

**RECOPIACIÓN DE OBRAS PARA TROMPETA EN LA FORMACIÓN
PROFESIONAL DEL MÚSICO**

Por:

DAVID MALAVER NEIRA

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTADER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

LICENCIATURA EN MUSICA

BUCARAMANGA

2013

**RECOPIACIÓN DE OBRAS PARA TROMPETA EN LA FORMACIÓN
PROFESIONAL DEL MÚSICO**

Por:

DAVID MALAVER NEIRA

Trabajo de grado para optar al título de:

Licenciado en Música

Director de proyecto:

OLEDXANDER SOLOMENYUK

Codirector de proyecto:

ALBERTO LUIS SANCHEZ

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTADER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

LICENCIATURA EN MUSICA

BUCARAMANGA

2013

DEDICATORIA

El autor dedica este trabajo de grado a:

Dios todo poderoso, por las bendiciones recibidas a lo largo de mi vida y en especial por iluminarme en la realización de este proyecto.

Yolanda Neira y Jonathan Malaver, mi familia, por su apoyo incondicional.

Profesor Eduardo Mateus, por sus enseñanzas y colaboración.

Maestro Alexander Solomeniuk, por sus enseñanzas y motivación en la construcción de este proyecto.

Profesor Alberto Luis Sánchez, por la motivación brindada en mi iniciación musical y por su apoyo en la realización de este proyecto.

Leidy García portilla, mi compañera sentimental, por su amor y apoyo.

Todos los compañeros y profesores de la licenciatura en música quienes aportaron su colaboración para la realización de este proyecto, así como compartieron conmigo este bello arte.

AGRADECIMIENTOS

El autor expresa sus agradecimientos a:

Dios, por acompañar cada pasó de mi vida.

Maestro Alexander Solomeniuk, por sus enseñanzas en la interpretación musical indispensables en mi formación como trompetista.

Maestro Jairo Calderón Herrera, por sus múltiples aportes y motivación para la presentación de este proyecto.

Profesor Eduardo Mateus, por sus aportes teórico-prácticos en la cátedra de instrumento principal bases de mi formación como trompetista; por todas las recomendaciones brindadas para la presentación de esta monografía.

Maestro Nelson Henry Cruz, por permitirme aplicar los conocimientos adquiridos en múltiples escenarios junto con la banda sinfónica de la Universidad Industrial De Santander.

Profesora Natalia Avella Ramírez, por su compromiso, apoyo, paciencia y colaboración como pianista en la sustentación de este proyecto.

Profesor Julián Illera por sus recomendaciones en el mejoramiento de esta monografía.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN.....	17
1.1 JUSTIFICACIÓN	18
1.2 OBJETIVO DEL PROYECTO.....	19
2. MARCO CONCEPTUAL.....	20
3. MARCO TEÓRICO.....	21
3.1 Introducción a la interpretación musical.....	24
3.1.1 ¿Qué son los signos de interpretación musical?	24
3.1.2 Articulaciones musicales	24
3.1.3 Aplicación práctica de articulación.....	26
3.1.4 Detaché.....	26
3.1.5 Legato	26
3.1.6 Tenuto.....	27
3.1.7 Marcato	28
3.1.8 Martelé o martilleando.....	29
4. DINAMICA MUSICAL.....	31
4.1 ¿Qué son los matices musicales?	31
4.1.1 Matices dinámicos o de intensidad	32
4.1.2 Dinámica de transición.	34
4.1.3 Matices agógicos o de tempo	36
4.2 Experiencias personales del autor y recursos empleados en su proceso interpretativo.....	38
5. MONTAJE DE LAS OBRAS Y DIFICULTADES TÉCNICAS	41
5.1 Selección del repertorio de obras.....	42

6.	EI ARTE DE LA INTERPRETACION MUSICAL	44
6.1	Identificar factores claves de interpretación.....	45
6.1.1	Biblioteca de sentimientos e ideas musicales.....	47
6.1.2	Título de la obra	48
7.	METODOLOGÍA APLICADA	54
7.1	Nivel de ejercicios técnicos.	55
7.2	Nivel de estudios específicos.	57
7.3	Nivel de interpretación de obras musicales.	58
8.	DESCRIPCIÓN DE LAS OBRAS	59
8.1	CONCIERTO PARA TROMPETA EN Eb MAYOR DE FRANZ JOSEPH HAYDN.....	59
8.1.1	Título de la obra	59
8.1.2	Articulación musical.....	60
8.1.3	Carácter de la obra.....	61
8.1.4	Adornos y ornamentos de la obra.....	62
8.1.5	Datos de interés	65
8.2.1	Título de la obra	67
8.2.2	Articulación musical de la obra.	67
8.2.3	Carácter de la obra.....	69
8.2.4	Detalles de interpretación.....	69
8.3	ANDANTE ET ALLEGRO DE GUILLAUME BALAY	72
8.3.1	Título de la obra.	72
8.3.2	Datos de Interpretación.	72
8.4	CONTEST PIECES DE GEORGE ADOLPHE HUE	75
8.4.1	Título de la obra	75

8.4.2 Datos de interpretación	76
8.5 UPTOWN BLUES DE JEFF TYZIK	80
8.5.1 Datos de interpretación e improvisación.....	81
8.6 THECNOLOGY DE FONS VAN GROEP	85
8.6.1 Datos de interpretación	85
8.7 ELEGY (IN SWING) DE FONS VAN GROEP	88
8.7.1 Datos de interpretación.	89
CONCLUSIONES	93
RECOMENDACIONES.....	95
BIBLIOGRAFÍA.....	96
ANEXOS	99

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Tipos de articulaciones musicales	25
Tabla 2. Comparación de articulaciones.	30
Tabla 3. Matices dinámicos o de intensidad.	33
Tabla 4. Dinámica de transición (incremento de la intensidad).	35
Tabla 5. Dinámica de transición (disminución de la intensidad).	35
Tabla 6. Tabla comparativa de datos de interpretación musical.	77
Tabla 7. Tabla comparativa de datos de interpretación musical: ad libitum.	77
Tabla 8. Como interpretar dinámicas agógicas y de intensidad.	78
Tabla 9. Como interpretar dinámicas agógicas y de intensidad.	79
Tabla 10. Tabla de cifrados en Uptown Blues de Jeff Tizik.	82
Tabla 11. Blues de doce compases en el jazz.	83

LISTA DE FIGURA

	Pág.
Figura 1. Articulaciones musicales.	24
Figura 2. Detaché.	26
Figura 3. Legato.	26
Figura 4. Ejemplo de articulaciones.	27
Figura 5. Tenuto.	27
Figura 6. Pronunciación del Tenuto.	28
Figura 7. Marcato.	28
Figura 8. Ejemplo de Marcato.	29
Figura 9. Martelé o martilleando.	29
Figura 10. Ejemplo de matices dinámicos.	32
Figura 11. Principales dinámicas de intensidad.	32
Figura 12. Dinámicas de transición.	34
Figura 13. Ejemplo de ejercicio para trompeta con ligadura.	45
Figura 14. Ejemplo de biblioteca de sentimientos e ideas musicales.	47
Figura 15. Trino en obra de Franz Joseph Haydn.	49
Figura 16. Trino en obra de George Hue.	50
Figura 17. Ejemplo análisis de tonalidad.	51
Figura 18. Ejemplo de modulación a la relativa mayor de la tonalidad.	52
Figura 19. Título de la obra de Franz Joseph Haydn.	60
Figura 20. Articulación ligada en obra de Franz Joseph Haydn.	61
Figura 21. Carácter de la obra.	61

Figura 22. Trino en obra de Joseph Haydn.	63
Figura 23. Interpretación de trino de Joseph Haydn.	63
Figura 24. Mordente superior.	64
Figura 25. Mordente inferior.	64
Figura 26. Mordente en obra de Joseph Haydn.	65
Figura 27. Interpretación del mordente en la obra.	65
Figura 28. Ejemplo de cadencia ad libitum.	65
Figura 29. Ejercicio de estudio de articulaciones Detaché, ligado, staccato y ligado.	68
Figura 30. Ejercicio de staccato.	68
Figura 31. Carácter de la obra de Alexander Goedicke.	69
Figura 32. Efecto de eco en Concert Etude.	70
Figura 33. Interpretación de doble staccato.	70
Figura 34. Análisis parte cuasi cantábile del Concert Etude.	71
Figura 35. Datos de interpretación de Andante et Allegro de Guillaume Balay.	72
Figura 36. Carácter andante et allegro de Guillaume Balay.	73
Figura 37. Interpretación de apostrofes.	74
Figura 38. Interpretación de seisillos.	75
Figura 39. Interpretación de la expresión Maestoso.	76
Figura 40. Triple staccato en Contest Pieces.	79
Figura 41. Interpretación del triple staccato en Contest Pieces.	80
Figura 42. El swing.	81
Figura 43. Ejemplo de estudio de acordes y escalas melódicamente.	84
Figura 44. La escala Blues.	84
Figura 45. Interpretación de la Sincopa aplicada.	86

Figura 46. Efecto apagado en la trompeta.	86
Figura 47. Aplicación del mordente en Technology.	86
Figura 48. Ejemplo de apagado usando los pistones.	87
Figura 49. Glisando entre dos notas.	87
Figura 50. Ejecución de matices agógicos en Elegy (in swing).	89
Figura 51. Matices agógicos y de transición en Elegy (in swing).	90
Figura 52. Interpretación de corcheas en Elegy (in swing).	91
Figura 53. Interpretación de frase al unísono en Elegy (in swing).	91

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A: Concierto para trompeta y orquesta de Franz Joseph Haydn.	100
Anexo B: Concert Etude para corneta a pistones en Gm de Alexander Goedicke.	105
Anexo C: Andante et Allegro para corneta a pistones o saxofón Bb de Guillaume Balay.	108
Anexo D: Contest Pieces para corneta a pistones de George Adolphe Hue.	112
Anexo E: Uptown Blues de Jeff Tizik.	116
Anexo F: Technology de Fons Van Grop.	117
Anexo G: Elegy (in swing) by Fons Van Grop.	119

RESUMEN

TÍTULO: RECOPIACIÓN DE OBRAS PARA TROMPETA EN LA FORMACIÓN PROFESIONAL DEL MÚSICO¹.

AUTOR: MALAVER NEIRA, David²

PALABRAS CLAVES: Trompeta, Estudios Apartes, Interpretación musical, Haydn, Goedicke, Hue, Balay, Tizik. Fons Van Grop.

El presente trabajo de grado está construido bajo las experiencias adquiridas como intérprete de la trompeta durante el desarrollo del proceso formativo de un estudiante, tomando como tema principal la interpretación musical de obras para este instrumento, guiadas por un método sencillo y explícito en la ejecución de la técnica interpretativa de diferentes aspectos indispensables en la formación de un músico integral. Esta recopilación de obras es una herramienta que sirve como ejemplo del método a seguir para los estudiantes de trompeta de la Licenciatura en Música en la construcción de un repertorio musical.

En ese mismo orden de ideas este trabajo de grado pretende incentivar a los estudiantes de trompeta a la tecnificación de sus conocimientos, organizándolos en métodos y procesos eficaces a seguir para la rápida asimilación de teorías, conceptos, ejercicios y estudios proponiendo la manera de aplicarlos en obras determinadas.

También se espera mostrar a los estudiantes de Licenciatura en Música el resultado de un proceso de auto-aprendizaje a corto, mediano, y largo plazo adquirido durante la carrera y enriquecido con experiencias en ámbitos laborales congruentes al quehacer del músico, donde los conocimientos puedan ser aplicados en diferentes formatos musicales, así como la realización personal y profesional del mismo.

Por último, esta monografía brinda herramientas de interpretación musical a los estudiantes interesados en mejorar y obtener resultados más eficaces a la hora de ejecutar obras para trompeta, fomentando el deseo de continuar en la formación profesional e incentivar la motivación personal por alcanzar nuevas metas en su proyecto de vida.

¹ Trabajo de grado.

² Facultad de ciencias humanas. Escuela de artes y música. Licenciatura en música. Director: Oledxander Solomenyuk. Co-director: Alberto Luis Sánchez

ABSTRACT

TITLE: COLLECTION OF WORKS FOR TRUMPET IN THE TRAINING OF MUSICIAN³

KEY WORDS: Trumpet, Excerpts Studies, Music Performance, Haydn, Goedicke, Hue, Balay, Tizik. Fons Van Group.

AUTHOR: MALAVER NEIRA, David⁴

This work is built on grade lessons learned as an interpreter of the trumpet during the development of a student's learning process, taking as theme music performance of works for this instrument, guided by a simple and explicit execution different interpretive technique indispensable aspects forming a comprehensive musician. This collection of works is a tool that serves as an example of the method to be followed for trumpet students of the Bachelor of Music building a repertoire.

In that same vein this paper aims to encourage students to trumpet the modernization of their knowledge, organizing them into effective methods and processes to be followed for the rapid assimilation of theories, concepts, exercises and studies suggesting how they apply in specific works.

Also expected to show students of degree in Music the result of a process of self-learning in the short, medium, and long term acquired during the academic process and enriched experiences in work environments congruent to the work of the musician, where knowledge can be applied in different musical formats, as well as personal and professional fulfillment thereof.

Finally, this monograph provides musical interpretation tools for students interested in improving and more effective results when executing works for trumpet, fostering a desire to continue in vocational training and encourage the personal motivation to achieve new goals in their life project.

³ Degree Works.

⁴ Faculty of Human Sciences. School of Arts and Music. Degree in Music. Director: Oledxander Solomenyuk. Co-Director: Luis Alberto Sánchez.

INTRODUCCIÓN

La educación musical a nivel erudito en nuestro marco social presenta múltiples falencias por diversos factores como son: factores pedagógicos, educativos, estructurales, políticos y literarios que limitan dicha educación y la llevan a simplemente un aprendizaje básico en algunos casos y en muchos otros a la ausencia de la misma, limitando a la población que se inclina por alcanzar el estudio musical a nivel profesional e impidiendo de esta manera el desempeño y desenvolvimiento en su vida profesional.

Quizá la evidencia más clara de este problema se ve fuertemente contenida en la manera como un instrumentista interpreta obras universales o eruditas aplicando sus estudios de las técnicas, teorías, estilos y carácter de una manera inadecuada en dichas obras, conduciéndolo en algunos casos a cambiar la intención principal del autor.

Por ello el objetivo de este proyecto es Realizar una recopilación de obras para trompeta que presente un proceso de estudio progresivo y sistemático en la formación profesional del músico integral.

Del mismo modo se propone un método de estudio que el trompetista puede aplicar y tomar como ejemplo para el mejoramiento de sus metodologías de aprendizaje.

No obstante esta monografía contiene transcripciones de obras para trompeta donde se podrán apreciar algunas de las formas adecuadas de interpretar los estudios apartes extraídos de las mismas, explicándolos detalladamente según su nivel de dificultad y buscando como fin último una ejecución precisa y profesional.

1.1 JUSTIFICACIÓN

La realización de este proyecto busca incentivar el buen desarrollo del trompetista, a crear una base sólida sobre la cual el intérprete dedicado a su instrumento puede empezar a emprender ciertas obras universales de una manera adecuada.

Al aplicar este proyecto a corto plazo se conseguirá observar el fruto de los estudios técnicos previamente realizados (métodos, estudios y teorías) llevados a la práctica en esta recopilación, partiendo de pautas claves donde se llegara a obtener resultados con mayor claridad y eficiencia.

Muchas veces en el estudio del instrumento y en el aprendizaje en general, se encuentran barreras sobre las cuales se puede pensar que el intérprete se estanca y que el avance que se está realizando es muy poco por no decir nulo, por esto a mediano plazo en la aplicación paso a paso de este proyecto se puede encontrar que dichas barreras no se presentaran y que la adquisición del nivel profesional va a ser más sustancial debido a que se evitará todas esas costumbres viciosas que algunas veces son adquiridas por no tener la instrucción más adecuada.

A un largo plazo se puede apreciar la adquisición de un repertorio musical a nivel erudito de obras para trompeta que en un principio parecería casi imposible de alcanzar de otro modo, debido a que esta recopilación no solo reúne obras para trompeta con un nivel de dificultad progresiva, sino que para cada una de esas obras se plantean pautas y recomendaciones claves al estudiar ciertas frases musicales y brindarle al intérprete una serie de recursos para ejecución de su instrumento en dichas obras.

Este proyecto es una manera innovadora de estudiar obras para trompeta, dado que sin desmeritar ninguno de los excelentes métodos que existen o las recopilaciones que algunas editoriales realizaron para este instrumento, donde

muchas veces dan por entendida la forma de aplicar la técnica y no atienden a esas pautas que hacen al trompetista más competente en la aplicación sus conocimientos musicales adquiridos previamente.

1.2 OBJETIVO DEL PROYECTO

Objetivo general

Realizar la recopilación e interpretación de las obras necesarias para la ejecución de la trompeta que sea la expresión del proceso ordenado y sistemático en la formación profesional del músico.

Objetivos Específicos

- Brindar una recopilación de obras para trompeta donde se puede apreciar diferentes estilos y técnicas de interpretación en el desarrollo de la formación profesional.
- Plantear una metodología de estudio básica que permita la organización de los contenidos teórico prácticos necesarios en la ejecución de las mismas sirviendo como herramienta de ayuda en el estudio interpretativo del trompetista.
- proponer pautas de interpretación musical en un lenguaje sencillo y básico que sirvan como material de ayuda en la interpretación de las obras de esta recopilación
- Consolidar todo el proceso necesario de estudio para la mejor ejecución e interpretación de las obras del repertorio, a través de un recital como solista con acompañamiento pianístico y con ensamble instrumental.

2. MARCO CONCEPTUAL

A través de la formación profesional y de las experiencias adquiridas como estudiante de Licenciatura en música de la Universidad Industrial de Santander, junto al desempeño como profesor de trompeta en otras instituciones regionales, el autor de este proyecto ha podido apreciar que la deserción de los estudiantes en los espacios laborales y de desempeño profesional como trompetistas se debe a la inseguridad del mismo, fomentada por el entendimiento erróneo de las técnicas musicales en cuanto a la interpretación de obras para trompeta y las falencias que se presentan en la ejecución de la técnica musical.

No obstante, Esto se debe a la falta de motivación alimentada por la frustración personal del trompetista, al emplear un método poco eficaz en cuanto a la ejecución de la técnica, la teoría y el entendimiento del carácter musical en determinadas obras.

Por todo lo anterior, se plantea el tema de este proyecto de grado proponiendo un ejemplo de cómo afrontar obras para trompeta en la formación profesional del músico, empleando un método de estudio efectivo en la interpretación de la misma; tomando como puntos de apoyo los conceptos teóricos propuestos en diferentes textos como “Como leer música”. Harry y Michel Baxter. Barcelona (2007), “Teoría general de la música. Hermann Grabner. Barcelona (2007), Diccionario de la música y los músicos. Mariano Pérez (2000), Diccionario de términos musicales. Miroslava Sheptak. (2007), El intérprete y la música. Monique deshaussées. (2002), Teoría de la música. Claude Abromont y Eguine Montalenbert. (2005), entre otros, los cuales son aplicados en la construcción de metodologías de estudio explícitas en el desarrollo e interpretación de obras para trompeta de grandes autores como Joseph Haydn, Alexander Goedicke, George Adolph Hue, Jeff Tizik y Guillaume Balay y Fons Van Grop.

3. MARCO TEÓRICO.

La historia de la trompeta se remonta a los orígenes de la historia de la humanidad donde las primeras trompetas eran fabricadas con cuernos de buey, conchas de moluscos, tubos de caña etc. Siendo este instrumento utilizado en un principio como trompa de caza y en otras ocasiones en rituales como funerales, rituales espirituales primitivos y para transmitir señales a largas distancias entre otros.

En la antigüedad los egipcios atribuían su invención al dios Osiris los cuales los heredaron de los pueblos Mesopotámicos. Estos instrumentos eran llamados “snebs” que tenían una forma cónica y eran utilizados en paradas militares así como en rituales religiosos; se encontraron dos trompetas en la tumba del rey Tutankamon quien reinó en 1353 a 1358 a. C. por otra parte, en los pueblos hebreos la trompeta se llamaba hazozra o chatzótzrah de carácter casi divino atribuyendo su construcción a moisés. Los griegos también empleaban este instrumento en certámenes de trompeteros en los juegos olímpicos.

En la edad media este instrumento presentaba dos formas definidas, “el claro”, de la familia de las trompetas y la “bucina”, de la familia de los trombones. En un principio “el claro” era un tubo recto y cónico pero con el tiempo para la comodidad en el transporte del mismo el tubo fue doblado en zig-zag adoptando el nombre de Clarión.

También la trompeta fue empleada en los grupos orquestales no uniformes de esa época como en el Orfeo de Monteverdi (1607) quien escribió una tocata para cinco trompetas en diferentes afinaciones. Más adelante en la aparición del tratado de Fantino llamado “*Modo per imparare a sonare di tromba*” (Modo de aprender a tocar

la trompeta, Fráncfort, 1638) Contribuye a que la trompeta sea bastante usada a fines del siglo XVII.⁵

Del mismo modo muchos autores importantes empleaban la trompeta en sus obras como Henry Purcell, en su opera Dioclesian para trompeta y voz contralto donde cantan a dúo. Friedrich Händel poco después, escribió partes muy floridas para este instrumento en "*Let the bright seraphim*" (en Sansón) y "*The trumpet shall sound*" (El Mesías). Johann Sebastian Bach también escribió partes para trompeta en registros muy agudos usando la serie armónica que podía dar este instrumento.

Con Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart, autores con los que inicia la orquesta moderna, la trompeta tiende a convertirse en un instrumento secundario el cual era empleado en el acompañamiento armónico más que en la interpretación de pasajes melódicos principales. La trompeta natural por sus condiciones fisionómicas en esta época, le permitían emitir solo las notas de la serie armónica variando la tonalidad por el cambio de tubos, lo cual impidió su auge en esta época, existiendo algunos intentos de construcción de la trompeta de llaves la cual fue abandonada posteriormente. No debemos olvidar el fantástico Concierto para trompeta en Eb de Franz Joseph Haydn (1796) obra muy insigne para este instrumento dado que fue el primer concierto en el que la trompeta de llaves aplicó sus mejorías fisionómicas interpretando notas diferentes a las de la serie armónica consecutivamente. A finales del siglo XVIII los fabricantes de instrumentos musicales se propusieron solucionar las limitaciones de la trompeta "natural", encontrando a principios del siglo XIX la solución con las primeras trompetas de pistones, innovadas por Bluhmel y Ztolzel las cuales presentaban mayor versatilidad brindando un registro más amplio al interprete.⁶

⁵ Anónimo. La trompeta {en línea} (11 de diciembre del 2012) disponible en: (<http://www.el-atril.com/orquesta/Instrumentos/Trompeta.htm>).

⁶ DIAGRAM GROUP. Como conocer los instrumentos de orquesta. Ed. EDAF. 1986. P. 44.

Este sistema ha recibido mejoras de diversos fabricantes como Adolph Sax, Perinét, y el Doctor J. p. Oestes dando origen a la trompeta moderna. Richard Wagner por otro lado, empleaba la trompeta de pistones en sus obras aprovechando el cromatismo que esta permitía ejecutar en su alto nivel contrapuntístico.⁷

Jacques Fromental Lévy Halévy, en su opera la judía (1835), pudo haber sido el primer compositor en emplear dos trompetas de este tipo junto a dos trompetas “naturales” con tubos de recambio.

Por otra parte, desde Wagner los compositores de obras para orquesta han utilizado la trompeta sin restricciones usando por lo general tres trompetas para hacer acordes completos.

En este contexto la trompeta desde el siglo XX es empleada por los compositores para orquesta así como por los compositores de diversos estilos como el jazz, folk, blues, latín jazz, rock, reggae, funk, pop, merengue, salsa y muchos otros, por su sonido brillante, por sus grandes recursos tímbrico y por la versatilidad que les permite a los intérpretes ejecutar frases melódicas.

En este mismo orden de ideas se puede apreciar que uno de los géneros musicales más representativos que surgió a principios del siglo XX fue el jazz, en el que la trompeta obtuvo gran popularidad por brindar notas más claras y sencillez en su ejecución a comparación de la corneta usada después de la primera guerra civil estadounidense. La trompeta siguió siendo muy popular en los pequeños grupos de jazz, de swing y de incluso dixieland. En cuanto a los aportes literario más destacados de este instrumento podemos mencionar a Louis Armstrong, Joe King Oliver, Dizzie Gillespie y Miles Davis entre otros.⁸

⁷ Anónimo. La trompeta. Wikipedia enciclopedia libre {en línea} {11 de diciembre del 2012} disponible en: (<http://www.el-atril.com/orquesta/Instrumentos/Trompeta.htm>).

⁸ Anónimo. Trompeta. Wikipedia. Enciclopedia libre. {en línea} {consultado el 10 de enero del 2013}. Disponible en: {es.wikipedia.org/wiki/Trompeta#cite_note-jazz-15}.

3.1 Introducción a la interpretación musical

En el siguiente capítulo se podrán observar pautas de aplicación de la técnica en la interpretación de obras para trompeta que involucra a los concertistas y a todo el que esté interesado en afrontar un proceso de desarrollo instrumental adecuado, como son los signos de expresión (las articulaciones, dinámicas, tempos y reguladores de expresión), así como el desarrollo del sonido del trompetista por medio de ejercicios apartes donde se busca el perfeccionamiento de las frases musicales de las obras o piezas musical a interpretar.

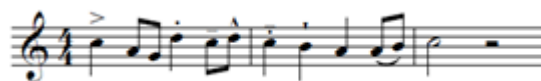
3.1.1 ¿Qué son los signos de interpretación musical?

Son símbolos que sirven para indicar distintos aspectos a la hora de tocar una nota musical, o frase musical. Estos símbolos hacen referencia a la articulación, la dinámica, la intensidad, el tempo, etc.⁹

3.1.2 Articulaciones musicales

Son los caracteres que hacen referencia a la forma en la que se da la transición de una nota a otra indicando el ataque de la nota, la duración o caída de la nota y el grado de interrupción o continuidad del sonido existente entre las diferentes ellas.

Figura 1. Articulaciones musicales.

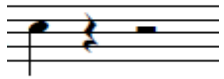
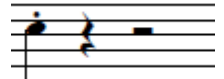
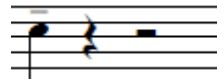

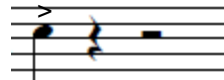
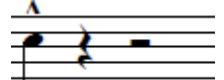
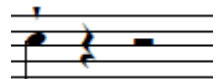
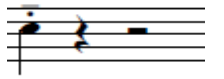


Fuente: autor del proyecto.

⁹ RAJA, Mario. Aprender gratis. {en línea}.2007. {16 de diciembre del 2012} disponible en:(<http://www.aprende-gratis.com/teoria-musical/curso.php?lec=signos-expresion>).

En consecuencia a lo anterior se puede inferir que cada pronunciación de sonido tiene como resultado un tipo de articulación; por lo expuesto anteriormente las articulaciones se organizan de la siguiente manera:

Tabla 1. Tipos de articulaciones musicales ¹⁰

nombre	símbolo	descripción	inicio	duración	terminación
Detaché		Sin símbolos	normal	98%	natural
Staccato		Con punto arriba de la figura.	normal	50%	natural
Tenuto		Con guion arriba de la figura.	normal	100%	natural
Legato		una sola ejecución sin separación Entre las notas.	normal	No existe terminación entre notas	natural
Marcato		Ataque fuerte descendiendo el sonido naturalmente	fuerte	98%	natural
Martelé		Ataque fuerte sin bajar la intensidad de la nota	fuerte	98%	tapado
Staccatissimo		Nota muy corta.	normal	25%	natural
Non Legato		Más larga que el estacato.	normal	75%	natural

Fuente: autor del proyecto

¹⁰ BAXTER, Harry y BAXTER, Michel. Como leer música. Barcelona: Robinbook.2007. p. 222.

3.1.3 Aplicación práctica de articulación

Al ejecutar las articulaciones en la trompeta se debe considerar el tipo de ataque a emplear, así como la terminación de la columna de aire. Por esto, se puede definir como el primer momento en el que se produce el inicio de sonido de las notas, limitado por la interrupción de lengua en los dientes y en el paladar haciendo el papel de válvula de aire. La lengua debe realizar un leve movimiento hacia atrás de modo que en conjugación con la presión que genera la columna de aire produce un sonido limpio y normal dando como resultado el inicio de la principal articulación (Detaché).

3.1.4 Detaché

Figura 2. Detaché.



Fuente: Autor del proyecto.

Es la principal articulación y quizá la más importante que un trompetista debe dominar dado esta le permite al intérprete dominar el sonido del instrumento y la calidad del mismo, permitiéndole tener un punto de partida al estudiar las demás articulaciones.

3.1.5 Legato

Figura 3. Legato.



Fuente: Autor del proyecto.

Un ejercicio que podemos practicar para obtener una buena ejecución de esta articulación es pronunciar el monosílabo **Da** al ejecutar una frase o una figura con dicha articulación sin inflar la intensidad de la nota.

Figura 6. Pronunciación del Tenuto.



Fuente: autor del proyecto.

3.1.7 Marcato

Al interpretar el Marcato, La figura musical debe sonar completa existiendo una leve separación entre notas a igual que la articulación Detaché diferenciándose de esta porque el inicio de la misma debe ser fuerte (mayor cantidad de aire al inicio de la nota) pronunciando la silaba TA y dándole un efecto de acento.

Figura 7. Marcato.



Fuente: autor del proyecto.

De este modo se puede inferir que el sonido de la nota con Marcato puede llegar tener es el doble de la intensidad que una nota Detaché; esto permite al interprete realizar una relación con respecto a la intensidad entre las notas anteriormente mencionadas, tomando la primera como punto de referencia para calcular el aire que se debe aplicar y llegar así a la intensidad del sonido que se requiere en dicho Marcato.

Figura 8. Ejemplo de Marcato.

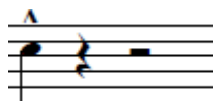


Fuente: Contest Pieces de Adolph Georges Hue. (Anexo D compás. 6-8).

3.1.8 Martelé o martilleando.

El Martelé es una nota con ataque fuerte, el cual debe mantenerse sin bajar la intensidad del sonido durante toda la figura y terminando dicha nota con una interrupción del sonido tapando el flujo del aire con la lengua simulando el efecto de una válvula de aire al cerrarse.

Figura 9. Martelé o martilleando.

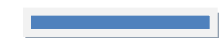
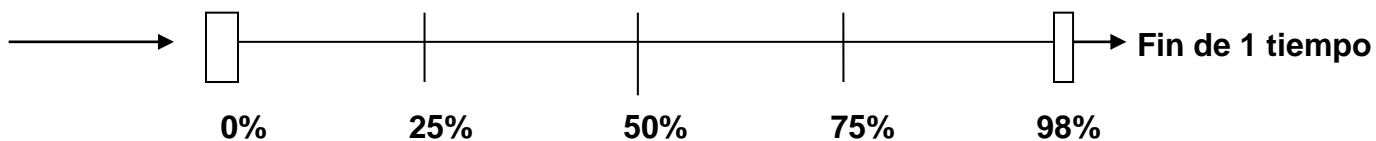


Fuente: autor del proyecto.

En este sentido es posible apreciar que todas las articulaciones anteriores aunque tienen características muy diferentes, están interrelacionadas con variaciones en la duración del tiempo, en el inicio de la nota y en su terminación tomando como base la articulación *Detaché* para adicionarle o quitarle intensidad y/o duración de la nota, dando como resultado de esto los diferentes tipos de articulaciones.

Es así como podemos realizar un paralelismo para mejor entendimiento de la ejecución de cuatro articulaciones muy similares que se diferencian únicamente en su duración.

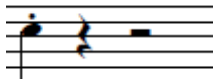
Tabla 2. Comparación de articulaciones.¹¹



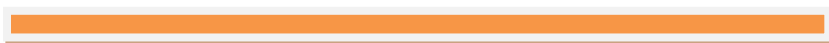
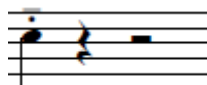
Staccatissimo



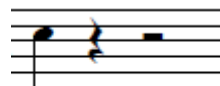
Staccato



Non Legato



Detaché



Fuente: autor del proyecto.

Al presentar este cuadro comparativo hago referencia a un valor aproximado ya que no significa que necesariamente las figuras tengan estos valores de tiempo estrictamente sino que pueden oscilar entre estos a gusto del ejecutante y desarrollar una propuesta más técnica de la determinada obra a interpretar.

Si realizamos un estudio técnico y ordenado de las articulaciones tomando como base la información anteriormente presentada, aplicándolo en los múltiples

¹¹ BAXTER, Harry y BAXTER, Michel. Como leer música. Barcelona: Robinbook.2007. p. 221, 222.

métodos que existen para la trompeta (métodos de escalas, arpeggios, intervalos, cromatismos etc.) estaremos en el camino correcto a la interpretación de nuestra recopilación de obras para trompeta.

4. DINAMICA MUSICAL

El estudio de la dinámica musical es parte vital de un intérprete en general, por esto a continuación hago un énfasis teórico-práctico sobre lo que debe saber un trompetista a la hora de encontrar las diferentes dinámicas en la partitura. Esta se puede definir como las diferentes graduaciones de la intensidad del sonido.¹² En la trompeta la intensidad del sonido se regula aumentando o disminuyendo la velocidad del aire expulsado, así como la cantidad de aire utilizado en la ejecución de cada nota musical.

4.1 ¿Qué son los matices musicales?

Dentro de la terminología musical, se llama matiz a cada uno de los distintos grados o niveles de intensidad que tienen todos los sonidos, piezas de música completas o pasajes determinados de una obra musical.¹³

Principalmente se distingue entre dos tipos de matices:

- Matices dinámicos o de intensidad.
- Matices agógicos o de tiempo.

¹² RAJA, Mario. Aprender gratis. {en línea}.2007. {16 de diciembre del 2012} disponible en:(<http://www.aprende-gratis.com/teoria-musical/curso.php?lec=signos-expresion>).

¹³ PEREZ GUTIÉRREZ, Mariano. Diccionario de la música y los músicos. Barcelona. 1985, vol. 2. P. 319.

Con respecto a lo antes mencionado, se pueden organizar los matices dinámicos de la siguiente manera:

Tabla 3. Matices dinámicos o de intensidad.

nombre	símbolo	Significado	ejecución
Fortissimo	<i>ff</i>	Lo más Forte que sea posible para el intérprete.	El volumen de la columna de aire es muy elevado
Forte	<i>f</i>	Un sonido fuerte o de alta intensidad.	Debe sonar fuerte sin rasgar la nota ampliando la columna de aire.
Mezzo Forte	<i>mf</i>	Sonido medio fuerte o medio Forte.	No tanto aire como el Forte pero sí que tienda a este.
Mezzo piano	<i>mp</i>	menor intensidad de sonido que el mezzo forte	La columna de aire no es tan amplia como el mezzo Forte.
Piano	<i>p</i>	Sonido muy suave o de baja intensidad.	Columna de aire leve produciendo un sonido suave.
Pianissimo	<i>pp</i>	El sonido más suave como sea posible.	Lo más suave que se pueda pero que el sonido sea audible.

Fuente: autor del proyecto.¹⁶

Se sugiere La interpretación de cada uno de los matices anteriormente mencionados con todas las escalas usando la trompeta, interpretando notas largas para el mejoramiento del sonido y control del mismo.

¹⁶ BAXTER, Harry y BAXTER, Michel. Como leer música. Barcelona: Robinbook.2007. p. 225.

La aparición de estas matices se hacen aplicables a todas las notas, frases o piezas musicales desde el momento en que estén escritas, hasta encontrar una nueva matiz o un cambio de carácter sobre lo cual se enfatizara más adelante, sin descuidar la forma de ejecutar las notas en el caso de la aparición de las articulaciones nombradas anteriormente. (Véase Pág. 25-30).

4.1.2 Dinámica de transición.

La *dinámica de transición* hace referencia a que la intensidad de uno o más sonidos puede ser aumentada o disminuida paulatinamente¹⁷

- El aumento de la intensidad en una frase o pieza musical se llama **crescendo** o crecimiento del sonido progresivamente.
- La disminución de la intensidad en una frase o pieza musical se llama **decrescendo ó Diminuendo**.

Figura 12. Dinámicas de transición.




Fuente: autor del proyecto

El crescendo y el decrescendo son las dinámicas de transición más usadas en las obras a interpretar en esta recopilación. También se pueden encontrar dichas dinámicas con los ejemplos especificados en las siguientes tablas.


¹⁷ GRABNER, Hernann. Teoría general de la música. 2001. Ediciones Akal. Barcelona. P. 34.

Tabla 4. Dinámica de transición (incremento de la intensidad).

Incremento de la intensidad			
Nombre	Abreviatura	Signo	Significado
Crescendo	<i>cresc.</i>		Incremento progresivo de la intensidad.
Accrescendo	<i>accresc.</i>		Incremento progresivo de la intensidad.
Aumentando	<i>aum.</i>		Incremento progresivo de la intensidad.
Rinforzando	<i>rf., rfz., rinf. o rinforz.</i>		Reforzando el sonido progresivamente.

Fuente: Teoría de la música de Hermann Grabner. P. 34.

Tabla 5. Dinámica de transición (disminución de la intensidad).

Disminución de la intensidad			
Nombre	Abreviatura	Signo	Significado
Decrescendo	decresc.		Disminución progresiva de la intensidad.
Diminuendo	dim.		Disminución progresiva de la intensidad.
Smorzando	smorz.		Dejar que el sonido se apague poco a poco.
Morendo	mor.		Dejar que el sonido muera ralentizándose.
Calando	cal.		Ralentizar mucho y reducir el sonido.
Perdendosi	perd.		Dejar que el sonido se pierda.
Stinguendo	sting.		Dejar que el sonido se extinga.

Fuente: Teoría de la música de Hermann Grabner. P. 34.

Nota de interpretación.

En términos de interpretación musical cuando se aumenta o disminuye el sonido progresivamente en una frase muy larga, es decir, durante varios compases, se pierde la sensación de dicho cambio de intensidad perdiéndose así el efecto de esta dinámica; para obtener una óptima ejecución de este cresc o decresc. Se debe hacer la dinámica de transición progresivamente dándole énfasis al desarrollo de dicha dinámica en los últimos compases de la frase.

4.1.3 Matices agógicos o de tempo

Los matices agógicos o de tempo son aquellos símbolos que indican los cambios de tempo o velocidad en la que una obra o parte de esta debe ser interpretada.¹⁸

A Partir del periodo clásico, en el principio de las obras musicales (o en gran parte de las mismas) hay un matiz agógico que indica el tempo en el que debe ser interpretada la obra en su totalidad o hasta encontrar otro matiz que modifique el tiempo inicial de la misma. Este tempo inicial de una obra es llamado TEMPO I o tempo primo (1º).

Los matices se encuentran escritos en italiano debido a que la terminología musical en cuanto a dinámicas se escribe en este idioma (en la mayoría de los casos de las obras del clasicismo).

En este contexto los principales matices agógicos que se pueden encontrar al iniciar una pieza o segmento musical, son ordenados en cuatro grupos los cuales son:

1. LENTO:

- Largo: es lo más lento del periodo clásico.

¹⁸ GRABNER, Hermann. Teoría general de la música. 2001. Ediciones Akal. Barcelona. P. 37.

- Lento: poco menos lento que el largo.¹⁹
- Adagio: más rápido que el lento y menos que el andante.

2. MEDIO LENTO:

- Andante: tempo normal calmado pero más rápido que el adagio.
- Moderato: tempo moderado, se puede comparar con el caminar de una persona sin prisa; se puede decir que es de negra= 108.

3. RAPIDO:

- Allegro: tempo rápido, tradicionalmente 1^{er.} tempo de una sonata.²⁰

4. MUY RAPIDO:

- Presto: tempo muy rápido.
- Prestísimo: tempo más rápido que el presto; se puede comparar con lo más rápido que pueda andar una persona.

Dado que los matices agógicos como los dinámicos no tienen una medida exacta ya que gozan de la libertad de expresión del intérprete (rigiéndose de algunos parámetros establecidos en los periodos históricos) se establecen una serie de comparaciones entre ellas en cuando a la proporción de la intensidad y la velocidad surgiendo las siguientes afirmaciones.

- Los matices no expresan su intensidad o velocidad por sí mismas, sino en relación con las otras matices.
- Los matices van directamente relacionados con la idea, o sentimientos que quiere expresar el autor de la obra.

¹⁹ PEREZ GUTIÉRREZ, Mariano, Diccionario de la Música y Los Músicos.2000. Ed istmo.S.A. Vol. 2. P.259.

²⁰ SHEPTAK, Miroslava. Diccionario de términos musicales. Primera edición 2007.direccion general de publicaciones y fomento editorial av IMAN 5. P. 23.

- Pueden ser comparados con situaciones o vivencias de nuestro medio para mayor asimilación y entendimiento de su relación con el tempo.

También se puede encontrar otros matices agógicos a lo largo de la obra los cuales pueden modificar el tempo inicial haciendo que sea más lento progresivamente o retardándolo (**rit**), que valla acelerando progresivamente (**accel.**) o que permitan una ejecución libre a criterio del intérprete (**ad Lib**), (**rubato**) entre muchas otras.

4.2 Experiencias personales del autor y recursos empleados en su proceso interpretativo

El análisis de las experiencias personales que iban surgiendo en mi formación profesional como trompetista desde el momento en el que empecé a formalizar los pre-saberes y conocimientos adquiridos empíricamente, me permitieron realizar un diagnóstico de la calidad interpretativa en la que inicie dicha formación académica, encontrando numerosas dificultades referentes a la aplicación de los recursos necesarios para la interpretación de la trompeta en ejercicios técnicos, obras y estudios para este instrumento, afectando mi desempeño en el área de instrumento principal así como en muchos ámbitos de mi procesos académico y laboral.

Gran parte de las dificultades interpretativas surgían por ignorar parcial o totalmente la forma de aplicar los conceptos o recursos teóricos en experiencias prácticas, las cuales con el paso de los días se iban acumulando e iban generando una brecha más amplia entre la fidelidad de la interpretación y la ejecución práctica de las mismas con la trompeta. Por consiguiente, fue necesario realizar un paralelismo entre las versiones de obras musicales interpretadas por los grandes trompetistas sobre los cuales se tienen registro (Winton Marsalis, Maurice Andre, Allen Vizuti, Rafael Méndez etc.) utilizando los recursos tecnológicos de medios audio-visuales que tenía al alcance (grabaciones, audiciones, videos) así

como los medios de difusión masiva (internet y televisión) para establecer un punto comparativo y detectar las falencias en mi proceso interpretativo, esto inspirado en el sueño inusitado de Maurice Andre *“tocar la trompeta el día del juicio final”* demostrando que solo se alcanzan grandes cosas trazando metas a un mayores.

Los aspectos a mejorar son:

- La dificultad de traducción de los símbolos, palabras y caracteres impresos en la partitura a un lenguaje musical claro.
- la falta de práctica de recursos técnicos (articulaciones musicales, dinámicas, carácter musical, digitación, implementación del solfeo en la interpretación etc.) que impide la interiorización de los mismos.
- La mala organización del tiempo de estudio instrumental.
- El aislamiento del estudio de la trompeta con las diferentes áreas de mi formación profesional como músico, es decir, la aplicación de otras áreas como historia de la música, armonía, piano complementario, solfeo, audición y análisis entre otras.

Después de haber realizado este diagnóstico a mi proceso de estudio para el mejoramiento de mi interpretación musical, fue necesario detallar y organizar los diferentes métodos y fuentes textuales en pro de resolver estas falencias y así obtener cada vez resultados más óptimos.

En la primera etapa de este proceso se buscó la perfectibilidad de la ejecución técnica realizando un juicio comparativo entre los grandes intérpretes y yo, estableciendo metas de corto plazo para hacer más fácil la asimilación y aplicación de las extracciones textuales de los diversos métodos que forman parte de mi desarrollo técnico como son el Arban para trompeta de Jean Baptiste, el método Allen Vizzuti, el método de Herbert Clarke entre otros; Así como la compilación y

documentación de las clases recibidas por los docentes de trompeta, los cuales brindaban herramientas y datos claves que servían como guía de entendimiento para la traducción de muchos conceptos de interpretación de articulaciones, dinámicas, matices, adornos, signos de expresión y carácter a un lenguaje simplificado que fuera de fácil asimilación.

La constante consulta de terminología musical desconocida en diversos textos como Diccionario de la música y los músicos. Mariano Pérez (2000), entre los otros textos nombrados en el marco conceptual de esta monografía (véase Pág. 20), permitían la simplificación textual de conceptos para la asimilación de ejercicios técnicos siendo organizados en datos teórico-prácticos de fácil acceso en el caso de llegar a necesitarse posteriormente.

La organización del tiempo de estudio es un factor trascendental en el progreso del proceso cognitivo dado que me permite ubicarme como interprete en un espacio-tiempo determinado, llevándome a aplicar una relación de proporción entre los conocimientos adquiridos y el tiempo utilizado para ello, permitiéndome de este modo trazar metas de mediano plazo como la interpretación de ejercicios técnicos que fuesen aplicables en obras de una dificultad menor a las escogidas en el repertorio planteado en esta monografía, sirviendo como preámbulo para llegar a interpretar obras más complicadas.

En consecuencia a lo anteriormente mencionado he extraído textualmente de los diversos textos mencionados en el marco conceptual de esta monografía, todos los conceptos teóricos a implementar en la interpretación de ejercicios, estudios para trompeta y obras musicales (véase pág. 21-36), como material de fácil consulta, brindando pautas de ejecución técnica en múltiples casos específicos los cuales están consignados en el marco teórico, como material de apoyo para la comodidad de la comunidad interesada en aplicar este proyecto en su proceso formativo y obtener óptimos resultados.

5. MONTAJE DE LAS OBRAS Y DIFICULTADES TÉCNICAS

La idea inicial de este proyecto de grado es realizar la sustentación del mismo en una muestra final donde se interpretará parte del repertorio de obras para trompeta propuesto en este material, donde se evidenciara el resultado de la implementación de los contenidos de esta monografía en la práctica profesional de un músico.

Durante la preparación de este concierto se han podido evidenciar diferentes dificultades interpretativas de relación entre conceptos teóricos y las aplicaciones prácticas de contenidos así como otras dificultades mencionadas en el punto anterior afectando los resultados que se esperan alcanzar en la aplicación de este proyecto. Dichos resultados son la correcta interpretación de un repertorio de obras el cual se ve interrumpido por la falta de indicaciones explícitas de modo didáctico que en ocasiones son necesarias para la asimilación y/o correcta interpretación de determinados pasajes musicales en la formación profesional.

Las dificultades más usuales que se pueden presentar en la interpretación de estas obras son:

- desconocimiento del significado de los símbolos o caracteres impresos en la partitura.
- Ignorancia parcial o total de ejemplos explícitos en la aplicación de la técnica y la teoría en determinados pasajes musicales.
- Falta de práctica de los ejercicios técnicos para interiorizar conceptos y ejercitar la memoria muscular.
- Ausencia de un planeamiento organizado para la construcción de metodologías de estudio.

Por lo anterior, Es de vital importancia para el desarrollo de este proyecto llevar a un contexto practico todos los conceptos teóricos, la profundización de los mismos

con apoyo de la implementación de recursos en los métodos propuestos; estos recursos son la técnica de interpretación, la teoría puesta en práctica, la lúdica de estudio, la organización y planeación de métodos de aprendizaje así como el desarrollo integral del músico en su quehacer profesional.

5.1 Selección del repertorio de obras.

La selección de las obras se llevó a cabo en un proceso de observación enfocado en los métodos de estudio empleados en ellas, tomando como base el grado de dificultad así como la forma en la que los conceptos, saberes y pre-saberes teóricos eran aplicados detectando los principales problemas de interpretación que iban surgiendo en un proceso de estudio de las obras para trompeta.

Teniendo en cuenta lo anterior, el desarrollo de este proyecto fue enriquecido por todas esas experiencias adquiridas a lo largo del programa de estudios y la escogencia de este repertorio de obras obedece a la aplicación de todas las aéreas del conocimiento brindadas en el plan de estudios de la licenciatura en música, como saberes aplicables, interrelacionados y dinámicos entre sí más que como conocimientos separados para citar en momentos determinados en cada una de sus aéreas.

Por esto la escogencia de estas obras obedece a un proceso de selección progresivo, sistemático, didáctico, lúdico e interactivo donde se puede interpretar obras de nivel profesional de una manera más clara y efectiva brindando pautas para una ejecución certera de todos los elementos relacionados que competen la calidad de interpretación de las mismas.

En la escogencia de obras para la conformación de un repertorio se debe tener en cuenta lo que se desea mostrar con el concierto o repertorio a interpretar, es decir,

el objetivo fundamental sobre el cual se quiere trabajar como por ejemplo ampliación del repertorio, aplicación de determinados saberes, mostrar conocimiento adquiridos o en este caso realizar una recopilación de obras para trompeta que aporten a la formación profesional de un músico integral. También se debe delimitar dicho concierto seleccionando un número de obras suficiente pero no exorbitante de modo que permita cumplir con los objetivos trazados.

5.2 Repertorio de obras.

Por lo expuesto en el punto anterior, las obras seleccionadas en esta recopilación de obras para trompeta en la formación profesional del músico son:

- Concierto para trompeta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn (1967).
- Concert Etude op. 49. de Alexander Goedicke (1948)
- Andante et Allegro de Guillaume Balay.
- Contest Pieces para trompeta y piano de George Adolph Húe. (1900)
- Uptown blues de Jeff Tizik. (1995)
- Technology de Fons Van Grop. (1998)
- Elegy (in swing) de Fons van Grop. (1998)

6. EI ARTE DE LA INTERPRETACION MUSICAL

El arte de la interpretación musical es en definición, la habilidad que tiene el músico para entender e interpretar todos aquellos factores que conforman una composición musical tanto simbólicamente como son las articulaciones, la dinámica, el tempo, el título de la obra, las figuras rítmicas, los adornos etc. Como los factores subjetivos que conforman el carácter de la obra.

Es por lo anterior que se puede llamar el arte de la interpretación dado que esta es la habilidad de entender la aplicación práctica de la teoría musical en pro de transmitir un mensaje al público.

El perfeccionamiento de la interpretación es una de las partes más esenciales del músico profesional, dado que hasta el intérprete más experto tuvo la necesidad de desarrollar un proceso de aprendizaje en algún momento de su vida académica resolviendo dudas y aclarando pre saberes en unos casos y en otros adquiriendo conocimientos nuevos que antes ignoraba. Es en esta parte del proceso cognitivo en donde adquieren ventaja las personas más dadas a el entendimiento musical por factores personales o externos como pueden ser los factores sociales, económicos y culturales los cuales también hacen parte de la formación de un músico integral, ya que estos pueden liberar o limitar el desarrollo de los métodos de estudio aplicados por el músico.

Es en esta parte del proceso de estudio donde está la esencia de este proyecto ya que no es un material creado simplemente para interpretar obras de manera correcta según lo propuesto por el autor de la obra musical, sino también para crear y establecer un método de estudio ágil, dinámico, progresivo, lúdico y sistemático que servirá para abordar otras obras que no se encuentre incluidas en este trabajo.

6.1 Identificar factores claves de interpretación

La identificación de los factores que hacen parte de la interpretación musical de una obra en general, es quizá el primer momento en el que el intérprete entra en comunicación con lo propuesto por el autor de la misma; por ello al realizar una comparación semiológica, es como observar por primera vez a una persona apreciando visualmente todas las características que permiten descifrar el comportamiento de dicha persona tomando como referencia los gestos, movimientos, vestuarios y léxico entre otros.

Entrando en materia cuando, se habla de los factores de interpretación, se hace referencia a todos los símbolos, caracteres, palabras, figuras y notas que formen una parte indispensable del mensaje musical, aunque esto no quiere decir que la partitura contenga símbolos o caracteres escritos que no sean relevantes para comunicar la idea del autor; sino que se refiere a los factores más característicos que permiten descifrar el mensaje musical propuesto por el dicho autor más rápida y eficazmente.

Para un mejor entendimiento se plantea el siguiente ejercicio para trompeta.

Figura 13. Ejemplo de ejercicio para trompeta con ligadura.



Fuente: Autor del proyecto.

En este ejercicio se puede observar un mensaje implícito, aunque solo sea un ejercicio técnico de trompeta. Primero que todo hay que plantear una pregunta,

¿para que se realiza el estudio de este ejercicio?, de modo que la posible respuesta que se puede observar a primera vista es que sirve para mejorar el estudio de la digitación musical de los intervalos de una escala en Do mayor, sin descuidar la continuidad entre sonidos ya que tiene que ser ligado o explicado de otra manera, ejecutando todas las notas con una misma exhalación de aire.

En el anterior ejercicio se observan los detalles más relevantes al analizarlo, de manera que cuando vaya a ser interpretado tenga más sentido y significado musical que simplemente tocándolo a primera vista; por consiguiente en toda frase musical se le pueden encontrar estos signos o factores claves en la interpretación musical.

Los caracteres claves de interpretación se jerarquizan en orden de relevancia en cuanto a entender la pieza u obra musical los cuales son: el título de la obra, autor de la obra, tonalidad, tempo de la obra, compas en que está escrita, dinámica musical, modulaciones durante la obra y matices agógicos en ella.

Estos signos o factores de interpretación mencionados anteriormente son la conexión ente el mundo tangible (en este caso audible) y el mundo de los sentimientos siendo estos tan subjetivos y complicados de entender de una manera técnica y directa, de modo que se debe recurrir a ejemplos que se acerquen a la idea que desea expresar el autor en dichos elementos.²¹

Es la transfiguración del entendimiento de dichos factores, símbolos o caracteres y la maduración de las potencialidades del intérprete (fomentadas por estudio constante y ordenado) lo que puede garantizar la verdadera interpretación de las obras en general.²²

²¹ DESCHAUSSÉES, Monique. El intérprete y la música. Ediciones RIALP, SA 2002. P. 24.

²² *Ibíd.*, 2002. P. 24.

Antes de empezar a hablar concretamente de estos factores hay que puntualizar algo tan importante como indispensable en la interpretación y es la “biblioteca de sentimientos e ideas musicales”.

6.1.1 Biblioteca de sentimientos e ideas musicales

Denominada así por ser un banco de información el cual permite aplicar y de cierto modo transmitir emociones al público (objetivo primordial de la interpretación musical), decodificando los signos, símbolos y caracteres de la partitura traduciéndolos a un lenguaje de sentimientos de cierto modo entendible desde el punto de vista técnico.

Tomando otro ejemplo semántico se puede comparar con los nombres onomatopéyicos, los cuales son aquellos se leen de igual forma al sonido que realizan, por ejemplo el nombre del sonido que realiza el corazón llamado *luc dum*²³, de esta misma forma cada símbolo de la partitura quiere reflejar un mensaje, un sentimiento o una expresión en particular las cuales forman parte de un todo llamado el carácter general de la obra o de la pieza musical.

Un ejemplo de esto explicado grosso modo es cuando se interpreta el siguiente segmento musical.

Figura 14. Ejemplo de biblioteca de sentimientos e ideas musicales.



Fuente: Concert Etude de Alexander Goedicke. (Anexo B. compas 11-12).

Es posible preciar que en esta parte de la obra el sonido va creciendo hasta llegar a un forte (*f*) en la primera nota del segundo compas y en la segunda nota se

²³REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Diccionario de la lengua española, {en línea} Edición 22. {consultado el 24 de enero del 2013} Disponible en: (<http://lema.rae.es/drae/?val=ONOMATOPEYA>)

encuentra un piano (*p*) apreciando una sensación de eco, ya que la primera debe ejecutarse con un sonido fuerte producto del crescendo del compás anterior y la segunda nota de dicho compás debe interpretarse con un sonido suave atendiendo a las especificaciones de la partitura; dicha sensación es lo que se tiene que buscar al ejecutar estos símbolos con el instrumento.

Ahora bien no siempre tienen esta sensación dado que la combinación de las expresiones musicales nos puede generar múltiples sensaciones ya sea por lenguaje implícito en el texto musical o por factores de contexto social en el cual se produjo la obra.

6.1.2 Título de la obra

Hablando en un lenguaje musical técnicamente planteado se entiende por el título, el nombre que recibe determinada obra o pieza musical en relación directa o indirecta con su contenido determinado por el grado de subjetividad que presente la obra.

La relación directa del nombre con el contenido de la obra es cuando este expresa explícitamente de lo que consiste la obra, es decir, cuando textualmente afirma cual es el objetivo de interpretación de la pieza musical, como por ejemplo los estudios para trompeta, donde en el título (en la gran mayoría de los casos) aparece la palabra **estudio** determinando que es una pieza musical que busca el mejoramiento y la aplicación de terminantes conceptos teóricos o técnicas estudiadas anteriormente en ejercicios.

Por otro lado, la relación indirecta del nombre con el contenido de la obra es cuando en el este se encuentra de modo subjetivo el contenido de la misma, por ejemplo, palabras que expresen sentimientos o inspiraciones que permitan entender de modo subjetivo lo que estaba pensado el autor cuando escribió la pieza musical; este es el ejemplo del estudio N° 2 de Theo Chalier llamado DU

STYLE o Con Estilo determinando que a lo largo de esta pieza musical hay que aplicar algún estilo propuesto por el intérprete sin descuidar el desarrollo de la técnica.

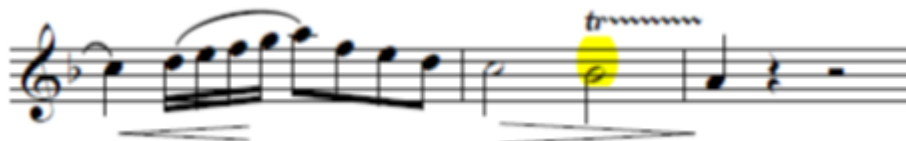
En el análisis del nombre también debe tenerse en cuenta aspectos indispensables en la interpretación como el conocimiento de formas musicales y del marco histórico en el que fue escrita la obra, dado que en un gran número de ellas podemos encontrar palabras que caracterizan la misma según su forma citando algunos ejemplos como el Concierto para trompeta Eb de Joseph Haydn obra sobre la que se realizaran explicaciones detalladas más adelante.

6.2 Autor de la obra.

Conocer la bibliografía del autor de la obra musical permite obtener datos más específicos como pueden ser el marco histórico en el que fue escrita, el contexto social en que el autor pensó y la realizó de manera que se pueda ser más fieles en la interpretación de la misma siguiendo los parámetros usuales de registros impresos o digitales que se puedan encontrar, es decir, aplicar en el estudio instrumental el carácter, el estilo y la técnica usada en cada época. Es por esta razón que se pueden comparar diversos autores y apreciar diferencias sustanciales en la forma que deben ser interpretados.

Realizando una comparación entre dos autores se puede analizar dos segmentos de algunas de sus obras. (Véase anexo A. compas 44).

Figura 15. Trino en obra de Franz Joseph Haydn.



Fuente: Concierto para trompeta y orquesta Eb de Franz Joseph Haydn.

Figura 16. Trino en obra de George Hue.



Fuente: Contest Pieces de Georges Hue.

Se puede decir que el primer trino (el de Joseph Haydn) es muy técnico, exacto y continuo mientras que el de George Hue debe ser más expresivo variando en la velocidad del trino según su carácter y a gusto del intérprete. (Véase anexo D. compas 22-23).

Es por lo anterior que al aplicar la técnica ejecutando determinados pasajes musicales aunque estén escritos de la misma manera (según la teoría, articulaciones, matices etc.) se pueden apreciar diferencias de interpretación implementadas por el autor y la influencia del contexto social.

6.3 La tonalidad

La tonalidad es un sistema de numerosas combinaciones de sonidos que se interrelacionan formando melodías, escalas y acordes los cuales al combinarse en melodías específicas nos generan la sensación auditiva de centros tonales; dichos centros tonales se pueden identificar según sus notas o alteraciones características, la mismas que permiten identificar el nombre exacto de la tonalidad.²⁴

Toda obra presenta un centro tonal aunque este no sea en todos los casos una constante durante el desarrollo de la obra, puesto que estas tonalidades no son

²⁴ ABROMONT, Claude. DE MONTALEMBERT, Eugène. Teoría de la música. 2005. Fondo de cultura económica p. 60.

fijas y pueden ser enriquecidas por combinaciones de dichas alteraciones o cambiar la tonalidad transitoria o permanentemente por medio de las modulaciones.

La armadura en la mayoría de los casos brinda una pauta de la tonalidad de la pieza musical, pero para identificar la tonalidad exacta de una obra o fragmento musical es necesario analizar la tonalidad en la que se expone el inicio de la obra (observando el desarrollo melódico y la tonalidad del primer compas de la obra) y en el final de la obra observando la nota en la que termina. Veamos el primer sistema de la siguiente obra. (Véase anexo C. compas 3-4).

Figura 17. Ejemplo análisis de tonalidad.



Fuente: Andante et Allegro para corneta a pistones Guillaume Balay.

La tonalidad de la obra es Gm dado que en el primer compas donde se aprecian notas escritas en la parte de trompeta se puede observar 2 de las notas que comprenden el acorde de G y relacionándolo esto con las alteraciones de la armadura tonal (en este caso la tonalidad tiene Bb y Eb) podemos observar que la sensación auditiva que se genera es de una tonalidad menor, por lo cual aunque la armadura presente alteraciones de Bb la tonalidad es su relativa menor, es decir Gm.²⁵

Ahora observamos el último sistema de esta obra. (véase anexo C).

²⁵ BAXTER, Harry y Michel. Como leer música. Barcelona: Robinbook. 2007. Pág. 74.

Figura 18. Ejemplo de modulación a la relativa mayor de la tonalidad.



Fuente: Andante et Allegro para corneta a pistones Guillaume Balay.

Por las notas y el desarrollo melódico que tiene el final de la obra donde se puede apreciar con insistencia la aparición y la resolución de la obra a la nota Bb se puede deducir que en algún segmento de la obra se modulo a Bb, estableciendo dicha tonalidad como tonalidad dominante en la obra ya que fue esta la que impero hasta el final de la misma.²⁶

De esta manera a como grosso modo se analiza la tonalidad de una obra teniendo en cuenta cuatro pasos fundamentales los cuales son:

- Observar las alteraciones de la armadura tonal de la obra.
- Analizar la relación de la armadura tonal con el desarrollo armónico y melódico del principio de la obra.
- Observar la tonalidad predominante durante dicha obra.
- Analizar la relación de la armadura tonal con el desarrollo armónico y melódico del final de la obra.

También encontramos otros factores de interpretación como son el tempo de la obra, el compás y la dinámica entre otros, sobre los cuales se hará referencia más adelante atendiendo a los casos específicos que se pueden encontrar en las obras de esta recopilación abarcando un gran número de ejemplos que sirvan como base de estudio para el mejoramiento de la técnica de interpretación así como la capacidad de asimilar y analizar un repertorio de obras en el mejoramiento de la formación profesional del músico.

²⁶ BAXTER, Harry y Michel. Como leer música. Barcelona: Robinbook. 2007. Pág. 74.

Después de aclarado el proceso de interpretación de una partitura a nivel semántico y tener claro lo que quiere decir cada carácter, símbolo o palabra impresos en ella, se procede a la aplicación de este conocimiento en un método de estudio ordenado y eficaz donde se evidencien los resultados en la calidad interpretativa del trompetista.

7. METODOLOGÍA APLICADA

El método de estudio para cada instrumentista es diferente ya que en cada intérprete hay diferentes virtudes y falencias en cuanto a la ejecución de dicho instrumento, de modo que se vuelve complicado establecer un método que sea eficaz para todos los trompetistas; por otro lado hay falencias que son muy comunes en la mayoría de los intérpretes de la trompeta en cuanto a el estudio de obras para dicho instrumento ya que no emplean un método de estudio específico tendiendo a incurrir en errores de interpretación o de costumbres viciosas en la ejecución de la técnica.

Por consiguiente, planteo un método de estudio en tres niveles basado en las experiencias de estudio adquiridas a lo largo de la licenciatura en música el cual permite un desarrollo versátil, ágil y dinámico interrelacionando dichos niveles entre sí mismos donde todos dependen de todos de modo que ninguno sea hecho a un lado y todos presenten vital relevancia en el estudio de las obras en la formación profesional del músico.

Estos niveles son:

- **Primer Nivel.** Nivel de ejercicios técnicos.
- **Segundo Nivel.** Nivel de estudios específicos.
- **Tercer Nivel.** Nivel de interpretación de obras.

La importancia de un método sencillo es la fácil asimilación y memorización de sus partes, lo cual permitirá la mecanización y así la posterior ejecución del mismo, sin necesidad de una guía pautada que lo explique ya que este se ha interiorizado y será parte de las herramientas perfectibles para la obtención de los saberes en el aprendizaje del músico.

7.1 Nivel de ejercicios técnicos.

El primer nivel de interpretación es donde pertenecen todos los ejercicios de mejoramiento de la técnica los cuales en su mayoría se enfocan en una parte de la ejecución técnica del músico muy específica, como puede ser el estudio de las escalas diatónicas o cromáticas (método Clark), de articulaciones en todos los registros, el estudio de flexibilidad (método Allen Vizzuti), del estudio del sonido y digitación (Arban) etc.

Cada ejercicio que se puede encontrar en este nivel debe ser interpretado continuamente no importa el nivel del intérprete ya que la trompeta es un instrumento que debe ser estudiado continuamente para no perder el trabajo realizado anteriormente, ya que si se deja de realizar estudios y el intérprete se dedica solo a interpretar obras se puede incurrir en errores de técnica por la pérdida de resistencia o agilidad producto de la falta de estudio de un nivel tan básico y primario como el nivel de los ejercicios técnicos.

En respuesta a la necesidad de realizar un estudio detallado de los ejercicios para trompeta existen pautas claves a la hora de realizar dichos estudios en este nivel de interpretación o agilidad musical. Así como un deportista debe entrenar pausada, continua y progresivamente para alcanzar el nivel físico óptimo para determinado deporte, de igual manera debe prepararse los instrumentistas para alcanzar las metas propuestas en el perfeccionamiento de su interpretación musical, organizando el contenido teórico-práctico a estudiar según sus alcances a la hora de iniciar. Por esto se puede plantear una forma de estudio inicial partiendo del supuesto que **“todo pasaje o ejercicio a estudiar solo necesita cinco minutos de análisis y practica instrumental”** donde se seguirá un proceso de estudio. Por consiguiente el proceso más adecuado que todo instrumentista en este nivel a seguir es:

1. Observar detalladamente cada ejercicio musical y leer explícitamente cualquier palabra signo o símbolo que tenga (si este es el caso) resolviendo

dudas de idioma o terminología ya que hasta el mínimo detalle puede tergiversar la intención del autor y la efectividad de los resultados al realizar dicho ejercicio.

2. Partir siempre de que no se domina de dicha técnica, es decir que aunque se hayan realizados anteriormente ejercicios similares no se debe confiar en el nivel interpretativo ya que se puede incurrir en errores por ello, esto no significa que no se apliquen los pre saberes para entender e interpretar estos ejercicios.

Para esto se debe hacer el estudio de dichos ejercicios con la ayuda de un metrónomo, con el cual se establecen pautas de tiempo desde tempos lentos aumentándolos progresivamente, donde el ejercicio musical sea realizado de la manera correcta en cada tempo de este proceso de estudio.

3. Atender siempre a las indicaciones del autor al realizar el ejercicio en el caso de que estas se encuentren en la partitura, de lo contrario no dudar en investigar cómo se debe ejecutar la técnica teniendo cuidado con las articulaciones, las matices, los tempos, las marcas de repetición, la tonalidad, la armonía etc.

Atendiendo a estos pasos se debe dejar claro que cada vez que se perciben dificultades interpretativas no se debe dudar en regresar y realizar este proceso cuantas veces sea necesario. Es en este primer nivel donde todos los músicos deben partir y enfocar su estudio para el perfeccionamiento de su técnica y así poder pasar al siguiente nivel de interpretación.

7.2 Nivel de estudios específicos.

En este nivel de estudios específicos se encuentran todos aquellos estudios que tienen como objetivo mostrar el virtuosismo en determinada técnica o la dominación de una o varias de ellas comprendidos en obras con ideas completas y elaboradas. Estas piezas se caracterizan por ser breves y se utilizan para demostrar las destrezas de las técnicas anteriormente nombradas como por ejemplo el estudio op. 25 N° 6 de Frederick Chopin en el cual se ejercita al pianista a ejecutar rápidamente intervalos de terceras cromáticas, es decir que la principal función de los estudios son de ampliar el perfeccionamiento de las técnicas aprendidas en el primer nivel de interpretación donde ya se hace una muestra más profesional y perfectible del desarrollo de la técnica estudiada.²⁷

Los estudios para trompeta más destacados son aquellos que aparte de ofrecer una exigencia en la técnica de estudio también poseen un alto contenido de carácter, en donde la técnica se sublima a una expresividad determinada propuesta por el intérprete; dichos estudios son los llamados estudios concertantes porque son obras de un alto contenido melódico, interpretativo, estético y técnico los cuales pueden ser interpretados en conciertos.

De este modo, en esta parte del estudio del trompetista se puede dividir grosso modo este nivel de interpretación en dos subgrupos a los cuales pertenecen los estudios estrictamente técnicos y los estudios concertantes, los cuales se diferencian simplemente porque el primero busca la interpretación exacta de determinadas técnicas y llevar la habilidad a condiciones de carácter virtuoso, mientras que el segundo busca aparte de todo esto que el intérprete sublime la sensibilidad del público con contenidos más elaborados y más acercados a la

²⁷ CHOPIN, Frederick. The Virtuoso Pianist. The New Grove Encyclopedia of Music and Musicians, {en línea} (obtenida el 5 de febrero de 2006). Disponible en: ([http://es.wikipedia.org/wiki/Estudio_\(m%C3%BAsica\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Estudio_(m%C3%BAsica))).

calidad musical que ofrece una obra como tal en el siguiente nivel de interpretación.

7.3 Nivel de interpretación de obras musicales.

A este nivel de interpretación corresponden todas aquellas obras para trompeta que conforman el repertorio del músico, es decir, que en este nivel de interpretación se encuentran contenidas las obras musicales en las que se evidencian la calidad y el nivel de ejecución así como la versatilidad del trompetista.

Por lo anterior se caracteriza este nivel de interpretación como el nivel más alto que debe alcanzar un intérprete el cual se puede definir las siguientes características.

- Excelencia y claridad en la interpretación de la técnica.
- Versatilidad en la interpretación de diferentes géneros musicales.
- Búsqueda y ejecución del carácter contemplado en la obra.
- Afinación.
- Versatilidad en la ejecución de adornos, trinos, reguladores, matices etc.
- Fidelidad de interpretación con lo deseado por el autor.

8. DESCRIPCIÓN DE LAS OBRAS

En la descripción de las obras de esta recopilación explicaremos a grosso modo la forma de interpretación de las mismas haciendo énfasis en la técnica, en la descripción del título y en detalles claves para garantizar la fidelidad y la calidad de interpretación de dicha obra.

8.1 CONCIERTO PARA TROMPETA EN Eb MAYOR DE FRANZ JOSEPH HAYDN

Este concierto fue creado por Haydn a petición de Anton Wendinguer quien había innovado una trompeta con un sistema de llaves capaz de emitir cromatismos superando las limitaciones de las tradicionales trompetas “naturales” que solo podían emitir las notas de la serie armónica. Fue la única obra para este instrumento como solista creada por Haydn y estrenada en 1800 e interpretada por Anton Wendinguer.²⁸

A continuación se analizará la obra como se planteó en los capítulos anteriores.

8.1.1 Título de la obra

Al afirmar que esta obra es un concierto para trompeta significa grosso modo que es una competencia entre la orquesta y la trompeta solista donde se debe demostrar virtuosismo por parte del solista superando el nivel de la orquesta. (Véase Anexo. A)

Cabe resaltar que el sonido del trompeta solista debe ser claro, profundo y sublimen estando al mismo nivel del conjunto instrumental que lo acompaña.

²⁸ Anónimo. Concierto para trompeta de Haydn. Wikipedia. Enciclopedia libre. {en línea} {consultado el 8 de enero del 2013.} disponible en: ([http://es.wikipedia.org/wiki/Concierto_para_trompeta_\(Haydn\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Concierto_para_trompeta_(Haydn))).

Figura 19. Título de la obra de Franz Joseph Haydn.

The image shows a musical score for a trumpet part. At the top left, it says 'Trompette en sib'. The title is 'Concerto pour Trompette et Orchestre en Mib majeur' by Franz Joseph HAYDN. The tempo is 'Allegro 36'. The first staff begins with a forte 'f' dynamic. The second staff begins with a trill 'tr' dynamic. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major) and a common time signature (C).

Fuente: fragmento extraído del Concierto para trompeta y orquesta en Eb de Franz Joseph Haydn.

8.1.2 Articulación musical

Como se puede observar en la figura anterior las articulaciones que presenta la obra es el Ligado y Detaché siendo estas articulaciones imperantes en los tres movimientos de la obra, por esto, es de vital importancia la limpieza y claridad en la articulación bases de toda interpretación donde las notas Detaché deben sonar iguales en su duración, terminación e intensidad según sean el caso y los ligados deben sonar muy ágiles y claros.

- Las primeras tres notas Detaché que encontramos en las partes para trompeta solista en el primer movimiento son de vital importancia en esta obra, dado que ellas evidencian la innovación de la capacidad de este instrumento para producir notas diferentes a las de la serie armónica, siendo esto la sensación de la época; por ello, antes de empezar a interpretar esta obra es necesario practicar ejercicios técnicos de Escalas en F mayor con articulación Detaché buscando uniformidad en el ataque, en la duración y calidad de interpretación para posteriormente aplicarlo en la misma.

- Para lograr un ligado claro y limpio es recomendable devolvemos al nivel de ejercicios técnicos interpretando las escalas con ligados, buscando ejecutar las frases que se presenten con dicha articulación utilizando un solo aire en su ejecución. (véase anexo A. compas 14-15)

Figura 20. Articulación ligada en obra de Franz Joseph Haydn.



.Debe ejecutarse con un solo aire hasta donde termina la ligadura teniendo cuidado de no acentuar la nota siguiente.

Fuente: Concierto para trompeta y orquesta en Eb de Franz Joseph Haydn.

Compas 178-140.

8.1.3 Carácter de la obra

En el primer movimiento se pueden encontrar dos caracteres entre frases musicales las cuales sugieren un carácter fuerte y otro delicado. (Véase Anexo A. compas 37-58).

Figura 21. Carácter de la obra.

Trompette en sib

Allegro 36

Concerto pour Trompette et Orchestre en Mib majeur

Franz Joseph HAYDN

Fuente: Concierto para trompeta y orquesta en Eb de Franz Joseph Haydn.

la primera frase sugiere un carácter fuerte y enérgico hasta el compás 50 donde su interpretación debe ser con un sonido grande e imponente y a partir del compás 51 hasta el 59 propone un carácter delicado y más lírico que el primero debido a la modulación transitoria que realiza a su relativa menor y a su simplicidad rítmica acompañado del movimiento melódico que realiza donde en conjunto propone dicho carácter sutil y delicado; este carácter debe ser interpretado con un sonido más romántico y no tan fuerte como el primero pero sin descuidar la métrica de la obra ni la claridad técnica de las articulaciones.

Este juego entre caracteres es una constante en los tres movimientos de la obra donde el intérprete debe tener vital cuidado de no ignorar dicho cambio para que la obra suene más dinámica y exprese a cabalidad lo propuesto por este magnífico autor.

8.1.4 Adornos y ornamentos de la obra

Son recursos que pueden ser utilizados en la composición de las obras en general con el objetivo de imprimirles a estas expresión, ornamento, variedad, gracia o vivacidad; Por esto, es de vital importancia hablar de los ornamentos y adornos que se encuentran en la obra como son el **trino** y **mordente**.

El trino es un adorno musical que consiste en una rápida alternancia entre dos notas de grado conjunto por encima la nota principal (la que está escrita), la cual por lo general tiene un intervalo de segunda menor o segunda mayor dependiendo del caso y las alteraciones de la obra.²⁹ El trino se simboliza en la partitura con la abreviatura **tr**. En algunos casos acompañados de una línea ondulada para delimitar dicho trino.³⁰

²⁹ DE CANDE, Roland. Nuevo diccionario de la música. 2002. Barcelona. Ed Robinbook. P. 209.

³⁰ ABROMONT, Claude. DE MONTALEMBERT, Eugène. Teoría de la música. 2005. Fondo de cultura económica p. 240.

Es importante resaltar que este adorno es para imprimir virtuosismo y gracia en la obra musical, por ello, hay que tener en cuenta la forma de ejecución de este aunque no esté escrito.

Ejemplo Como aparece en la partitura.

Figura 22. Trino en obra de Joseph Haydn.

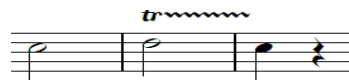
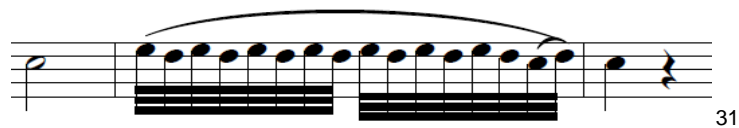


Figura 22. Fuente: Concierto para trompeta y orquesta en Eb de Franz Joseph Haydn. 3^{er}. mov.

Figura 23. Interpretación de trino de Joseph Haydn.



Fuente: autor del proyecto.

El trino debe empezar en el grado conjunto superior y ser ejecutado hasta el final de la figura terminando en una bordadura para resolver en la siguiente nota.³² El número de alteraciones puestas en un trino depende del valor de la nota principal y del tempo de la música. En tempos inferiores al allegro es usual usar fusas y en tempos rápidos se recomienda usar corcheas.³³

De esta manera debemos ejecutar todos los trinos que encontremos en esta obra para trompeta.

³¹ BAXTER, Harry y Michel. Como leer música. 2007. Barcelona. Ed Robinbook. P. 191 – 192.

³² WILLIAMS, Alberto. Teoría de la música. 1984. La quena. P. 104.

³³ *Ibid.*, p. 191.

Mordente

En el tercer movimiento de este concierto para trompeta encontramos otro ornamento llamado **Mordente**. Este es un adorno que por lo general indica una única alternancia con un grado conjunto superior o inferior según sea el caso. El mordente se simboliza de la siguiente manera.³⁴

Mordente superior: alternancia por lo general en grado conjunto superior.

Figura 24. Mordente superior.



Fuente: imagen extraída de: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Music-mordent.png>

Mordente inferior: alternancia por lo general en grado conjunto inferior.³⁵

Figura 25. Mordente inferior.



Fuente: imagen extraída de: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Music-invert-mordent.png>

En esta obra se encuentra el mordente en el tercer movimiento explicita ente escrito en la mayoría de transcripciones de esta obra especificando como debe ser interpretado. (Véase figura 26-27).

Por consiguiente se encuentra dicho adorno musical de la siguiente manera:

³⁴ PEREZ GUTIERREZ, Mariano. Diccionario de la Música y Los Músicos. 2000. Ed istmo. P. 355.

³⁵ *Ibid.*, p. 355.

Figura 26. Mordente en obra de Joseph Haydn.



Fuente: concierto para trompeta en Eb Frank Joseph Haydn.

Y se debe interpretar así:

Figura 27. Interpretación del mordente en la obra.



Figura 27. Fuente: concierto para trompeta en Eb Frank Joseph Haydn.

8.1.5 Datos de interés

En esta obra casi al final del primer movimiento presenta una cadencia ad libitum, que significa, con libertad o al gusto del interprete³⁶, donde el trompetista debe exponer su virtuosismo.

Figura 28. Ejemplo de cadencia ad libitum.



Fuente: Concierto para trompeta y orquesta en Eb de Franz Joseph Haydn. 1º mov.

³⁶ PEREZ GUTIERREZ, Mariano. Diccionario de la Música y Los Músicos. 2000. Ed istmo.S.A. P. 10.

Las partes para trompeta de este movimiento por lo general presentan un ejemplo de esta cadencia, el cual es recomendable estudiar para empezar a construir nuestra propia parte ad libitum.

Después de haber interpretado la cadencia que está escrita es también indispensable escuchar ejemplos que se puedan encontrar de los grandes trompetistas que han interpretado la obra como pueden ser Winton Marsalis, Maurice Andreu entre otros; Sobre los cuales se visualiza una idea clara del objetivo de esta cadencia buscando tomar elementos que se han encontrado en la obra y aplicarlos a la misma como pueden ser escalas, cromatismos, arpeggios a dos octavas, registros agudos, trinos, acelerando y rit. entre otros, organizándolos en un segmento musical que tenga un inicio o exposición de la cadencia, desarrollo, clímax y un desenlace acorde con las ideas expuestas en la obra.

- Para el clímax de la cadencia hay factores que pueden tener relevancia como la búsqueda de registros agudos en arpeggios o por medio de escalas ligadas.
- En la construcción del desenlace de la cadencia pueden servir la utilización de ritardandos preparados y trinos en segundo grado para resolver en la tónica de la obra.
- En esta parte el intérprete debe buscar a nivel subjetivo la transmisión de sentimientos y sensaciones resumiendo la idea general de la obra en elementos que podrían aparecer más adelante buscando la ovación de los espectadores a la hora de ejecutarlos.

8.2 CONCERT ETUDE DE ALEXANDER FYODOROVICH GOEDICKE

Este estudio concertante para trompeta es uno de los estudios más representativos para este instrumento donde el intérprete debe mostrar suprema

versatilidad en la implementación del doble staccato y de la digitación mostrando virtuosismo en la técnica de interpretación del mismo.

Es importante que en esta recopilación se encuentre un estudio de este tipo ya que en él se ejemplifica de manera clara la forma en la que se relaciona la técnica con el estudio de una obra y como en caso tal el ejecutante se debe regresar a niveles de interpretación anteriores para mejorar determinadas técnicas antes de tocar una obra como esta. Siguiendo el procedimiento realizado en la obra anterior se desglosara este estudio concertante para brindar herramientas claves en la interpretación de la misma.

8.2.1 Título de la obra

El título de esta obra **Concert Etude** tiene dos palabras importantes que indican y resumen con claridad lo que es la obra; la palabra **Concert** o **Concierto** como lo indicamos anteriormente es la competencia entre el solista y la orquesta sublimando el virtuosismo del solista donde este expone ideas y motivos que son desarrollados por la orquesta o por el trompetista. La palabra **Etude** o **Estudio** indica que es una composición que tienen como prioridad enfatizar aún más en la dominación de una técnica determinada haciendo un énfasis en la exageración de la ejecución técnica a un nivel virtuoso utópicamente hablando.

Se podría decir que es un nivel intermedio entre los estudios para trompeta y las obras universales que se han escrito para este instrumento.

8.2.2 Articulación musical de la obra.

Las articulaciones que se encuentran a lo largo de la obra son el ligado, el estacato, el Marcato y detaché los cuales deben ser ejecutados con extrema claridad sin llegar a interpretar por ejemplo un staccato donde está escrito detaché

8.2.3 Carácter de la obra

En esta obra podemos observar un carácter fuerte y muy ágil el cual debe ser interpretado utilizando una gran amplitud en la columna de aire para hacer que el sonido sea grande y completo tanto para las notas detaché, como las ligadas teniendo cuidado de no acentuar para no incurrir en errores de interpretación.

Figura 31. Carácter de la obra de Alexander Goedicke.



Fuente: Concert Etude de Alexander Goedicke.

También se debe tener en cuenta que el timbre del instrumento sea siempre el mismo y cada nota suene completa según su articulación aunque esta tenga un matiz suave (piano), es decir, que aunque la dinámica sea piano el sonido sea controlado y audible sin llegar a perderse por la intención de realizar dicha dinámica.

En otras partes de la obra se puede apreciar un carácter delicado y cantáble contrastando con el primero, aunque desglosándolo más a fondo se pueden encontrar dinámicas musicales que pretenden proponer diferentes sensaciones sonoras.

8.2.4 Detalles de interpretación

Este estudio concertante presenta detalles puntuales los cuales son necesarios conocer para garantizar una correcta ejecución de la obra en general.

- En primer lugar se debe recordar que los reguladores se usan para encadenar frases musicales y dinámicas con coherencia de modo que el regulador debe enfatizarse al final de la frase o del compás para garantizar el efecto de aumento de la intensidad o de disminución de la misma.
- Las matices súbitas en dos notas del mismo registro pueden proponer efectos sonoros como un eco dado que el forte puede indicar cercanía y el piano significar un delay sonoro de la siguiente. (Véase anexo B. compas 12).

Figura 32. Efecto de eco en Concert Etude.



Fuente: Concert Etude de Alexander Goedicke.

- Para garantizar la correcta ejecución del doble staccato o el doble ataque de lengua al tempo propuesto en la partitura, es recomendable practicar las frases que contengan dicha articulación a tempo lento e ir aumentando progresivamente pronunciando el doble picado con las letras **T-K**.³⁷

Ejemplo,

Figura 33. Interpretación de doble staccato.

³⁷ VIZZUTTI, Allen. Trumpet method. Alfred publishing Co., Inc. Book 1. P. 82.



Fuente: Concert Etude de Alexander Goedicke.

- Las partes de la obra donde la expresión es “*quasi Cantabile*”, nos indica que debemos romper el carácter fuerte y estricto que estábamos interpretando para imitar el sonido de la trompeta buscando una semejanza con el canto de la voz. (Véase Anexo B).

Figura 34. Análisis parte cuasi cantabile del Concert Etude.



Figura 34. Fuente: Concert Etude de Alexander Goedicke.

- Para ello es un ejercicio práctico primero solfear con la voz la frase a interpretar de modo que se cante literalmente dicha frase atendiendo a la dinámica y articulación propuesta en la partitura; posteriormente imitar lo que hicimos con la voz usando trompeta.

8.3 ANDANTE ET ALLEGRO DE GUILLAUME BALAY

8.3.1 Título de la obra.

El título de esta obra nos plantea los dos movimientos que tiene, el primero andante que significa un movimiento calmado a paso lento con un tempo entre el adagio y el allegro³⁸. El segundo indica que la pieza debe ejecutarse con rapidez.³⁹

8.3.2 Datos de Interpretación.

La tonalidad de la obra en el primer movimiento (Andante) es Gm, la cual acompañada de un tempo calmado. De la misma manera la tonalidad propone un ambiente o un carácter bastante melancólico y/o triste. (Véase Anexo C.)

Figura 35. Datos de interpretación de Andante et Allegro de Guillaume Balay.



Fuente: Andante et Allegro. Guillaume Balay. Compás 1-4.

Para garantizar la calidad de interpretación debemos ejecutar las articulaciones y la tonalidad de la obra planteada buscando el carácter anteriormente mencionado, para ello, es importante seguir las siguientes recomendaciones de interpretación:

- Los ligados deben interpretarse muy continuos, es decir, con un solo aire de modo que se busque la semejanza a la interpretación de un violín en este tipo de articulaciones.
- Se puede usar un leve vibrato (leve fluctuación de la altura del sonido que no alcanza el semitono)⁴⁰ en las notas largas de este primer movimiento

³⁸ PEREZ GUTIERREZ, Mariano. Diccionario de la Música y Los Músicos. 2000. Ed istmo. P. 55.

³⁹ *Ibid.*, P. 46.

⁴⁰ DE CANDE, Roland. Nuevo diccionario de la música. 2002. Barcelona. Ed Robinbook. P. 209.

para darle un efecto al sonido de melancolía, sin llegar a incurrir en la exageración del mismo.

- Las notas detaché deben hacerse los más prolongadas posibles sin llegar a confundirse con las notas ligadas, es decir, la separación entre cada nota con esta articulación debe hacerse con la separación de ataque realizada con la lengua muy levemente para no romper con el carácter de este primer movimiento.
- Las modulaciones transitorias de este primer movimiento por lo general siempre están enfatizadas con dinámicas fuertes o producto de dinámicas de transición como reguladores, de modo que debemos tomar estas partes como puntos de apoyo para buscar exageración de la interpretación de los mismos. Véase Anexo C. compas 8-9).

Figura 36. Carácter andante et allegro de Guillaume Balay.



Fuente: Andante et Allegro. Guillaume Balay. 1º mov.

Allí se observa la modulación a VI grado mayor la cual puede dar sensación de alegría o esperanza en este primer movimiento, así que debe ser ejecutada con un sonido fuerte y con relevancia en cada nota (gran columna de aire buscando sonido amplio de la trompeta) sin llegar a rasgar el sonido.

- Las apostrofes son señales que indican posibles pausas las cuales pueden ser usadas para la respiración, así que se debe tomar el aire suficiente para ejecutar toda la frase.

Figura 38. Interpretación de seisillos.

The image displays three staves of musical notation in a single system. The first staff begins with a dynamic marking of *f* (forte) and ends with *ff* (fortissimo). A bracketed section of the first staff is marked *p* (piano) and contains sixteenth-note runs with a '6' above them, indicating a sixteenth-note chord. The second staff is marked *p* and features four measures of sixteenth-note runs with a '6' above each, followed by a *tenue* marking. The third staff begins with *f* and ends with *ff*.

Fuente: Andante et Allegro. Guillaume Balay.

- Por ultimo también es indispensable mantener una proporción entre las dinámicas que se encuentran en la obra donde cada una conduzca a la siguiente de una manera congruente, es decir, que se sienta la diferencia de la intensidad del sonido entre un *p* , y un *f* manteniendo las múltiples matices que pueden aparecer en este proceso.

8.4 CONTEST PIECES DE GEORGE ADOLPHE HUE

8.4.1 Título de la obra

Esta obra se llama Contest Pieces o piezas para concurso porque tiene un alto contenido de dificultad de interpretación, es decir, busca mostrar todas las habilidades del trompetista en el dominio de diferentes técnicas como la ejecución de la articulación, dominio de las dinámicas agógicas y de transición, interpretación y búsqueda de múltiples caracteres, digitación, velocidad en la ejecución etc. Mostrando así el virtuosismo del intérprete.

8.4.2 Datos de interpretación

Para interpretar esta obra haremos énfasis en los datos claves de interpretación explicando la forma en la que se debe ejecutar determinadas frases musicales, planteando el método más sencillo y claro de llegar a garantizar una correcta interpretación de los mismos.

El primer movimiento o segmento de esta obra es quizá el más delicado de la misma, porque en el observamos el carácter inicial compuesto por varias partes ad libitum donde el solista debe desarrollar dichas frases manteniendo la congruencia rítmica en los matices agógicos y la excelencia de la ejecución capturando así la atención del público.

- La expresión “maestoso” significa majestuoso y nos indica que debe ser interpretado con un sonido amplio e imponente.⁴²

Figura 39. Interpretación de la expresión Maestoso.



Fuente: Contest Pieces George Adolphe Hue.

- En la siguiente tabla encontraremos dos segmentos los cuales deben tener la misma interpretación en cuanto la dinámica y el desarrollo de las matices agógicas. (Véase anexo D).

⁴² GABNER, Hermann. Teoría general de la música. Akal. 2001. P. 36.

Tabla 6. Tabla comparativa de datos de interpretación musical.

lo mas suave posible

lo mas suave posible

Fuente: Contest Pieces George Adolphe Hue.

Tabla 7. Tabla comparativa de datos de interpretación musical: ad libitum.

Tempo

mantener el mismo tempo del inicio de la obra.

el tresillo debe sonar con acento en la primera nota con triple picado.

T K T T

Forte

T K T T

mezzo Forte

mezzo Piano

piano (suave)

dim.

Fuente: Contest Pieces George Adolphe Hue.

- Aunque no está especificado en la partitura se debe interpretar dicho disminuyendo manteniendo una congruencia en la dinámica desde el forte hasta el piano como lo observamos en la tabla anterior.

- Se debe ir acelerando el tempo progresivamente; del mismo modo debe ir creciendo la intensidad del sonido para interpretar la parte ad libitum con dinámica fuerte (con una sola exhalación de aire) donde la digitación debe ser clara y sin interrupciones dando como resultado una ejecución fluida y ágil como lo muestra la tabla 7.

Tabla 8. Como interpretar dinámicas agógicas y de intensidad.

The image displays a musical score with two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various dynamic markings: *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *poco ad lib.* (poco ad libitum). Above the staff, there are annotations: "creciendo la intensidad progresivamente e ir acelerando el tempo" (increasing intensity progressively and accelerating the tempo) and "una sola exhalación de aire" (one single exhalation of air). The lower staff is in bass clef and includes markings for *h.* (accents), *p* (piano), *sf* (sforzando), and the tempo marking *Moderato.* The score also shows a change in time signature from 3/4 to 2/4.

Fuente: Contest Pieces George Adolphe Hue.

- El segundo movimiento es más lento que primero, buscando un carácter lírico y una expresión “*Dolce*” o dulce⁴³, para ello debemos implementar un leve vibrato en las notas largas. También debemos interpretar los ligados lo más continuos posibles, es decir que la digitación sea bastante suave y rápida par que no se sienta un cambio brusco entre una nota y la otra.
- En este movimiento se rompe la rigurosidad técnica dando paso a la exaltación de la expresión como fin último de dicho movimiento. Es por ello que cada frase debe interpretarse exagerando la dinámica y rompiendo un

⁴³GABNER, Hermann. Teoría general de la música. Akal. 2001. P. 35.

poco el esquema del tiempo dando libertad al intérprete para expresar y aplicar subjetividad a las frases.

Tabla 9. Como interpretar dinámicas agógicas y de intensidad.

The image shows two staves of musical notation. The first staff starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a decrescendo (*dim.*) and ends with a piano (*p*) dynamic. The second staff includes markings for *cresc. e accel.*, *Tempo.*, *ff*, and *dim. e rall.*. Below the notation are several lines of text providing interpretive guidance:

- forte exagerado con un sonido imponente.
- enfasis en matices agogicas.
- pianos bien suaves y sutiles.
- lo mas fuerte posible sin rasgar el sonido.
- enfasis en matices agogicas.

Fuente: Contest Pieces de George Adolphe Hue.

- en el numero 8 encontramos tresillos de corcheas los cuales deben ser ejecutados con triple picado haciendo que todas las notas suenen iguales, es decir, con la misma intensidad.⁴⁴

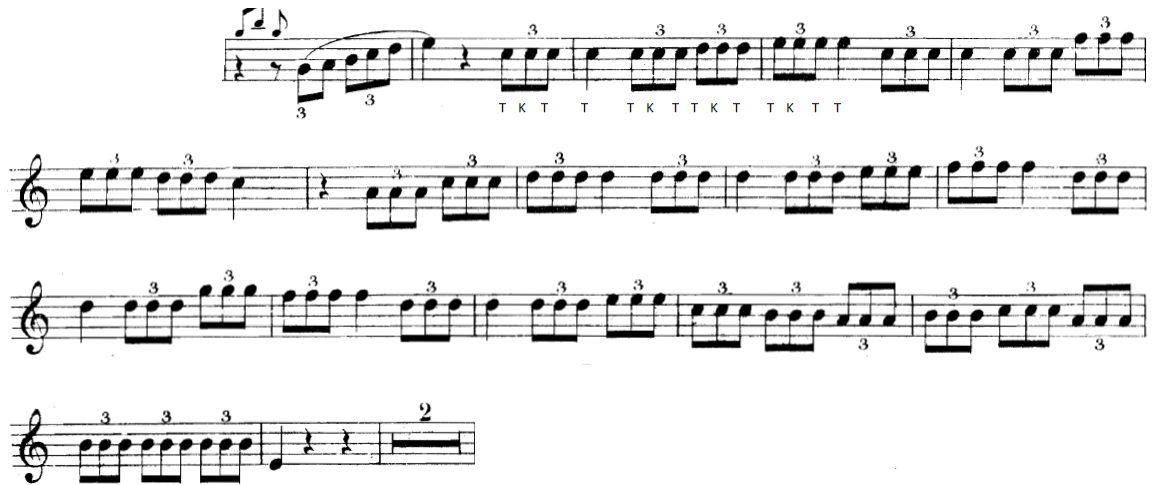
Figura 40. Triple staccato en Contest Pieces.

The image shows a single staff of musical notation. It begins with a piano (*Piano.*) dynamic. A circled number '8' is placed above the staff. The notation includes a triple staccato passage marked with a forte (*f*) dynamic and a '3' above the notes, with the letters 'T K T T' written below the notes.

Fuente: Contest Pieces de George Adolphe Hue.

⁴⁴ VIZZUTTI, Allen. Trumpet Method. USA. Alfred publishing Co., Inc. p. 96.

Figura 41. Interpretación del triple staccato en Contest Pieces.



Fuente: Contest Pieces de George Adolphe Hue.

Es recomendable devolvemos a los ejercicios técnicos cada vez que sea necesario para garantizar la ejecución de las determinadas frases musicales, así como aplicar los estudios específicos para pulir dichas técnicas y reforzar nuestro proceso de aprendizaje. También es necesario aplicar dichos estudios con tempos lentos utilizando el metrónomo como herramienta de regulación del mismo aumentándolo poco a poco según disponga la frase musical, para alcanzar altas velocidades en los ataques (doble staccato y triple staccato) buscando una digitación impecable.

8.5 UPTOWN BLUES DE JEFF TYZIK

La inclusión de obras de jazz para esta recopilación se realiza con la finalidad de brindar herramientas de interpretación necesarias al trompetista acerca de otros estilos musicales, los cuales contienen diversos elementos técnicos que el trompetista debe conocer para ser un intérprete integral. Es pertinente decir que en ellas se debe aplicar todos los elementos mencionados en las obras anteriores

utilizándolos como bases y fundamentos para abordar estas obras, como son las técnicas, dinámicas, carácter y métodos de estudio.

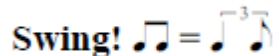
En esta obra nos enfocaremos en las técnicas de improvisación y los elementos que la competen como, la interpretación de cifrados, acordes, progresiones armónicas, escalas blues, escala pentatónica y métodos de iniciación en la improvisación musical.

8.5.1 Datos de interpretación e improvisación.

La interpretación de la parte **A** de la obra debe realizarse tal cual está escrita siguiendo las siguientes recomendaciones:

- la obra debe interpretarse en swing, de modo que cuando aparecen dos corcheas debe sonar como un tresillo de corcheas ligando las dos primeras. Ejemplo.

Figura 42. El swing.



Fuente: autor del proyecto.

- Las articulaciones de la melodía debe ejecutarse tal cual está escrita, haciendo que el Tenuto se interprete lo más prolongado posible evitando que se sienta marcado el cambio entre notas.
- La parte **B** de la obra está escrita con cifrado americano indicando libertan en la improvisación del trompetista y del grupo musical en general; para ello se debe conocer el significado de cada cifrado y que escalas podemos usar en los mismos.

Para empezar definimos un **cifrado** como una raíz, cifrado, letras o símbolos que indican la armonía en la que está escrito determinado compas o frase musical los cuales no corresponden a la escritura musical convencional (notas musicales). Por lo anterior podemos inferir que es el resumen de la notación de todas las notas de un acorde en determinado evento musical donde el intérprete es libre de brindar textura, melodía o ritmo sin salirse de dicho cifrado propuesto

En la siguiente tabla se puede apreciar el cifrado, el acorde al que corresponde en notación musical convencional y las posibles notas o escalas que podemos usar al construir la improvisación en esta obra.

Tabla 10. Tabla de cifrados en Uptown Blues de Jeff Tizik.

Cifrado	Acorde	Escalas o notas a para aplicar.
C		
C7sus		
F7		
F7sus		
G7		

Fuente: autor del proyecto.

De esta manera, al iniciar un proceso de improvisación teniendo en cuenta las escalas y acordes anteriores, es recomendable practicar con ejercicios sencillos a dos octavas, aplicando los anteriores acordes y tomando las notas representativas (las que pertenecen al acorde) como puntos de apoyo en tiempo fuerte en el caso de realizar cadencias y semicadencias en nuestra frase musical.

Para entender y encontrarle coherencia a la parte B de la obra es necesario hablar de la forma I – IV – V o también conocida como twelve bar blues (blues de 12 compases)⁴⁵ la cual organiza los acordes de la siguiente manera:

Tabla 11. Blues de doce compases en el jazz.

I 7	IV7	I7	I7
IV7	IV7	I7	I7
V7	IV7	I7	I7 ó V7

Fuente: SHONBURN, Marc. Manual para tocar guitarra: rock & blues. Ediciones Robinbook, 2005. p. 179.

- Para empezar a improvisar es de gran ayuda practicar las escalas de la tabla 9 con la progresión de acordes anterior, utilizando ritmos básicos en swing a tempo lento; por otro lado es necesario buscar en nuestra improvisación elementos que sean congruentes con los motivos de la melodía escrita de manera que no se aleje del carácter inicial de la obra.
- Otra manera de improvisar es emplear escalas pentatónicas sobre I – IV - V, haciéndolo en un principio estrictamente con las notas que comprenden dichas escalas. También podemos variar dichas escalas interpretándolas partiendo desde la tercera o quinta nota de esa escala para buscar diversidad melódica. Después de esto, sustituimos los acordes con los acordes suspendidos (C7sus, F7sus) según lo indica la partitura y practicamos dicha progresión de esta manera.

⁴⁵ SHONBURN, Marc. Manual para tocar guitarra: rock & blues. Ediciones Robinbook, 2005. p. 179.

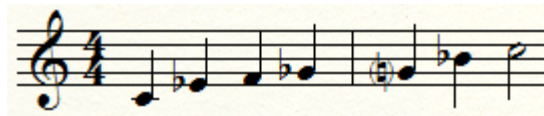
Figura 43. Ejemplo de estudio de acordes y escalas melódicamente.



Fuente: autor del proyecto.

- La escala blues es una escala musical que se deriva de la pentatónica menor añadiéndole la quinta disminuida. Podemos emplearla combinándola con la pentatónica mayor para dar un color más florido a la improvisación.⁴⁶

Figura 44. La escala Blues.



Fuente: autor del proyecto.

- Ahora sustituimos los ejercicios técnicos que realizamos en cada acorde de la parte B en esta obra por pequeñas frases musicales, las cuales implementaremos poco a poco buscando un desarrollo congruente de la melodía en nuestra improvisación de modo que tenga clímax (punto más sublime de la obra) y un desenlace coherente para retomar la melodía de la parte A y concluir la obra.

Después de realizar todo este proceso de estudio sobre escalas, arpeggios, modos y métodos de estudio en la iniciación de la improvisación que encontramos en esta obra, es pertinente realizar audiciones de música relacionada con este género (jazz, blues, latín fusión etc.) tomando de ellas todos aquellos rudimentos,

⁴⁶ BRUCE, Arnold. The essentials: chord Charts, Scales and Lead Patterns for Guitar. p.8.

escalas, segmentos musicales los cuales sirven como guía en la composición nuestra propia improvisación para trompeta de esta obra.

8.6 THECNOLOGY DE FONS VAN GROF

Esta obra es un swing jazz de tempo rápido donde la trompeta lleva la melodía y las improvisaciones escritas tal cual deben interpretarse, por consiguiente, hay datos de dicha interpretación que debemos tener en cuenta para buscar el carácter en esta obra. Como sabemos, el carácter es el conjunto de todos aquellos ítems de interpretación de la técnica, la dinámica, efectos sonoros, adornos etc. Los cuales presentan características particulares dependiendo de cada obra.

8.6.1 Datos de interpretación

- debemos tratar de tocar toda la obra a primera vista con un tempo muy lento, buscando interpretar cada frase musical atendiendo a la articulación, las matices, las dinámicas y adornos que aparecen en la obra; esto servirá como un diagnóstico para determinar que frases se dificultan y realizar estudios aparte de ello. Por consiguiente, este paso debe repetirse cuantas veces sea necesario tomando nota de los fragmentos a corregir.
- Esta obra debe interpretarse en swing como la obra anterior, es decir, interpretar dos corcheas como un tresillo de corcheas ligando las dos primeras.
- Debemos darle un pequeño acento a las figuras a sincopadas, esto dará un efecto jazzístico muy usado en este género musical.
- Se debe buscar amplitud en la columna de aire para buscar un sonido más amplio interpretando las notas más llenas.

Figura 45. Interpretación de la Sincopa aplicada.



Fuente: Technology. Fons van Grop.

- Para dar un efecto de apagado al final de esta frase, presionamos los pistones de la trompeta a la mitad mientras interpretamos dicha nota. En la segunda casilla se debe tocar la última corchea más corta. (Véase anexo F).

Figura 46. Efecto apagado en la trompeta.



Fuente: Technology. Fons van Grop.

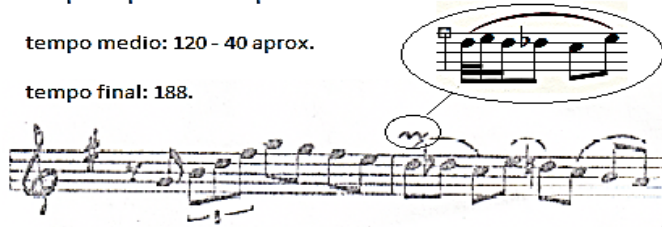
- En la segunda parte de esta obra la trompeta debe interpretar dos compases sin acompañamiento siendo esto el inicio de una parte B de la obra. Se deben practicar estos compases varias veces a tempo lento aumentándolo progresivamente para garantizar la idoneidad de dicho segmento como lo muestra la figura 47.

Figura 47. Aplicación del mordente en Technology.

tempo de practica: 90 aprox.

tempo medio: 120 - 40 aprox.

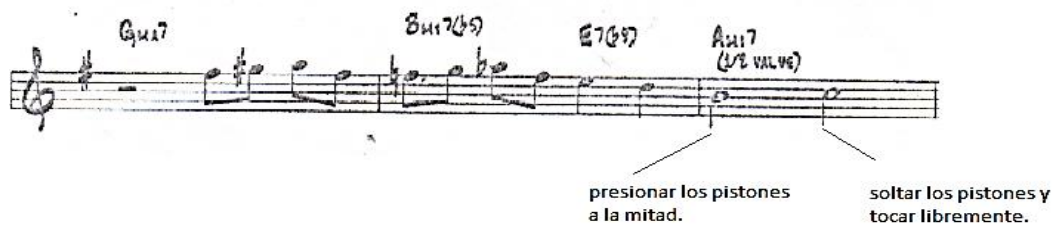
tempo final: 188.



Fuente: autor del proyecto.

- Se deben presionar los pistones a mitad para obtener un efecto apagado en el tercer compas del siguiente fragmento.

Figura 48. Ejemplo de apagado usando los pistones.



Fuente: Technology de Fons Van Grop.

- El glisando entre las dos notas en este caso debe ejecutarse tratando de evitar la separación entre ellas moviendo los pistones e imprimiendo más aire a la trompeta dando efecto de **bend** con los labios, buscando la continuidad del sonido simulando el efecto que produce el movimiento de la vara de un trombón.⁴⁷

Figura 49. Glisando entre dos notas.

⁴⁷ULRICH, Michel. Atlas de música. Madrid: Alianza, 2009 [1982], p. 74.



se interpretan
presionando los
pistones hasta la
mitad combinándolo
con el BEND producido
con los labios.

Fuente: autor del proyecto.

- Por último es recomendable practicar los acordes que aparecen sobre cada una de las frases de esta obra con escalas y arpeggios, teniendo en cuenta las alteraciones y sufijos propuestos en los acordes como anteriormente lo hemos planteado, para facilitar la ejecución de dichas frases mecanizando las escalas de manera que sean más fluida a la hora de interpretarlas.

8.7 ELEGY (IN SWING) DE FONS VAN GROEP

Esta obra está escrita para dúo de trompetas donde le exige a los intérpretes excelencia en sonido, afinación y articulación dado que no es lo mismo interpretar partes solistas, a tocar determinadas frases a dos voces donde se tiene que articular de igual forma así como buscar afinación para que los intervalos que se generan entre las voces sean los correctos y en conjunto sea un excelente interpretación.

Por otro lado esta obra brinda diversos elementos que aún no hemos contemplado en este proyecto donde el intérprete realice frases musicales al unísono con instrumentos que no pertenezcan a la familia de los viento-metal haciendo más

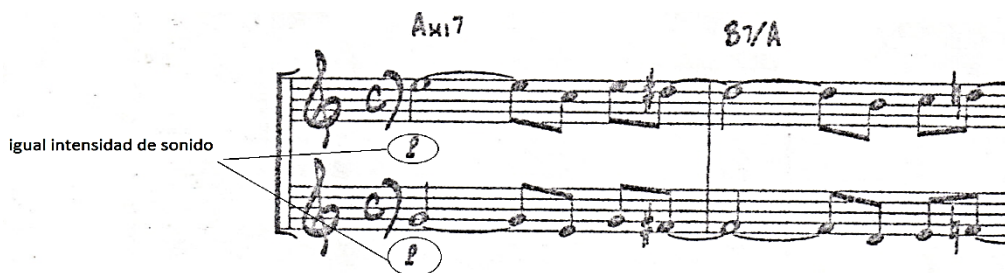
exigente la ejecución de dichas frases así como la ejecución de una parte solista propia de un concierto para trompeta en este género musical.

8.7.1 Datos de interpretación.

El título de la obra nos indica está escrita entorno a un sentimiento de lamento como es la elegía expresado en un swing, esto nos hace inferir que la obra se puede comparar con la poesía, afirmando que la elegía es un escrito en lamento por algo que se ha perdido y que no regresará.⁴⁸ También el tempo medio de la obra así como la tonalidad nos podría proponer tristeza y un sentimiento visceral de agonía o llanto; Esto no quiere decir que pueda ser las únicas sensaciones que genere la obra, sino que es un ejemplo del sentimiento que podemos aplicar a la hora de interpretarla para buscar su carácter.

- En los primeros ocho compases de la obra los dos trompetistas deben buscar igualdad en la intensidad del sonido muy suave, interpretando la frase con una articulación detaché terminando cada figura al tiempo y buscando que las dos trompetas suenen muy líricas y sentimentales.

Figura 50. Ejecución de matices agógicos en Elegy (in swing).



Fuente: ELEGY (in swing) de Fons van Grop.

- Cuando repetimos alguna frase se hace con la intención de enfatizar en algo, por ello las frases no pueden sonar de la misma forma, es decir, algo

⁴⁸ GARCIA, Antonio. El himno en la elegía. Algaida. 2002.

debe cambiar. En este caso cuando los primeros ocho compases deben sonar muy suave, los siguientes deben sonar menos suave o mezzopiano e ir creciendo en la intensidad del sonido para llegar al forte que encontramos en el compás 16. (Véase figura 51).

Figura 51. Matices agógicos y de transición en Elegy (in swing).

Am17 Am17/G B7/F# F#7 Am/E

intensidad del sonido medio suave

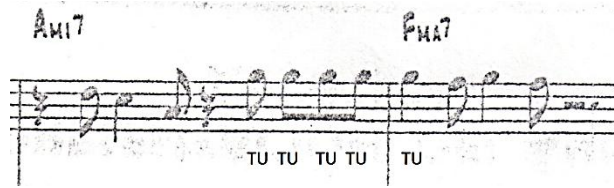
D7 Am/C B7(b9) E7

crescendo poco a poco y enfatizar en el último compás para llegar al forte.

Fuente: ELEGY (in swing) de Fons van Grop.

- Posteriormente podemos emplear como ayuda didáctica el tocar los acordes de cada una de las frases de este segmento con un piano o un instrumento armónico, para apreciar la sonoridad que debe tener dichas frases en cada compas y la intensidad armónica que debemos buscar cuando interpretamos las dos voces de la trompeta; para ello, debemos tener en cuenta que la trompeta es un instrumento transpositor y debemos realizar la transposición respectiva a cada acorde.
- En los compases compuestos de 12/8 cada corchea pronunciarse con la mayor igualdad posible así:

Figura 52. Interpretación de corcheas en Elegy (in swing).



Fuente: ELEGY (in swing) de Fons van Grop.

- Las voces de las trompetas forman un intervalo de 4ª paralelas desde el compás 17 al 24. Esto nos ayudara a buscar auditivamente la afinación de esta frase.
- La siguiente frase debe interpretarla la trompeta solista al unísono con el bajo y el piano así:

Figura 53. Interpretación de frase al unísono en Elegy (in swing).

Musical notation for Figure 53. It consists of two staves. The first staff has the annotation 'UNISONO' above it. A line points from the text 'martillar la nota con un acento fuerte y una terminacion tapada. (cortar la columna de aire con la lengua).' to a note in the first staff. Below the first staff is the text 'las notas del tressillo deben ser iguales y separadas'. The second staff has a circled 'ff' at the end, with a line pointing to it from the text 'la mayor intensidad de sonido posible sin rasgar el sonido'.

Fuente: ELEGY (in swing) de Fons van Grop.

Por último la parte solista de esta obra debe ser interpretada tal cual está escrita en la partitura teniendo en cuenta que esta parte muestra el clímax de la obra así que debe enfatizar la excelencia en la ejecución de la técnica usada,

superponiendo el sonido de la trompeta por encima del acompañamiento para así concluir en la re exposición de la obra y posterior final en el noveno grado de Am con un calderón que prolonga la nota a gusto del interprete.⁴⁹

⁴⁹ WILLIAMS, Alberto. Teoría de la música. 1984. La quena. P. 93.

CONCLUSIONES

Según el proceso de construcción de este proyecto de grado aplicándolo en un concierto de trompeta se pueden mencionar las siguientes conclusiones:

1. El desarrollo de un concierto de trompeta donde se explore la faceta del solista es una experiencia enriquecedora para el trompetista, ya que en ella se contemplan todos los elementos necesarios para la formación profesional e integral del músico.
2. El estudio de las obras y la búsqueda de significados sobre conceptos relacionados con la interpretación de las obras, contribuyeron a resolver de forma certera las múltiples adversidades que se iban presentando en la aplicación de este proyecto, generando una actitud cada vez más perfectible en la conformación del repertorio del trompetista.
3. La aplicación de los contenidos en los textos consultados fue un recurso indispensable en el montaje de las obras, porque con ellos se formaliza los pre-saberes validando las destrezas adquiridas con respecto a la interpretación del instrumento y conceptualizando el conocimiento de modo que sean útiles en posteriores interpretaciones.
4. El desarrollo de esta monografía es de ayuda a los estudiantes que quieran interpretar obras de los autores mencionados en el libro, ya que por las investigaciones realizadas acerca de dichos autores se sustrae los elementos de interpretación a tener en cuenta en cada uno de ellos brindando así herramientas explícitas para mejorar el aprendizaje de sus teorías, obras o conceptos.

5. La preparación del concierto de trompeta fue un recurso valioso para esta monografía, ya que en él se ejercitaron y se aplicaron las metodologías evidenciando las eventualidades que se iban presentando, sirviendo como un diagnóstico constante en el desarrollo del proyecto resolviéndolos y fomentando los resultados fructuosos en la presentación final del concierto de grado.

6. La implementación de este proyecto funciona como una herramienta de aplicación múltiple en las otras cátedras de la licenciatura en música, ya que entrelaza e interrelaciona diversas áreas del conocimiento referentes a la música, mejorando así el rendimiento del estudiante de trompeta.

RECOMENDACIONES

De acuerdo con las conclusiones, se recomienda al estudiante:

1. El interés por desarrollar puestas en escena y posteriores conciertos, dado que en ellos puede aplicar conceptos y teorías aprendidos mejorando su capacidad de interpretación y su nivel musical en general.
2. Generar metodologías de estudio de una manera sencilla tomando como ejemplo las propuestas en el trabajo de grado para complementar el estudio musical del estudiante.
3. Crear rutinas de estudio diarias para la asimilación e interiorización de conceptos propuestos, de modo que permitan desarrollar las capacidades del estudiante y avanzar progresivamente a la correcta interpretación de obras musicales para trompeta.
4. Dar relevancia a cada aspecto que se relacione con la interpretación de determinados pasajes musicales por sencillos que sean, con el fin de contemplar todos los elementos propuestos en las obras evitando la incertidumbre y acercándose a la excelencia en la ejecución de pasajes musicales.
5. Implementar elementos didácticos para el estudio de las técnicas y teorías para motivar o hacer más agradable la asimilación de los mismos en el estudio personal del intérprete.

BIBLIOGRAFÍA

1. ABROMONT, Claude y DE MONTALEMBERT, Eugène. Teoría de la música. México: 2005. Fondo de cultura económica. 622 p.
2. Anónimo. Concierto para trompeta de Haydn. Wikipedia. Enciclopedia libre 8 de enero del 2013. ([http://es.wikipedia.org/wiki/Concierto_para_trompeta_\(Haydn\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Concierto_para_trompeta_(Haydn))).
3. Anónimo. La trompeta. 11 de diciembre del 2012 (<http://www.elatril.com/orquesta/Instrumentos/Trompeta.htm>).
4. Anónimo. Trompeta. Wikipedia. Enciclopedia libre. 10 de enero del 2013. ([s.wikipedia.org/wiki/Trompeta#cite_note-jazz-15](http://es.wikipedia.org/wiki/Trompeta#cite_note-jazz-15)).
5. BAXTER, Harry y BAXTER, Michel. Como leer música. Barcelona: Robinbook.2007. 251 p.
6. BRUCE, Arnold. The essentials: chord Charts, Scales and Lead Patterns for Guitar. New York.
7. CHOPIN, Frederick. The Virtuoso Pianist. The New Grove Encyclopedia of Music and Musicians) 13 de enero del 2013. ([http://es.wikipedia.org/wiki/Estudio_\(m%C3%BAsica\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Estudio_(m%C3%BAsica))).
8. DE CANDE, Roland. Nuevo diccionario de la música. 2002. Barcelona. Ed Robinbook. 316 p.

9. DESCHAUSSÉES, Monique. El intérprete y la música. Ediciones Rialp S.A. 2002. 132 p.
10. DIAGRAM GROUP. Como conocer los instrumentos de orquesta. Ed. EDAF. 1986.
11. GARCIA, Antonio. El himno en la elegía. Algaida. 2002. 50 p.
12. GOEDICKE, Alexander. Concert Etude en Gm para trompeta y piano. Óp. 49. 1948. [Partitura]{En línea} disponible en: (http://www.free-scores.com/partitions_telecharger.php?partition=904).
13. GRABNER, Hermann. Teoría general de la música. 2001. Madrid. Ediciones Akal.338 p.
14. GUILLAUME, Balay. Andante et Allegro for cornet a pistons our Saxophone in Bb. Paris. Eventte Schaeffer.
15. HAYDN, Franz Joseph. Concierto para trompeta y orquesta en Eb de Haydn. [Partitura]. Transcripción de Joel Eymard. 10 de abril del 2011. (<http://la.trompette.free.fr>).
16. HUE, George Adolphe. Contest pieces for cornet a pistons and piano. New York: Evett & Schaeffer.
17. PEREZ GUTIÉRREZ, Mariano. Diccionario de la música y los músicos. Barcelona. 1985, vol. 2. 408 p.

18. RAJA, Mario. Aprender gratis. 2007. 16 de diciembre del 2012 (<http://www.aprende-gratis.com/teoria-musical/curso.php?lec=signos-expresion>).
19. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Diccionario de la lengua española, {en línea} Edición 22. 24 de enero del 2013 (<http://lema.rae.es/drae/?val=ONOMATOPEYA>).
20. SHEPTAK, Miroslava. Diccionario de términos musicales. Primera edición 2007. dirección general de publicaciones y fomento editorial av. IMAN 5. 196 p.
21. SHONBURN, Marc. Manual para tocar guitarra: rock & blues. Ediciones Robinbook, 2005. 268 p.
22. TIZIK, Jeff. Uptown blues. 1995. Macaroni Music.
23. ULRICH, Michel. Atlas de música. Madrid: Alianza, 2009 [1982].
24. VANS GROUPE, Fons. Elegy (in swing). Suiza. De Haske International AG, P.O. box60, CH-6332. 1998.
25. VANS GROUPE, Fons. Technology. Suiza. De Haske International AG, P.O. box60, CH-6332. 1998.
26. VIZZUTTI, Allen. Trumpet method. Alfred publishing Co., Inc. Book 1.
27. WILLIAMS, Alberto. Teoría de la música. Buenos aires: 1984. La quena. 157 p.

ANEXOS

Anexo A: Concierto para trompeta y orquesta de Franz Joseph Haydn.

Trompette en sib

Concerto pour Trompette et Orchestre en Mib majeur

Franz Joseph HAYDN

Allegro
37

f *p*

43 *tr*

48

54

60 *f* *tr*

66 *p*

72

79 *f* *tr*

85 *p* *mf*

99

103

© 2002 Joël Eymard (<http://la.trompette.free.fr>)

107

110

f *p*

117

f

130

p *trill*

135

f

141

3

147

3 3 3 2

153

2

158

p *f*

164

4 *cadence ad.lib., proposée à titre d'exemple.* 3 3 3

172

3 3 3 *rit.* *trill* 4

1 Andante II

8

p

14

f

20

f

26

3

35

f

40

p

46

f

© 2002 Joël Eymard (<http://la.trompette.free.fr>)

1 **Allegro** $\frac{4}{4}$ III

mf p mf

53 mf p

61 mf

69 9 p 2 mf

88

97 3

109 f trill mf

119 p 3 f mf p mf

131 5 p

143

153

163 **14**

 Musical staff starting at measure 163. It contains a 14-measure rest followed by notes. Dynamics: *mf*, *p*.

186 **7**

 Musical staff starting at measure 186. It contains a 7-measure rest followed by notes. Dynamics: *mf*.

200 **f**

 Musical staff starting at measure 200. It contains notes with a dynamic marking of *f*.

208 **p** **f** **mf**

 Musical staff starting at measure 208. It contains notes with dynamic markings *p*, *f*, and *mf*.

217 **tr** **4**

 Musical staff starting at measure 217. It contains notes with a trill marking *tr* and a 4-measure rest. Dynamics: *f*.

231 **5** **6** **tr** **tr**

 Musical staff starting at measure 231. It contains notes with a 5-measure rest, a 6-measure rest, and trill markings *tr*. Dynamics: *f*.

251 **tr** **tr** **tr** **19** **f**

 Musical staff starting at measure 251. It contains notes with trill markings *tr* and a 19-measure rest. Dynamics: *f*.

279 **p** **mf**

 Musical staff starting at measure 279. It contains notes with dynamic markings *p* and *mf*.

288 **f** **ff**

 Musical staff starting at measure 288. It contains notes with dynamic markings *f* and *ff*.

Anexo B: Concert Etude para corneta a pistones en Gm de Alexander Goedicke.

Trumpet in B \flat Concert Etude

Alexander Goedicke
(1877 - 1957)

Allegro $\text{♩} = 152$

mf *leggero*

p

f *p*

cresc. *f*

p

simile

cresc. *p* *f*

mf *p*

fp *cresc.* *f*

2

Quasi cantabile

mf \curvearrowright *f*

p *cresc.* *mf*

simile
p *cresc.*

f

mf

p *p*

simile
p cresc. *mf* *mf*

f *cresc.*

2

Quasi cantabile

f

mf

p cresc. *simile*

cresc.

pesante *rit.* *rall.*

a tempo *ff mp*

dim.

f mp p

dim. *pp*

Anexo C: Andante et Allegro para corneta a pistones o saxofón Bb de
Guillaume Balay.

A mon excellent ami Gaston PETIT

Andante et Allegro

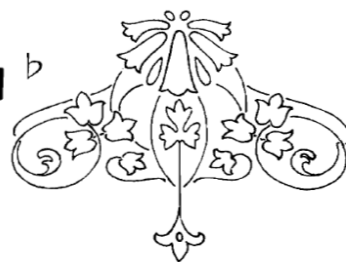
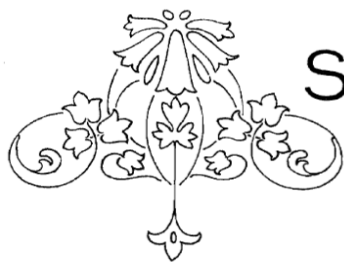
POUR

CORNET A PISTONS

OU

SAXHORN SI^b

avec accomp^t de Piano



PAR

GUILLAUME BALAY

Chef de Musique de la Garde Républicaine

Prix net: (J)

ALBERT DU MANDRAUD
WOODWIND MUSIC
MADISON
2871 E. ASH DE PARK
MILWAUKEE, WISCONSIN

Paris, EVETTE & SCHAEFFER, Editeurs,
18 et 20, Passage du Grand Cerf

Déposé selon les traités internationaux. Tous droits d'exécution, de reproduction et d'arrangements réservés.

© 1913



A mon excellent ami Gaston *PETIT*

ANDANTE ET ALLEGRETTO

Pour Cornet à Pistons ou Saxhorn Si ♭

GUILLAUME BALAY

Chef de la musique de la Garde Républicaine

CORNET à PISTONS ou SAXHORN SI ♭

And^{te} mod^{to}

mf

f *p*

Poco più mosso

mf

Sans presser

ere - - - scen - -

Energico

f

do

CORNET à PISTONS ou SAXHORN SI b

Retenu ; Tempo
ff *pp* cre - scen -

Ritard. *f* *p subito* T^o I^o Très doux

40 *Très léger* *p*

f *ff* 3

p

f

dim.
p

ff *p*

f *ff* *p*

p *tenue*

f *ff*

Anexo D: Contest Pieces para corneta a pistones de George Adolphe Hue.

149973

Concours du Conservatoire de Musique (1900)

1^{re} SOLO DE CORNET A PISTONS

avec accompagnement de PIANO.

Georges HÜE.

à Monsieur J. MELLET.

CORNET en Sib.

Maestoso.
Piano.

dim. p poco ad lib. cresc. f Rall. Tempo.

dim. p poco ad lib. cresc. Rall.

Tempo. f

dim. p poco ad lib. cresc. f poco ad lib.

Moderato. 1
dolce. espressivo. poco f dim.

Piano.

mf cresc. f dim. p Piano.

CORNET en Si b.

mf *espress.*

3 *cresc. e poco accel.* *sf* *p*

Pour la coupure il faut jouer ces deux mesures et passer au numéro 4.

COUPURE FACULTATIVE

rall. molto.

espress. *dim.* *poco sf* *cresc. e accel.*

f *poco ad lib.* *pressez.*

4 *rall. e dim.* *Tempo.* *cresc.* *sf* *dim.*

cresc. e accel. *ff* *dim. e rall.*

Tempo. *Piano.* *dolce.*

Vivace **2** *Piano.* *mf* **5** *Solo.*

Piano.

Solo. *più forte.*

CORNET en Sib.

3

Piano.

cresc. molto.

6 Molto vivace. 16 Piano. Rall. **7** un peu moins vite et bien rythmé. *f* 3

ff

2 Piano.

3

ff

Piano. **8** *f* 3

mf

dim. *p* *espress.*

poco cresc. *mf*

E. S. 517.

CORNET en SI b.

The musical score consists of ten staves of music for a Cornet in B-flat. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as *Piano*, *poco allarg.*, *Molto vivace*, *p*, *f*, and *ff animato molto* are used throughout. There are also articulation marks like accents and slurs. Measure numbers 9, 10, and 11 are indicated in boxes. The score concludes with a double bar line.

Anexo E: Uptown Blues de Jeff Tizik.

UPTOWN BLUES

Trumpet in B \flat

jazz track

by Jeff Tizik
transcrib: David Malaver Neira

A 3xs - Play melody 2nd and 3rd x s. B 4x for SOLOS. A 2x s - Play melody (rit. 2nd x) and CODA.

Anexo F: Technology de Fons Van Grop.

TRACK
17 18

TECHNOLOGY

B \flat Trumpet

by Fons van Gorp

$\text{♩} = 188$

Gmaj7 Bm7(b9) E7(b9)

Am7 Dm7 G7 C C#7 Gmaj7/D E7

A7 D7(b9) Am7 D7 Gmaj7 F#7(b10)

Bm1 C#m7(b9) F#7 Bm1 G#m7(b9) C#m7(b9) F#7

Bm1 C#m7(b9) F#7 Bm1 E7 Am7 D7

Gmaj7 Bm7(b9) E7(b9) Am7 Dm7 G7

C C#7 Gmaj7/D E7 Am7 D7 Gmaj7 FINE

Handwritten musical score for guitar, featuring ten staves of music in G major. The score includes various guitar-specific chords and techniques such as bends, vibrato, and a half-valve technique.

Staff 1: G⁷ Bm7(b9) E7(b9) Am7

Staff 2: Dm7 G⁷ C C#m7 Gm7/D E⁷ A⁷ D7(b9)

Staff 3: Gm7 Bm7(b9) E7(b9) Am7 (1/2 VALVE) Dm7 G⁷

Staff 4: C C#m7 Gm7/D E⁷ Am7 D⁷ Gm7

Staff 5: Bm C#m7(b9) F#⁷ Bm G#m7(b9) C#m7(b9) F#⁷

Staff 6: Bm C#m7(b9) F#⁷ Bm E⁷ Am7 D⁷

Staff 7: Gm7 Bm7(b9) E7(b9) Am7 Dm7 G⁷

Staff 8: C C#m7 Gm7/D E⁷ Am7 D⁷ G₂ D.C. AL FINE

Anexo G: Elegy (in swing) by Fons Van Grop.

TRACK
6

ELEGY (IN SWING)

B♭ Trumpet MEDIUM SWING ♩ = 110

by Fons van Gorp

Chords: A_{MI}7 B7/A F♯7/A A_{MI}

Chords: D7/A A_{MI} B7(b9) E7(b9)

Chords: A_{MI}7 A_{MI}7/G B7/F# F♯7 A_{MI}/E

Chords: D7 A_{MI}/C B7(b9) E7

Chords: F#A7 A_{MI}7 F#A7 A_{MI}7

ELEGY (IN SWING)

F#m7 A#m7 Bb7

A#m7 A#m7/G B7/F# F#7 A#m/E

D7 A#m/C B7(b9) E7 A#m

UNISONO

E7(b9)

F#m7 solo Am7 F#m7 Am7

F#m7 Am7 B7

Am7 B7/A F#7/A Am7

B7(10) E7(9) Am D.C. AL CODA

Am7 Am7/G B7/F# F#7 Am/E

G7 Am/C B7(10) E7(9) Am7 Am7/B