

Universidad de Panamá
Facultad de Bellas Artes
Escuela de Instrumentos Musicales y Canto

Recital de Graduación

Estudio Histórico Práctico y Analítico del repertorio a interpretar
y sus Herramientas Tecnológicas

Por

Juan Paulo Hidalgo Hernández

Panamá República de Panamá

2024

Universidad de Panamá
Facultad de Bellas Artes
Escuela de Instrumentos Musicales y Canto

Recital de Graduación

Estudio Histórico Práctico y Analítico del repertorio a interpretar
y sus Herramientas Tecnológicas

Por

Juan Paulo Hidalgo Hernández

Trabajo de Graduación para optar por el título de
Licenciatura en Bellas Artes con Especialización
en Instrumento Musical: Trompeta

Panamá República de Panamá

2024

DEDICATORIA

A mis Padres por su apoyo incondicional a lo largo de todos estos años de estudio han sido siempre mi motor en cada momento; les dedico este trabajo y recital.

AGRADECIMIENTO

Agradezco a los Maestros Boris Juárez y Carlos Gómez que a lo largo de mi carrera universitaria fueron mis guías en el estudio de la trompeta, de igual manera a los compañeros y todos los profesores de la Universidad de Panamá por su dedicación sus enseñanzas y los conocimientos adquiridos que me han permitido llegar a este punto.

ÍNDICE GENERAL

Tabla de Contenido

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1. BIOGRAFÍAS DE COMPOSITORES	2
1.1 Alexander Goedicke	2
1.2 Oskar Bohme	4
1.3 Johann Nepomuk Hummel.....	7
1.4 Andrés Valero Castells.....	10
CAPÍTULO 2. ANÁLISIS DE LAS OBRAS	13
2.1 Concert Etude Op 49.....	13
2.2 Concierto para Trompeta Op 18 de Oskar Bohme.....	19
2.2.1 Primer Movimiento	19
2.2.2 Segundo Movimiento	29
2.3 Concierto para Trompeta de Johann Nepomuk Hummel	32
2.4 Romance	39
CAPÍTULO 3. PROBLEMAS TÉCNICOS Y RECOMENDACIONES PARA EL ESTUDIO DE LAS OBRAS A INTERPRETAR	43
3.1 Concert Etude Op 49.....	44
3.2 Concierto para Trompeta Op 18 de Oskar Bohme.....	47
3.2.1 Primer Movimiento	47

3.2.2 Segundo Movimiento	51
3.3 Concierto para Trompeta de Johann Nepomuk Hummel	52
3.4 Romance	55
CAPÍTULO 4. COMO IMPLEMENTAR LA TECNOLOGÍA	
Y TÉCNICAS DE GRABACIÓN A LA TROMPETA.....	57
CONCLUSIONES.....	65
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	66
ANEXOS.....	67

ÍNDICE DE FIGURAS

CAPÍTULO 1. BIOGRAFÍAS DE COMPOSITORES

Figura 1. Alexander Goedicke	2
Figura 2. Oskar Bohme	4
Figura 3. Johann Nepomuk Hummel.....	7
Figura 4. Andrés Valero Castells	10

CAPÍTULO 2. ANÁLISIS DE LAS OBRAS

Figura 5. Forma de la pieza.....	13
Figura 6. Primeros compases de Concert Etude Op 49.....	14
Figura 7. Segunda parte compás 4 al 7.....	14
Figura 8. Tema b	15
Figura 9. Motivo antes presentado por el piano.....	16
Figura 10. Desarrollo, la parte con mayor expresividad.....	16
Figura 11. Movimientos más rítmicos con semicorcheas.....	17
Figura 12. Compás 108 y 109.....	18
Figura 13. Cadencia final.....	18
Figura 14. Introducción del Piano	20
Figura 15. Grados Utilizados.....	20
Figura 16. Tema A	21

Figura 17. Transición.....	22
Figura 18. Tema B	23
Figura 19. Para darle pase al solista en el compás 67	24
Figura 20. Compás 67.....	24
Figura 21. Compás 80	25
Figura 22. Tema Presentado por el Piano	25
Figura 23. Tema A Compás 85.....	26
Figura 24. Compás 102	26
Figura 25. Compás 107	27
Figura 26. Compás 131	27
Figura 27. Cadencia	28
Figura 28. Introducción por parte del piano	30
Figura 29. Desarrollo	30
Figura 30. Reexposición Compás 43	31
Figura 31. Introducción por parte del piano	33
Figura 32. Inicio del tema B	33
Figura 33. Tema A	34
Figura 34. Notas Cromáticas	34
Figura 35. Cadencia Auténtica Perfecta	34
Figura 36. Tema A en Do Bemol Mayor	35
Figura 37. Tema B en Do Bemol Mayor	36
Figura 38. Arpeggios Quebrados de corcheas y tresillos de corcheas	36
Figura 39. Modulación a La Bemol Mayor	37

Figura 40. Tema A en Mi Bemol Menor	37
Figura 41. Arpeggios quebrados sobre la dominante y la tónica	38
Figura 42. Cadencia Auténtica Perfecta	38
Figura 43. Compás 1 y 2 de la Introducción	40
Figura 44. Compás 3 al 14 mismo empleado del 87 al 98 que hace de conexión entre A2 y A1	41
Figura 45. Compás 15 al 26 A1	41
Figura 46. Compás 27 al 48 A2	42
Figura 47. Tema presentado en los compases 1 y 2	42
CAPÍTULO 3. PROBLEMAS TÉCNICOS Y RECOMENDACIONES PARA EL ESTUDIO DE LAS OBRAS A INTERPRETAR.	
Figura 48. Compases iniciales	44
Figura 49. Lecciones del libro de Vincent Cichowicz	45
Figura 50. Ejercicios del libro de H.L Clarke	45
Figura 51. Staccato doble	46
Figura 52. Ejercicios de staccato doble del libro de Arban	46
Figura 53. Compás 48 de Concerto Etude Op 49.....	47
Figura 54. Puntos de Apoyo en el aire	48
Figura 55. Ejercicio del libro de James Stamp	48
Figura 56. Compás 4 de la letra A	49
Figura 57. Compás número 13 de la letra B	49
Figura 58. Ejercicios de H.L Clarke	50

Figura 59. Coda con staccato doble	51
Figura 60. Ejercicios de staccato doble del libro de Arban	51
Figura 61. Segundo Movimiento del Concierto de Oskar Bohme.....	52
Figura 62. Inicio del Concierto de Hummel	53
Figura 63. Ejercicio del libro de Arban	53
Figura 64. Compás 125 y 126 grupeto.....	53
Figura 65. Ejercicios sobre el grupeto. Método Arban	54
Figura 66. Compás 144, 145 y 146	54
Figura 67. Ejercicios para trabajar el Trino	54
Figura 68. Pasaje de arpegios quebrados Concierto de Hummel.....	55
Figura 69. Ejercicios de intervalos del libro de Arban	55
Figura 70. Primeros compases de Romance	56
Figura 71. Ejercicios del libro de Vincent Cichowicz para la fluidez del aire	56

CAPÍTULO 4. COMO IMPLEMENTAR LA TECNOLOGÍA Y

TÉCNICAS DE GRABACIÓN A LA TROMPETA

Figura 72. Computadora y Programa de Grabación	58
Figura 73. Diferentes Interfases de Audio	59
Figura 74. Componentes de un Micrófono condensador	60

Figura 75. Modos de Utilizar el Micrófono condensador en solista con acompañamiento de orquesta de cuerda	61
Figura 76. Micrófono de Condensador utilizado de manera directa62
Figura 77. Utilizando dos tipos de micrófono para grabación	62
Figura 78. Patrones Polares de los Micrófonos de Condensador.....	63
Figura 79. Uso del micrófono dinámico	64

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Macro forma del Primer Movimiento del Concierto de Oskar Böhme Op. 49.	19
Tabla 2. Macro formar del segundo Movimiento del concierto de Oskar Böhme Op. 49.	29
Tabla 3. Macro formal del primer movimiento Concierto para Trompeta de Johann Nepomuk Hummel.	32
Tabla 4. Macro forma de la Pieza Romance Andrés Valero Castells.	39

INTRODUCCIÓN

Este trabajo llamado “Estudio Histórico, Práctico del Repertorio a interpretar y sus Herramientas Tecnológicas”, es el resultado de los años de estudio de trompeta en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Panamá. Hemos escogido un recital muy variado y de varios estilos demostrando la parte técnica en la ejecución de este instrumento al igual que la parte interpretativa que se han podido desarrollar a lo largo de los años en la carrera.

El trabajo estará organizado en Capítulos donde se detallarán los aspectos más importantes de cada obra escogida.

En el Capítulo I se abordarán las biografías de los compositores de las piezas seleccionadas, los datos más relevantes relacionados al periodo y de su vida personal.

Capítulo II abarcara el análisis de las obras seleccionadas, estructuras y diferentes aspectos de la obra.

En el Capítulo III señalamos problemas técnicos que se presentan y hacemos algunas sugerencias de cómo solucionarlos al interpretar estas obras musicales.

Capítulo IV La trompeta enfocada a la grabación, diferentes, técnicas y micrófonos recomendados para diferentes estilos o agrupaciones musicales.

Con realización de este trabajo enfocamos la preparación de las obras desde la parte técnica e interpretativa, adquiriendo el conocimiento necesario para la realización de este recital.

CAPÍTULO

1. BIOGRAFÍA DE LOS COMPOSITORES

1.1 ALEXANDER GOEDICKE



Figura 1 Alexander Goedicke

Compositor y pianista nacido el 4 de marzo de 1877 en Moscú, Rusia, cuya descendencia era alemana. Recibió su primera formación en piano con su padre Fiodor Alexander Paul, quien era profesor de piano del conservatorio, organista de la Iglesia Francesa de Moscú y pianista en el Teatro del Bolshoi de Moscú.

En el año 1891 Goedicke estudia piano y teoría musical en el Conservatorio de Moscú. Entre los profesores que intervinieron en su proceso de aprendizaje estaban Pavel Pabst, quien era pianista y compositor ruso; Vasili Safónov, pianista, compositor y director de orquesta ruso; y su

profesor de composición fue Sergey Taneyev, quien era compositor, teórico musical, pianista y maestro de composición.

Durante su época de estudiante en 1897, compone la “Obertura Dramática” Op.7. En el año 1900, gana el premio “Anton Rubinstein” de composición, por sus primeras obras de juventud, entre las que destaca la “*Pieza de concierto en re mayor para piano y orquesta*” Op.11 compuesta en el mismo año.

En 1909, tras un principio de siglo con un creciente reconocimiento y lleno de trabajo, es nombrado profesor de música, órgano y piano del Conservatorio de Moscú. En 1930 publicó su obra “*En Guerra*” (Seis improvisaciones para orquesta) Op.26., motivada por la Primera Guerra Mundial.

Este compositor, sigue la línea clásica de la música rusa en un estilo parecido al de Glazunov. Goedicke, compuso una gran cantidad de obras propias fundamentalmente para piano y órgano, la mayoría de ellas óperas y sinfonías. Entre ellas podemos mencionar: la ópera Macbeth (1944), y la ópera En el Cruce (1933); Sinfonía N°1 en fa menor Op.15 (1903), Sinfonía N°2 en La mayor Op.16 (1905); como también el Concierto para Trompa y Orquesta Op.40 (1929), Concierto para Trompeta y Orquesta Op.41 (1930), 10 piezas para violín y piano Op.80 (1948), Cocert Etude para trompeta y piano Op.49 (1948); entre otras.

Es nombrado Doctor de Ciencias del Arte en el año 1940 y se dio a conocer en la Unión Soviética por sus conciertos como organista interpretando las obras de Bach.

Alexander Goedicke falleció en Moscú el 9 de julio de 1957.

1.2 OSKAR BÖHME



Figura 2 Oskar Bohme

Compositor y trompetista alemán nacido en Postchappel, un pequeño pueblo en las afueras de Dresde, el 24 de febrero de 1870. Böhme creció dentro de una familia de músicos. Empezó sus estudios musicales desde niño con su padre Wilhelm, quien le enseñó inicialmente armonía y piano, luego trompeta.

Destacando por sus capacidades, empezó a ganar fama en Alemania. En Hamburgo, continuó sus estudios de piano y siguió con su carrera trompetística tocando en los mejores teatros de la época, como en Budapest.

Se sabe muy poco de los trabajos y obras de este compositor. Böhme, compuso 46 obras conocidas, de las que el *Trompetensextett* en Mi bemol menor y el *Concierto para trompeta, Op.18*

fueron las más conocidas. Escribió en estilo romántico, aunque era alemán, se le asocia con el Romanticismo Ruso. A pesar de que escribió para muchos otros instrumentos, principalmente lo hizo para trompeta e instrumentos de viento-metal.

Hay que tener en cuenta que debido a su exilio y en la presencia de Stalin con el movimiento anti alemán, las obras de Böhme se perdieron considerablemente.

En el año de 1901, Böhme, obtuvo la nacionalidad rusa.

En las últimas investigaciones realizadas por el ITG (Gremio Internacional de Trompetas) nos mencionan lo siguiente:

“El Trompetista germano-ruso Oskar Böhme (1870-1938) es una figura importante en la historia de nuestro instrumento, principalmente por haber compuesto el único concierto romántico para trompeta del siglo XIX, en la estela del concierto para violín en mi menor de Mendelssohn, así como una de las obras más bellas de la música de cámara romántica para metales, el *Trompeten-Sextett* Op.30”

El concierto de Böhme inspiró más tarde a los compositores soviéticos, desde Shchyolokov hasta Peskin, a escribir sus propios conciertos románticos para trompeta, sorprendentemente a menudo en tonalidades menores como el de Böhme, que es un "imprescindible" en el repertorio de trompeta actual. (ITG, 2019)

1.2.1 BÖHME Y SU CONCIERTO EN FA MENOR OP.18

Böhme, escribió su *Concierto en Fa menor Op.18* para trompeta y orquesta en 1899, y se lo dedicó a Ferdinand Weinschenck, sin embargo, no fue el primer intérprete de la obra.

La primera interpretación la realizó uno de sus alumnos, Friedrich Steuber, el 9 de junio de 1899 en Leipzig. Este trabajo fue publicado por Pjotr Jurgenson en Moscú en el mismo año.

Este concierto presenta una particularidad con la tonalidad. El concierto había sido originalmente escrito por el compositor para ser interpretado con una trompeta en LA, la cual era utilizada mucho en la época en Rusia y Alemania, principalmente para hacer los trabajos con las orquestas.

Debido a las situaciones políticas por la que atravesaban Alemania y Rusia, esta obra fue dejada en el olvido. Después de algunos años al hacerse el redescubrimiento de esta obra, la trompeta en LA había caído en desuso y para su ejecución se usa la trompeta en Bb directamente con la partitura original por lo que la parte de orquesta o piano se debería de subir un semitono.

La primera grabación de este concierto fue por Max Sommerhalder como solista de la Sinfónica de la radio de Berlín

Böhme Muere el 3 de octubre de 1938 en Oremburgo (Unión Soviética)

1.3 JOHANN NEPOMUK HUMMEL



Figura 3 Johann Nepomuk Hummel

Hummel, nace en Pressburgo actual Bratislava, el 14 de noviembre de 1778. Fue un niño prodigio, con tan solo 4 años podía leer partituras, tocar el violín, el piano y cantar con perfecta entonación.

Hummel Avanzó rápidamente en el piano, convirtiéndose en el alumno de Mozart en 1786. Mozart quedó tan impresionado de ver su talento por lo que decidió enseñarle sin costo alguno, además de eso vivió con los Mozart durante su época como aprendiz.

En 1788, Mozart tuvo que dejar de darle clases y le recomendó a Hummel y a su padre que se fueran de gira para darse a conocer en el mundo de la música. Siguiendo el consejo de Mozart, en diciembre de 1788 el padre y el hijo empezaron una gira que duró cinco años, durante los cuales visitaron Alemania, Inglaterra y Países Bajos.

Volviendo a Viena en 1793, tomó la instrucción de J.G. Albrechtsberger, Joseph Haydn, y Antonio Salieri. De 1804 a 1811 fue maestro de capilla en la familia Esterházy (Este puesto que antes tuvo Haydn). Después de remotos éxitos como pianista y profesor, se hizo maestro de capilla en Weimar (1819). Los años que pasó en Weimar fueron unos de los más felices de su vida y muy productivos. A través de Goethe conoció a las figuras eminentes del mundo intelectual y participó en el rico ambiente cultural de la ciudad. Su trabajo principal era dirigir en el teatro de la corte. El repertorio era variado, incluyendo obras de los compositores más importantes del pasado (sobre todo Mozart) y, con el paso de los años, óperas más recientes de Weber, Rossini, Auber, Meyerbeer, entre otros

Johann Nepomuk Hummel compuso su concierto para Trompeta (*Concierto para trompeta en mi mayor*) en diciembre de 1803. Se interpretó el día de Año Nuevo de 1804 con motivo de la entrada de Hummel en la orquesta de la corte de Nikolaus II, con el príncipe Esterházy como sucesor de Haydn.

Esta obra fue compuesta para el virtuoso de la trompeta vienesa y defensor de la trompeta con llaves, Anton Weidinger. Cabe señalar que hay partes que Weidinger puede haber alterado para que sea más fácil de tocar con la trompeta de llaves.

Originalmente, este concierto fue escrito en Mi mayor, pero hoy en día se suele interpretar en Mi bemol mayor. Esto hace que la digitación sea menos difícil en las trompetas de válvulas modernas. Este concierto dura alrededor de 17 minutos.

Hummel murió en Weimar el 16 de octubre de 1837. En su localidad natal, Presburgo, hoy Bratislava, en la actual Eslovaquia, hay un museo dedicado a su memoria y todo su legado musical.

1.4 ANDRÉS VALERO CASTELLS



Figura 4 Andrés Valero Castells

Andrés Valero-Castells es un director de orquesta, compositor y pedagogo musical, nacido el 1 de marzo de 1973 en Silla, España. Es catedrático de composición en el Conservatorio Superior “J. Rodrigo” de Valencia desde el año 2004.

Cuenta con el Diploma de Estudios Avanzados por la Universidad Católica de Valencia, cuatro menciones de honor y premios al finalizar la carrera en composición, entre otros reconocimientos. Valero, ha sido miembro directivo de la Asociación de Compositores Sinfónicos Valencianos, como también compositor residente del Festival Internacional Spanish Brass.

Andrés Valero ha cumplido con la labor de director en diferentes bandas y orquestas como la banda del “CIM de Mislata”, la banda “SAM de Picassent”, fue director principal invitado de la banda y orquesta “Primitiva de Lírca”, director de la agrupación musical “La Lírca de Silla”,

también ha dirigido como invitado la orquesta de Valencia, la orquesta Sinfónica de Galicia, la orquesta BellesArts, entre muchas otras.

Valero realizó el papel de trompeta solista en la Orquesta Internacional del Festival “Music Meeting” en Portugal, de las Orquestas de los CCSS de Murcia y Valencia, las cuales actuaron en Bucarest, Milán, Craiova, etc. También colaboró con la Orquesta de la Región de Murcia, “Orquesta de Cámara de Tirana” en Albania. Se destacó en el piano actuando como concertista en el Palau de la Música de Valencia en el año de 1995 y comenzó a practicar percusión.

El, ha sido el primer compositor vivo interpretado en el Palau de les Arts “Reina Sofía” de Valencia.

Andrés Valero cuenta con una gran cantidad de composiciones para Orquestas de Cámara, obras para Orquestas Sinfónicas, obras para coros, Obras para ensambles de 7 a 25 músicos, etc. Las obras de este compositor están enumeradas con al inicio con las iniciales AV.

Realizó obras para Orquestas Sinfónicas, por ejemplo: “Africana (AV54)” en el 2004; en el 2006 hizo “Rapsòdia sobre temes valencians (AV62)”, “Polifemo y Galatea (AV63)”; “Flúor, cobre, uranio, vanadio (AV92)” en el 2020; entre otras.

Entre sus obras para orquesta de cámara podemos mencionar: “Saxsuite (AV41b)” en el 2008; en el 2009 compuso “Alferez Andrés Cortés (AV65b)” y “Gallurana (AV72)”; “Romance (AV31g)” en el 2013; “Selfie (AV88)” en el 2018: “Talens (AV94)” en el 2020; entre otras más. Podemos encontrar su obra para quintetos “La catedral (AV4)” para 5 trompetas compuesta en 1991. Composiciones para cuartetos como: “Aquelarre (AV9)” para 4 trompetas Bb/C compuesta en 1992; “Sus scrofa (AV73)” para cuarteto de trompetas compuesta en el 2010.

Compuso dúos como, por ejemplo: “Concierto nº 1 (AV61c)” versión para trompeta y piano (reducción de Francisco J. Valero Castells)1994; “Solerianeta (AV71)” para trompeta (C) y piano compuesto en el 2009; etc.

También compuso solos como: “Impromptu (AV23)” para trompeta compuesta en 1995; en el 2013 compuso “Romance (AV31h)” para piano; etc.

La obra Romance proviene de una canción que escribió en 1999 para soprano y piano, con texto de Gerardo Diego. Desde entonces se han realizado varias versiones y adaptaciones, siendo la presente instrumentación para piano solo la octava versión editada. Aún sin publicar, se ha interpretado también con oboe y piano, oboe y cuerdas, y clarinete y piano.

Las versiones actualmente disponibles de esta pieza son: ·

ROMANCE DEL DUERO (1999, AV31)	Soprano y Piano
· ROMANCE (2005, AV31b)	Violín y Piano
· ROMANCE (2006, AV31c)	Saxofón Alto y Piano
· ROMANCE (2007, AV31d)	Fliscorno y Piano
· ROMANCE (2010, AV31e)	Solista y Orquesta de Cuerda
· ROMANCE DEL DUERO (2011, AV31f)	Trio de Voz Solista y piano
· ROMANCE (2013, AV31g) ·	Banda
ROMANCE (2013, AV31h)	Piano Solo

CAPÍTULO 2. ANÁLISIS DE LA OBRAS MUSICALES

2.1 Concert Etude Op 49

<i>Tonalidad</i>	Sol Menor					
<i>Compás</i>	4/4					
<i>Forma</i>	Rondo Sonata					
<i>Andamento</i>	Allegretto					
Sol Menor						
A	Exposición					
B	Desarrollo					
C	Recapitulación					
a	b	a*	c	a**	c	a** Coda
i	ii	i	III	i	I	i
1-13	14-21	32-47	48-71	72-89	90-109	110-127

Figura 5 Forma de la pieza

De los compases numero 1 al compás 13 se presenta el tema a en la tonalidad de Sol menor, con una rítmica movida y muy marcada entre corcheas y semicorcheas y donde el piano

solo hace los apoyos a los acordes marcando los tiempos fuertes de los compases con una y otra variante

The image shows the first few measures of a musical score for 'Concert Etude Op 49'. The tempo is marked 'Allegro molto'. The score is for Bb Trumpet and Piano. The Bb Trumpet part starts with a melody in the right hand, marked 'mf'. The Piano part consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand, marked 'f' and 'p' respectively. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is common time (C).

Figura 6 Primeros compases de Concert Etude Op 49

La primera frase se divide en dos partes, la primera comprende del compás uno al tres y la segunda parte del compás número cuatro al compás siete haciéndola no par.

The image shows the second part of the first phrase, measures 4 to 7. The score is for Piano. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is common time (C). The melody in the right hand starts at measure 4 and continues through measure 7. The bass line in the left hand provides harmonic support. The dynamic marking 'p' is used throughout this section.

Figura 7 Segunda parte compas 4 al 7

A partir de compás número ocho vuelve a presentarse la frase inicial del tema a con el (compás ocho totalmente idéntico al compás uno) y los siguientes compases con algunas variaciones melódicas y modulante armónicamente, lo que sigue predominando es el uso de las corcheas y semicorcheas siempre dándole ese movimiento muy dinámico, por parte el piano en esta sección empieza a tomar un protagonismo y presenta movimientos más rítmicos hasta llegar al compás 14 donde se presenta una cadencia auténtica en La menor y da inicio al tema “b” que esta vez es presentado por el piano.



Figura 8 Tema b

Este tema lo va desarrollando el piano siempre con el motivo de negra con puntillo y dos semicorcheas hasta llegar al compás veintiuno donde la trompeta nuevamente entra esta vez haciendo un pequeño desarrollo o modificación del tema presentado por el piano y a su vez el piano continúa con el motivo de las negras con punto y dos semicorcheas para ir dándole ese carácter muy marcado.

Figura 9 Motivo antes presentado por el piano

Del compás número 28 al compás 31 el piano hace una sección de enlace o puente modulando para llegar al compás 32 con una cadencia auténtica perfecta en la tónica.

En el compás 32 repite el tema “A”, pero esta vez el acompañamiento del piano cambia, toma una importancia más melódica a su vez que hace de acompañamiento (completa la melodía principal) hasta llegar al compás 44 donde inicia una sección de modulación hacia su relativo mayor con una cadencia auténtica.

Desarrollo

Tenemos el desarrollo (tema “C”), que va del compás 48 hasta el compás 71, esta vez en la tonalidad de Si Bemol Mayor y se va dividiendo en frases de cuatro compases haciendo un periodo paralelo simétrico, tiene un contraste a todo lo presentado anteriormente ya que su rítmica es con valores mayores logrando un sentido de mayor expresividad.

Figura 10 Desarrollo, la parte con mayor expresividad

En el compás 56 vuelve a presentar el mismo motivo del inicio de esta sección esta vez con una variación, un movimiento más rítmico hasta llegar al compás 64 donde el piano empieza a preparar la modulación hasta llegar al compás 72 donde tenemos la recapitulación.

The image shows a musical score for measures 60 to 72. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The time signature is 6/8. The music is marked with a piano 'p' dynamic. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The grand staff contains a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are some slurs and phrasing marks throughout the passage.

Figura 11 Movimientos más rítmicos con semicorcheas

Recapitulación

Del compás 72 al compás 89 tenemos la recapitulación. Se vuelve a presentar el tema a pero esta vez se va dividiendo la melodía en contestaciones con lo que va haciendo el piano , pero en el compás 82 encontramos un sección de modulación donde la trompeta con su figuración de semicorcheas nos lleva al compás 90 donde se vuelve a presentar el tema “C” pero esta vez en Sol Mayor con una variación más movida y rítmica en el acompañamiento hasta el compás 102 donde la trompeta vuelve a presentar las semicorcheas ascendentes que nos va llevar al final de esta sección. En el compás 108 encontramos los trinos de la trompeta que nos da esa sensación de culminación y seguido en el compás 109 tenemos la cadencia auténtica, para ir de regreso al tema principal (“A”) en el compás 110.



Figura 12 Compás 108 y 109

Este tema se va a repetir con algunas variantes y a su vez va a ser la coda a partir del compás 121 donde concluirá con una cadencia auténtica perfecta en la tónica.



Figura 13 Cadencia final

2.2 Concierto para Trompeta Op 18 de Oskar Bohme

2.2.1 El primer Movimiento

Tonalidad Fa menor

<i>Compás</i>	4/4
<i>Forma</i>	Sonata
<i>Andamento</i>	Allegretto
	Moderato

Secciones	Tonalidades	Compases
Introducción	Fa Menor	1 - 6
Exposición	Tema A Fa Menor	7 - 29
	Tema B La Bemol Mayor	31 - 55
Desarrollo	Fa Menor / Do Mayor /Do Menor (sesiones de tonisitaciones)	56 - 82
Reexposición	Tema A Fa Menor / Sol Mayor	83 – 103
	Tema B Mi Bemol Mayor	107 – 120
Coda	Fa Menor	128 - 172

Tabla 1 Macro forma del Primer Movimiento del Concierto de Oskar Bohme.

Tenemos una introducción de 6 compases por la parte orquestal (piano) que en entra con anacrusa en unísono que va del compás número 1 al compás número 3 donde va a presentar el tema por parte de la orquesta ya en el compás 4 encontramos acordes con mucha tensión un acorde de V/V9, pero sin la fundamental para resolver a un V en el compás 5 y hacer una cadencia suspensiva en el compás número 6 con un V7 y dar pase al solista con la exposición.

The image shows a musical score for piano introduction, measures 1 through 6. The score is written in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. The first system (measures 1-3) begins with a piano (p) dynamic and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 4-6) is marked 'un poco rit.' and contains complex chordal textures, including a V/V9 chord in measure 4 and a V7 chord in measure 6.

Figura 14 Introducción del Piano

The image displays three chord diagrams on a grand staff (treble and bass clefs) in the same key as the previous figure. The first diagram is labeled 'V/X9' and shows a complex chord structure. The second diagram is labeled 'ii°7' and shows a diminished seventh chord. The third diagram is labeled 'V2' and shows a dominant seventh chord in second inversion.

Figura 15 . Grados Utilizados

Exposición

Tema "A"

Lo encontramos del compás número 7 al compás número 19. Un tema muy melódico y expresivo con acordes fundamentales en la parte orquestal en los cuatro primeros compases de esta sección compás 8 con anacrusa al 11 va a presentar la frase que va a repetir en los siguientes compases de esa sección, pero con alguna variante y siempre con el motivo de la corchea con puntillo y la semicorchea.



Figura 16 Tema A

Hasta llegar al compás 20 donde encontramos la transición que va del compás 20 al 29. Con un movimiento en la melodía mucho más rápido por las figuraciones y a su vez la parte armónica no tan estable armónicamente ya que es la parte en la que nos va a llevar al compás número 30 donde vamos a encontrar el tema "B".

Transición

The musical score consists of four systems of staves. The first system shows a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a bass line with chords and a treble line with chords. Chord diagrams are provided below the piano part: I, VII7, III, VII7, III. The second system continues the piano accompaniment with a dynamic marking of *f* and chord diagrams: i, III, i, i. The third system features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a dynamic marking of *f*. Chord diagrams IV and IV7 are shown below. The fourth system includes a tempo marking **1** Poco meno mosso and a dynamic marking *p*. Chord diagrams VII7 and III = I Ab are shown below.

I VII7 III VII7 III

i III i i

IV IV7

1 Poco meno mosso

VII7 III = I Ab

Figura 17 Transición

Tema“B”

El tema “B” lo vamos a encontrar en la tonalidad de La Bemol Mayor mucho más expresivo con figuración más larga y con indicación de poco meno mosso en la partitura, en cambio en la parte orquestal (piano) con mucha más movilidad y en parte imitando los motivos del solista. Esta va de los compases 30 al 54.



Figura 18 Tema B

Desarrollo

Llegamos al desarrollo. compás 55 (Tempo Primo) en la tonalidad de La Bemol Mayor donde vuelve a presentarse el tema inicial en la parte orquestal, (Piano) pero con algunas variantes, irá modulando a la tonalidad de Do Menor en el compás 65.

Tempo I

Ab-I
Cm=VI

Figura 19 Para darle pase al solista en el compás 67

Figura 20 . Compás 67

Repite el tema del solista, pero con variantes

Nuevamente con una indicación de Poco Meno Mosso con arpeggios en forma de tresillos pero vemos muy frecuentemente el primer grado en modo mayor (Do Mayor) lo que nos indica que puede estar preparándose para una nueva modulación o ir a otra tonalidad y de hecho así lo hace en el tercer tiempo del compás 75. Tenemos una modulación hacia Si Bemol Menor y ese Do Mayor que veníamos escuchando lo podríamos relacionar como la dominante de la dominante del tono al cual quería llegar V/V (Do Mayor es dominante de Fa Menor y Fa Mayor es dominante de

Si Bemol Menor que es al tono al cual llegamos). Y si nos vamos más atrás usó la tonalidad de Do Menor para después hacerlo Mayor.

Esta sección en Si Bemol Menor, con mucho mas movimiento en la rítmica demostrando el virtuosismo del solista hasta llegar al compás 80 con un acorde de Do Mayor que hace función de dominante de Fa Menor el cual en el compás 81, donde encontraremos la reexposición en la tonalidad inicial de Fa Menor



Figura 21 Compás 80

II=Bbm V= Fm

Reexposición

Entramos a la reexposición. Se presenta nuevamente el tema principal en la tonalidad de Fa Menor. Primero lo presenta el piano para que luego entre el solista el compás 86, con anacrusa que presenta el tema “A” prácticamente igual al que se presenta en el compás 8 con anacrusa y pequeñas variantes.



Figura 22 Tema Presentado por el Piano



Figura 23 Tema A Compás 85

En el compás 97 encontramos una modulación a Sol Mayor, en esta es sección utiliza los grados “I” “V” como transición que nos va a llevar al Meno Mosso en el compás 102 que empieza con el acorde de Sol Mayor en la primera corchea del tiempo y después solo quedan corcheas en octavas con solo la nota sol para entonces en compás 103 se presenta Sol Menor que es el ii de Mi Bemol Mayor que es la tonalidad en que va a presentar el Tema “B”.



Figura 24 Compás 10



Figura 25 Compás 131

En el compás 119 justamente va a regresar al tempo primo, en la parte orquestal (piano), pasando por un sección no estable armónicamente haciendo una especie de modulación que va usar como transición hasta llegar al compás 127 a la tonalidad de Fa Menor donde va a presentar prácticamente igual a los compases de la introducción, con ciertos cambios rítmicos, pero en la parte armónica muy similar, destacando nuevamente el compás 131 con ese acorde de V/V9 pero sin la fundamental.



Figura 26 Compás 131

Cadencia Suspensiva



Figura 27 Cadencia

En el compás 135 llegamos a la coddeta, con indicaciones de tempo Piu Mosso donde se va a presentar la melodía del tema principal pero esta vez subdividida en semicorcheas por parte del solista. En la parte del acompañamiento la armonía que usa en esta sección es bastante básica, manteniéndose entre los acordes de tónica subdominante y dominante con lo que busca que el solista brille y desarrolle su destreza en estos pasajes con doble picado.

En el compás 141 hay un cambio en la parte del solista donde se presentan escalas y arpeggios en forma ascendente y en la parte instrumental notas largas y luego negra solo haciendo como un apoyo a lo que va tocando el solista. A esta sección podríamos llamar desarrollo codal. Para llegar al compás 149 donde va a repetir la misma sección que habíamos visto anteriormente del compás 135 al 148. (cabe resaltar que para efecto de ejecución muchas veces esta sección no se repite)

Llegamos al compás 164 donde encontraremos la coda, que es un juego entre acordes de tónica y dominante siguiendo con las rítmicas de las semicorcheas en la parte de la melodía (solista) y en la parte del acompañamiento solo negras y corcheas que hacen de apoyo.

2.2.2 Segundo Movimiento

Tonalidad Re Bemol Mayor

<i>Compás</i>	3/4
<i>Forma</i>	Lied Sonata
<i>Andamento</i>	Adagio Festivo

Secciones	Tonalidades	Compases
Introducción	Re Bemol mayor	1 - 6
Exposición	Tema A Re Bemol mayor	7 - 14
	Tema B Mi Bemol Mayor	19 - 34
Desarrollo	La Bemol Mayor	34 - 46
Reexposición	Tema A Re Bemol Mayor	47 - 54
	Tema B Re Bemol Mayor	59 - 69

Tabla 2 Macro formar del segundo Movimiento del concierto de Oskar Böhme Op. 49.

Este segundo movimiento es un contraste al primer movimiento mucho más lento y expresivo presenta una introducción de 6 compases por parte del piano en donde presenta una melodía que será el tema principal de la trompeta.

Figura 28 Introducción por parte del piano

La Exposición está dividida en dos partes o secciones Tema “A” y Tema “B”

En el compás número 7 inicia el tema “A” que es la melodía principal de este movimiento hasta el compás 14. De los compases 15 al 18 el piano toma el rol principal y en esos cuatro compases hace un enlace hacia el tema “B” donde la trompeta en el compás 19 presentará ese nuevo tema hasta llegar al compás 31 donde encontramos una sección que va a modulando hasta llegar al compás 34 donde va a iniciar el desarrollo.

Figura 29 Desarrollo

En el compás 34 inicia el desarrollo donde el piano va a presentar algunos motivos de la melodía del tema A. En el compás 38 entra la trompeta con algunas alteraciones y accidentes dando una sensación de mucha tensión en esa sección y una armonía bastante densa hasta llegar al compás 42 donde tenemos un calderón sobre un acorde disminuido que da esa sensación de tensión y es el final del desarrollo en la tonalidad de La bemol Mayor que va a resolver en el compás 43 donde iniciará la reexposición, presentando el Tema “A”.

Figura 30 Reexposición Compás 43

Del compás 51 al 54 el piano vuelve hacer el enlace hacia el tema “B” en donde entra la trompeta en el compás 55 con algunas variantes al final, que hace de enlace hacia el tercer movimiento del Concierto.

2.3 Concierto para Trompeta de Johann Nepomuk Hummel

2.2.1 Primer Movimiento

<i>Tonalidad</i>	<i>Mi bemol Mayor</i>
<i>Compás</i>	4/4
<i>Forma</i>	Sonata
<i>Andamento</i>	Allegretto con Spirito

Secciones	Tonalidades	Compases
Introducción	Mi Bemol Mayor	1 - 42
Exposición	Tema Mi Bemol Mayor	43 - 46
	Tema B Mi Bemol Mayor	47 - 174
	Do Menor	
Desarrollo	Do Bemol Mayor	175 - 210
Reexposición	Tema A La Bemol Mayor/ Fa Menor/ Si Bemol Mayor	210 – 252
	Tema B Mi Bemol Mayor	254 – 280
Coda	Mi Bemol Mayor	281 - 326

Tabla 3 Macro formal del primer movimiento Concierto para trompeta de Johann Nepomuk Hummel

El concierto inicia con una gran exposición instrumental que consta de una introducción del compás 1 al compás 6, donde se va a presentar el tema principal en la parte instrumental terminando en una cadencia suspensiva sobre la dominante.

The image shows a musical score for the first six measures. The top staff is for the Trumpet in Bb, which is silent throughout. The bottom staff is for the Piano, starting with a forte (f) dynamic, then a piano (p) dynamic, and ending with a suspensive cadence on the dominant.

Figura 31 Introducción por parte del piano

A partir del compás número 7 hasta el compás 42 el piano sigue mostrando la exposición instrumental terminando con una cadencia suspensiva en la dominante para dar paso al nuevo tema con una anacrusa al compás 43 y se va a extender hasta el compás 47.

The image shows a musical score for measures 41-47. The top staff is for the Trumpet in Bb, which is silent throughout. The bottom staff is for the Piano, starting with a pianissimo (pp) dynamic, then a piano (p) dynamic, and ending with a pianissimo (pp) dynamic.

Figura 32 Inicio del tema B

A partir del compás 47 hasta el compás número 60 es una transición para la gran exposición orquestal (piano) y del compás 60 hasta el compás 65 es una preparación que puede hacer la función de coda de la gran exposición orquestal terminando en una cadencia suspensiva en el compás 66 para dar inicio al Tema "A" con la Trompeta.

La Trompeta presenta este primer tema, pero de manera anacrúsica y termina esta frase sobre una cadencia auténtica perfecta.



Figura 33 Tema A

En el compás 73 se presenta otro tema, esta vez un poco más melódico y utilizando notas cromáticas y alteradas hasta llegar al compás 84 donde se presenta una cadencia auténtica perfecta sobre la tónica.



Figura 34 Notas Cromáticas



Figura 35 . Cadencia Auténtica Perfecta

En el compás 90 la trompeta presenta un tema basado en el tema principal ya mostrado anteriormente, pero en la tonalidad de Do Menor y este va a ir hasta el compás 98. De este punto

en adelante se va a ir repartiendo la melodía entre la parte orquestal (piano) y el solista hasta llegar al compás 106 en que se presenta la cadencia. La parte orquestal entra en una etapa de transición o modulación hasta llegar al compás 111 donde presenta la cadencia auténtica y da pase al segundo Tema presentado por la trompeta y se va a extender hasta el Compás 119.

En este punto el piano toma la melodía y la trompeta va a ir complementado esa melodía.

La trompeta concluye esta sección en el compás 130 con movimientos de arpeggios quebrados muy marcados y enérgicos, con corcheas y luego tresillos de corcheas que da aviso que algo va a concluir.

En el compás 139 da un giro tanto en la dinámica como el movimiento rítmico que traía algo más calmado, para presentar el arpeggio y un trino que nos da finalmente la cadencia hacia Si Bemol Mayor.

A partir del compás 146 hasta el compás 175 da final de esta exposición llevándolo por una sección de modulación que da pase al desarrollo.

Desarrollo

El Desarrollo va a iniciar en el compás 176 con anacrusa donde la trompeta va a presentar el tema “A”, pero esta vez en la tonalidad de Do Bemol Mayor con algunas variaciones melódicas.



Figura 36 Tema A en Do Bemol Mayor

En el compás 183 con anacrusa va a presentar el tema “B” igualmente en la tonalidad de Do Bemol Mayor.

Figura 37 Tema B en Do Bemol Mayor

En el compás 190 se presenta un tema secundario o variación del tema “B” esta vez más lírico con un movimiento melódico más lento hasta llegar al compás 197 donde vuelva a presentar los arpeggios quebrados en corcheas y tresillos de corcheas que nos va a llevar a la modulación para regresar a Mi Bemol Mayor.

Figura 38 Arpeggios Quebrados de corcheas y tresillos de Corcheas

Reexposición

En el compás 211 con anacrusa la trompeta presenta el primer grupo temático, con la variación, ya que en el compás 221 la melodía hace una modulación a la subdominante La Bemol Mayor y presenta la cadencia auténtica en el compás 224.



Figura 39 Modulación a La Bemol Mayor

En los compases siguientes el compositor pasa por una zona de muchos cambios armónicos sin establecer una tonalidad. Son modulaciones transitorias hasta llegar al compás 239 donde nuevamente retoma la tonalidad inicial.

En el compás 241 la trompeta vuelve a presentar el tema “A” y lo repite en el compás 246 pero esta vez en Mi Bemol Menor.



Figura 40 Tema A en Mi Bemol Menor

En el compás 253 se presenta el tema B nuevamente en la tonalidad de Mi Bemol Mayor con algunas variantes empleando un registro más amplio y del compás 262 al compás 267 se hace un diálogo entre el solista y el acompañamiento hasta llegar al compás 273 donde se vuelve a presentar los arpeggios quebrados en corcheas y tresillos de corcheas sobre la tónica y la dominante.

Figura 41 Arpeggios quebrados sobre la dominante y la tónica

En el compás 281 vamos a encontrar lo que es la coda y en el compás 293 con la figuración de tresillos y semicorcheas y luego el trino para resolver al compás 314 con una cadencia auténtica perfecta.

Figura 42 Cadencia Autentica Perfecta

Luego una extensión de la coda por parte de la orquesta (piano) que va a terminar en el compás 236.

2.4 Romance

<i>Tonalidad</i>	<i>Fa Menor</i>
<i>Compás</i>	4/4 – 9/8 – 3/4 - 6/8
<i>Forma</i>	A B A' B'
<i>Andamento</i>	Adagio Affettuosa

Secciones		Tonalidades	Compases
Introducción		Fa Menor	1 - 14
A	A1 cc. 15-26 A2 cc. 27-48	La Bemol Mayor Fa Menor	15 - 48
B		Sol Sostenido Menor	49 - 66
Puente		Fa Menor	67 - 71
A'	A2 cc. 72-86 Nexo cc. 87-98 A1 cc. 99-114	Fa Menor Fa Menor La Bemol Mayor	72 - 114
B'		Sol Sostenido Menor	115 - 131
Coda		Fa Menor	132 - 136

Tabla 4 Macro forma de la Pieza Romance Andrés Valero Castells.

Su estructura está compuesta por cuatro secciones principalmente A, B, A' y B' pero a esta estructura señalamos que tiene una introducción de 14 compases y la coda que está construida con motivos principalmente de la sección A, también encontramos un puente que conecta la sección de A y B con A' y B'.

La Introducción consta de 14 compases donde los compases 1 y 2 el piano presenta una melodía que es el tema principal de la sección “B”, pero un poco más libre y expresiva como marca en su indicación en la partitura *rubato*.

The image shows a musical score for two instruments: Fliscorno and Piano. The Fliscorno part is a whole rest. The Piano part is in 3/8 time and consists of two measures. The first measure is marked *rubato* and *mf*. The second measure is marked *dim e rit...* and has a fermata over it. The score is set in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature.

Figura 43 Compás 1 y 2 de la Introducción

En los compases siguientes de la introducción principalmente lo que hace el compositor es presentar un carácter general de la pieza estableciendo la armonía de esta, este mismo extracto lo va a utilizar en los compases 87 al 98 en una manera de conexión entre el tema A2 y A1 en la sección de “A”.

Figura 44 Compas 3 al 14 mismo empleado del 87 al 98 que hace de conexión entre A2 y A1

En la Sección “A” encontramos dos subsecciones que contrastan una con la otra en su carácter y su construcción melódica. En A1 que va del compás 15 al 26 presenta un primer tema de un carácter muy melódico principalmente, a diferencia de A2 que se extiende del compás 27 al 48 se caracteriza por ser mucho más rítmico en el acompañamiento y una armonía mucha más densa.

Figura 45 Compás 15 al 26 A1

Figura 46 Compás 27 al 48 A2

La siguiente sección que encontramos es “B” que va del compás 49 al compás 66 y es aquí donde se va a exponer y desarrollar el tema antes mencionado en los compases 1 y 2 de la introducción, pero esta vez por el solista.



Figura 47 Tema presentado en los compases 1 y 2

Los siguientes compases del 67 al 71 su función es de puente y principalmente cadencial creando un contraste con A' donde el compositor expone los temas ya presentados anteriormente.

He dividido A' en tres subsecciones por su carácter y su contenido temático. La primera que tenemos es A2' presenta el mismo tema ya expuesto en A2. La segunda subsección que encontramos es el nexa que hace de unión entre las subsecciones A2' y A1' el cual utiliza parte del material expuesto en la introducción. Y la tercera subsección que encontramos es A1' el cual presenta el tema ya expuesto en A1.

Luego tenemos la Reexposición que va desde el compás 115 al compás 131 pero en la tonalidad de Sol Sostenido Menor y luego va a modular a Fa Menor. Y llegamos a la coda que va del compás 132 al 136 utilizando el material temático de la introducción y el nexa.

CAPÍTULO 3.

PROBLEMAS TÉCNICOS Y RECOMENDACIONES PARA EL ESTUDIO DE LAS OBRAS A INTERPRETAR

A lo largo de la carrera de instrumento, en este caso trompeta, se han trabajado diferentes aspectos técnicos como también los fundamentos básicos para la ejecución. Todos estos aspectos y fundamentos técnicos hacen la ejecución del repertorio de una manera más adecuada.

Es importante mencionar que entre los aspectos técnicos más importantes que se trabajaron están: postura correcta, respiración, uso correcto del aire, emisión del sonido, flexibilidad, resistencia, ejercicios de articulación y digitación.

Por otro lado, en cuanto repertorio también se vieron extractos orquestales donde se podía trabajar interpretación y ejecución de los diversos estilos y épocas.

Al momento de escoger el repertorio para el recital surgía la interrogante de un repertorio donde el instrumento pudiera destacar todos estos aspectos técnicos antes mencionados, un repertorio con diversos estilos de interpretación tanto desde la parte técnica como la parte interpretativa.

Seguidamente presentaré en las piezas, los diferentes aspectos que se deben trabajar para una mejor interpretación.

3.1 Concert Etude Op 49

El Concert Etude Op 49 es una obra que demanda gran dominio del aire y la mecánica puesto que hay muchas escalas y arpeggios rápidos.

Al inicio de la pieza los 20 primeros compases encontramos escalas ascendentes y descendentes tanto ligada como articuladas que a su vez deben sonar todas las notas muy conectadas para una mayor fluidez.



Figura 48 . Compases iniciales

Unos de los ejercicios recomendados son del libro de Vincent Cichowicz donde trabajamos principalmente el sonido y la conexión de las notas para que tengan la misma calidad sonora, tanto ascendente como descendente y también las dinámicas.

VINCENT CICHOWICZ
VCI

All metronome markings are approximate.

Group A

$\text{♩} = 50$

mp

Figura 49 . Lecciones del libro de Vincent Cichowicz

Para esta sección de la pieza el otro aspecto técnico que nos encontramos son las escalas en donde todas las notas deben sonar con fluidez ya que es un pasaje con una velocidad bastante rápida como lo pide el compositor, para esto lo que podemos trabajar son ejercicios de escalas para la digitación, hay muchos métodos y ejercicios que podemos hacer, pero en esta ocasión puedo recomendar los ejercicios del libro de H.L Clarke.

$\text{♩} = 160 \text{ to } \text{♩} = 112$ 4 7

1

pp

2

pp

$\text{♩} = 80-120$

27

p

28

p

Figura 50 Ejercicios del libro de H.L Clarke

Otra sección de la pieza que exige un gran dominio técnico es la parte del staccato que se presenta en varias secciones de la pieza, para esto es recomendable trabajarlo con ejercicios de staccato doble.

Figura 51. Staccato doble

La manera como trabajamos el staccato doble según las referencias de los libros y maestros es con la silaba (Ta Ka) esto se refiere al movimiento de la lengua.

Siempre es recomendable trabajarlas por separado y luego combinarlas de igual manera de manera lenta y a medida que se va desarrollando ir aumentando la velocidad; de igual manera existen muchos ejercicios y métodos donde se trabaja eso, pero dejo como referencia el libro de Arban en la sección de doble staccato.

Figura 52 Ejercicios de Staccato doble del libro de Arban

Otras de las partes que caracteriza esta pieza es una parte muy melódica y cantada en donde la expresividad es predominante.

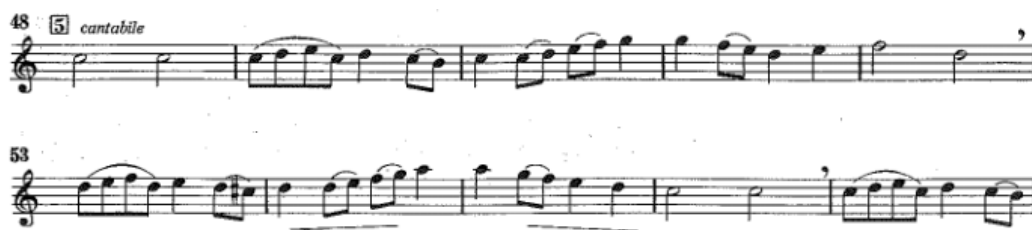


Figura 53 Compás 48 de Concerto Etude op 49

Para esta sección predomina mucho la fluidez del aire y conexión de las notas. De igual manera la dinámica que nos va a dar una mejor interpretación. Para esta sección trabajamos muchos ejercicios de aire y de igual manera nos van a ayudar los ejercicios antes mencionados como son del libro de Vincent Cichowicz donde trabajamos la conexión de las notas.

Estas son algunas dificultades y recomendaciones que encontré a lo largo del estudio de la pieza.

3.2 Concierto para Trompeta Op 18 de Oskar Bohme

3.2.1 Primer Movimiento

Para esta obra se debe tener un correcto y buen manejo de la columna de aire y del apoyo, buscando una fluidez en las frases. Principalmente, debemos tener en cuenta los puntos de apoyo de donde nos vamos a impulsar para tener un dominio del registro y una buena sonoridad.



Figura 54 Puntos de Apoyo en el aire

Para toda esta sección de la pieza trabajamos mucho en el sonido y conexión de las notas. Para eso trabajamos ejercicios para la conexión de las notas como los antes ya vistos del libro de Vincent Cichowicz. Con estos ejercicios logramos una fluidez en el aire y por ende una mejor sonoridad he interpretación. Otro de los ejercicios recomendados es del libro de James Stamp.



Figura 55 Ejercicio del libro de James Stamp

A lo largo de la pieza vamos a ir encontrando diversos fragmentos que con los ejercicios antes mencionado podemos ir resolviendo.

También nos encontramos en esta sección que la manera interpretativa y el aire es de vital importancia para la conexión de las notas y el sonido.



Figura 56 Compas 4 de la letra A

En esta sección de la obra podemos incorporar el vibrato a la interpretación y para eso trabajamos el vibrato con el movimiento de la mandíbula o con pequeños movimientos de la mano derecha.

Otra sección en la que nos encontramos con una complejidad técnica es en el compás número 13 de la letra B.

The image displays five staves of music in G minor. The first staff starts with a forte (*f*) dynamic and features several triplet markings. The second staff includes a trill marking ('trill') and continues with triplet markings. The third staff ends with a piano (*p*) dynamic. The fourth and fifth staves consist of dense, rhythmic patterns, likely sixteenth-note runs, with various slurs and accents throughout.

Figura 57 Compás número 13 de la letra B

En esta sección de la pieza encontramos una dificultad interpretativa, con el aire y la conexión de las notas, la coordinación en el staccato y la velocidad de los dedos.

Para asegurar este pasaje debemos coordinar la fluidez del aire, los dedos la lengua, para establecer mejor definición de cada nota y lograr una interpretación más fluida de este pasaje y los demás pasajes rápidos que nos encontramos a lo largo de la pieza.

Algunos ejercicios que recomiendo son del libro de H.L Clarke para trabajar la fluidez del aire y la digitación. De igual manera se puede trabajar en staccato para coordinar el movimiento de la lengua con los dedos.

Met. From ♩ = 160 to ♩ = 112

1

2

3

4

Figura 58 Ejercicios de H.L Clarke

Otro fragmento que nos encontramos con un grado de dificultad muy alto es la sección final donde hay que emplear el uso del staccato doble.



Figura 59 Coda con staccato doble

Como ya se ha mencionado en la pieza anterior, la manera de trabajarlo es comenzando muy lentamente y conforme se va dominando progresivamente ir aumentando la velocidad. Los ejercicios ya citados nos ayudarán en toda esta sección.



Figura 60 Ejercicios de staccato doble del libro de Arban

3.2.2 Segundo Movimiento

En el segundo movimiento nos encontramos con una gran expresividad y desarrollo técnico, donde nos tenemos que acoger a la fluidez y la sonoridad en la trompeta. Para esto, utilizamos diversos ejercicios ya antes mencionados como los ejercicios del libro de Vincent Cichowicz.

También del libro de James Stamp los cuales trabajan principalmente el centro del sonido y la conexión de las notas dándonos una mayor expresividad en este movimiento. Otra técnica que podemos poner en práctica es de Frullato que nos ayudará a obtener limpieza y calidad sonora.

The image shows a musical score for 'Adagio festivo' (M.M. ♩ = 48) in 3/4 time, marked with a fermata over the first measure. The score consists of three staves. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and includes a fingering '5' above the first note. The second staff features a change to G major (G 4) and includes dynamics *p* and *f*, with accents (^) over several notes. The third staff is marked *sempre f* and includes a *pp* dynamic marking. The music is characterized by flowing lines and various articulations such as slurs and accents.

Figura 61 Segundo Movimiento del Concierto de Oskar Bohme

El Frullato es una técnica basada en vibrar la lengua con la letra R mientras se ejecuta un ejercicio técnico o un pasaje musical. Para lograr mantener el Frullato se necesita mantener el aire fluyendo.

3.3 Concierto para Trompeta de Johann Nepomuk Hummel

Al inicio del concierto nos encontramos con un pasaje que, aunque puede ser bastante sencillo se necesita tocar cada nota con la claridad y manteniendo la dinámica propuesta por el compositor.



Figura 62 Inicio del Concierto de Hummel

Para esto podemos hacer referencia a ejercicios de la primera sección del libro de Arban donde justamente trabajamos el ataque de las notas manteniendo una calidad sonora homogénea.



Figura 63 . Ejercicio del libro de Arban

Otras de las dificultades que nos encontramos son las notas de adornos (grupeto)



Figura 64 Compás 125 y 126 grupeto

Y precisamente en el libro de Arban nos encontramos una sección de como trabajar eso de manera lenta para la coordinación entre los labios aire y dedos.



Figura 65 . Ejercicios sobre grupeto. Método Arban

Para la ejecución efectiva de los trinados recomendamos la sección que Arban dedica a los mismos en su ya citado Método.



Figura 66 Compas 144, 145 y 146



Figura 67 . Ejercicios para trabajar el Trino

En este concierto nos encontramos una sección de arpeggios quebrados que abarca hasta dos octavas de registro del instrumento donde el aire y el ataque de las notas es muy importante para la fluidez del pasaje.



Figura 68 Pasaje de arpeggios quebrados Concierto de Hummel

Para que estos trechos se puedan tocar limpiamente, se recomienda los ejercicios de intervalos de diferentes libros



Figura 69 . Ejercicios de intervalos del libro de Arban

Todos estos ejercicios y recomendaciones mencionadas nos ayudan a una mejor ejecución e interpretación de este concierto.

3.4 Romance

Esta obra musical se caracteriza por su alto grado de expresividad por lo que se necesita un dominio del aire y una fluidez del mismo. Teniendo en consideración que esta pieza se interpreta con Fliscorno la emisión del aire debe ser trabajada aun mayor ya que el instrumento requiere un poco más de aire por sus dimensiones.

The image shows the first ten measures of a musical piece titled 'Romance'. The score is written on three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature (C). A fermata is placed over the first measure, with a '2' above it. The second measure starts with a new time signature of 9/8 and a dynamic marking of *mp*. The second staff starts at measure 6 with a 3/4 time signature. The third staff starts at measure 9 with a 9/8 time signature, and measure 10 is highlighted with a box containing the number '10'. The piece concludes with a 3/4 time signature and a double bar line.

Figura 70. Primeros compases de Romance

Como en esta pieza abundan las frases ligadas, trabajamos la conexión con ejercicios de Stamp y Cichowicz.

The image displays two musical exercises labeled 'Group D'. Both exercises are written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The tempo is marked as *mp* and the metronome setting is indicated as $\text{♩} = 56$. Each exercise consists of a series of notes connected by a long slur, starting with a quarter note and followed by eighth and sixteenth notes. The first exercise uses a sequence of notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The second exercise uses a sequence: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Both exercises end with a double bar line.

Figura 71 Ejercicios del libro de Vincent Cichowicz para la fluidez del aire.

CAPÍTULO 4

COMO IMPLEMENTAR LA TECNOLOGÍA Y TECNICAS DE GRABACIÓN A LA TROMPETA

En este Capítulo nos adentraremos en el uso de la tecnología, diferentes herramientas y técnicas para grabar la ejecución de la trompeta en diferentes géneros y agrupaciones; como también diferentes herramientas que podemos utilizar tanto para recibir como para impartir clases con alta fidelidad sonora. También veremos cómo utilizar la tecnología para llegar a muchas personas a través de la tecnología, plasmando nuestras ideas musicales que nos impulsarán en nuestro desarrollo como músicos y artistas.

He escogido este tema debido a que hace unos cuantos años, me surgió la curiosidad sobre este mundo de la grabación y producción musical; logrando motivarme a investigar y desarrollarme en esta área.

Puedo testificar que dicho conocimiento fue útil para afrontar mi formación académica y mi generación de ingresos en la difícil situación que nos tocó vivir durante la pandemia ya que, en las asignaturas teóricas no hubo tanta complicación pero a la hora de dar asignaturas prácticas en las cuales tuve que grabarme tocando la trompeta, debía buscar la mayor calidad posible para que los profesores pudieran darme las mejores recomendaciones técnicas y no supuestos por las limitaciones informáticas o de red que tenemos en nuestro país como los son los micrófonos de calidad normal que traen las computadoras que son incapaces de recoger el sonido real de un instrumento.

.

4.1 Elementos Básicos Utilizados para la grabación de la trompeta

Para llevar a cabo una grabación en general se requieren algunos aparatos básicos como la computadora, una interfaz de audio, micrófonos y audífonos.

4.1.1 Computadora

La computadora utilizada requiere algunas cualidades específicas para un mejor desempeño. En esta, se debe utilizar un programa de grabación de audio, este puede variar según las necesidades requeridas.

Entre los programas de grabación de audio que podemos mencionar están: Protools, Logig Pro, Studio One, Ableton, Cubace, FL Studio.



Figura 72 Computadora y Programa de Grabación

4.1.2 Interfaz de Audio

Es un dispositivo que convierte la señal eléctrica y analógica (el sonido) y la lleva a nuestro programa de grabación en la computadora. Durante este proceso intervienen varios elementos físicos (de la interfaz) que influyen en la calidad de la conversión analógica/digital (A/D).

Existen diferentes tipos de interfases de audios que pueden variar según su tipo de conexiones y la cantidad de entradas de grabación.



Figura 73 Diferentes Interfases de Audio

4.1.3 Micrófono

Es un instrumento que recoge el sonido y los transmite mediante la interfase de audio cambiando la naturaleza de la señal captada, se trata de un transductor, es decir, un aparato encargado de transformar la energía acústica (el sonido emitido por la trompeta) en energía eléctrica.

Existen diversos tipos de micrófonos que podemos utilizar para la grabación de la trompeta según las necesidades requeridas en cuanto a timbre, sonoridad, los géneros musicales y las diferentes agrupaciones.

Entre los tipos de micrófonos podemos mencionar:

a. El micrófono de condensador

Se compone por 2 placas metálicas muy cercanas, siendo una móvil y la otra fija. La que es móvil actúa como un diafragma cuya conductividad eléctrica es alta debido a que está bañada en algún metal. El micrófono de condensador requiere alimentación para el condensador y el preamplificador, pudiendo utilizarse una batería en el mismo micro o recibir alimentación phantom a través de la interfase.

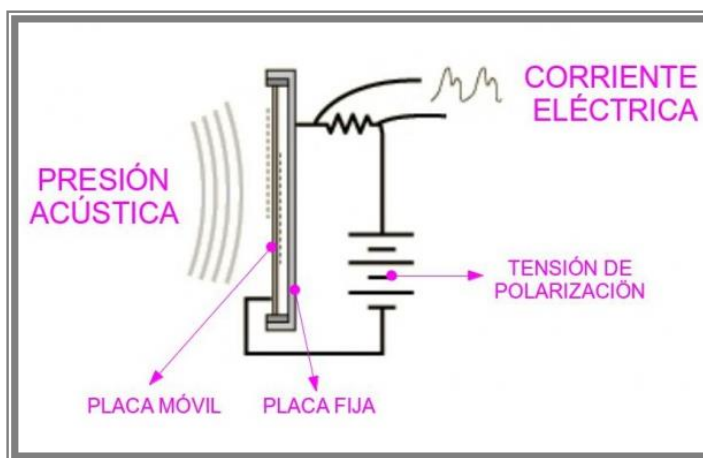


Figura 74 Componentes de un Micrófono condensador

Estos micrófonos son de una sensibilidad muy alta por lo que se puede utilizar de diversas maneras tanto para grabar en modo ambiente como por ejemplo un quinteto de metales ya que su captura va a ser del grupo en general para darle un sonido más acorde a la agrupación y lograr esa sonoridad de grupo de cámara. Otro de los usos que se le puede dar es de manera ambiente para tocar de solista con piano acompañante o solista con orquesta de cámara ya que de esta manera va a recoger tanto la trompeta como la acústica del lugar.



Figura 75. Modos de Utilizar el Micrófono condensador en Solista con acompañamiento de orquesta de cuerda

Otro uso que podemos dar en grabaciones en diferentes géneros y estilos como pueden ser salsa, merengue, pop, jazz, latin jazz en donde queremos un sonido más directo de la trompeta y estos casos se usa directamente frente a la campana de la trompeta. Estos pueden variar en marcas y modelos según las necesidades del músico.



Figura 76 Micrófono de Condensador utilizado de manera directa

Los micrófonos de Condensador pueden ser de membrana pequeñas o grandes y esto va a variar depende el uso que le vamos a dar. En grabaciones de trompetas se puede llegar a utilizar hasta dos tipos de micrófono uno de membrana pequeña para capturar el sonido directo del instrumento y uno de membrana más grande para capturar la sala o la acústica del lugar donde se graba.



Figura 77 Utilizando Dos tipos de micrófono para grabación

Algunos tipos de micrófonos de condensador también cuenta con patrones polares, esto hace referencia a la manera y dirección de como el micrófono va a capturar el sonido por medio de su cápsula, y estos pueden ser:

- Cardioide = captación del sonido que viene frontalmente.
- Direccional Recoge el Sonido de frente, pero en un Angulo un poco más cerrado.
- Figura 8 = recoge sonido de detrás y de delante.
- Omnidireccional = viene a ser un patrón 360° porque recoge el sonido producido desde todos los lados del micrófono.

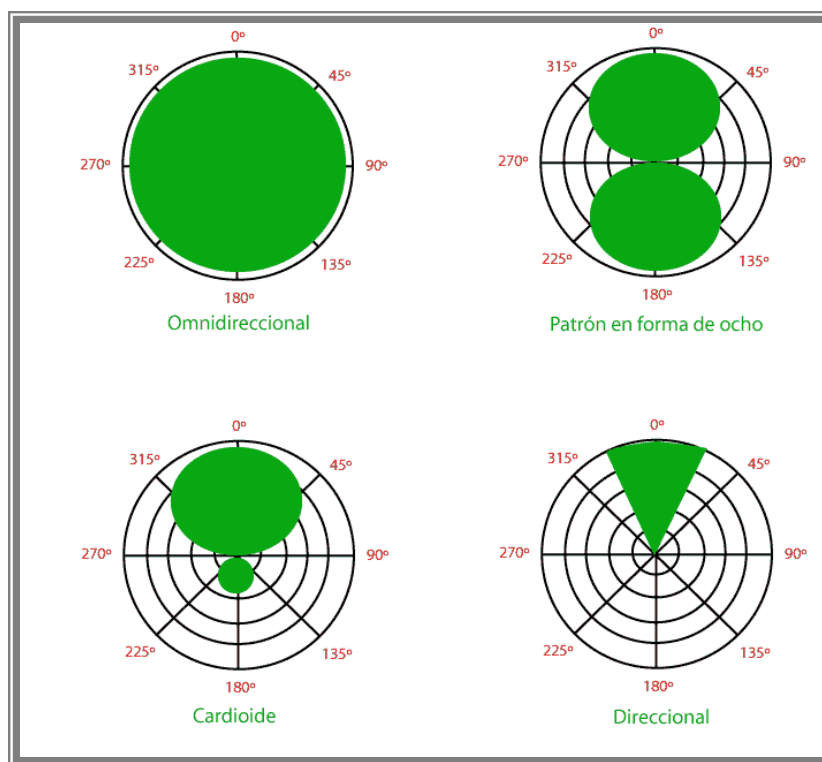


Figura 78 . Patrones Polares de los Micrófonos de Condensador

b. Los Micrófonos Dinámicos

Debido a que no es muy sensible, los micrófonos dinámicos necesitan más energía para mover el diafragma. La captura de estos micrófonos es unidireccional eso quiere decir que debe estar justo frente a la campana del instrumento para capturar su sonido. Esto los convierte en una buena opción para sonidos con altos niveles, y su uso más común es en vivo

Por el tamaño de la cápsula los micrófonos dinámicos pueden ser:

De cápsula Pequeña – Amplia o Grande



Figura 79 Uso del micrófono dinámico

4.1.4 Audífono

Nos sirve como referencia para escuchar lo que estamos grabando de igual manera para escuchar la pista musical sobre la que estamos grabando, este caso si estamos en un estudio o en nuestra computadora.

CONCLUSIONES

1. El conocer la vida de cada compositor nos permite entender aún más cada obra musical, el contexto histórico y social en que vivía y las razones por el cual fue escrita la obra. Estas enseñanzas nos brindan mayor posibilidad en la interpretación en base a las ideas por las que fueron escritas.

2. Estudiar de una manera más profunda cada obra desde su forma, estructura armonías, melodías y periodo en el que fue escrita, nos va a brindar un mayor campo de posibilidades para su interpretación.

3. Hacer una lista de todas las complicaciones técnicas musicales e interpretativas y buscar alternativas y soluciones para una mejor interpretación, nos brinda un mejor enfoque al momento del estudio de cada obra musical.

4. Desde una parte formal el leer e investigar me ha ayudado a entender más al detalle los libros y ejercicios y las piezas musicales expuestas en este trabajo ya que muchas veces nos centramos solo en tocarlos y no en estudiarlos que es de verdad lo que nos llega a fortalecer y sacarle el mayor beneficio.

5. La Implementación de la tecnología a nuestro instrumento, como aprovechar las diversas herramientas para un mayor beneficio, ya que nos brinda las posibilidades de crecer como músico.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- International trumpet guild. (2019). New research on Oskar Böhme (1870-1938). [Podcast]. New research on Oskar Böhme (1870-1938) - The International Trumpet Guild www.trumpetguild.org
- Biografía de Johann Nepomuk Hummel (biografiasyvidas.com)
- Johann Nepomuk Hummel - EcuRed
- romancebanda.info .pdf (andresvalero.com)
- Goedicke, Alexander; Concert Etude Op. 49. 1946, Universal Music.
- Entrevista realizada al compositor y director Andrés Valero Castell por este servidor
- Sluzewski, M. (2019). Oskar Böhme. [Podcast].<https://brassmusiconline.com/blogs/articles/oskar-bohme>
- Sommerhalder, M. (2019). Gloria y sufrimiento: Vida y muerte de Oskar Böhme en Rusia[podcast]. <https://trumpetmagazine.online/gloria-y-sufrimiento-vida-y-muerte-de-oskar-bohme-en-rusia/>
- Arban, J. B. (1992). Method for the Cornet. (T. H. Rollinson, J. W. PEPPER, method for the cornet)
 - Clarke, H. L. (1984). TECHNICAL STUDIES FOR THE CORNET. (CARL FISHER INC, Method for the Cornet) carl Fisher inc.
 - Stamp, J. (1674). WARM-UPS + STUDIES. (EDITIONS BIM, method for the trumpet,) editions bim.

ANEXOS

Torrent (Valencia, España)

22 de octubre de 2024

Quisiera manifestar que he mantenido varias entrevistas on-line con Juan Paulo Hidalgo Hernández, sobre mi composición **Romance**, para fliscorno y piano.

Le he proporcionado información sobre la obra, y todo lo que aparece sobre ella en su Trabajo de Graduación, para la Facultad de Bellas Artes de la universidad de Panamá, es estrictamente correcto.

A quien corresponda,



Digitally signed by ANDRES|VALERO|CASTELLS
DN: cn=ANDRES|VALERO|CASTELLS,
serialNumber=22561490P,
givenName=ANDRES, sn=VALERO CASTELLS,
ou=CIUDADANOS, o=ACCV, c=ES
Date: 2024.10.22 22:48:31 +01'00'

Fdo. Andrés Valero-Castells

Compositor y Director

Catedrático del Conservatorio Superior de Valencia

Académico de la M. I. Academia de la Música Valenciana

www.andresvalero.com