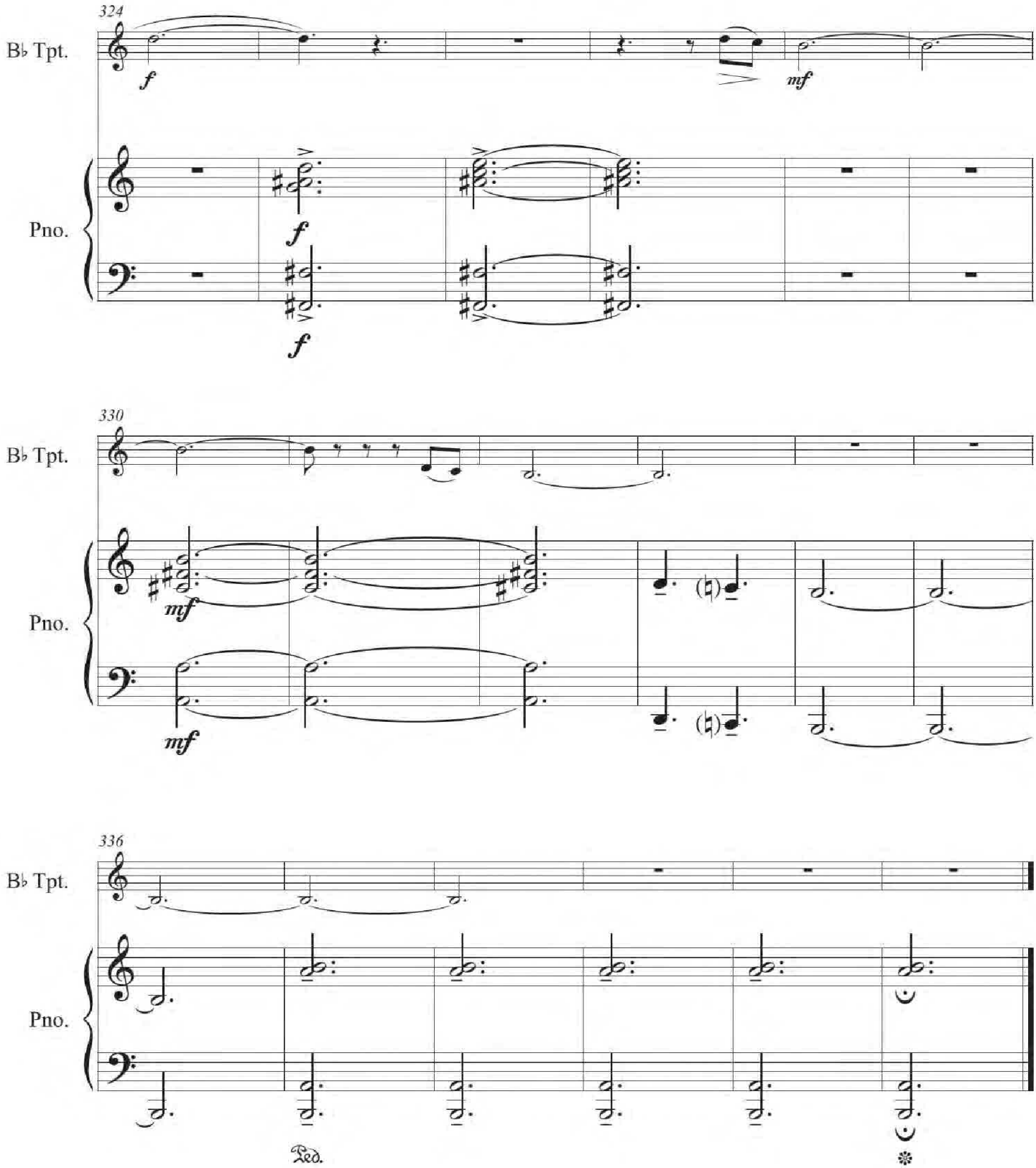

239
241
B♭ Tpt.
Pno.
mp
f
243
mp
247
248
Ligero ♩. = 86
mf
leggiero
251
254


255
B♭ Tpt.
Pno.
259
B♭ Tpt.
mp
Pno.
mp
mp
264
263
B♭ Tpt.
cresc.
f
Pno.
cresc.
f
f
p
cresc.
f
f
p
267
B♭ Tpt.
f
Pno.
f
f


270
to Cup Mute
B♭ Tpt.
Pno.
p
p
Ped.
273
274
Cup Mute
B♭ Tpt.
Pno.
pp
p
Ped.
f
mf
mf
277
B♭ Tpt.
Pno.
mp
p
Ped.
282
to open tpet
B♭ Tpt.
Pno.
f
f
f


Open
287
cresc. poco a poco
B♭ Tpt.
Pno.
8vb
Ped.
292
B♭ Tpt.
Pno.
296
B♭ Tpt.
Pno.
300
B♭ Tpt.
Pno.


304
B♭ Tpt.
Pno.
307
B♭ Tpt.
Pno.
mf
f
312
B♭ Tpt.
Pno.
318
B♭ Tpt.
Pno.


324
B♭ Tpt.
Pno.
f
mf
330
336
Ped.