

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA**



**NOTAS AL PROGRAMA**

OPCIÓN DE TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

**LICENCIADO EN INSTRUMENTISTA-TROMPETA**

PRESENTA

**JORGE ARANGO SOLANO**

ASESORES

PROF. LEONARDO MORTERA ALVAREZ

PROF. JAIME MÉNDEZ ALVARADO

México, D. F. 2014



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



*Los espejos están llenos de gente.*

*Los invisibles nos ven.*

*Los olvidados nos recuerdan.*

*Cuando nos vemos, los vemos.*

*Cuando nos vamos se van.*

Eduardo Galeano, *Espejos*.

## **Agradecimientos.**

Le doy gracias a mis padres Doroteo y Luisa. Detrás de este logro están ustedes, su apoyo, confianza y cariño. Gracias por darme la oportunidad de hacer realidad este sueño, por alentarme a ser lo que quiero y ser mi gran ejemplo a seguir.

A mis hermanos Luis, Omar y Yoya de quienes espero se sientan muy orgullosos de mi así como yo de ellos, ¡Este logro no es tan solo mío sino de todos ustedes!. A mis maestros, Jaime Méndez y Gustavo Rosales que en este andar por la vida, influyeron con sus lecciones y experiencias, en formarme como una persona de bien y preparada para los retos que pone la vida. A todos mis amigos, sin excluir a ninguno, pero en especial a Cris, Marcia y Carlos. Gracias por todo lo que de ustedes he aprendido.

A la Universidad Nacional Autónoma de México la cual llevo en el corazón siempre, que me dio todo y abrió sus puertas del conocimiento. A la Escuela Nacional de Música nido de muchos, que como yo, eligieron esta extraordinaria carrera y que con mucho orgullo, amor, pasión y respeto representaré. Y por ultimo al programa Mexico Nación Multicultural, quien no solo resulto el sostén material a lo largo de este camino; me ayudo a identificarme desde mi profesión con mi lugar de origen.

A todos y cada uno de ellos les dedico cada una de estas paginas de mis notas.

## **Índice.**

**Programa de mano. 6**

**Introducción.9**

**Contexto histórico Siglo XX. 11**

**Jean Françaix 14**

Sonatina para Trompeta y Piano. 14

Biografía 14

Historia de la obra. 18

Análisis de la obra. 18

Reflexión final. 21

Catalogo de Obras 22

**Bohuslav Martinú23**

Sonatina para Trompeta y Piano 23

Biografía 23

Historia de la obra 28

Análisis de la obra. 29

Reflexión final 31

Catalogo de obras. 31

**Marcel Bitsch. 33**

Cuatro Variaciones sobre un tema de Domenico Scarlatti, para Trompeta y Piano. 33

Biografía. 33

Análisis de la obra. 34

Reflexión final. 38

Catalogo de obras. 39

**Alexander Arutunian. 41**

Concerto para Trompeta y Orquesta (reducción a piano). 41

Biografía. 41

Historia de la obra 43

Análisis de la obra 43

Reflexión Final. 45

Catalogo de obras 46

**Conclusiones. 47**

Conclusión 1. 47

Conclusión 2. 47

**Bibliografía. 49**

# Programa de mano.

**Nombre del Alumno:** Jorge Arango Solano.

**Para obtener el título de:** Licenciado en Música, Instrumentista (Trompeta)

**Sonatine** para Trompeta y Piano

Bohuslav Martinu

1890-1959

**Concerto** para Trompeta y orquesta

(Reducción a piano)

Alexander Arutunian.

1920-2012

**Sonatine** para Trompeta y piano

Jean Françaix

1912-1997

I. Preludio

II. Sarabanda

III. Gigue

**Cuatro variaciones sobre un tema de Domenico Scarlatti.**

Para Trompeta y Piano

Marcel Bitsch

1911-2011

## **Bohuslav Martinu.**

Compositor checo, (Polika, 8 de diciembre 1890-Liestal, 28 de agosto 1959) niño prodigio, comenzó sus estudios de violín a los seis años, a los 8 años apareció en conciertos y a consecuencia de esto, sus padres le enviaron en seguida al conservatorio de Praga. Tenía veintitrés años cuando terminó sus estudios en el conservatorio, obtuvo el puesto de 2o violín en la Orquesta Filarmónica Checa, puesto que ocuparía durante 10 años. Fue en gran medida autodidacta al aprender composición; asistió a la clase de Josef Suk en el conservatorio sin terminar el curso. El contacto con la música y la enseñanza de Suk fue una influencia determinante del estilo francés de Martinu.

## **Alexander Arutunian**

Alexander Grigoriyevich Arutunian nació el 23 de Septiembre de 1920 en Yerevan, Armenia. Fue uno de los compositores mas reconocidos de la Union Soviética. Estudió composición con Barkhudarian y Talían, piano con O. Babasian en el Conservatorio de Komitas, de Yerevan, donde se gradúo en 1941 a la edad de 21 años. Continuo sus estudios en el conservatorio de Moscú, donde estudio composición con H. Litinsky, Peyko y Zuckermann entre 1946 y 1948. Después, regreso a Armenia, fue Director Musical de la Sociedad Royal Filarmónica de 1954 a 1990. Comenzó a dar clases de composición en el conservatorio de Yerevan en 1965, fue nombrado profesor en 1977. Se unió a la sociedad de compositores en 1939 y a la sociedad de cineastas de Armenia en 1975. Antes de su cumpleaños numero 29, en 1949 Arutunian fue galardonado con el Premio Estatal de la USSR por su cantata de nombre "Madre Patria". En 1954 fue nombrado profesor de composición y director artístico de la Orquesta Filarmónica de Armenia. En 1960 fue nombrado Artista del Pueblo de Armenia. En 1970 se proclamo Artista Nacional de la USSR, un titulo honorario brindado a ciudadanos destacados de la Union Soviética.

## **Jean Françaix.**

Jean René Désiré Françaix (1912, Le Mans – 1997, París) fue un compositor neoclásico, pianista y orquestador. Conocido por su prolífica producción y estilo vibrante. Sus excepcionales talentos musicales fueron fomentados por su padres desde muy temprana edad, su madre fue la fundadora de un reconocido coro y maestra de canto en el Conservatorio de Le Mans, el cual era dirigido por el padre de Françaix, Alfred, pianista y compositor. Después de tomar lecciones de música con sus padres, Françaix se mudó a París para continuar con su aprendizaje. Estudió piano y composición con Nadia Boulanger.

## **Marcel Bitsch.**

Nacido en 1921, Bitsch ganó el famoso Prix de Rome de composición del Conservatorio de París en 1945. Desde 1956 y hasta su retiro en 1988, Bitsch fue profesor de contrapunto y fuga en el Conservatorio de París. Bitsch escribió el análisis de los preludios de Chopin y Debussy así como también escribió el análisis de las operas de Verdi y Puccini, pero el foco de su investigación fue la escritura de fugas de J.S. Bach. El también escribió textos pedagógicos de contrapunto, armonía y de entrenamiento auditivo. Fue uno de los primeros en resolver los cánones de Bach que fueron descubiertos en Francia en los años setenta los cuales se encontraban en completo desorden. Su análisis en el Arte de la Fuga (Art of Fuge) de Bach fue el primero en reconocer la presencia de un tema cíclico en la fuga cuádruple inconclusa de ese trabajo, aunque su argumento de que el movimiento no pretendía ser el último en la pieza fue recibido con escepticismo.

# Introducción.

El presente trabajo tiene la intención de evocar a los compositores que se han ido. En éstas notas se encuentra el pasado y el presente, cambiantes, subordinados según las circunstancias: compositores -los aquí aludidos- que en su presente rememoran a sus antepasados; mi presente que rememora a los compositores aludidos que a su vez rememoraron compositores previos; y los futuros, que leerán este trabajo rememorándome con lo memorable. Aquí tendrán un lugar los olvidados, aquellos cuyas vidas fueron ejemplo de dedicación musical, pero que la historia, injusta juez de lo trascendente ha olvidado.

Los creadores aquí presentados, salvo Jean Françaix, se encuentran omitidos incluso en la más elemental fuente de información en el campo de la música, el diccionario Grove<sup>1</sup>. La medida en que han influenciado al menos la técnica de la trompeta, torna necesaria su mención y por lo tanto la investigación de ellos y sus obras. Al igual que el libro de Espejos<sup>2</sup> y guardando las debidas proporciones, la pretensión es traer al presente aquellos nombres olvidados. Las innovaciones más importantes para la historia de la trompeta son parte de la importancia de estas obras.

La forma que adoptan estas notas al programa siguen los requerimientos exigidos por la ENM, sólo un hecho cambia notoriamente. Se hizo un solo contexto histórico para todos los creadores musicales y ésto responde a un hecho. Además de haber residido en el mismo siglo, su orientación musical es la misma: a pesar de componer dentro del periodo de tiempo en el que se encuentra la mayor abundancia de formas compositivas distintas, todos componen desde el punto de vista del neoclasicismo.

Por lo demás se encuentran los elementos esenciales de un trabajo de esta naturaleza, la biografía el análisis y las reflexiones. El hecho de carecer de información,

---

<sup>1</sup> Stanley Sadie. The New GROVE Dictionary of Music e Musicians. 1980. Macmillan Publisher Limited. Londres.

<sup>2</sup> Eduardo Galeano. *Espejos*. 2014, Siglo Veintiuno. México.

como ya se había mencionado, apremió a una búsqueda por la web. Es por esto que la mayoría de la información, al menos con respecto a la vida y la obra de los músicos se acogió de este medio. Las obras se escogieron por motivos (además de los ya mencionados) técnicos, estas obras se encuentran dentro del repertorio básico del instrumento, son solicitadas para audiciones de orquesta y concursos.

Para finalizar, el esfuerzo en la búsqueda de material que resolviera las dudas con respecto a las piezas a interpretar fue exhaustivo. Este, desemboca en la falta de información en algunos compositores. Debido a esto hay algunas omisiones. Por ejemplo fue difícil encontrar las anécdotas que dieron lugar a todas las piezas, esto se refleja en Las variaciones sobre un tema de Scarlatti en donde se carece de esta información. Casi la totalidad de las fuentes fue traducida del inglés, dicha traducción corrió por mi cuenta. Espero que en un futuro este trabajo se complemente y se enriquezca, que funcione para realizar mejores interpretaciones y así sacar del anonimato a los aquí estudiados. Éste es nuestro deber como músicos, nunca parar en la obtención de nuevo aprendizaje.

# Contexto histórico Siglo XX.

La ruptura, que de manera intencionada, una copiosa cantidad de artistas realizaron en cada uno de sus respectivos dominios, preludió el desarrollo del S. XX. Aunque los sucesos remiten a las postrimerías del siglo anterior, las rupturas se dieron por completo con creadores que negaban el Periodo Romántico. Estas rupturas generaron una cantidad impresionante de nuevos estilos en la forma de hacer música: impresionismo, politonalismo, dodecafonismo, minimalismo, maximalismo, serialismo, atonalismo etc. Cómo definir la música en este universo de posibilidades, cómo y desde qué punto de vista abordarla cuando son tan contingentes las aseveraciones de los teóricos. En estas circunstancias es donde cabe volver la mirada hacia lugares que nos refrescan la manera de ver la música a partir de otro arte, la literatura.

La minificción es un género literario que se encuentra en proceso de construcción, aunque lleva más de cien años de existir, es poco estudiada. Cultivada por los mejores escritores, de Borges a Iwazaki. Aparentemente nació como tal en el Siglo XX y su hibridación genérica es la característica del arte de ese siglo<sup>3</sup> En el texto citado de Violeta Rojo, remata lo anteriormente dicho con algunas sentencias sobre el arte en general, argumentando contener la misma característica de la minificción. Al respecto, la música guarda un enorme parecido con este hecho.

La hibridación genérica parte de la coyuntura de varias formas narrativas. Es así como convergen en este género narrativo ensayo: poesía, cuento etc. Pero Violeta Rojo lejos de suponer una traba para su estudio, lo enuncia como su característica: hibridación genérica. La música desde el momento en que Debussy comenzó a alejarse de la tonalidad con la utilización de escalas exóticas y Wagner, llevando esta hasta sus límites con el cromatismo, comenzaron por abrir la brecha que desembocará a esta multitud de estilos de la música contemporánea. Considero que es menester no juzgar a la música realizada a partir del S. XX como un objeto de incertidumbre total ante tantas variaciones. Al igual que la tesis de

---

<sup>3</sup> Violeta Rojo. *Mínima expresión* 2009 Cultura urbana, Venezuela. p.XI

Violeta, la música de este tiempo su característica es la hibridación, con el apellido compositiva, La hibridación compositiva. Cabe mencionar que a lo largo de los distintos periodos en que se divide la música occidental, existe una personalidad que logra una síntesis de las distintas tradiciones musicales; un ejemplo claro es Bach, quien sintetizó el oratorio, la ópera italiana, las oberturas francesas. La gran diferencia con estos fenómenos y lo anteriormente mencionado radica en que compartían las características más importantes: la tonalidad. La cual se perdió en el siglo XX dando origen a esta multiplicidad de formas compositivas, algunos teóricos comparan esto con la pérdida de la pintura figurativa, que de igual manera en una manifestación artística distinta -la pintura- generó una multiplicidad de maneras del quehacer de esta profesión.

Partiendo de este punto (de lo particular), los distintos géneros compositivos se mezclan a la vez con las formas. Estas estructuras que soportan las particularidades de cada compositor, complementan la personalidad y en especial la “etiqueta” en la que son colocados todos los músicos del siglo pasado. Es así como existe una hibridación en formas musicales. Sonatas sin centro tonal, conciertos para solistas minimalistas, suites barrocas impresionistas.

El neoclasicismo es una muestra fehaciente que contiene los elementos aquí detallados, es un estilo que a simple vista denota los rasgos de la música del siglo pasado. Como tal, uno de los primeros y más influyentes en cultivarlo fue Stravinsky<sup>4</sup> quien después de haber pasado por un periodo donde creó sus obras más destacadas, los ballets, decidió ofrecer a su público lo que se llamaría “La vuelta a Bach”. En su octeto para metales hace alusión a la polifonía de Johan Sebastian Bach. Después de él, el neoclasicismo sería retomado por una cantidad importante de músicos, con diferentes matices y recuerdos, no solo del barroco, sino de prácticamente todos los periodos de la música desde el renacimiento. Convirtiendo sus obras en una especie de palimpsesto, en ocasiones no sabemos donde termina o empieza la maestría de cada uno de los compositores presentes en las piezas neoclasicistas, tanto el compositor recordado, como el compositor recordan.

---

<sup>4</sup>

Los compositores aquí detallados, surgen y se adscriben a este fenómeno con o sin intención. Por ejemplo Françaix compone una Sonatine barroca con una armonía distinta a esta época; Martinu en su obra, tiene un carácter jazzístico; Arutunian en su concierto combina la música de su natal Armenia con la forma típica de un concierto y Bistch retoma el tema con variaciones añadiendo juegos rítmicos en los cambios de compases. Como podemos observar existe una constante en este recital: su alto grado de inconsistencia, característico, como menciono Violeta Rojo, del arte del siglo pasado. Este recital pertenece a la época de la multitud de opciones, tanto compositivas como de formas, innumerables. Pertenecen a la época de la hibridación compositiva.

# Jean Françaix

## Sonatina para Trompeta y Piano.

### Biografía

Jean René Désiré Françaix (1912, Le Mans – 1997, París) fue un compositor neoclásico, pianista y orquestador. Conocido por su prolífica producción y estilo vibrante. Sus excepcionales talentos musicales fueron fomentados por su padres desde muy temprana edad, su madre fue la fundadora de un reconocido coro y maestra de canto en el Conservatorio de Le Mans, el cual era dirigido por el padre de Françaix, Alfred, pianista y compositor. Después de tomar lecciones de música con sus padres, Françaix se mudó a París para continuar con su aprendizaje. Estudió piano y composición con Nadia Boulanger. Sus talentos eran tan extraordinarios que Boulanger, quien fuera su maestra a la edad de diez años, le escribió a su madre “señora, yo no veo por qué tenemos que perder el tiempo enseñándole armonía, él ya sabe armonía, no sé cómo lo sabe, él nació sabiendo armonía, tratemos con contrapunto”<sup>5</sup>.

El había escrito su primer trabajo *Pour Jacqueline*, (obra para piano dedicada a su primo más joven y publicada por la editorial Sénart en 1922.). En 1923, Maurice Ravel (en una carta en respuesta a Françaix) alentó al joven compositor para continuar con su vocación, escribió “entre los muchos regalos de este niño, él tiene uno en especial, uno de los más productivos que un artista puede tener, el de la curiosidad”<sup>6</sup>.

A la edad de 18 años, Françaix obtuvo su primer premio como pianista; el primer lugar en el Conservatorio de París. Dos años más tarde, fue elegido con Claude Delvincourt para representar a jóvenes compositores franceses en el Festival Internacional de Viena, donde

---

<sup>5</sup>Classicamusicnow. *Jean Françaix* [en línea] Design by [Contented Designs](#). Copyright © 2011 [fecha de consulta: 4 de septiembre de 2014] Disponible en: <http://www.classicalmusicnow.com/francaix.htm>

<sup>6</sup>Classicamusicnow. *Jean Françaix* [en línea] Design by [Contented Designs](#). Copyright © 2011 [fecha de consulta: 4 de septiembre de 2014] Disponible en: <http://www.classicalmusicnow.com/francaix.htm>

sus "Ocho Bagatelles" fue tocada como la aclamación de su triunfo. Fue solicitado como pianista acompañante, así como para actuaciones de solista. Realizó un dúo con el violonchelista francés Maurice Gendron, y también realizó el *Concierto para dos Pianos* con el propio compositor, Francis Poulenc con quien también realizó varios conciertos cuando Jacques Février no estaba disponible.

El *Concertino para Piano* (1932) es un trabajo estudiantil, pero también es una obra maestra, cuya aparente simplicidad da testimonio de una comprensión completa del arte de realizar un trabajo de forma exitosa. Los temas, particularmente la melodía de la trompeta en el final, están bien caracterizados y son muy espontáneos; la armonía personal tiene gran sutileza y la orquestación es transparente, en equilibrio perfecto con el solista. Es ingenioso y profundo a la vez, la pieza contiene una poesía distintiva, que es bien expresada en el movimiento lento, donde las cuerdas toman la melodía mientras el piano es restringido a una puntuación simple y discreta.

La interpretación de esta pieza en el Festival de Música de Cámara de Baden-Baden, fue un triunfo inesperado en un medio dedicado a la música en la vanguardia. Strobel observó que "después de tanta música problemática y elaborada, este Concertino aparece como agua fresca, brotando de un manantial con la graciosa espontaneidad de todo lo que es natural"<sup>7</sup>. La misma gracia y la misma majestuosidad distinguen a toda la música de Françaix, incluyendo sus trabajos de música de cámara como el Trío de Cuerdas (1933), El cuarteto para alientos (1933), El cuarteto para cuerdas (1934), El Divertissement (Divertimiento -1947) y por encima de todos el Quinteto de 1934 para flauta, arpa y trio de cuerdas.

Hay ironía e incluso picardía, ternura con rebeldía en los "Cinq portraits de jeunes filles" y otras piezas para piano, en algunas suites orquestales como la "Au musee Grevin" y los siete valeses "Les bosquets de Cythere", y en el más rigurosamente estructurado Concierto para violín y Sinfonía para cuerdas, este último es un bello trabajo interpretado por primera vez para una programa de la BBC en 1949. El teatro atrajo a Françaix, sacando a

---

<sup>7</sup>Françaix Jean. The New GROVE Dictionary of Music e Musicians.1980. Macmillan publishers Limited. Londres. Vol. 6, p. 740

relucir su brío y su agudo ingenio; una de sus óperas más importantes es “La Princesse de Clèves”. Para ballet produjo música con un sentido rítmico vivo y con una continuidad melódica que son notables en “Scuola di ballo”, ‘Les malheurs de Sphie’, ‘Le jeu sentimental’ (una pieza de deslumbrante virtuosidad orquestal)” y “Les demoiselles de la nuit”, una fantasía malevolente en la cual unos gatos son los protagonistas, mientras que los coros y las melodías están imbuidos con el espíritu de la poesía del Renacimiento Francés. Pero el trabajo que muestra a Françaix como más que un maestro de lo superficial es indudablemente su oratorio L’apocalypse de St Jean (1939). La estructura busca expresar la naturaleza reveladora del texto y directamente desde el prólogo la atmósfera evocada es un milagro de éxtasis religioso. Esta atmósfera es sostenida por la fluidez de los colores orquestales planos, las dulces cantilenas en el ritmo uniforme y la salmodia coral.

Como un brillante virtuoso del piano, Françaix realizó numerosas giras a través de Europa y Estado Unidos de America, donde realizó la primera interpretación de su Concierto Doble para Piano con su hija Claude. Su música a representado a Francia en numerosos festivales internacionales, incluyendo los Festivales ISCM (*International Society of Contemporary Music*) en Viena (1932) y Palermo (1949). Su estilo evoluciono muy poco, ya que el tuvo una pronta asimilación de todo lo que tenía que aprender desde sus inicios, y más importante aún fue el hecho de que tuviera un don por la invención y por expresar la frescura y maravilla de la niñez. La ocupación principal de Jean Françaix era su extraordinaria y activa carrera como compositor. Permaneció prolífico durante toda su vida, e incluso en 1981 se describió a sí mismo como "compositor constante"<sup>8</sup>, antes de acabar con una pieza comenzaba con otra, y continuó así hasta su muerte.

Escribió más de 200 piezas en una amplia variedad de estilos. Compuso música de cámara para casi todos los instrumentos de orquesta. Era un orquestador calificado y escribió piezas en muchos de las principales grandes formas musicales, incluyendo conciertos, sinfonías, óperas, teatro y ballet. También escribió diez bandas sonoras para el director Sacha Guitry. A pesar de que a menudo pone su toque moderno en las viejas formas de expresión, era un neoclásico declarado que rechazaba la atonalidad y deambular sin

---

<sup>8</sup> Classic Cat. *Jean Françaix*. [en línea] [GNU Free Documentation License](http://www.classiccat.net/francaix_j/biography.php) ©2014 [fecha de consulta:4 de septiembre de 2014] Disponible en [http://www.classiccat.net/francaix\\_j/biography.php](http://www.classiccat.net/francaix_j/biography.php)

forma. El estilo de Françaix se caracteriza por la ligereza y el ingenio (un objetivo declarado era "dar placer"<sup>9</sup>), así como un estilo conversacional de interacción entre las líneas musicales.

Las obras de Françaix son (típicamente) de estilo francés, conteniendo cierto encanto y espíritu. A menudo hay cierta ironía en ellas. El estilo de este compositor reside en su sentido del humor, su gran cultura literaria, y su relación con la tradición musical occidental.

Cuando se le preguntó acerca de su propia música, Jean Françaix escribió: "Me dijeron que mis trabajos eran fáciles, los que dicen eso probablemente nunca tocaran mis obras. Mis obras fueron calificadas de ligereza, no tengo la impresión de que mi Oratorio L'... Apocalypse selon Saint Jean se encuentre cerca de Orphée aux Enfers. Mis obras no son consideradas como música contemporánea, pero todavía no estoy muerto"<sup>10</sup>.

Estas palabras tomadas cerca de la muerte de Jean Françaix muestran cómo la música de este compositor tiene dificultades para encontrar su lugar en el panorama musical francés. Es probable que Jean Françaix sea más conocido por el público en general, que por su propio país. Por su música escrita para la película Sacha Guitry (por ejemplo, el famoso "Si Versailles m'était conté").

Jean Françaix murió en París 25 de septiembre 1997 a la edad de 85 años.

---

<sup>9</sup> Classic Cat. *Jean Françaix*. [en línea] [GNU Free Documentation License](http://www.classiccat.net/francaix_j/biography.php) ©2014 [fecha de consulta:4 de septiembre de 2014] Disponible en [http://www.classiccat.net/francaix\\_j/biography.php](http://www.classiccat.net/francaix_j/biography.php)

<sup>9</sup> Françaix Jean. The New GROVE Dictionary of Music e Musicians.1980. Macmillan publishers Limited. Londres. Vol. 6, p. 740

## Historia de la obra.

Jean Francaix originalmente compuso Sonatine para trompeta y piano para el Concours du Conservatoire National Supérieur de París en 1952. En 1975, volvió a orquestar el trabajo para trompeta en Si bemol y orquesta y también modificó la parte solista, aparentemente para hacer más fácil su interpretación. Para la versión posterior de orquesta, Jean le cambió el título a Preludio, Sarabande et Gigue. En 1986 Francaix hizo una reducción para piano de la versión de orquesta. Con la nueva versión de 1975, eliminó la versión original de 1952 de su catálogo de música, por lo que la versión más antigua raramente era tocada hasta su reciente resurgimiento.

Aunque el nombre es Sonatine, nada tiene que ver con la sonata como es concebida desde el siglo XIX. Esta obra está conformada por los movimientos de una suite barroca<sup>11</sup>, aunque son tres movimientos en lugar de los cuatro comunes. Notamos un apego muy cercano a estas formas, desde los compases comúnmente usados, las frases e incluso los fraseos.

## Análisis de la obra.

En una suite barroca la importancia entre cada uno de los movimientos que la componen reside en el carácter de cada uno. Se supondría que es una danza, pero desde Bach, sabemos que no es así ¡No es para bailar! los cambios de carácter están determinados por el ritmo, el tempo y sus figuración rítmica.

El primer movimiento es un preludio, que en algunas suites sustituye a la Allemanda<sup>12</sup>. Contiene las características de tal, es breve, monotemático y anuncia o introduce algo que vendrá después. Su comienzo es característicamente anacrúsico, en este caso tres dieciseisavos se encargan de esta labor, característica que se retoma cada vez que se

---

<sup>11</sup> Allemanda, Corranda, Zarabanda, Giga. Llacer Pla *Guía analítica de formas musicales*. 1982. Real musical. España p. 58-59.

<sup>12</sup> Llacer Pla *Ibid.* p. 58

vislumbra el tema. La forma es binaria, en la cual el tema (diseños melódicos que poco aspecto tienen de verdadero tema por su cortedad y fraccionamiento) comienza en la tónica A menor, su enlace con B menor, C mayor y E menor.



Al iniciar su desarrollo (compás 12), se va alejando utilizando el centro tonal Eb mayor y G# disminuido, para llegar al centro tonal del desarrollo, en C# mayor, donde D mayor correspondería al enlace inicial de ( A menor a B menor) ahora de C# mayor a D mayor. El mismo plan armónico lo llevara al pasaje mas lejano en donde la relación sera, Eb mayor a F mayor; Manteniendo lo que podríamos citar como una progresión de primero a segundo grado cada vez. Juega con esos colores principalmente mayores, utiliza cromatismos para darle mayor riqueza de color; pocos acordes disminuidos. Solo G# y B son los que utiliza, regresa a A menor cuando reexpone el tema y establece una cadencia final sobre E menor para llevarnos, sugiriendo un quinto–primero para terminar en A menor. La melodía construida con un carácter de continuo, desarrolla sobre un modelo inicial una serie de variaciones rítmico melódicas pero desarrolladas a partir de las armonías que nos presenta de figuras cortas y gran movimiento. El ritmo es la constante durante este preludio, similar al preludio 1 del clave bien temperado, su ritmo se mantiene constante en dieciseisavo. Lo mas destacable es la exploración armónica en donde la melodía se desarrolla y el ritmo se mantiene.



El principal interés de esta segunda danza reside, por un lado, en la forma en que varia el tempo, carácter y el desarrollo de el instrumento solista. La Sarabanda contiene los ocho compases característicos de esta danza, con la debida repetición sin aumentar esta. El tema es presentado por la trompeta mientras el piano establece con claridad las sonoridades armónicas, estas sonoridades son desarrolladas con mucha libertad en sus colores, acordes que nos remiten a enlaces utilizados mayormente en la música de jazz. La armonía se convierte en menor, para ser preciso en D menor, se mantiene estable aunque una relaciones tonales poco estable. El ritmo característico de la sarabanda es con gran maestría respetado, le otorga la posibilidad de presentar posteriormente el tema en el piano y darle a la trompeta una libertad absoluta de carácter improvisatorio. La ornamentación melódica actúa como un contrapunto libre con el piano, una vez mas, el acercamiento al jazz se encuentra presente en los cromatismos y su resultado sonoro. La libertad con que se desenvuelve la trompeta es refinada, parten los cambios en la forma. Un risoluto nos anuncia una cadencia solista de la trompeta, de tempo y figuras libres, ingeniosas y frescas. La flexibilidad del tempo es evidente: lento, accelerando y presto. El poco animato hace tener un cambio por completo en la forma, podríamos hablar de una sección B, de esta manera varía un poco la forma, incluso al dejar la coda al fina, que es muy poco usual en este tipo de danzas.

♩ = 80

5 Sourdine

*pp* *simplice*

(*pp*)

**7 Poco animato**

*ppp*

*mp*

*pp*

The image shows a musical score for a Sarabanda. It consists of three systems of music. The first system is for the trumpet, starting with a tempo marking of quarter note = 80. It includes a 'Sourdine' effect and a dynamic marking of *pp simplice*. The second system continues the trumpet part with a dynamic marking of (*pp*). The third system is for the piano, starting with a section marked '7 Poco animato'. It features a complex piano accompaniment with a dynamic marking of *ppp* in the right hand and *pp* in the left hand, and a *mp* dynamic marking in the right hand.

El tercer movimiento Giga, esta escrito en dos cuartos, según Llacer Pla<sup>13</sup> los compases característicos eran el 6/8 9/8 y 12/8 con algunas excepciones, entre ellas las suites de Bach que las escribió en 4/4. Considero que al ser de tempo vivo, el compositor opto por dejarla en un 2/4, contiene un tema rítmico más que cantabile y funciona perfectamente como un movimiento de salida característico de a suite barroca



## Reflexión final.

La Sonatina para trompeta de Francaix (1952) es un ejemplo de ese “reciclaje musical”. Sus tres movimientos están basados en una suite instrumental Barroca, que normalmente consistía de un Allemande, Courant, Zarabanda y Giga. El Preludio de apertura tiene una luz, carácter humorístico y cambios armónicos inesperados. La Sarabanda sigue el modelo Barroco tradicional en su forma (frases de cuatro compases balanceadas), medida (lentos compases de tres) y en carácter (tierno gracioso y serio). La melodía es tomada por el piano en la segunda parte mientras que la trompeta con sordina teje contra melodías. El movimiento termina con una cadencia que prefigura la Gigue, que a su vez, utiliza elementos del modelo tradicional, incluyendo la imitación y forma motívica de interpretación, ritmos cruzados, frases irregulares y un compás de tres compuesto. Françaix añade un poco de humor con contrastes dinámicos repentinos y tonalidades inesperadas.

El gran equilibrio que reside entre los dos instrumentos nos aporta una obra con un carácter más camerístico que de espíritu solista. Las cercanías escalas e improvisaciones jazzísticas, nos aportan el filon de lo que será un acercamiento a la música audible en nuestra época.

---

<sup>13</sup> Allemanda, Corrande, Zarabanda, Giga. Llacer Pla *Guía analítica de formas musicales*. 1982. Real musical.España p. 58-59.

## Catalogo de Obras

- 1932, "Scherzo" para piano solo.  
1932, *Eight Bagatelles*, piano y cuarteto de cuerdas.  
1932, *Concertino* para piano y orquesta.  
1933, *String trio*.  
1933, *Concerto* para fagot y 11 cuerdas.  
1933, "Quatuor à vents" para cuarteto de alientos.  
1933, *Beach*, ballet.  
1934, *Quintet for flute* para arpa y tri de cuerdas.  
1935, "Petit quatuor" para cuarteto de saxofones.  
1936, *Concerto* para piano.  
1939, *L'apocalypse selon Saint-Jean*, oratorio.  
1940, *L'apostrophe*, comedia musical.  
1948, *Wind quintet*.  
1948, *Les demoiselles de la nuit*, ballet.  
1954, *Napoléon*, film score para S. Guitry.  
1956, *Si Paris nous était conté*.  
1959, *L'horloge de flor* para oboe y orquesta. 1962, *Suite* para flauta sola.  
1963, *Six preludes* para cuerdas. 1965, *Double piano concerto*.  
1965, *La princesse de Clèves*, opra.  
1967, *Flute concerto*.  
1968, *Clarinet concerto*.  
1974, *Concerto* para contrabajo y orquesta.  
1975, *Cassazione para tres orquestas*.  
1977, Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas.  
1978, *Serenata* para guitarra.  
1984, *Sonata* para guitarra con grabación.  
1991, *Double concerto* para flauta, clarinete y orquesta.  
1993, *Concerto* para acordeón.

# Bohuslav Martinů

## Sonatina para Trompeta y Piano

### Biografía

Compositor checo, (Polika, 8 de diciembre 1890-Liestal, 28 de agosto 1959) niño prodigio, comenzó sus estudios de violín a los seis años, a los 8 años apareció en conciertos y a consecuencia de esto, sus padres le enviaron en seguida al conservatorio de Praga. Tenía veintitrés años cuando terminó sus estudios en el conservatorio, obtuvo el puesto de 2o violín en la Orquesta Filarmónica Checa, puesto que ocuparía durante 10 años. Fue en gran medida autodidacta al aprender composición; asistió a la clase de Josef Suk en el conservatorio sin terminar el curso. El contacto con la música y la enseñanza de Suk fue una influencia determinante del estilo francés de Martinu.

Una obra patriótica relativamente temprana fue su Rapsodia Checa, ejecutada en Praga por la Orquesta Filarmónica Checa en 1919, cuando el compositor aun no tenía los treinta años. Cabe mencionar que la mayor parte de sus primeras obras han desaparecido. Cuando en 1923 a la edad de treinta y tres años fue a París, Francia, Martinu comprendió que era mucho más checo de lo que había creído. Aunque él tenía contemplado sólo una breve estancia allí, permaneció en hasta que los ejércitos alemanes terminaron la independencia de la nación, un asunto de diecisiete años. En 1920 vivió en el barrio de Montparnasse, las innovaciones técnicas y la salida de los movimientos modernistas realmente le interesaron, él estaba particularmente enfocado en Stravinski cuyos ballets fueron muy populares en París.

La interpretación por parte de la Orquesta Filarmónica Checa del *Poeme de la Foret*, de A. Roussel (1923), representa para Martinu una revelación que produjo un giro en su carrera; esta marcha fue definitiva, a pesar del amor que sentía hacia su país, no volvería más que por estancias cortas. Tan pronto se instaló en París fue a buscar a Roussel, que sería durante dos años su maestro, la enseñanza de Roussel fue fecunda, pero su influencia

se extendió más en el aspecto estético que en el técnico, y no sería exagerado señalar en ambos artistas las trazas de una influencia recíproca. Lo que Martinu buscaba en Roussel era el orden la claridad, la medida, el gusto y la expresión directa, exacta y sensible, las cualidades del arte francés, que siempre hubo admirado<sup>14</sup>.

Después de un periodo donde compuso muy poco, su obra orquestal *Half-Time* (Medio Tiempo) fue interpretada en 1925 en el Festival Internacional para Música Contemporánea, llevado a cabo en Praga. Su interés fue principalmente rítmico, pero la obra también ilustra como un compositor de 35 años de edad ha perfeccionado su técnica. Desde ese momento este aspecto en los trabajos de Martinu siempre ha pasado por escrutinio, y aunque las opiniones críticas han diferido en cuanto al valor básico de sus composiciones, se le han encontrado muy pocas fallas a su maestría técnica. La composición de *Half-time* fue la primera etapa de un periodo de intensa producción al que pueden adscribirse *La bagarre* (*Tumulto*), poema sinfónico dirigido por Kussevitzky (1926), *El Quintette a 2 altos* (1927) y *La Rhapsodie* (1925), marcha sinfónica escrita para conmemorar la presentación de la primera bandera Checoslovaca del primer Régimen Checo, que se llevó a cabo en Junio 30 de 1918 en Darney, France.

Importante en el desarrollo de un estilo propio de música de cámara fue su Segundo Cuarteto de Cuerdas producida en 1926, asimismo el Quinteto de Cuerdas en 1929, seguido por el Quinteto de instrumentos de aliento madera en 1930, las Cinco Piezas Cortas para violín y piano en el mismo año; y el Sexteto para cuerdas que fuera ganador del Premio Elizabeth Sprague Coolidge en 1932. Milos Safranek quien publicara un admirable artículo de Martinu en el *Musical Quartely* (Julio 1943), mencionó que el Trío para violín, cello y piano (de las Cinco Piezas Cortas) representa un punto de cambio en el trabajo de Martinu hacia nuevas formas líricas y de ritmo. Su polifonía se describe como nueva y directa.

Después de que paso el periodo en el cual su mayor inquietud eran los conjuntos de cámara, Martinu compuso sus “Invenciones” en 1934 para orquesta grande la cual fue interpretada en 1935 en el Festival de Música Moderna de Venecia. Por la misma época se

---

<sup>14</sup> Michel, François (ed.). *Enciclopedia Salvat de la Música*. 1967. Salvat editores S. A. Barcelona, España p.

relacionó con otros músicos extranjeros residentes en París (Conrad Beck, Marcel Mihalovici, Tibor Harsanyi; posteriormente con Alexandre Tanman, Alexandre Cherepnin y Alexander Spitzmuller) y formó con ellos *La escuela de París*. De modo paralelo tuvo contacto con los poetas surrealistas, y estas relaciones serán el origen de opera *Juliette ou La Clef des songes* (1937). Como un teórico de la ópera, Martinu mantuvo que la unidad de la concepción musical nunca deber ser sacrificada por las consideraciones de acción o caracterización; él se interesaba más en libretos de fantasía poética que en aquellos de intensidad dramática.

Martinu conoció a Charlotte Quennehen, quien al año siguiente se convertiría en su esposa, este intermedio familiar no frenaría la actividad del compositor, que obtuvo en 1932 el premio Coolidge por su *Sextuor a cordes*. En 1938 se inicia el periodo de gran madurez con los 3 *Ricercari* (creados en la bienal de Venecia), *El concierto grosso avec 2 pianos* (dedicado a Ch. Munch) y sobre todo el *Doble concierto* (dedicado a Paul Sacher y a la orquesta de Basilea), obra dramática inspirada en los suecos de Munich. Una de las composiciones más importantes que Martinu escribió en sus últimos años en París fue su Concierto Grosso y el Tre Ricercari, el cual fue escrito para el Festival de Venecia 1938. El Concierto Grosso fue traído a América por George Szell y fue interpretado en Boston por la Orquesta Sinfónica de esa ciudad en Noviembre de 1941 y posteriormente en Nueva York.

El doble concierto fue escrito en el verano de 1938, mientras la Alemania Nazi se preparaba para asestar el golpe final a la patria de Martinu: Checoslovaquia. Desde Suiza el músico seguía con gran pesadumbre las terribles noticias en la radio. Escribía: "Todos mis anhelos y mis pensamientos están puestos en mi patria amenazada mientras trabajo... Sin embargo, su espíritu no es un espíritu de desesperación, sino de valor y de invencible confianza en el futuro, expresados en agudos impulsos dramáticos, con una corriente que no se detiene ni siquiera un momento, y una melodía que exige apasionadamente el derecho a la libertad"<sup>15</sup>. Después del estreno de el Doble Concerto en Basilea, Honegger se hallaba tan emocionado que dijo al compositor: "¡Me ahogo!, ¡voy a estallar! creerá usted que soy un idiota pero necesito llorar, ¡así es como la música debería afectarnos!"<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Sandved K. B. *El Mundo de la Música*. 1962. Espasa-Calpe S. A. Madrid, España p.1531

<sup>16</sup>*El Mundo de la Música. Ibid* p. 1531

Martinu permanecía atento a la situación política y al declararse la guerra escribió *Messe au champ d'honneur*, en homenaje a la división checa que combatía en el frente francés, y a la firma del armisticio decidió abandonar Europa. Su Marcha fue agitada, primero paso un invierno difícil en Aix-en-Provence, después consiguió, gracias a la generosidad de Paul Sacher y a la intervención de EE.UU. en Vichy, su visa para los EE.UU. Compuso entonces la *Sinfonietta giocosa*, con la alegría de haber recibido su visa, no pudo escribir ningún movimiento lento, y la obra no tiene más que movimientos rápidos. Llegó a Nueva York el 31 de marzo de 1941 y se le concedió enseguida una cátedra en la universidad de Princeton, y Kussevitzy le encargó una sinfonía. A pesar de sus dudas Martinu, compuso la sinfonía a la cual le siguieron 4 sinfonías más, que hacen de él uno de los más grandes autores de sinfonías de nuestra época. Su primera composición en América fue una mazurca<sup>17</sup> para piano para el memorial de Paderewski, seguido muy pronto por el Concierto de Cámara en Fa menor, escrito en Edgartown.

En la época de 1943-44 Martinu era el más favorecido de todos los compositores de Estados Unidos en el sentido en que sus nuevos trabajos eran siempre interpretados por las mejores orquestas, la Sinfónica de Boston tocó su primer concierto para violín (con Elman Mischa como solista); la Orquesta de Filadelfia se encargó de interpretar su concierto para dos pianos (con Genia Nemenoff y Pierre Luboshutz como solistas y para los cuales fue escrita esta pieza); la Orquesta de Cleveland interpretó su Segunda Sinfonía y la Orquesta Sinfónica/Filarmónica de Nueva York el Memorial para Lidice. La orquesta sinfónica de Boston fue la primera en interpretar su Primera Sinfonía. A los 53 años, Martinu era un compositor muy demandado.

Al final de la guerra, Martinu volvió a tener contacto con Europa, en Praga le ofrecieron una cátedra de composición, pero nunca regresó a su tierra natal, pues en septiembre de 1946 una desgracia le produce una larga crisis de amnesia y una sordera parcial. Dos años más tarde se produciría un golpe de estado en Praga y Martinu regresa a EE.UU. donde vive hasta 1953, aunque residió algunas temporadas en Europa. De 1953 a 1955 vivió en Roma,

---

<sup>17</sup> Danza folklórica polaca, en ritmo ternario, de la provincia de Mazovia cerca de Varsovia.

donde escribió *Les Fresques de Piero de la Francesca* y la ópera *Mirandolina*. Posteriormente residió en Niza y Basilea. A finales de 1958 fue atacado por un cáncer de estómago, a causa del cual murió en el hospital de Liestal en Basilea.

La estética de Martinu se explica a la vez por su temperamento checo y su adhesión al movimiento musical europeo, que heredó de Antonín Dvorak (1841-1904), y a la manera en que Leoš Janacek(1854-1928), utiliza giros folklóricos que recuerdan su origen moravo<sup>18</sup>, asimismo se inspira en las obras de los polifonistas del Renacimiento y del *concerto grosso* Barroco.

Su lenguaje musical se define por una gran libertad melódica, una rítmica animada e intensa, una nueva utilización del piano en el seno de la orquesta y sobre todo, un trabajo temático original. Por ejemplo, prefiere el desarrollo temático a partir de una célula inicial a la forma Sonata. Partiendo de un Neoclasicismo ritmado y disonante, otorgara un papel cada vez más importante al elemento lírico y su ritmo se aligerará, convirtiéndose en un simple soporte. Por sus obras sinfónicas, figura entre los más grandes representantes del humanismo musical del siglo XX al lado de Bartók y Prokofiev. El exilio, lejos de hacerle abandonar la inspiración nacional checa, hizo que aumentara más.

A la pregunta de quiénes influyeron musicalmente sobre él, Martinu contestó: “Es una pregunta difícil, ya que nuestra generación ha atravesado una evolución rápida con muchos cambios y asimilaciones. Estoy seguro que Debussy influyo verdaderamente en mí, pues se encuentran en mis composiciones muchas muestras de ello. Y Mozart naturalmente... Todos hemos pasado cierto tiempo bajo el hechizo de Stravinsky, pero su influencia podría ser negativa, quiero decir que podría desarrollar no lo que nos agrada de él, sino lo que no nos gusta”.<sup>19</sup>

Milos Safranek, biógrafo de Martinu escribió: “Nunca ha padecido el terror de los lugares comunes... Las exageradas manifestaciones artísticas del período caótico entre las

---

<sup>18</sup> Habitantes de la moderna Moravia, region situada al sedeste de la Republica Checa.

<sup>19</sup> Sandved K. B. *El Mundo de la Música*. 1962. Espasa-Calpe S. A. Madrid, España p.1531

dos guerras mundiales -principalmente los primeros años que siguieron a 1920- inspiraron escepticismo y desconfianza en Martinu... y le disgustaba sinceramente la constante obsesión de la novedad a cualquier precio. Sin embargo, su obra contiene muchos elementos nuevos, anticipando con frecuencia en varios años la tendencia de la música moderna”.<sup>20</sup> La música de Martinu puede dar la impresión de confusa y complicada; sin embargo el compositor checo Paul Nettle sostiene que: “El principio dominante de Martinu es conseguir un claro desarrollo temático y la transparencia de la línea melódica sobre una base de música absoluta. Nunca busca el efecto, sino que ambiciona impresionar con medios sencillos y casi primitivos... El tema nunca aparece desde el principio en forma completa, sino que alcanza su forma final gradualmente a medida que toda la frase se redondea y se desarrolla. Así el tema se convierte en una imagen de crecimiento físico”.<sup>21</sup> Nicolai Lopatnikoff escribe que “considerando su obra en conjunto, puede decirse que Martinu es el músico más prometedor de la nueva generación. La riqueza y la fuerza de la inspiración de Martinu y su desbordante temperamento, que en ocasiones amenazaba con menospreciar la forma, lo revelan como potentísima fuerza creadora”.<sup>22</sup>

## Historia de la obra

Como compositor de música para trompeta, Martinu tuvo gran influencia de Eugene Bozza (1905-1991) y Henri Tomasi (1901-1971). Su sonido evoluciono hacia un equivalente aproximado de lo que ahora conocemos como el estilo modernista Frances de los escritores de piezas para trompeta. Durante su estancia en Estado Unidos de America, Martinu compuso la Sonatina en el año de 1956. Este es el único trabajo que compuso para trompeta solista; sin embargo, tiene otros trabajos con partes prominentes de trompeta dentro de los cuales se encuentran Ptaci hody [Festival de Pájaros] (1959) que cuenta con un coro para

---

<sup>20</sup> *El Mundo de la Música. Ibid* p. 1532

<sup>21</sup> Sandved K. B. *El Mundo de la Música*. 1962. Espasa-Calpe S. A. Madrid, España p.1532

<sup>22</sup> *El Mundo de la Música. Ibid.* p. 1532

niños; La profecía de Isaías (1959), un canto bíblico; y la La Revue de Cuisine, una pieza de jazz.

Martinu había explorado extensamente la composición para instrumentos solistas antes de escribir la Sonatina. En la década de 1930 escribió un buen número de piezas para violín solista. En la década de los cuarenta y cincuenta escribió trabajos para flauta. Su Sonatina para clarinete solista fue escrita al mismo tiempo que escribía su pieza para trompeta.

## **Análisis de la obra.**

La forma de esta obra es la de un allegro en forma A B A C limitándose a un solo movimiento. La parte del piano se mantiene con la constante interacción de los dos instrumentos, los diálogos contenidos de pregunta y respuesta entre la trompeta y el piano son muy comunes, sin relegar al piano a un simple acompañamiento. Las técnicas extendidas utilizadas por Martinú enriquecen y ofrecen otros recursos técnicos que pocas veces son explotados en música para trompetas coetáneas. La influencia de armonías impresionistas así como la tendencia a la música folklórica se deja ver en el carácter dancístico de la melodía, procurándolo más bien rítmicamente.

La exposición del tema en la primera parte llamada A (compases 1 al 71) ocurre con la introducción del piano, posteriormente la trompeta comienza con una parte más rítmica, esboza hasta el compás 26 lo que sería el material a desarrollar. Este primer tema es de carácter rítmico, compuesto en una tesitura cómoda para el instrumento solista, tiene la firme intención de ser ligero y servir así como base para el desarrollo en el compás 27. En este punto (del compás 27 al 71) el desarrollo se genera mediante una gran interacción entre el piano y la trompeta, es difícil juzgar si la parte de piano es un mero acompañamiento; la parte más explotada es la parte rítmica. Se mueve sobre un centro tonal, mas la aparición de la escala menor armónica sobre lo que reafirma como un C mayor, le brinda una riqueza inusitada. Evita toda cadencia que nos lleve a pensar en relaciones tonales, aparecen acordes con séptima pero que no se resuelven de forma tradicional. Juega con la dominante



## Reflexión final

Dada la exploración de las nuevas posibilidades de los instrumentos en el siglo XX, esta pieza arroja una problemática en la medida que utiliza las técnicas extendidas, en particular en los compases 79 al 89 la alternancia de trino, apoyatura y flater en un lapso de solo tres compases, exige precisión en el tempo y una lengua precisa. El empleo constante de los dieciseisavos a lo largo de la pieza y el tempo requerido influyen en el hecho de utilizar un stacato sencillo<sup>23</sup>. Para terminar con los requerimientos técnicos de la trompeta, he de decir que los saltos de octava utilizados agregan una dificultad más. La pieza es una obra camerística, la diferenciación del solo con acompañamiento es el hecho de la dificultad técnica al ensamblar piano y trompeta, esto se debe a que piano tiene una importante participación. La Sonatina de Martinú es una obra tremendamente fresca y jovial, enmarcada en la tradición europea e importante en el repertorio para trompeta.

## Catalogo de obras.

1926-27, *The Soldier and the Dancer*  
1928, *The Blades of the Knife*  
1930, *The Day of Charity*  
1934, *Maria's Plays*  
1935, *The Voice of the Forest*  
1936, *Comedy on the Bridge*  
1938, *Julietta*  
1922, *Who is the most Powerful in the World?*  
1924, *Rebellion*  
1928, *On Tourne*  
1931, *Spalicek*  
1932, *Istar*  
1935, *The Judgment of Paris*  
1918, *Bohemian Rhapsody*  
1922, *Vanishing Midnight*  
1922, *The Grove of the Satyrs*  
1925, *Shadows*  
1925, *Half-time*  
1927, *La Bagarre*  
1928, *Rhapsodic Symphony*  
1929, *Jazz-Suite*

---

<sup>23</sup> En los instrumentos de aliento metal, existen dos stacatos, la lengua utiliza la sílaba ta para utilizar el stacato sencillo y las sílabas taca para realizar el doble, éste procura mayor rapidez.

1930, *Serenade* para orquesta de cámara.  
1930, *The Depart*  
1931, *Partita* para orquesta de cuerdas.  
1932, *Overture for the Sokol Festival*  
1934, *Inventions* para orquesta.  
1935, *Overture to a Comedy*  
1938, *Concerto Grosso*  
1938, *Tre Ricercari*  
1919, *Magic Nights*  
1919, *Czech Rhapsody*  
1938, *Madrigals* para seis voces  
1938, *Bouquet of Flowers*  
1940, *Field Mass*  
1943, *Songs on One Page*  
1925, *First Piano Concerto*  
1930, *Concerto* para chello y orquesta de cámara.  
1931, *Concerto* para cuarteto de cuerdas y orquesta de cámara.  
1933, *Concerto* para piano, violín y chello con orquesta de cuerdas.  
1935, *Second Piano Concerto*.  
1935, *Concerto* para clavecín y orquesta de cámara.  
1936, *Concerto* para flauta, violín y orquesta.  
1937, *Concertino* para piano y orquesta.  
1937, *Duo Concertante* para dos violines y orquesta.  
1937, *Suite Concertante* para violín y orquesta.  
1941, *Sonata da Camera* para violín, orquesta de cuerdas y timbal.  
1943, *Concerto* para dos pianos y orquesta.  
1943, *Concerto* para violín y orquesta.  
1944-45, *Concerto* para cello.

# Marcel Bitsch.

## Cuatro Variaciones sobre un tema de Domenico Scarlatti, para Trompeta y Piano.

### Biografía.

A pesar de que sus trabajos para instrumentos metales y no metales son populares entre los intérpretes muy pocos han sido analizados; lo mismo aplica en el caso de su biografía y su estilo de composición. De hecho, Bitsch ni siquiera es mencionado en el Diccionario New Grove. Ahora que muchos de sus trabajos tienen más de cincuenta años, se le debe una investigación más detallada de su vida y sus trabajos.

Nacido en 1921, Bitsch ganó el famoso Prix de Rome de composición del Conservatorio de París en 1945. Otros ganadores notables de este premio fueron Berlioz (1830), Debussy (1884), y (más significativamente para los trompetistas) Eugene Bozza (1934) y Charles Chaynes (1951). Desde 1956 y hasta su retiro en 1988, Bitsch fue profesor de contrapunto y fuga en el Conservatorio de París, en esencia el equivalente a un músico teórico en los Estados Unidos. Bitsch escribió el análisis de los preludios de Chopin y Debussy así como también escribió el análisis de las óperas de Verdi y Puccini, pero el foco de su investigación fue la escritura de fugas de J.S. Bach. Él también escribió textos pedagógicos de contrapunto, armonía y de entrenamiento auditivo. Fue uno de los primeros en resolver los cánones de Bach que fueron descubiertos en Francia en los años setenta los cuales se encontraban en completo desorden. Su análisis en el Arte de la Fuga (Art of Fuge) de Bach fue el primero en reconocer la presencia de un tema cíclico en la fuga cuádruple inconclusa de ese trabajo, aunque su argumento de que el movimiento no pretendía ser el último en la pieza fue recibido con escepticismo.

Las composiciones más populares de Bitsch han sido sus solos y sus trabajos pedagógicos. Escribió grupos de estudio para flauta, fagot, clarinete, corno y por supuesto para trompeta y corneta. Su Corcentino para fagot, escrito para Maurice Allard, se ha

convertido en una pieza clave para ese instrumento. En los años cincuenta escribió piezas con solos para diversos instrumentos, incluyendo tres conciertos para piano, un grupo de sonatas para flauta y una suite para oboe. Sus trabajos de solo para trompeta y corneta incluyen una Fantasieta, las variaciones Scarlatti y un Capriccio. Este último fue utilizado como solo de un concurso en el Conservatorio en 1952, cuando Maurice Andre ganó el Prix d'honneur mientras estudiaba su primer año en el Conservatorio.

Bitsch puede ser bien clasificado como un compositor Neoclásico, especialmente en sus trabajos para trompeta. Esto significa que sus trabajos evocan claramente el sonido, la forma y el estilo del Clasicismo (especialmente de Haydn, Mozart y Beethoven) sin embargo, incluyen elementos modernistas que los coloca firmemente en la esfera de la música del siglo veintiuno. El octavo de sus veinte estudios para trompeta, por ejemplo, es un minueto basado en trinos, hemíolas, y una secuencia como la de cualquier otro minueto del siglo dieciocho, pero las armonías modernas, cadencias y su voz principal nunca podrían ser confundidas con Mozart.

## **Análisis de la obra.**

Esta obra se encuentra escrita bajo la influencia del neoclasicismo, en primera instancia notamos que Marcel Bitsch toma dos materiales de épocas anteriores, la forma: variación, y el tema: clásico<sup>24</sup>. Pero como es característico del neoclasicismo, estos elementos son tratados de manera distinta; en el caso de la forma: no reviste el tema compás por compás, en su lugar toma solo algunos elementos de este, desarrollándolos en una sola variación. A este hecho se agregan elementos nuevos característicos de este siglo, la armonía, por ejemplo, utiliza acordes con extensiones, inclusive de oncenas.

---

<sup>24</sup> Aunque nace en el mismo año que Bach, Donald J. Grout en su *Historia de la música Occidental*, (p. 617-625) trata a Scarlatti en el capítulo referido al periodo clásico.

Por su parte Scarlatti escribió 555 sonatas<sup>25</sup> para clavecín, las cuales poseen una forma que es la base para la mayor parte de estas obras. Poseen un solo tema que será desarrollado a lo largo de la pieza, con dos secciones que se repiten. El tema de las 4 variaciones de Bitsch es tomado de la Sonata en Re Mayor K21. Desde mi punto de vista Bitsch no toma solo el tema de esta sonata, toma toda la primera sección de la sonata omitiendo algunos pasajes. Es así que debemos de manera estricta señalar que el tema que Scarlatti compuso para su obra se encuentra en los primeros 18 compases, lo siguiente es un desarrollo del propio compositor.

La obra reside en un compás de 3/8, se encuentra en la tonalidad de Bb mayor, transportada para un registro cómodo en la trompeta, el cambio entre una variación y otra es claramente perceptibles por las distintas dinámicas que maneja de una a otra. Cuenta con la exposición propiamente del tema, le sigue un pequeño desarrollo y finaliza con una coda. La peculiar sonoridad de esta versión son sus acordes con extensiones de séptimas novenas y oncenas, material que actualiza un tema barroco.

## Tema

El tema completo figura en los primeros 30 compases, para su estudio se ha segmentado en tres partes. En los compases 1 al 8 tenemos, en la parte de la melodía, tres figuras a destacar por compás: tres octavos, formados por notas del acorde; seis dieciseisavos, compuesto por salto de cuartas y sextas; cuatro dieciseisavos unido a un octavo, los cuales forman una escala descendente con una segunda ascendente al final, y por último tresillos de octavo dispuestos con notas del acorde y grado conjunto. El acompañamiento es sobrio, en octavos que recaen en lugares distintos de los tiempos, formando acordes; y la segunda parte son dieciseisavos formando acordes. Los siguientes 16 compases es un desarrollo de este material, solo cabe mencionar que en los últimos dos compases de esta sección,

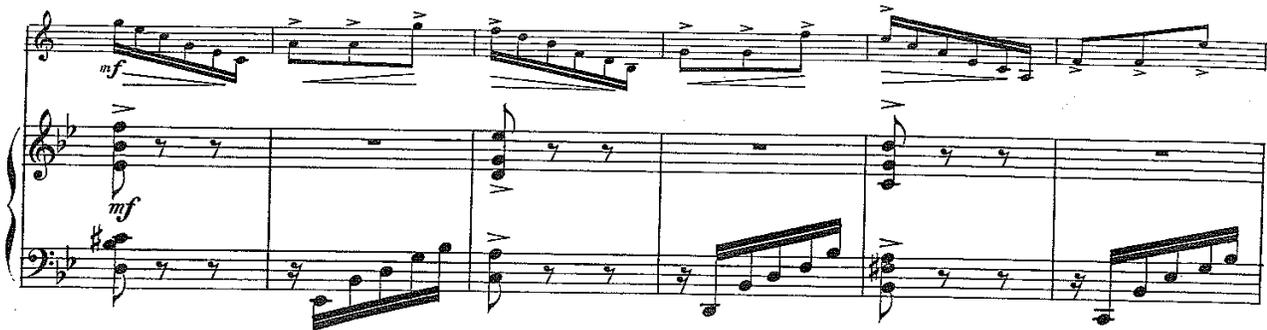
**THEME**  
**Allegro**  $\text{♩} = 69$



<sup>25</sup> Ralph Kirkpatrick *Domenico Scarlatti* 1981 Alianza, España. p. 118.

inflexiona ligeramente (dos compases sobre el homónimo menor), antecediendo el puente que se cimienta sobre esta tonalidad menor.

En la sección media -compases 31 al 49- nos encontramos con un pequeño desarrollo del tema. Es de notar que existe un pequeño juego entre el piano y la trompeta a manera de pregunta respuesta, en rítmica de dieciseisavos, hasta convertirse en una sola figura de octavos. Mayoritariamente se encuentra en la tonalidad de Bb mayor. La coda -compás 52- lleva de manera vertiginosa al final de la exposición del tema, con el aumento de voces en el piano, en rítmica de dieciseisavos. Es importante destacar las notas de la trompeta en dieciseisavos en esta parte final: al principio de la coda repite una nota dos veces, moviéndose por grado conjunto y salto, se crea un material explotado posteriormente. Al final, a manera de escala descendente, inserta una articulación: ligado de notas, de dos en dos.



### Variación I

Como habíamos mencionado, el compositor no tomara el tema fielmente realizando variaciones de este, en su lugar tomara algunos elementos y estos serán los que proporcionen las variantes. Existen dos elementos que le otorgan cohesión a esta variación y se encuentran de manera recurrente. El primero son los saltos por terceras, el segundo es la articulación que retoma de manera poco usual de la coda. Las variantes las encontramos en la forma, en la textura donde alternan piano y trompeta y la armonía utilizada, donde aparecen muchos acordes aumentados.

En los primeros 16 compases de esta variación se encuentran todavía en la tonalidad de Bb mayor, los acordes se encuentran con extensiones, esto parece obedecer más a la melodía que se superpone por terceras, que realmente a una sonoridad de acordes con extensiones. Es asimétrico la alternancia de los instrumentos, en ocasiones es mayor el numero de compases utilizados por la trompeta para exponer su material que los del piano y en otras es de manera inversa. En el compás 27 comienza una segunda sección, se diferencia por el cambio de textura: piano y trompeta se encuentran tocando al mismo tiempo con diferentes articulaciones y el cambio de tonalidad lo notamos al escucharse el homónimo menor Bb menor. Tiene una pequeña coda en los últimos 6 compases.

### Variación II.

Es la más lejana en lenguaje armónico en referencia al tema. En esta parte de la obra, la rítmica toma un papel preponderante, los dieciseisavos no dejan de aparecer en ningún momento, estos se encuentran con los característicos saltos de terceras del tema y algunos saltos de cuartas. Continúa tomando elementos de la coda. Otro elemento de variedad son los constantes cambios de compás (3/4, 3/8, 2/4), estos permiten dar una alternancia de subdivisión ternaria a binaria, el caminar de la obra lo realizan las progresiones que es el motor de esta variación.



Hasta el compás 20, el material descrito se encuentra de manera intermitente entre el piano y la trompeta, a proporciones iguales: compás por compás, tiempo por tiempo; este discurso se desarrolla por progresiones, generando acordes aumentados y disminuidos como consecuencia. Tiene una parte media donde el piano refuerza con octavos la melodía de la trompeta, antecediendo una tercera parte que finaliza de la misma manera en que comienza este componente de la obra.

### Variación III.

La tercera variación es principalmente una variación de carácter; es lírica, esta trazada con los compases de apertura del tema. El cambio notorio de tonalidad -Bb menor- aunado a la transformación del tiempo -Andante- generan un contraste que conducen a la última variación de carácter tempestuoso. Bitsch nos muestra una manera tradicional del uso de una obra realizada para un grupo de cámara: la textura contrapuntística. Contrasta por completo con las anteriores donde participan en alternancia los dos instrumentos. Finaliza esta sección con una cadencia en la trompeta que da paso sin interrupciones hacia el último movimiento.



### Variación IV.

De manera sustancial retoma el tema y es que le otorga variedad revistiéndolo con algunos elementos que son ajenos a la primera presentación de este. Esta variación es una combinación de los distintos elementos y recursos de las variaciones anteriores, contrastante con la que le precede y de un carácter conclusivo y vivo.



## Reflexión final.

Existen dos problemas básicos que los intérpretes de las *Cuatro Variaciones* deben atacar: embocadura y estilo. La embocadura es un problema en prácticamente todos los trabajos

para metales de Bitsch, ya que su música rara vez provee tiempo para descansar y generalmente suele usar registros agudos. Por otro lado el solista y el pianista deben decidir cómo manejar el estilo idiomático Clásico/Barroco invocado a través del uso del tema de Scarlatti con unas tendencias más Románticas y Modernas implicadas a través de la recomposición Neoclásica que hizo Bitsch del tema. El hecho que el trabajo de Scarlatti haya sido tocado originalmente por un clavecín puede influenciar a ambos, el trompetistas quien toca el tema y también al pianista quien interpreta la pieza en un instrumento totalmente diferente al que empleaba Scarlatti. Por el otro lado, los interpretes deben descartar estas trampas completamente, permitiendo que el modernismo de Bitsch pase a primer plano de forma desinhibida. Allen Vizzutti, por ejemplo usa aproximación Barroca en el tema de las dos primeras variaciones, completada con tiempos estrictos y con sonidos que imitan el sonido del clavicémbalo, pero se mueve hacia un sonido más Modernista, incluyendo rubato y un tono mas exuberante y vibratos, en la tercera variación lírica. Su interpretación de la cuarta variación yuxtapone los dos estilos nuevo y antiguo. En contraste, Ole Edvard Antonsen toca esta pieza con un sonido más Romántico desde el principio de la melodía, con un sorprendentemente diferente pero igual de interesante resultado.

Una consideración adicional mas básica es el instrumento usado para interpretar la pieza, ya que Bitsch se limita a establecer que el trabajo es para trompeta o corneta. Hakan Hardenberger, al igual que Antonsen, toca esta pieza con corneta, mientras que Vizzutti usa una trompeta. No importa cual sea el camino interpretativo que se siga, las Cuatro Variaciones de Bitsch ofrecen un estudio interesante y entretenido en una mezcla estilística pocas veces encontrada en la literatura de trompetas solistas.

## **Catalogo de obras.**

- 1957, *Concierto* para orquesta y 3 timbales.
- 1947, *Concertino* para fagot y orquesta
- 1953, *Concertino* para piano y orquesta de cámara.
- 1947, *Concerto n° 1* para piano y 13 instrumentos de aliento.
- 1950, *Concerto n° 2* para piano y orquesta.
- 1949, *6 Esquisses* para orquesta.
- 1950, *Sinfonietta* para orquesta
- 1968, *Suite-sérénade* para quinteto de aliento y orquesta.
- 1957, *12 Etudes de rythme* para clarinete.

1956, *15 Etudes de rythme* para trombon.  
 1988, *14 Etudes de rythme* para trombon bajo o tuba.  
 1948, *20 Etudes* para fagot.  
 1955, *12 Etudes* para corno.  
 1955, *12 Etudes* para flauta.  
 1954, *20 Etudes* para trompeta  
 1967, *Homenaje a Domenico Scarlatti, "3 Sonatines"* para clavecin y piano.  
 1949, *Le Livre de Noémie*, 10 estudios faciles, para piano a 2 ó 4 manos.  
 1946, *Les Songes merveilleux*, 12 piezas para piano,  
 1947, *Marvellous dreams*, 12 piezas faciles para piano,  
 1955, *Pastourelles*, 10 piezas infantiles para piano a 4 manos.  
 1959, *Sonatine* para piano  
 1958, *Suite* para contrabajo.  
 1965, *Sur l'Etang* para piano.  
 1978, *Aubade* para piano y saxofon alto.  
 1975, *Bagatelle* para clarinete y piano.  
 1952, *Capriccio* para corneta ó trompeta en si bémol y piano.  
 1964, *Choral* para corno y piano.  
 1949, *Divertissement* para 4 alientos (flauta, oboe, clarinete y fagot).  
 1949, *Fantasietta* para trompeta en do ó si bémol y piano.  
 1968, *Intermezzo* para tuba en do y piano.  
 1981, *Partita* para fagot y piano.  
 1949, *Pièce romantique* para clarinete y piano.  
 1970, *Ricercare*, para trombon y piano.  
 1952, *Romanza* para oboe y piano.  
 1949, *Rondoletto* para fagot y piano.  
 1959, *Sonate* para violín y piano  
 1955, *Sonatine* para quinteto de alientos (flauta, oboe, clarinete, corno y fagot).  
 1948, *Trois Sonatines* para flauta y piano.  
 1954, *Variations sur une chanson* para corno y piano.  
 1950, *4 Variations sur un thème de Domenico Scarlatti* para trompeta si bémol ó cornet y piano.  
 1953, *Villageoise* para saxofon alto y piano.  
 1958, *5 Chansons de Maurice Fombeure* para coro mixto a 4 voces.  
 1987, *J.S. Bach*, Corales a 4 voces.

# Alexander Arutunian.

## Concerto para Trompeta y Orquesta (reducción a piano).

### Biografía.

El surgimiento de nuevos protagonistas en el panorama de la música occidental del siglo XX, se forma de la combinación esencialmente de dos aspectos: el conocimiento profundo de toda la tradición de la música europea, aunado al encumbramiento de la música autóctona del país en donde habitan estos protagonistas. Para muestra algunos de ellos Vaughan William, inglés; Bela Bartok, húngaro; Manuel de Falla, español; Silvestre Revueltas, mexicano; Hector Villa-Lobos, brasileño; y una largo etcétera. Todos ellos lograron ese resurgimiento de sus naciones por medio de las formas europeas, rescatando sus danzas y folclor. Armenia que contenía una gran tradición musical, no había sido tomada en cuenta hasta que surgieron dos compositores con las características antes mencionadas, Aran Kachaturian y nuestro creador a destacar; Alexander Arutunian.

Alexander Grigoriyevich Arutunian nació el 23 de Septiembre de 1920 en Yerevan, Armenia, un país eurasiático, ubicado en el Cáucaso meridional, en ese tiempo pertenecía a la URSS. Comparte frontera al oeste con Turquía, al norte con Georgia, al este con Azerbaiyán y la República de Nagorno Karabaj, al sur con Irán y la República Autónoma Najicheván de Azerbaiyán. Arutunian fue uno de los compositores mas reconocidos de la Union Soviética. Estudió composición con Barkhudarian y Talían, piano con O. Babasian en el Conservatorio de Komitas, de Yerevan, donde se gradúo en 1941 a la edad de 21 años. Continuo sus estudios en el conservatorio de Moscú, donde estudio composición con H. Litinsky, Peyko y Zuckermann entre 1946 y 1948. Después, regreso a Armenia, fue Director Musical de la Sociedad Royal Filarmónica de 1954 a 1990. Comenzó a dar clases de composición en el conservatorio de Yerevan en 1965, fue nombrado profesor en 1977. Se unió a la sociedad de compositores en 1939 y a la sociedad de cineastas de Armenia en 1975. Antes de su cumpleaños numero 29, en 1949 Arutunian fue galardonado con el Premio Estatal de la USSR por su cantata de nombre "Madre Patria". En 1954 fue nombrado

profesor de composición y director artístico de la Orquesta Filarmónica de Armenia. En 1960 fue nombrado Artista del Pueblo de Armenia. En 1970 se proclamó Artista Nacional de la USSR, un título honorario brindado a ciudadanos destacados de la Unión Soviética.

El desarrollo a finales de 1940 de la percepción artística de Arutunian con su dualismo entre elementos clásicos y románticos, coincide con el desarrollo de las tendencias vitalicias de arte soviético de la posguerra. La respuesta individual de Arutunian al vitalismo, implicó un acercamiento espontáneo y de improvisación, que se basó en la herencia cultural de Armenia, revelando el potencial inmanente del estilo nacional melódico y la energía de sus ritmos. Elementos del vitalismo también condicionaron otros aspectos de la música de Arutunian, la preservación de las secuencias clásicas de movimientos contratantes, su uso de formas barrocas y géneros, especialmente suites y conciertos. Su lenguaje lírico se basa en un carácter melódico nacional específico, mientras que el lado romántico de su sensibilidad se expresa en un radicalismo emocional y un impulso predominantemente lírico, produciendo música expresiva y a la vez sentimental, nostálgica, e irónica.

Aunque el estilo de Arutunian se ha desarrollado sin problemas y de forma continua, períodos distintos son discernibles en su música. Las obras de 1940 y 50 se caracterizan por el desarrollo temático y la combinación secuencial de grandes estructuras que crea un alto grado de intensidad emocional. Estos trabajos, incluyendo la Overtura Festiva, la Sinfonía y el Piano Concertino, continúan la tradición de Khachaturian en su combinación de gran colorido, estilo decorativo y un sentido trágico. En la década de los 60 y 70 se vio un abandono de elementos dramáticos a favor de la claridad diatónica y una orientación hacia las formas clásicas.

La síntesis estilística caracteriza su obra de los años 80 y 90, como los conciertos para trombón, tuba y el anterior concierto para corno, fueron los primeros conciertos armenios para estos respectivos instrumentos. El concierto para violín "Armenia - 88", es considerado por muchos su obra maestra, en el que un estilo retórico barroco, junto con la forma clásica de una sonoridad armónica y romántica, se emplean en combinación equilibrada. Una serie de obras para alientos, sobre todo los conciertos para trompeta (1950), tuba y las Escenas Armenias (1984), han entrado en el repertorio internacional. Su catálogo incluye muchos

trabajos inspirados por temas Armenios (Cantata de mi Tierra Nativa, Historia del Pueblo Armenio, De mi Patria y Rapsodias Armenias), pero es mejor conocido por su impresionante número de conciertos, incluyendo trabajos para piano, corno, oboe, flauta y por encima de todos su famoso concierto para trompeta.

## Historia de la obra

Arutunian recuerda que la inspiración para este concierto, le vino de unas vacaciones de verano, cuando solía escuchar escuchar al trompetista Zolak Vartasarian practicando en una sala contigua. Más tarde en 1943 se hicieron amigos, es en este instante que el tema principal del concierto vino a él. Según el compositor "es extraño, pero la mayoría de los temas de mis obras aparecen en mi memoria mientras duermo. Es una manera delicada de conseguir la inspiración..." Vartasarian quedó impresionado y alentó Arutiunian para completar un concierto a gran escala. Lamentablemente, Vartasarian murió en la guerra sólo un año más tarde, el *Concierto para trompeta* fue escrito con fuertes recuerdos de él.

El estreno del concierto fue retrasado hasta 1950, el primer intérprete del Concierto fue Aykaz Messiaian y la primera grabación, en el año 1967, fue realizada por el virtuoso ruso Timofey Dokschidser, célebre trompetista del teatro de Bolshói en Moscú. Es él quien realiza la primera grabación del concierto en 1967 y quien escribe la cadencia tomando en cuenta los elementos del concierto y con el visto bueno de Arutunian.

## Análisis de la obra

El primer movimiento es en forma sonata, Arutunian respeta considerablemente la forma y se ciñe a esta. Una introducción hecha por un llamado de trompeta, con trinos en el piano, anuncia el inicio de la pieza hasta el compás 24. Este llamado parece un cántico probablemente del lugar de origen de Arutunian, la armonía es muy confusa tanto que el acorde que antecede la siguiente sección carece de tercera, no vislumbramos el centro tonal. El matiz forte aunado al rubato, decantan en una majestuosa entrada.



El primer tema es alegre y principalmente rítmico. El piano retoma la introducción expuesto primeramente por la trompeta. Consta de ocho compases el primer tema en un registro cómodo para la trompeta, puede ser dividido en dos frases donde predominan cuartos en la primera sección y dieciseisavos en la segundo; por su parte el acompañamiento del piano queda relegado solamente a octavos marcando la armonía. El segundo tema inicia en el compás 41 es sumamente cantabile y expresivo, en el mismo tenor queda el papel del piano, un puente a partir del compás 50 a 56 conectan la exposición con el desarrollo. Los temas son seccionados, tomando solo parte de ellos. Jugando en la combinación de los dos temas. Del compás 114 comienza otro puente, esta vez solamente interpretado por el acompañamiento, para llevarnos al retorno de A, que es casi idéntica, a excepción de las notas en dieciseisavos al final, estas crean una gran tensión que nos llevan hasta el compás 190, a partir de aquí el piano expone de nuevo la introducción con mas voces y acompañamiento precedida por la trompeta. La armonía es modal; una escala procedente de su natal armenia la compone.



El lenguaje armónico de lo que podría considerarse segundo movimiento es el que mas se aleja de lo modal para centrarse en acordes de carácter romántico e incluso impresionista. Sus enlaces resuelve con maestría y claridad, otorgándole sutileza y contraste en el carácter. Nos encontramos un material cantabile, el meno mosso conlleva a una

melodía de carácter enigmático en este caso la complicidad entre los dos instrumentos se deja notar, el trabajo contrapuntístico en el cual encontramos preguntas y respuestas son explotados, teniendo una intermitente participación de trompeta y piano, una pequeña coda de tres compases antes del compás 280 en el cual se vislumbra el tercer movimiento, este último movimiento está creado a partir de los materiales expuestos en el primer tema, pocas innovaciones contiene.



La reexposición o recapitulación retoma nuevamente la escala en modo armenio con sonoridades mezcladas entre árabes y armenias se torna con los octavos una gran coda que aumenta la tensión y nos lleva a un grado mayor de exaltación con los dieciseisavos de la trompeta. La pieza finaliza en una gran incertidumbre tonal, octavando el Ab en ambos instrumentos.

## Reflexión Final.

EL mayor problema es de estilo. La música armenia no es de acceso sencillo, se tiene que tener un poco de noción para entender el fluir del concierto. Con respecto a la técnica, el doble staccato es requerido en la parte central del primer movimiento y al final en la coda, exigiendo un dominio amplio de este. La cadencia escrita nos deja con la ambigüedad de ad libitum o a tempo. El segundo movimiento es sosegado, dado este hecho el mayor reto es conservar la atmósfera, con un apoyo adecuado del diafragma para así, tener una calidad de sonido amplia y una afinación perfecta.

## Catalogo de obras

- 1946 *Polyphonic Sonata* en 3 movimientos.
- 1948 *Cantata por la Patria* para solista, coro y orquesta de la sinfonía en 5 movimientos. 1949 *Obertura festiva* para orquesta sinfónica.
- 1950 *Concierto para trompeta y orquesta sinfónica*.
- 1950 *Armenia Rhapsody* (co-autor: Arno Babajanyan).
- 1951 *Concertino para piano y orquesta sinfónica* en 3 movimientos (dedicado a la hija de Arutiunian, Narine).
- 1952 *Armenian Dances* para orquesta sinfónica en 5 movimientos.
- 1955 *Concierto para trompeta y orquesta sinfónica*.
- 1957 *Sinfonía* en 4 movimientos.
- 1957 *armenia de la fantasía* por banda pops (co-autor: Konstantin Orbelyan).
- 1960 *Una leyenda sobre el pueblo armenio* poema sinfónico-vocal en 4 movimientos.
- 1964 *Concierto-Fantasia [5 Contrastes]* para quinteto de viento y orquesta sinfónica.
- 1966 *Sinfonietta* para orquesta de cuerdas en 4 movimientos.
- 1969 *Sayat-Nova*, ópera en tres actos, libreto: H.Khanjyan.
- 1973 *Tema con Variaciones para trompeta y orquesta sinfónica*.
- 1980 *Concierto para flauta y orquesta de cuerdas* en 2 movimientos, revisado en 2009 con una nueva cadencia y dedicado a James Strauss.
- 1984 *armenios Sketches* suite para quinteto de metales en 4 movimientos.
- 1986 *baile Sasuntsis* para cuarteto de cuerda y piano. 1988 *Concierto para violín y orquesta de cuerdas* en 4 movimientos (dedicado a Rubén Aharonyan).
- 1989 *Danza* para cuatro trombones.
- 1990 *Rapsodia para trompeta y banda*.
- 1991 *Concierto para trombón y orquesta sinfónica* en 3 movimientos (dedicado a Michel Beke).
- 1992 *Concierto para tuba y orquesta sinfónica* en 3 movimientos (dedicado a Roger Bobo)
- 1998 *Suite para oboe, trompa y piano* en 3 movimientos. *Album 2004 infantil* para piano.

# Conclusiones.

## Conclusión 1.

Técnicamente hablando, los avatares de un recital con esta duración exige tener una sólida embocadura. Mi primer cambio fue en la embocadura: alinear los labios con la boquilla con una paridad recíproca. Habitado a tocar con mucho volumen, perdía en ligereza y resistencia, esta dificultad se vio mermada cuando mi estudio se enfocó en estudiar, desde mi rutina hasta métodos y piezas en un registro piano y cómodo. Este modo de estudio propicio una embocadura más estable, complementando con una respiración que de manera activa involucraba una mayor participación de la nariz en la respiración. Proyectar todo estos conocimientos sobre algo en concreto se logró en el momento de retomar el método para trompeta J. B. Arban's<sup>26</sup> el cual fue siempre tomado por mi parte con una velocidad moderada. En la preparación de cara al recital de examen, el tempo de los ejercicios los tome con mayor celeridad, procurando guardar los cambios técnicos tanto de volumen y matiz en todo momento. En general estas modificaciones técnicas coadyuvaron en todas las piezas a interpretar.

Los ejercicios del 11 al 50<sup>27</sup> del método Arban's, los use como pretexto de trabajar en ellos la acentuación de las Variaciones, los tome con mayor velocidad para utilizar de antesala de los distintos acentos. Un ejercicio recordado por mi, parte de la dificultad de la cadenza en la Sonatine de Françaix, especialmente trabajé los armónicos a lo largo del registro del instrumento, con diferentes articulaciones y con mayor celeridad cada vez.

## Conclusión 2.

El menester de un hilo conductor, *livemotife* en un trabajo como este, denota una gran dificultad al momento de escoger las piezas. Me aventuré en primer momento en estas obras

---

<sup>26</sup> J. B. Arban. *ARBAN'S Complete Conservatory Method for Trumpet*. 2005. Carl Fischer, Inc. New York, N. Y.

<sup>27</sup> *ARBAN'S*. Ibid p. 13-22

sin tener una excusa para unir las, el trabajo continuo y análisis me brindaron lo que sería el motivo de pertenecer a un mismo programa. Saber que no solamente pertenecen al mismo siglo, sino que poseen características tan disímiles me otorgaron herramientas para poder emparentarlas con un naciente género literario caracterizado de un modo igual.

Más allá de los requerimientos básicos que demuestran haber obtenido el nivel técnico en el instrumento para graduarse de esta universidad, es menester nuestro demostrar el conocimiento teórico de las obras, ser capaces de debatir el acontecer de nuestra música en aras de los cambios provocados por la sociedad que repercuten en nuestra profesión que dan como resultado cambios y transformaciones de manera constante en la estética de la música. Espero que mi aportación sobre los estilos contemporáneos y en especial acerca de la música para trompeta, sea retomada con prontitud y funcione para explicar e interpretar de mejor manera la música de nuestro repertorio base para este instrumento, la trompeta.

# Bibliografía.

Grout D. J. *Historia de la música occidental*. 2006, Alianza música. España.

Pla Ll. *Guía analítica de formas musicales*. 1990, Real musical, España

Galeano E. *Espejos*. 2014, Siglo XXI, México.

Morgan R. *La música del siglo XX*. 2010, Akal música, España.

Fubini E. *La estética de la música desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. 2012.

Sandved K. B. *El Mundo de la Música*. 1962. Espasa-Calpe S. A. Madrid, España.

Torrellas, A. Albert; Nicol, Eduardo; Pahissa, Jaime. *Diccionario de la Música Ilustrado*. Central Catalana de Publicaciones. Barcelona, España.

Sadie, Stanley. *The New GROVE Dictionary of Music e Musicians*. 1980. Macmillan Publisher Limited. Londres.

François, Michel (ed.). *Enciclopedia Salvat de la Música*. 1967. Salvat editores S. A. Barcelona, España.

Classic Cat. *Jean Françaix*. [en línea] [GNU Free Documentation License](#) ©2014 [fecha de consulta: 4 de septiembre de 2014] Disponible en [http://www.classiccat.net/francaix\\_j/biography.php](http://www.classiccat.net/francaix_j/biography.php)

Classicmusicnow. *Jean Françaix* [en línea] Design by [Contented Designs](#). Copyright © 2011 [fecha de consulta: 4 de septiembre de 2014] Disponible en: <http://www.classicalmusicnow.com/francaix.htm>

Jonathan Freeman. Obituary: Alexander Arutiunian [en línea] [Mark Allen Group](#) 28 Mayo 2012 [fecha de consulta: 7 de septiembre de 2014] disponible en <http://www.gramophone.co.uk/classical-music-news/obituary-alexander-arutiunian-composer>.

Michael Kelly. PROGRAM NOTES - APRIL 25, 1998 [en línea] September 10, 2014 ©2014 Immaculata Symphony. [fecha de consulta: 6 de septiembre de 2014] disponible en <http://www.immaculatasymphony.org/past/Apr98.php>.

Jason Sundram. Program Notes. [en línea] ©copyright 1997-2002. [fecha de consulta: 6 de septiembre de 2014] Disponible en [http://jsundram.freeshell.org/ProgramNotes/Arutunian\\_Concerto.html](http://jsundram.freeshell.org/ProgramNotes/Arutunian_Concerto.html).

Wesley Moyer. Bitsch Biography. [en línea] ©Copyright 2014 Scribd Inc. [fecha de consulta: 9 de septiembre de 2014] Disponible en <http://es.scribd.com/doc/73197720/Bitsch-Biography>.

Patricia Backhaus. BOHUSLAV MARTINU, SONATINE (1956) [en línea] ©2010 International Trumpet Guild® Marzo 2010 [fecha de consulta: 12 de septiembre de 2014] Disponible en [http://www.trumpetguild.org/\\_72820\\_archive/2010journal/201003Repertoire.pdf](http://www.trumpetguild.org/_72820_archive/2010journal/201003Repertoire.pdf).

Arutunian, A. *Concerto*, [música impresa]: para Trompeta y Piano. New York, International Music Company: 1967, 1 partitura.

Bohuslav, M. *Sonatine*, [música impresa]: para Trompeta y Piano. París, Editions Musicales Alphonse Leduc: 1957, 1 partitura.

Bitsch, M. *QUATRE VARIATIONS sur un Theme de Domenico Scarlatti*. [música impresa]: para Trompeta y Piano. París, Editions Musicales Alphonse Leduc: 1950, 1 partitura.

Françaix, J. *Sonatine*. [música impresa]: para Trompeta y Piano. París, Editions Max Eschig: 1952, 1 partitura.