



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

André Jolivet: Análisis técnico performativo del Concertino para trompeta, piano y orquesta

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Luis Sánchez Diaz
DNI: 23900315A
Director/a del TFG: Emilio Gómez
Argumánez

Grado Superior de Música
Curso académico
2022 – 2023



RESUMEN

En el presente trabajo se ha realizado una contextualización del *Concertino para Trompeta, piano y orquesta*, de A. Jolivet. Tanto en la historia del S. XX, al que corresponde, como en la vida de dicho compositor. La tercera parte de esta contextualización pertenece a la evolución y desarrollo que ha sufrido la trompeta hasta llegar al s. XX.

Otro importante bloque de este trabajo es el que se centra en el análisis motivico y formal de la obra. Esta parte es importante puesto que conocer la estructura de la obra y sus motivos ayudarán al intérprete en su estudio puesto que, de esta forma, enlazará y entenderá las diferentes partes de la obra y a partir de que material están compuestas.

También, se ha llevado a cabo un exhaustivo estudio de las herramientas trompetísticas y técnicas que se necesitarían antes de abordar la obra, para afrontar su estudio con un mínimo de garantías en cuanto a resistencia, registro agudo, ataque, flexibilidad y demás recursos o apartados técnicos de la trompeta.

Partiendo de estos mínimos técnicos a conseguir, se ha desarrollado una metodología de estudio sobre cómo afrontar determinados pasajes que, debido a su escritura, sus adornos estilísticos, su dureza en cuanto a resistencia, etc. pueden llevar al intérprete a un estancamiento en cuanto al desarrollo del estudio de la obra. En esta obra, A. Jolivet busca unas sonoridades y un estilo sin precedentes gracias al uso de una gran y extremista gama de matices, los signos de acentuación, así como los de articulación.

Palabras clave

Trompeta, Concertino, André Jolivet, s. XX, Recursos técnicos.

RESUM

En aquest treball s'ha realitzat una contextualització del Concertí per a Trompeta, piano i orquesta, d'A. Jolivet. Tant a la història del S. XX, al qual correspon, com a la vida del compositor esmentat. La tercera part d'aquesta contextualització pertany a l'evolució i el desenvolupament que ha patit la trompeta fins a arribar al s. XX.

Un altre bloc important d'aquest treball és el que se centra en l'anàlisi motivativa i formal de l'obra. Aquesta part és important ja que conèixer l'estructura de l'obra i els seus motius ajudaran l'interpret en el seu estudi ja que així enllaçarà i entendre les diferents parts de l'obra a partir de quin material estan compostes.

També s'ha dut a terme un exhaustiu estudi de les eines trompetístiques i tècniques que caldrien abans d'abordar l'obra, per afrontar-ne l'estudi amb un mínim de garanties quant a resistència, registre agut, atac, flexibilitat i altres recursos o apartats tècnics de la trompeta.

Partint d'aquests mínims tècnics a aconseguir, s'ha desenvolupat una metodologia d'estudi sobre com afrontar determinats passatges que, a causa de l'escriptura, els adorns estilístics, la duresa quant a resistència, etc. poden portar l'interpret a un estancament pel que fa al desenvolupament de l'estudi de l'obra. En aquesta obra, A. Jolivet busca unes sonoritats i un estil sense precedents gràcies a l'ús d'una gran i extremista gamma de matisos, els signes d'accentuació i els d'articulació.

Paraules clau

Trompeta, Concertino, André Jolivet, s. XX. Recurs Tècnics

ABSTRACT

In the present work a contextualization of the Concertino for Trumpet, piano and orchestra, by A. Jolivet, has been carried out. Both in the history of the 20th century, to which it corresponds, and in the life of said composer. The third part of this contextualization belongs to the evolution and development that the trumpet has undergone until reaching the s. xx.

Another important block of this work is the one that focuses on the motivic and formal analysis of the work. This part is important since knowing the structure of the work and its motives will help the interpreter in his study since in this way, he will link and understand the different parts of the work and from what material they are composed.

Also, an exhaustive study of the trumpet tools and techniques that would be needed before approaching the work has been carried out, in order to face its study with a minimum of guarantees in terms of resistance, high register, attack, flexibility and other resources or sections. trumpet technicians.

Based on these technical minimums to be achieved, a study methodology has been developed on how to deal with certain passages that, due to their writing, their stylistic decorations, their hardness in terms of resistance, etc. They can lead the interpreter to stagnation in terms of the development of the study of the work. In this work, A. Jolivet seeks unprecedented sounds and style thanks to the use of a great and extreme range of nuances, accentuation signs, as well as articulation signs.

Keywords:

Trumpet, Concertino, André Jolivet, s. XX. Technical Resources.

AGRADECIMIENTOS

Este curso 2022-2023 ha sido muy importante para mí, debido a mi especial situación. En agosto de 2022, conseguía plaza por oposición al Cuerpo de Músicas Militares en mi especialidad. Ha sido un año muy intenso a causa de la compaginación tanto de los Estudios Superiores de Música como de la formación militar y musical recibida por el Ministerio de Defensa. A este contexto educativo se le debe añadir el cambio que ha supuesto para mi vida personal y profesional.

Por todos estos motivos, debo de agradecer enormemente la disposición de todo el profesorado implicado en mi formación en este presente curso por haberme siempre ayudado en todo lo que he necesitado. De todo este profesorado, debo destacar, sin lugar a dudas, la labor de mi tutor de este trabajo y profesor estos años Emilio José Gómez Argumánez, puesto que sin su inestimable aportación tanto a mi formación profesional y sin su ayuda a la hora de realizar este trabajo no estaría hoy aquí redactando estos agradecimientos.

Uno de los pilares fundamentales en la vida de una persona, y que determina el éxito de la misma, es la familia. Los valores y principios recibidos, así como la educación que me han aportado con su ejemplo diario me han traído hasta donde estoy. Por todo esto, solo tengo palabras de agradecimiento tanto para mi madre, Matilde Díaz Poveda; para mi hermana, Arantxa Sánchez Díaz; como para mi padre, Luis Sánchez Jiménez quien me ha guiado y servido de ejemplo durante todo este largo camino que es la música. Camino que nunca acaba puesto que siempre se está en constante estudio y aprendizaje. Otro de los pilares fundamentales que he tenido en este año ha sido mi pareja Alba Signes Pedro, quien me ha ayudado en los meses más complicados y a pesar de la distancia y las complicaciones, ha puesto de su parte todo lo necesario para que cumpliera con mis objetivos.

No puedo acabar estos agradecimientos, sin nombrar a mis compañeros y amigos de la XXXIII Promoción del Cuerpo de Músicas Militares en general y en concreto a: Diego Tasa, Diego Ferreiro, Manuel Menéndez, Alejandro Rodríguez, David Ruiz, Susana Ríos y como no a Víctor Fernández con quien compartí las primeras vivencias en el ejército. Todos me han aportado, con el hecho de convivir madurez, experiencia y buenos consejos tanto para mi profesión como para mi vida personal. Estoy seguro de que este año, no se habría desarrollado de esta manera y por supuesto, no habría cumplido mis objetivos de no ser por ellos.

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN.....	1
1.1.	Objeto de estudio y justificación	1
1.2.	Estado de la cuestión	2
1.3.	Objetivos.....	2
1.4.	Metodología y estructura	3
2.	MARCO TEÓRICO	5
2.1.	André Jolivet.....	5
2.2.	Introducción a la música del Siglo XX.....	8
2.3.	La trompeta en el Siglo XX.....	10
3.	<i>Concertino para Trompeta, Piano y orquesta</i> , André Jolivet.....	13
3.1.	Consideraciones generales.....	13
3.2.	Análisis de la obra	13
3.2.1.	Introducción.....	13
3.2.2.	Tema	16
3.2.3.	Primera variación.....	19
3.2.4.	Segunda variación.....	21
3.2.5.	Tercera variación	23
3.2.6.	Cuarta variación.....	25
3.2.7.	Quinta variación	26
3.2.8.	Coda.....	30
3.3.	Propuesta pedagógica	31
3.3.1.	Consideraciones generales.....	31
3.3.2.	Introducción.....	31
3.3.3.	Tema	33
3.3.4.	Primera variación.....	34
3.3.5.	Segunda variación.....	36

3.3.6.	Tercera variación.....	37
3.3.7.	Cuarta variación	39
3.3.8.	Quinta variación	40
3.3.9.	Coda	42
3.4.	Estudios previos a la obra.....	43
3.4.1.	Consideraciones generales	43
3.4.2.	<i>Vingt-quatre Vocalises</i> de M. Bordogni.....	44
3.4.3.	<i>Études de Virtuosité</i> de H. Chavanne.....	47
3.4.4.	<i>Vingt Études</i> de M. Bitsch.....	51
4.	CONCLUSIONES	55
	BIBLIOGRAFÍA.....	57
	WEBGRAFÍA	58
	ANEXOS.....	59
	ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES.....	65

1. INTRODUCCIÓN

El motivo de elegir esta obra concreta para este trabajo ha sido, sin lugar a dudas, fuertemente influenciado por vivencias personales con las que me encontré cuando llegó el momento de afrontar la interpretación del *Concertino para trompeta, piano y orquesta* de A. Jolivet. Este trabajo tiene como finalidad, desarrollar una guía pedagógica, que incluya un hilo conductor para el desarrollo del estudiante. Con esta se pretende que el alumno sepa si está o no, preparado para abordar la obra con garantías y una vez lo esté, tenga unos pasos a seguir para el estudio de ciertos pasajes que tienen una dificultad concreta.

Además, este trabajo pretende que el trompetista comprenda como conseguir y desarrollar ciertos recursos trompetísticos que le serán de mucha utilidad y de uso recurrente en su paso por las Enseñanzas Superiores de Música y más tarde en el desarrollo de su vida profesional.

1.1. Objeto de estudio y justificación

Durante el siglo XX, la búsqueda y experimentación de los compositores con los instrumentos para conseguir nuevas sonoridades nos llevan a la aparición de música como la de André Jolivet, Henri Tomasi, Alfred Desenclos o Charles Chaynes. Esta música se encuentra llena de articulaciones, ritmos y matices que hacen que la dificultad de la obra crezca exponencialmente.

Uno de los motivos principales para elegir esta obra, y no otra de similares características o dificultades, es debido a mi experiencia en el conservatorio, ya que esta fue la primera obra con la que me encontré que exigía ciertos detalles, sobre todo técnicos, que anteriormente no había necesitado comprender o desarrollar. Otro de los motivos fue el hecho de encontrar todos estos detalles unidos en una obra, como son: la resistencia, el agudo, el picado, la digitación, la importancia de la columna del aire, el dominio de la trompeta en do, etc... Todos estos detalles presentan una dificultad en cualquier obra, pero en mi opinión, el *Concertino para trompeta, piano y orquesta* es la primera obra

fundamental en el repertorio de los conservatorios con la que nos encontramos que reúna tantos aspectos técnicos de esta dificultad.

1.2. Estado de la cuestión

Partiendo de los conocimientos básicos que se han podido desarrollar con el tiempo, debido a la preparación de la obra con anterioridad y a los consejos de numerosos profesores, se pretende conseguir una mayor comprensión propia de todo lo aprendido y además transmitirlo al estudiante.

A partir del Trabajo Final de Grado consultado de Luis Carlos Pulido Orjuela, *Consejos prácticos para el abordaje e interpretación del Concertino para trompeta de André Jolivet*, se ha encontrado una base para encaminar el presente trabajo en lo referente al análisis formal de la pieza. En cuanto a la base histórica se ha contado con numerosos libros sobre música e historia del siglo XX como han sido el de Joseph Auner *La Música en los siglos XX y XXI* y el de Robert P. Morgan *La Música en el siglo XX*. En cuanto a libros que hiciera referencia a la trompeta en la música actual, hay que destacar *La trompeta en los siglos XX y XXI* de José Ibáñez Barrachina.

1.3. Objetivos

El objetivo general es:

- Interpretar el *Concertino para trompeta, piano y orquesta* de A. Jolivet dentro de su propio estilo.

A partir de este objetivo general, se han desarrollado 3 objetivos secundarios que han ayudado a seguir la línea de investigación adecuada.

- Automatizar y emplear los recursos trompetísticos empleados en la obra.
- Analizar formalmente la pieza para conocer toda su estructura.
- Realizar un análisis pedagógico para resolver problemas en el estudio.
-

1.4. Metodología y estructura

En primera instancia se realizará una introducción a la vida del compositor, destacando los detalles o acontecimientos que le ocurrieron o que pudieron condicionar su obra compositiva. Seguidamente se va a realizar un breve contexto histórico social de la época, debido a que las Artes, entre las que se encuentra la Música, están siempre influenciados por el momento histórico en el que acontecen. Esta primera parte del trabajo, está fundamentada en una metodología que ha consistido en recopilar todos los datos históricos necesarios mediante diversas fuentes bibliográficas.

En la segunda parte de este trabajo se desarrollará siguiendo una metodología analítico-performativa, debido al análisis que se va a realizar de ciertos pasajes de la obra para más tarde, llevar a cabo una buena interpretación de la misma.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. André Jolivet

André Jolivet fue un compositor y director de orquesta parisino del principio del S. XX. Nació en el barrio de Montmartre, el 8 de agosto de 1905 y sus primeros estudios musicales fueron con su madre, puesto que había nacido en una familia de artistas. Más tarde continuó sus estudios musicales centrándose en el piano con la profesora Henriette Casadeus y de manera privada también se interesaría por el violoncello en cuanto al estudio de instrumentos musicales se refiere.

Jolivet inició sus estudios musicales serios a una edad tardía puesto que no sería hasta 1928 cuando empezó a estudiar composición con el compositor y crítico musical francés Paul Le Flem, gracias al cual obtuvo una formación avanzada en armonía y contrapunto. Jolivet fue un apasionado de la música como su maestro y desarrolló el gusto por ir a una gran cantidad de actuaciones musicales de todos los estilos de música. Debido a esto después de escuchar un concierto de Arnold Schönberg creció en él un gran interés por la música atonal de este gran compositor.

Le Flem recomendó a su alumno para que Edgard Varèse lo acogiera como su único alumno europeo entre 1930 y 1933, que fue el periodo que este compositor francés pasó en Europa aisladamente, ya que la gran mayoría de su vida se desarrolló en Estados Unidos. Con este maestro, Jolivet desarrolló muchísimo sus conocimientos sobre acústica musical, composición atonal y orquestación.

El estudio con Varèse estuvo centrado en encontrar nuevas sonoridades gracias a las leyes acústicas y a utilizar los timbres más extraños pero naturales que cada instrumento era capaz de utilizar sin olvidar también, el estudio de los modos y ritmos de oriente, principalmente los procedentes de la India.

Jolivet se casó por primera vez en el año 1929 con la violinista Martine Barbillon, en esta primera etapa compositiva, sus obras son principalmente de cámara y para piano y violín, como por ejemplo *Grave et Gigue* compuesta en 1930 y con un carácter modal o la obra

del mismo año *Air Pour Berceur*, esta última fue compuesta como regalo por el regalo del nacimiento de su primera hija Francoise-Martine.

En el año 1932 compuso la *Sonata para Violín y Piano*, obra en la que se plasma claramente la influencia del maestro francés anteriormente nombrado Edgard Varèse. Es una obra en la que podemos apreciar y notar sin ninguna duda como intenta introducir a la forma clásica su carácter atonal libre. En contraposición a esta obra, en el mismo año compone también *Aubade*, una obra de cámara para violín y piano caracterizada por su carácter melódico y lírico. Esta obra fue compuesta por Jolivet para ser interpretada junto a su esposa.

El 20 de octubre de 1932, se divorcia de su primera mujer Martine Babillion pero consigue quedarse con la custodia de su hija. Después de este acontecimiento, conoce a Hilda Guighui, con la que se casará el 26 de septiembre de 1933 y con la que posteriormente tendrá tres hijos más; Pierre-Alain, Christine y Merri.

Maurice Martenot desarrollo en 1928 un nuevo instrumento musical electrónico al que llamó *Ondes Martenot*. Estaba basado en un *Theremin*, un instrumento ruso patentado por Lev Theremin, este a su vez fue amigo de Varèse y conocido de André Jolivet. En el *Theremin* es el instrumentista quien mediante dos antenas y determinadas posiciones de las manos controla la frecuencia y la intensidad de las notas.

Las Ondes Martenot es un instrumento de teclado que consta de 6 octavas cuyos sonidos permiten una gran variedad de timbres y frecuencias que abarcan desde el simple ruido hasta notas musicales. Jolivet fue un gran aficionado a innovar en sus obras y debido a su fascinación por este instrumento radio-electrónico en 1935 compuso *Trois Poèmes pour Ondes Martenot et Piano*, adaptando obras atonales; más tarde en 1938 adaptó *Ouverture en Rondeau* para 4 de estos instrumentos, piano y percusión que además contaba con unas fuertes influencias rítmicas procedentes del jazz.

En el año 1936, junto con otras personalidades influyentes del mundo de la composición como fueron Oliver Messiaen, Daniel Lesur e Yves Baudrier; se fundó el grupo llamado *La Jeune France*. Los objetivos principales de este grupo fueron componer música viva y continuar el legado de los anteriores compositores franceses que habían llevado la

música francesa a un alto nivel internacional. Esta asociación interrumpió su trabajo al estallar la Segunda Guerra Mundial, puesto que los integrantes fueron movilizados, Jolivet, por ejemplo, pasó año y medio en el ejército como suboficial de una batería movilizada.

Durante el transcurso de los años, Jolivet fue acentuando su aspecto lírico de nuevo y dejando de lado el atonalismo, aunque nunca renunció a su estilo personal. Son ejemplos de este proceso sus obras llamadas *Cinco Danzas Rituales* para orquesta, que está basada en pueblos primitivos y además fue llamada *La Sacre du Printemps* francesa debido a su búsqueda de nuevos modelos de expresión de la melodía y el ritmo. Otro ejemplo es el *Nocturne* compuesto en 1943. Esta obra con un fuerte carácter melódico da mayor protagonismo a los instrumentos de cuerda que en su juventud estudió.

Jolivet escribió numerosas obras para los concursos que organizaba el Conservatorio Nacional Superior de Música de París. Son ejemplos de esto sus obras *Chant de Linos*, compuesta en 1944, es una obra para flauta y piano con mucho virtuosismo y dificultad para el intérprete. Un segundo ejemplo de estas composiciones es la obra *Serenade para Oboe y Piano* compuesta en 1945.

Durante esta época alternó sus composiciones para estos concursos con obras compuestas únicamente por sus gustos o sus elecciones. En 1947 escribe el primero de su serie de conciertos para Ondas Martenot debido a su pasión por este instrumento. Más tarde, en 1948, le dedica a Darius Milhaud su obra para dos pianos llamada *Hopi Snake Dance*, por su regreso a Francia tras ser perseguido por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial.

En este mismo año, 1948, Jolivet compone de nuevo para el concurso del conservatorio nombrado anteriormente, el *Concertino para Trompeta, Piano y Cuerdas*, que es objeto de este trabajo. Ahondaremos más detenidamente en esta pieza, pero se puede decir que Jolivet aumentó la capacidad expresiva de la trompeta con esta obra.

El *Concierto para Piano y Orquesta de Cuerda* que compuso en 1950 ganó el *Grand Prix* de la *Critique Lyrique et Chorégraphique* de París en 1958. Esta misma pieza en su estreno en Estrasburgo supuso un escándalo en el público debido a la división que hizo

en este. Una parte de la audiencia lo aplaudió entusiastamente, mientras que la otra parte restante expresó su desaprobación mediante gritos y silbidos.

André Jolivet fue director musical y director de orquesta en la *Comédie Française* entre los años 1943 y 1959, siendo así compositor de una gran cantidad de música escénica para obras teatrales. Esta época es, sin ninguna duda, la más productiva para el compositor. Este hecho se aprecia en su primera sinfonía compuesta en 1953 y formada por 4 movimientos (*Allegro Strepitoso*, *Adagio*, *Allegro Veloce* y *Allegro Corruscante*).

Con el paso de los años, Jolivet no se asentó en ningún estilo compositivo cerrado, sino que fue utilizando varios estilos que nos llevan desde un atonalismo serio hasta obras fuertemente influenciadas por ritmos o escalas procedentes del jazz.

En sus últimos años de vida, se consolidó como profesor de composición. En un primer momento, desde 1961 dio clases en el Conservatorio de París de manera regular, hasta que, en 1966 ocupó la plaza en dicho centro. Este puesto lo conservó hasta su jubilación en 1971.

Después de su jubilación, Jolivet compuso el último gran concierto en el año 1972 y dos piezas más para cuerdas con las que finaliza su obra compositiva. No se puede obviar el hecho de que Jolivet comenzó la composición de una ópera. Esta obra no pudo concluirlo puesto que, en 1974, a causa de una gripe falleció en París.

2.2. Introducción a la música del Siglo XX

Si se sigue paralelamente el transcurso de la historia y la evolución de la música, observaríamos la clara dependencia del primero en relación al segundo. La música se ha usado a lo largo de la historia para expresar sentimientos, así como ideas de la índole que el autor considerara. En el Trabajo de Fin de Máster *Aportación de las nuevas grafías a la literatura para trompeta de los Siglos XX y XXI. Estudio de la obra Solus de Stanley Friedman* se ha podido encontrar una buena definición de la unión entre la historia y la música en la frase que dice que ésta *es un reflejo social en el cual podemos analizar temas más complejos como: históricos, políticos, económicos, culturales, religiosos, etc* (Sánchez, 2018. p 9).

En este apartado se va a desarrollar una breve introducción a la música del Siglo XX y para ello, se debe comenzar nombrando el término música contemporánea. Si se preguntara a una muestra de músicos profesionales la descripción de este término, seguramente se obtendrían tantas respuestas como personas hubieran contestado a la pregunta. Si nos ceñimos al significado estricto de contemporáneo, se puede decir que es toda la música que se ha ido componiendo en nuestra época actual.

El siglo XX se podría definir como un siglo en el que se creen agotadas las posibilidades expresivas de la música del último periodo del Romanticismo y por eso, nace una necesidad de innovar y romper con lo establecido en los compositores más vanguardistas. Algunos compositores que marcaron grandes cambios con sus propuestas fueron John Cage con obras como *4.33* que, literalmente es, en palabras del autor, una obra diferente cada vez que se interpreta puesto que el silencio, para empezar, es inexistente y en cada interpretación de la obra cambian ruidos como el producido por el público. Otro ejemplo es el de Arnold Schönberg, que compuso obras verdaderamente innovadoras en cuanto a estructuras o armonías, sin olvidarse de que el propio Schönberg, inventó su propio sistema de composición, el dodecafonismo.

Este sistema compositivo, es el utilizado en obras como: *Concierto para Violín* del propio Arnold Schönberg; o también el *Concierto de Cámara* de Alban Berg. Este sistema, en un principio estuvo basado en una serie de doce notas que se iban sucediendo siempre en un orden preestablecido, mediante la serie original o cualquiera de las derivadas que podían utilizarse mediante movimiento espejo o mediante la inversión de intervalos. Más tarde, en la segunda mitad del siglo XX, las series serán ampliadas a todos los diferentes aspectos de la música como el ritmo.

Por último, el siglo XX fue un periodo de innovaciones de todos los aspectos relacionados con la música como el ritmo, las melodías, las armonías, los colores, los instrumentos eléctricos, las dinámicas, etc. Una de las características principales de este siglo fue que se realizaron grandes cambios en lo referente a la tecnología de grabación, procesamiento y distribución del sonido.

2.3. La trompeta en el Siglo XX

Son diversas las fuentes que hacen referencia a la multitud de cambios que ha sufrido la trompeta a lo largo de su historia, como, por ejemplo, cuando (Tarr, 1988. p.7) comenta que *ningún instrumento musical ha cambiado tanto a lo largo de la historia como la trompeta.*

La trompeta llega al siglo XX tras haber sufrido numerosas modificaciones a partir del último cuarto del s. XVIII y sobre todo a lo largo del s. XIX. Tales modificaciones van desde que se usaban diferentes tubos para que las trompetas naturales estuvieran en diferentes tonos, la incorporación de sistemas de llaves que abrían y cerraban agujeros para variar las notas, hasta la incorporación de los diferentes pistones. Este sistema de pistones, dotó a la trompeta de todas las ventajas de los anteriores sistemas para hacer a este instrumento cromático, pero sin las desventajas de los anteriores sistemas (Tarr, 1988 p.156).

En lo que a evolución constructiva se refiere, en el s. XX la trompeta no sufre modificaciones. Las mejoras significativas, se encuentran principalmente en los métodos de construcción, mejorando la producción en serie y añadiendo tecnología a todos los pasos del proceso constructivo. “A día de hoy las empresas utilizan medios tecnológicos muy avanzados que les han permitido mejorar la fabricación en serie haciendo que los artesanos que fabrican sus trompetas en pequeños talleres hayan desaparecido casi por completo” (Ibañez, 2020. p.35)

A pesar de que, en el siglo anterior, la corneta ya formaba parte de las formaciones musicales más importantes como la orquesta, el s. XX es el punto culminante de este largo proceso de cambio progresivo del uso de la corneta al uso de la trompeta. Este instrumento paso de ser usado en la caza, batallas o para dar entradas a nobles en las cortes, a ser uno de los instrumentos con más posibilidades sonoras y tímbricas dentro de la orquesta. No es de extrañar entonces que donde primero se puedan ver las posibilidades sea en la propia orquesta. Compositores como Gustav Mahler o Richard Strauss utilizan la trompeta de manera impecable en sus composiciones, requiriendo habilidades y recursos técnicos como resistencia, registro agudo y dinámicas extremas para el intérprete.

La inclusión progresiva durante este siglo de la trompeta al mundo del jazz, experimentó una revolución en cuanto a la tesitura de los trompetistas, ampliándose sobre todo en el agudo. También los trompetistas propios de este estilo, han desarrollado su propia manera de articular. Debido a las investigaciones, también se han desarrollado trompetas con diferentes aleaciones que pueden ayudar al trompetista a buscar la sonoridad específica de cada estilo.

Debido a la globalización y el establecimiento de la tecnología, la gran cantidad de métodos y tratados que se han ido realizando por famosos trompetistas, se han distribuido por todo el mundo rápidamente; consiguiendo así dar a conocer todos los avances técnicos que se han hecho en el estudio rápidamente.

3. *Concertino para Trompeta, Piano y orquesta, André Jolivet*

3.1. Consideraciones generales

El *Concertino para trompeta, piano y orquesta*, se compuso específicamente para el trompetista Ludwig Valiant y dedicado al entonces director del Conservatorio Nacional de París, Claude Delvincour. En la época en la que fue compuesta, muchos intérpretes encontraron una elevada dificultad trompetística, pero Jolivet estableció contacto con un joven y prometedor trompetista francés, Maurice André. Con Maurice, la obra fue estrenada en la emblemática Abadía de Royaumont en el año 1950 (Pulido, 2015. p. 25).

André Jolivet muestra en esta obra, el gran interés que tiene tanto por el instrumento, como por sus clásicas y modernas técnicas. Así consigue abarcar desde el clásico triple picado de las variaciones francesas románticas, pasando por el uso de la sordina y basándose en determinados momentos en las influencias de un estilo en auge en ese momento, el jazz.

3.2. Análisis de la obra

La obra está compuesta con la estructura clásica de tema con variaciones, donde la trompeta, después de una introducción, expone un tema para luego sobre este, interpretar las diferentes variaciones.

3.2.1. Introducción

El comienzo de la obra, está claramente marcado y caracterizado por la rítmica establecida en los acordes del piano. Esta primera parte de la introducción está compuesta en una forma binaria con dos grandes secciones que a su vez dentro de ellas se encuentran dos motivos o semifrases diferentes. De manera conclusiva, Jolivet introduce el *recitativo* para la función de coda en esta introducción.

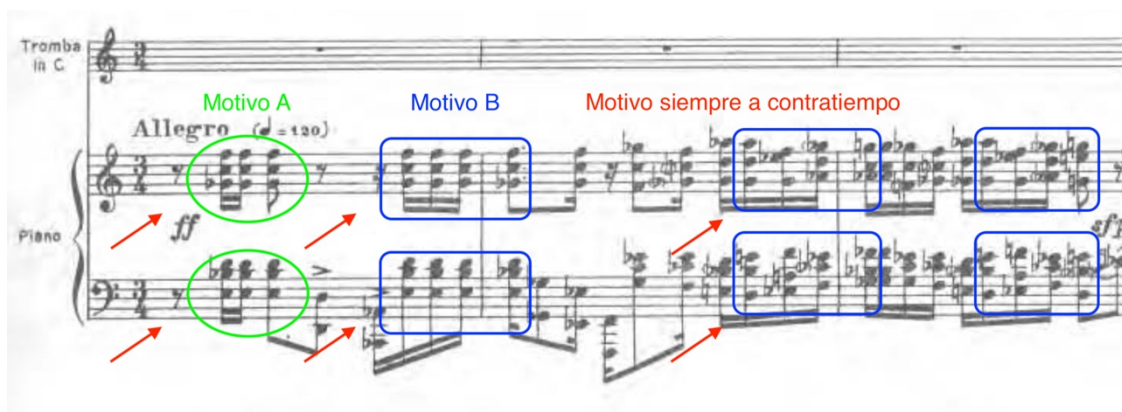
Tabla 1. Análisis formal de la introducción.

A			B	
Piano (compases 1-3)	Trompeta a (compases 4-6)	Trompeta a1 con ampliación (compases 6-11)	Transición basada en motivos rítmicos (compases 12 con anacrusa-17)	Recitativo trompeta (compases 18-26)

Fuente: elaboración propia

Los motivos rítmicos mostrados al principio por el piano, serán recurrentes en toda la obra. El ejemplo más claro de esto se encuentra en la sección B que se encuentra entre el compás 12 con anacrusa, hasta el compás 26, donde todo el material esta extraído de dichos motivos.

Imagen 1. Introducción del *Concertino para Trompeta* de André Jolivet.



Fuente: elaboración propia

Imagen 2. Sección B de la introducción



Fuente: elaboración propia

A continuación, en la entrada del solista de trompeta, llama la atención que, en ambas ocasiones, se produce con una apoyatura. El compositor hace énfasis en marcar o destacar esta apoyatura, puesto que cada vez que aparece tiene una raya y es en fuerte; para que justo después, la nota real sea en *piano* la primera vez y en *pianissimo* la segunda vez. También cabe destacar el uso recurrente de Jolivet como notas eje tanto del si bemol como del fa en esta primera parte.

Imagen 3. Inicio de la trompeta del *Concertino para Trompeta* de André Jolivet

Allegro (♩ = 120)

Apoyatura

Apoyatura

Primer acento de la obra

Accel.

Progresión basada en el motivo rítmico

1 a Tempo

Fuente: elaboración propia

La sección B que actúa como transición, es corta e íntegramente basada en los motivos iniciales que presentó el piano. Las dos intervenciones del solista en esta parte, están extraídas del comienzo.

Imagen 4. Sección B de la trompeta en la introducción

Motivos iniciales

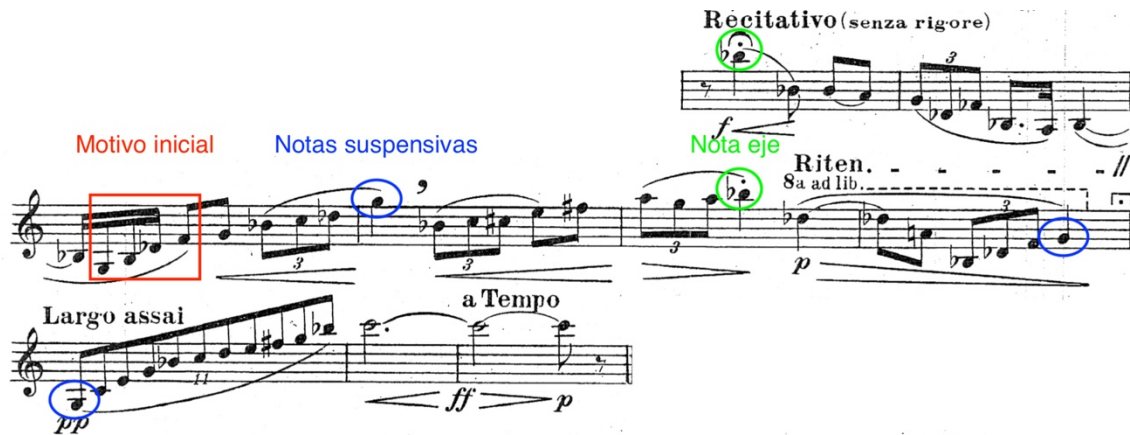
Flutterzunge

1

Fuente: elaboración propia

Por último, se encuentra el *recitativo* que Jolivet compone para realizar la función de coda. Esta parte está marcada por un fuerte carácter melódico y cadencial. Aquí vuelve a destacarse por ejemplo la nota si bemol como anteriormente.

Imagen 5. Recitativo



Fuente: elaboración propia

3.2.2. Tema

El tema sobre el que van a basarse todas las variaciones, presenta una forma ternaria clásica con su reexposición y además con una coda al final.

Tabla 2. Esquema del análisis formal de la del tema principal.

A		B	A1	
a (compases 35 con anacrusa- 38)	a1 (compases 39 con anacrusa-46)	Episodio (compases 49 con anacrusa-57)	a (compases 60- 64)	a1 (transportado) (compases 65 con anacrusa- 68)

Fuente: elaboración propia

La sección A del tema, está constituida por dos frases, cuyo intervalo característico es el tritono, concretamente el formado por el intervalo de 4ª J (círculo rojo) descendente Sol#-Re. El carácter del tema es marcial y enérgico, con ciertas similitudes a una marcha; aunque también muchísimos grandes intérpretes, utilizan la palabra *giocoso* (juguetón). Más tarde, la sección a1 comienza con el intervalo característico, que da comienzo a una frase similar a la anterior, pero con una ampliación interna.

Imagen 6. Tema principal



Fuente: elaboración propia

En esta sección, la orquesta (o en su ausencia el pianista acompañante) nos presenta un patrón rítmico y armónico como el de la introducción. El momento en el que es ostinato cambia, es justo cuando el solista comienza con la parte novedosa de a1 (ampliación interna nombrada anteriormente).

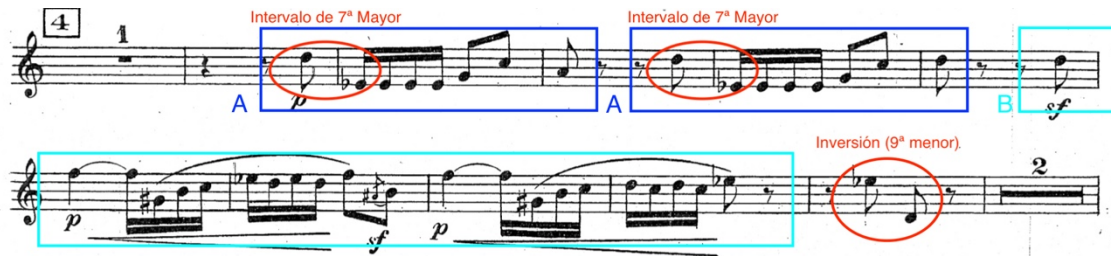
Imagen 7. Acompañamiento del tema



Fuente: elaboración propia

Mientras tanto, la sección B del tema, actúa como una frase conectora entre A y A1. En esta frase, se destaca la ampliación del intervalo característico de una 4ª J hasta la 7ª M para la primera vez. Para la segunda, realiza una inversión del intervalo y pasa a ser una 9ª.

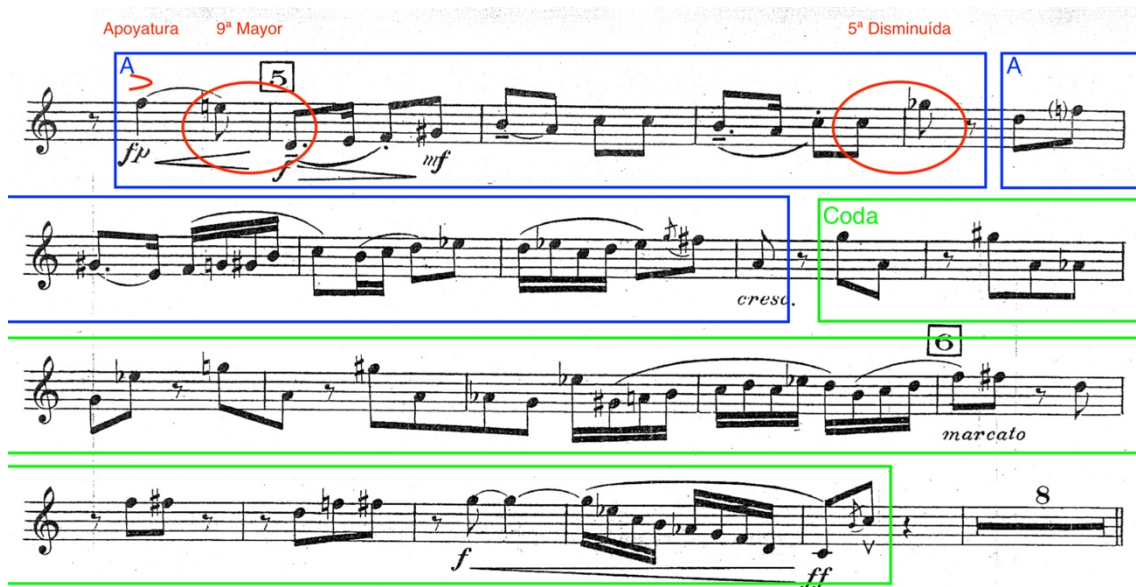
Imagen 8. Segunda parte del tema



Fuente: elaboración propia

En la última parte del tema, aparece la sección A1. En este momento, reexpone la frase para a continuación seguir con el mismo a1 que anteriormente, esta vez transportado una 5ª disminuida. A este a1 final, le sigue una coda en la que se entrelazan las corcheas del piano con las de la trompeta creando tensión hasta llegar al final.

Imagen 9. Reexposición del tema



Fuente: elaboración propia

3.2.3. Primera variación

En la primera variación, se mantienen los cimientos del tema, puesto que es la misma estructura.

Tabla 3. Esquema del análisis formal de la primera variación.

A		B			A1						
Semifrase a (compases 88-92)		Semifrase b (compases 94 con anacrusa-98)		Episodio (compases 101 con anacrusa-115)			Semifrase a (compases 116-120)		Semifrase b (compases 122 con anacrusa-126)		Coda (compases 127-138)
x	y	x	y	z	z	z'	x	y	x	y	

Fuente: elaboración propia

Aquí, el acompañamiento se simplifica rítmicamente puesto que apoya significativamente los tiempos fuertes, creando así una notable estabilidad rítmica. La variación vuelve a presentarnos una primera parte (A) formada por dos frases y cada una de ellas por dos semifrases.

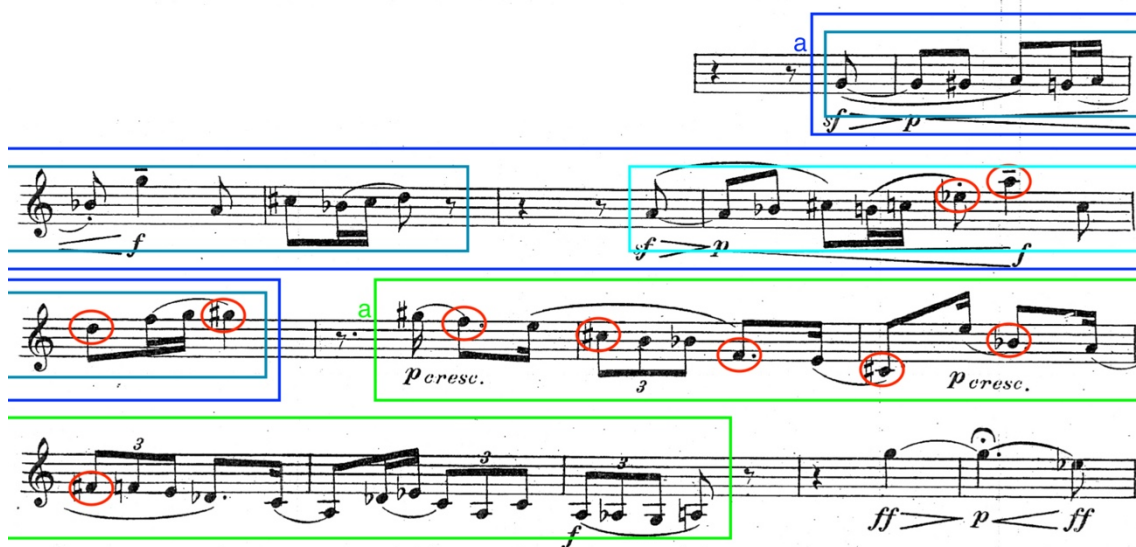
Imagen 10. Primera parte de la 1ª variación

The image shows a musical score for the first part of the first variation. It consists of three staves of music. The first staff is labeled 'Semifrase a' and contains two phrases: 'Motivo X' and 'Motivo Y'. The second staff is labeled 'Semifrase b'. The tempo is marked 'Poco più mosso' with a metronome marking of 126. The score includes various musical notations such as triplets and accents.

Fuente: elaboración propia

Después vuelve a aparecer una sección B, que se vuelve interpretar como un puente, compuesto a partir del desarrollo del material expuesto en la variación y de los intervalos característicos.

Imagen 11. Segunda parte de la 1ª variación



Fuente: elaboración propia

Para acabar con la variación encontramos A1, formado por las dos semifrase de A para a continuación encontrar una coda final que realiza la función de nexo con la siguiente variación. Esta coda, está formada a por material expuesto en la variación y por una progresión final que desciende dos octavas justas.

Imagen 12. Reexposición y coda de la 1ª variación



Fuente: elaboración propia

3.2.4. Segunda variación

En esta variación número dos, vuelve a aparecer la forma A-B-A1 con coda que ha ido apareciendo tanto en el tema como en la anterior variación.

Tabla 4. Esquema del análisis formal de la segunda variación.

A		B	A1	
Semifrase a (compases 149-155)	Semifrase b (compases 155-162)	Episodio (compases 164 con anacrusa-175)	a+b (compases 180-185)	Coda (compases 189-193)

Fuente: elaboración propia

En los primeros compases de la variación, la orquesta o el pianista tocan un tutti enérgico con figuración de tresillos, y como marca en la partitura con un cambio de *tempo*. El cambio metronómicamente indicado en la partitura nos lleva de negra a 126 hasta negra a 152. Se destaca el empleo de diferentes escalas tanto mayores como menores en esta introducción, por ejemplo: la escala menor armónica y la escala mayor mixta secundaria.

Imagen 13. Introducción del piano de la 2ª variación

The image shows a musical score for the piano introduction of the second variation. The score is in bass clef and 3/4 time. It starts with a tempo change to 'Allegro molto' (quarter note = 152). The first system shows a piano introduction with a 'pp' dynamic and a '3' marking. The second system shows a 'cresc.' marking and two scales: 'Escala Si menor armónica' (highlighted in blue) and 'Escala Re mayor mixta secundaria' (highlighted in green). The score ends with 'con sordino'.

Fuente: elaboración propia

Después entra la trompeta con la misma figuración de tresillos, pero esta vez cambiamos los grados conjuntos anteriores del acompañamiento, por unos arpeggios logrados a base de la superposición de 4^{as}.

Imagen 14. Primera parte de la 2ª variación

The image shows a musical score for the first part of the 2nd variation. It consists of four staves. The top staff is the trumpet part, starting with a dynamic of *pp* and a tempo marking of *All^o molto* ($\text{♩} = 152$). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The score includes dynamic markings such as *con sordino*, *pp*, *mf*, *p*, and *f*. There are several triplet markings (3) and first endings (1). Red and blue circles highlight specific notes in the trumpet line. The accompaniment consists of three staves below, with the first staff starting at *f* and the second at *mf*. The bottom staff has a *>* marking.

Fuente: elaboración propia

Imagen 15. Intervalos simplificados

The image shows a musical staff with four intervals labeled above: 4ª Aumentada, 4ª Disminuída, 4ª Aumentada, and 4ª Doble disminuída. Below the staff, the interval 4ª Justa is shown. The staff is in 4/4 time and contains four whole notes.

Fuente: elaboración propia

En prácticamente la variación al completo, la trompeta tiene un *roll* secundario por debajo del acompañamiento. En muchos momentos, la orquesta realiza por debajo melodías compuestas a partir de materiales del tema. También se ha de destacar la contraposición que existe entre la melodía del acompañamiento, que es binaria, y la melodía de la trompeta es ternaria.

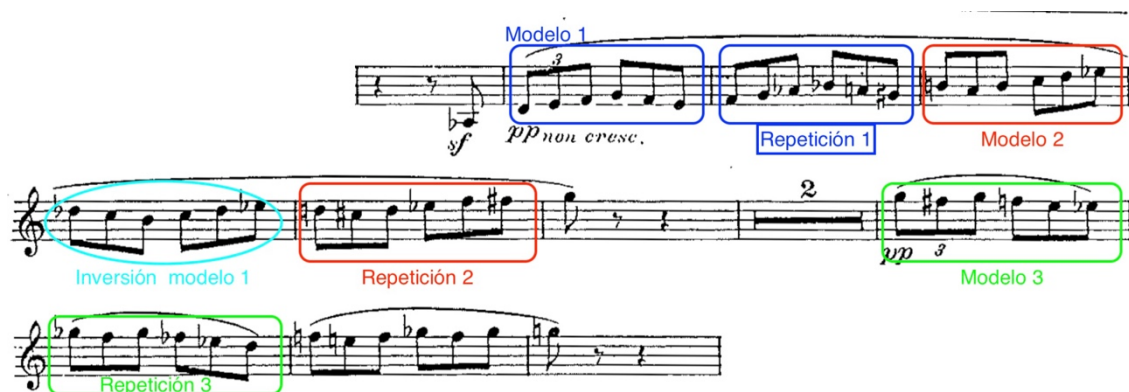
Imagen 16. Contraposición rítmica de la 2ª variación



Fuente: elaboración propia

La sección B, rítmicamente no introduce material nuevo puesto que está formada completamente por tresillos de corcheas. Melódicamente, encontramos un pasaje puramente compuesto por “distancias cortas” ya que en casi su totalidad los intervallos son de grados conjuntos, imitando la melodía que hacía el piano en el comienzo.

Imagen 17. Sección B de la 2ª variación



Fuente: elaboración propia

Por último, encontramos la reexposición de A1 con su correspondiente coda final que nos vuelve a servir de nexo de unión con la siguiente variación. En este caso, el cambio de *tempo*, vendrá dado por el poco ritardando que aparece.

3.2.5. Tercera variación

La estructura de esta tercera variación, difiere poco de las anteriores. Aun así, cabe mencionar, que al contrario que antes, esta variación no tiene una coda al final.

Tabla 5. Análisis formal de la tercera variación.

A		B	A1	
Semifrase a (compases 197 con anacrusa- 204)	Semifrase b (compases 205-212)	Episodio (compases 212-221)	Semifrase a (invertida) (compases 223 con anacrusa- 230)	Cierre cadencial (compases 231 con anacrusa- 239)

Fuente: elaboración propia

En esta variación, lo que más llama la atención es el ritmo de tresillos de semicorcheas que adornan la melodía. Esta melodía esta extraída y compuesta a partir tanto del tema como de los intervalos característicos de 4ª, 7ª y tritonos mencionados anteriormente.

Imagen 18. Primera parte y episodio de la 3ª variación

Fuente: elaboración propia

En toda la variación el ritmo armónico se presenta de manera estable, pero el uso de tresillos crea la sensación de aceleración tanto del ritmo como de la armonía (Pullido, 2015. P38).

Imagen 19. Reexposición y coda de la 3ª variación

Motivos del comienzo invertidos

Intervalo característico

Intervalo característico

Intervalo característico

Intervalo característico

Fuente: elaboración propia

3.2.6. Cuarta variación

La cuarta variación corresponde con el *tempo* lento de la obra. Debido a esto el ritmo armónico baja y se vuelve más estable ya que los acordes disonantes están más separados en la partitura y en el ritmo. Aunque la estructura no es tan evidente como en las anteriores, se puede apreciar en multitud de ocasiones, como está presente el tema; por ejemplo, mediante intervalos característicos.

Imagen 20. Comienzo de la 4ª variación

Intervalo característico

Apoyatura

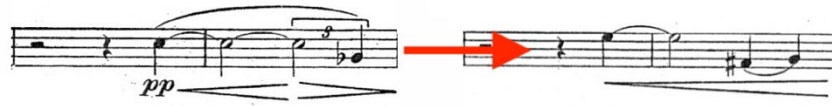
Intervalo característico

Poco allarg.

Fuente: elaboración propia

En la reexposición que aparece más tarde, el intervalo de 4ª se amplía a una 7ª. También en este momento, el ritmo armónico se acelera y a su vez se distorsiona la tonalidad para crear inestabilidad hasta culminar con el inicio de la siguiente variación.

Imagen 21. Intervalos generadores



Fuente: elaboración propia

Imagen 22. Ampliación del intervalo



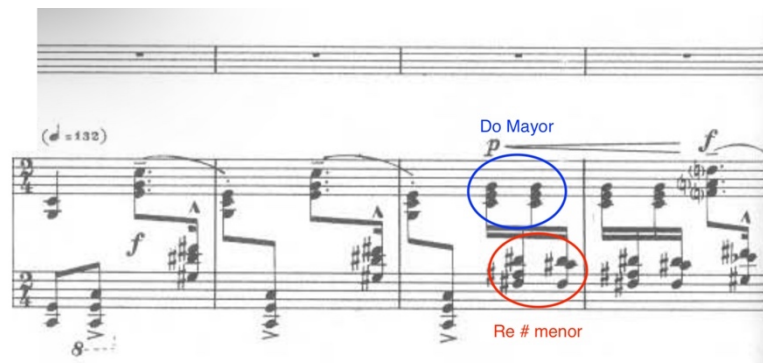
Fuente: elaboración propia

3.2.7. Quinta variación

En esta última variación, se mantiene la estructura que se ha dado durante el resto de variaciones, el A-B-A del tema inicial, pero en este momento esa estructura clásica y sencilla, toma unas dimensiones muchísimo más grandes organizadas en episodios que realizan la función de resumen temático.

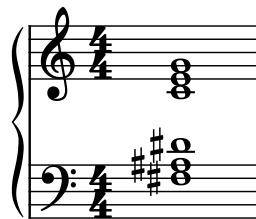
En el comienzo de la variación, el piano realiza la introducción de la célula principal de la variación en una región que por un lado aparenta estar en Do Mayor, mientras que por otro lado encontramos acordes en Re # menor creando así una inestabilidad y una ambigüedad tonal.

Imagen 23. Poliacordes del comienzo de la 5ª variación



Fuente: elaboración propia

Imagen 24. Poliacordes simplificados



Fuente: elaboración propia

La introducción del piano en esta variación está claramente delimitada en cuatro frases o progresiones compuestas a partir del motivo principal que van creando una tensión armónica mientras ascienden hasta que en el momento de máxima tensión entra la trompeta en *forte* con el mismo motivo.

Como la estructura del tema inicial se ha ampliado y difuminado, el intervalo característico de dicho tema, ha sufrido una transformación también. Este ha pasado de ser de una 4ª aumentada (tritono) a una 7ª disminuída.

Imagen 25. Aumentación del intervalo característico



Fuente: elaboración propia

La segunda parte de esta variación, presenta dos frases casi idénticas en cuanto a ritmo, distancias e interpretación. Una de estas dos frases realiza el *roll* de modelo y la otra el *roll* de repetición. Además, ambas frases conforman una progresión ascendente puesto que la primera comienza con una anacrusa hacia el sol# y la siguiente es exactamente igual, pero siendo la anacrusa hacia el la.

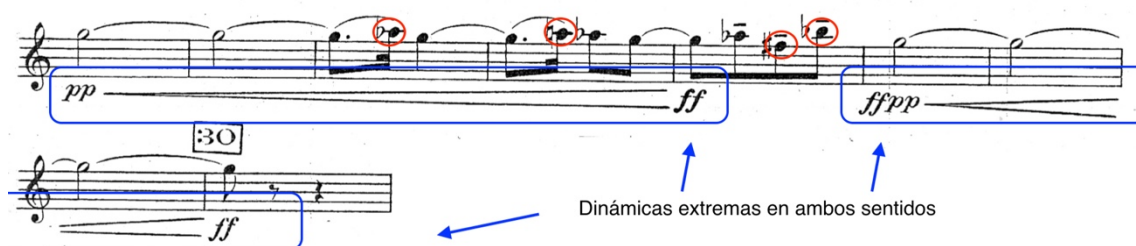
Imagen 26. Comparación del comienzo de las dos frases



Fuente: elaboración propia

Al acabar esta segunda parte, el piano retoma el motivo inicial de la introducción anterior para dar paso al comienzo de la tercera parte de esta variación. Esta tercera parte comienza cuando la trompeta toca una nota larga que después da paso a una progresión que a medida que avanza se hace más grande la interválica, mientras que la nota eje o central sigue siendo la misma que la nota larga del comienzo. Otro factor que Jolivet emplea para destacar la distancia agrandándose, es la intensidad de la dinámica. La idea del autor es que esta ampliación interválica, no le reste importancia a la larga.

Imagen 27. Tercer episodio de la 5ª variación



Fuente: elaboración propia

A continuación, comienza la parte número cuatro de esta última variación, con el pianista realizando un motivo cromático con la idea de ascender poco a poco creando mucha tensión musical. La trompeta en su entrada sigue con este motivo habiendo ascendido una 17ª mayor en total cuando culmina la ascensión en el clímax de tensión que se ha creado. A esta ascensión progresiva se le suma el continuo aumento de dinámica que acompaña en todo momento a la trompeta.

Imagen 28. Cuarto episodio de la 5ª variación

The image shows a musical score for the fourth episode of the 5th variation. It consists of two staves. The top staff is marked with a red box containing the word 'poco' and a red arrow pointing to it with the text 'Subida de dinamica progresiva'. The top staff also has a red box with 'ppp', a red box with 'crescendo', and a red box with 'poco'. The bottom staff has a blue box with 'Ascension constante y progresiva' and a blue arrow pointing to it. There are blue circles around several notes in both staves.

Fuente: elaboración propia

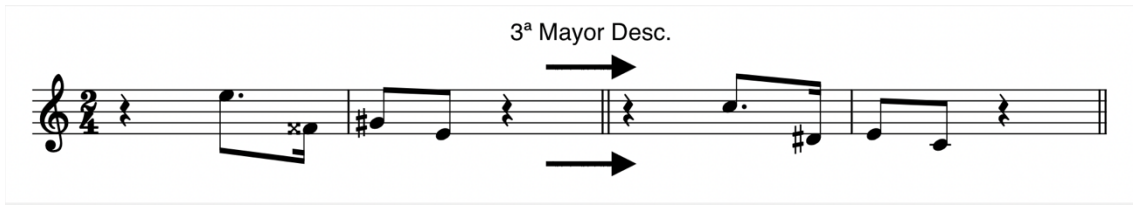
Después de esta última sección, aparece una pequeña transición que nos devuelve al tema del inicio de la variación. En este momento comienza A1, la reexposición. En esta parte el tema se encuentra transportado una 3ª mayor descendente.

Imagen 29. Reexposición del tema en la 5ª variación

The image shows a musical score for the reexposition of the theme in the 5th variation. It consists of two staves. The top staff has a red box with 'Reexposición del tema' and a red arrow pointing to it. The top staff also has a red box with 'fff' and a red box with 'Motivos rítmicos iniciales'. The bottom staff has a blue box with 'Motivos rítmicos iniciales'. There are red circles around several notes in the top staff.

Fuente: elaboración propia

Imagen 30. Simplificación de la reexposición



Fuente: elaboración propia

3.2.8. Coda

Después de esta variación, se encuentra una larga coda en la que Jolivet utiliza y hace mención a multitud de materiales y estructuras tanto rítmicas como melódicas que ha usado anteriormente durante la obra.

Imagen 31. Motivos de la coda final

Fuente: elaboración propia

3.3. Propuesta pedagógica

3.3.1. Consideraciones generales

En este apartado, se pretende realizar una guía que sirva de base para afrontar diferentes pasajes del *Concertino para Trompeta* de A. Jolivet que, por diferentes dificultades, supongan un desafío para el alumno. Se van a mostrar en primer lugar, el pasaje objetivo de estudio; para después aportar diferentes ejercicios que le sirvan al alumno para progresar y conseguir afrontar el pasaje con garantías. Los ejercicios que se propondrán para el abordaje progresivo del extracto irán escalando en dificultad hasta llegar a la del pasaje propio de la obra.

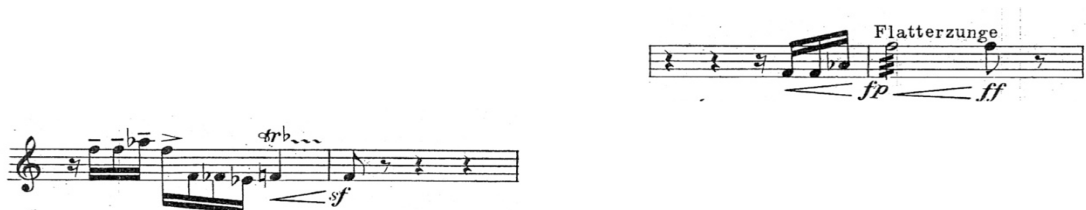
En el estudio de cada ejercicio, así como de los propios pasajes, es muy importante que el alumno tenga siempre presente tanto el metrónomo, para así establecer desde el principio del estudio automatismos sanos y limpios por ejemplo en los pasajes de digitación; como el afinador, para tener siempre una buena afinación en el transcurso de los pasajes que ayudara a la sonoridad, nitidez de la articulación, etc.

Es importante dejar claro que los ejercicios que aquí se proponen son una guía abierta para el trabajo de los pasajes, por lo que el alumno debe de estar siempre dispuesto a investigar y probar diferentes métodos y formas de abordar las dificultades. Todo esto ayudará al alumno a desarrollar una metodología propia que lo ayude a progresar y que, con la experiencia, el mismo sepa cómo enfrentarse a conciertos, solos, etc. que le supongan una dificultad.

3.3.2. Introducción

El pasaje que se ha escogido para analizar la manera de abordarlo es el siguiente:

Imagen 32. Pasaje difícil de la introducción



Fuente: elaboración propia

La dificultad principal de este pasaje se encuentra en dos factores principales. El primero de ellos es la velocidad y la nitidez del *stacatto* necesaria para abordar el pasaje con garantías. A esta dificultad, se le une el segundo factor, la interválica. Esta dificultad viene dada por el cambio rápido y repentino de registro.

Para el estudio de este pasaje se debe comenzar por obtener la velocidad del *stacatto* necesaria. Para ello se proponen los siguientes ejercicios.

Imagen 33. Ejercicio 1 de la introducción



Fuente: elaboración propia

Imagen 34. Ejercicio 2 de la introducción



Fuente: elaboración propia

Imagen 35. Ejercicio 3 de la introducción



Fuente: elaboración propia

Imagen 36. Ejercicio 4 de la introducción



Fuente: elaboración propia

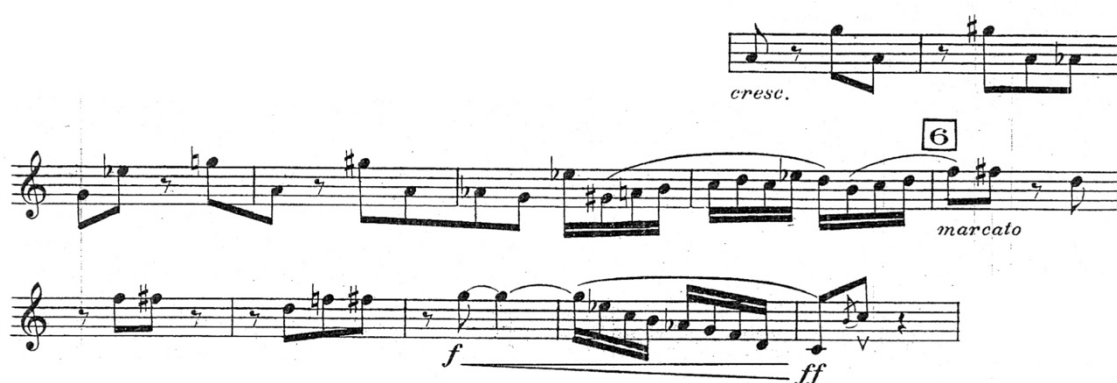
En el último ejercicio, se debe pensar en una única línea melódica que no esté quebrada por el cambio de octava.

3.3.3. Tema

La principal dificultad que el alumno puede encontrarse a la hora de interpretar el tema, es sobre todo estilística. Esto es debido a las numerosas articulaciones que emplea el compositor y que deben interpretarse en su estilo, reguladores rápidos, dinámicas extremas en su interpretación, etc...

Las dificultades de este pasaje podrían parecer en primer momento la interválica y los cambios de registro. Si bien esto es cierto, se le debe añadir otra más, la mantener el timbre en todas las notas, sea cual sea su distancia con la anterior. Como dificultad final, está la necesidad del paso continuo del aire para así retrasar lo máximo posible la aparición de la fatiga.

Imagen 37. Pasaje difícil del tema



Fuente: elaboración propia

Para el estudio de este pasaje se propone la siguiente progresión de ejercicios que ayudaran a la continuidad del aire en los intervalos grandes, así como para ayudar al alumno a tocar el pasaje sin que le resulte largo muscularmente para la embocadura.

Imagen 38. Ejercicio 1 del tema



Fuente: elaboración propia

Imagen 39. Ejercicio 2 del tema



Fuente: elaboración propia

Imagen 40. Ejercicio 3 del tema



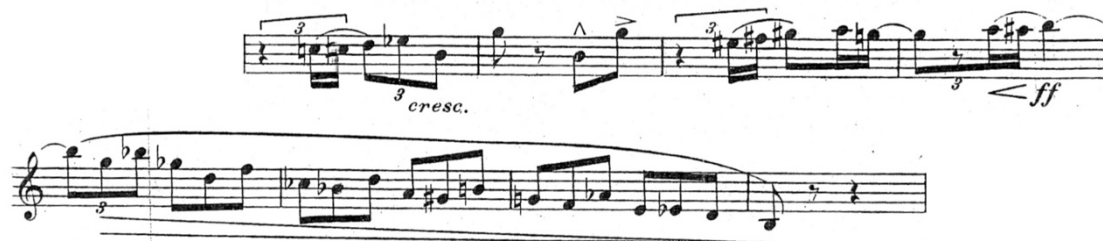
Fuente: elaboración propia

3.3.4. Primera variación

La primera de las variaciones que presenta Jolivet está basada en los mismos motivos a lo largo de toda la variación.

Los motivos que llevan a mencionar el pasaje final de la variación son: la dificultad rítmica, técnica y esta vez al ser al final, se le suma la resistencia que el alumno debe tener.

Imagen 41. Pasaje difícil de la 1ª variación

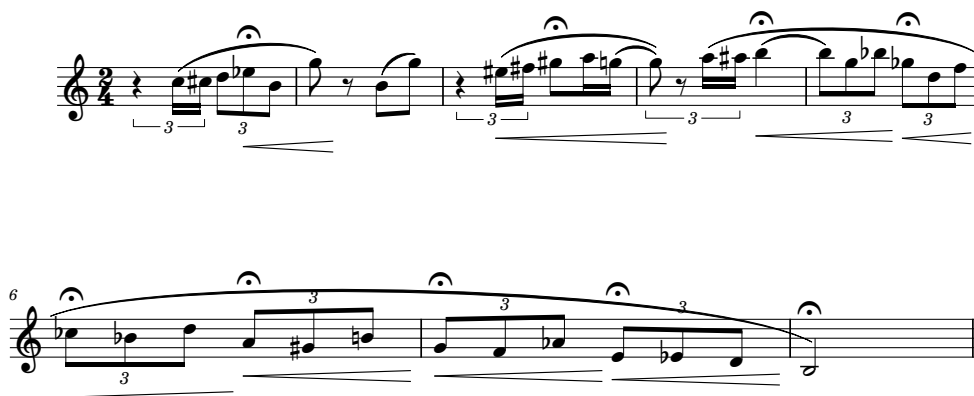


Fuente: elaboración propia

Para el estudio progresivo de este pasaje, se recomienda en primer lugar el estudio con metrónomo sin tocar, es decir, solfeando el extracto hasta tener la estructura rítmica totalmente clara. Se debe tener en cuenta la diferencia entre las dos semicorcheas de tresillo y las dos semicorcheas normales.

Una vez se ha conseguido dominar rítmicamente el pasaje, se pasará al estudio del siguiente ejercicio a un *tempo* lento que se ira acelerando progresivamente con los avances que se vayan consiguiendo.

Imagen 42. Ejercicio 1 de la 1ª variación



Fuente: elaboración propia

Lo más importante en este ejercicio es en cada calderón establecer tanto la cantidad de aire necesaria para llegar al siguiente calderón como la entonación interior y la colocación de las notas intermedias que no se usan de apoyo en el ejercicio.

3.3.5. Segunda variación

El pasaje que técnicamente requiere más dificultad y recursos es el del final de la variación. Es una progresión ascendente tanto en interválica y altura como en el la dinámica. Las complicaciones más importantes que puede presentar este pasaje son: la interválica modernista francesa, la nitidez del picado y el correcto timbre en todas y cada una de las notas.

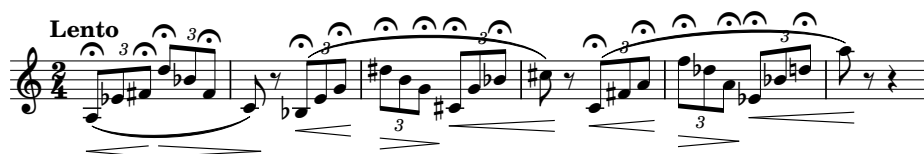
Imagen 43. Pasaje difícil de la 2ª variación



Fuente: elaboración propia

Para este pasaje, es muy importante conseguir tener interiorizada por completo la entonación de todo el pasaje interiormente. Para eso es necesario entonar con el piano muy lentamente todas las notas. Una vez conseguida la entonación, y con el objetivo de ayudar al estudio de este extracto, se proponen los siguientes ejercicios.

Imagen 44. Ejercicio 1 de la 2ª variación



Fuente: elaboración propia

Imagen 45. Ejercicio 2 de la 2ª variación



Fuente: elaboración propia

Imagen 46. Ejercicio 3 de la 2ª variación



Fuente: elaboración propia

Imagen 47. Ejercicio 4 de la 2ª variación



Fuente: elaboración propia

En esta serie de ejercicios, es muy importante centrar por completo cada nota a un *tempo* muy lento; así el alumno desarrollará automatismos y perfeccionará la memoria muscular para la interpretación de este pasaje.

3.3.6. Tercera variación

En esta tercera variación, el recurso técnico omnipresente es el triple-picado. La dificultad principal de esta variación estará solucionada con un nivel adecuado de este recurso. También se le debe añadir a esta dificultad, la que pueden suponer las dinámicas extremas combinadas con el triple-staccato y sobre todo la resistencia necesaria para el pasaje final que se muestra a continuación.

Imagen 48. Pasaje difícil de la 3ª variación



Fuente: elaboración propia

Para el estudio de este pasaje, es obvio que el alumno debe de tener bien trabajada con anterioridad la soltura en el uso de triple-picado. Para ello el alumno debe ser capaz de tocar lecciones como las del apartado de este recurso que aparecen en el *Método completo de Trompeta, cornetín o fliscorno de J. B. Arban*. Para conseguir el acercamiento final a este pasaje, se propone esta progresión de ejercicios.

Imagen 49. Ejercicio 1 de la 3ª variación



Fuente: elaboración propia

Imagen 50. Ejercicio 2 de la 3ª variación



Fuente: elaboración propia

Imagen 51. Ejercicio 3 de la 3ª variación

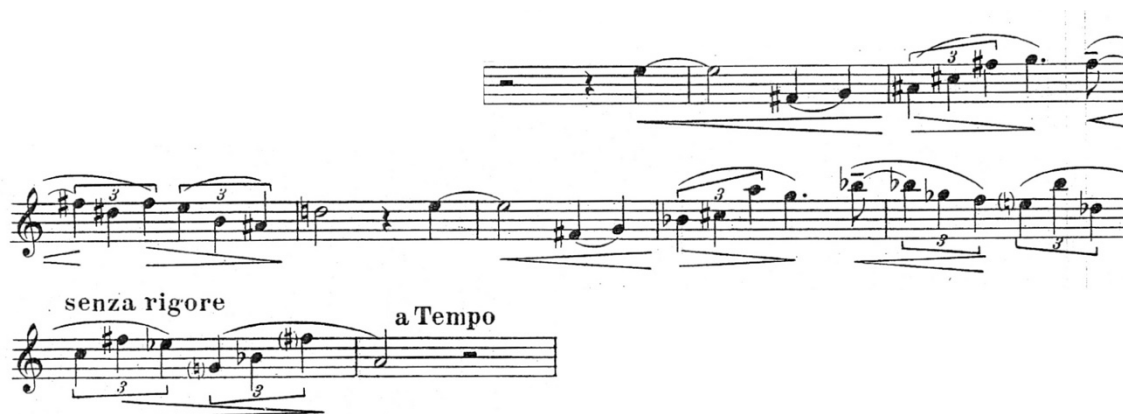


Fuente: elaboración propia

3.3.7. Cuarta variación

Esta cuarta variación, se corresponde con el que se puede denominar como el movimiento lento de la obra. La mayor dificultad de esta parte del *Concertino* se encuentra en la última parte y se debe, aparte de a la resistencia necesaria para afrontarla, a la interválica. Esta interválica es amplia en cuanto a su distancia y a los propios intervalos, puesto que en su mayoría son disonancias y semiconsonancias.

Imagen 52. Pasaje difícil de la 4ª variación



Fuente: elaboración propia

Para dominar este pasaje, es necesario tener interiorizada por completo la interválica para poder así vocalizar perfectamente mientras se toca. Por este motivo, se recomienda primero entonar el pasaje con el piano lentamente parándose en cada momento que no se tenga clara la distancia o la entonación no sea exacta. Una vez hecho este paso, se

recomienda el siguiente ejercicio, con las pausas o calderones donde están escritos y variándolos según el alumno.

Imagen 53. Ejercicio 1 de la 4ª variación



Fuente: elaboración propia

3.3.8. Quinta variación

En la última variación, se encuentran varias dificultades principales. Estas son: los pasajes técnicos, el doble-stacatto y el registro.

El Primer pasaje que se debe destacar es con el que comienza la trompeta, de este pasaje se desarrollara más tarde la reexposición.

Imagen 54. Pasaje difícil 1 de la 5ª variación



Fuente: elaboración propia

Para el estudio de este fragmento, se debe dejar claro que en primer lugar se estudiará a un *tempo* muy lento y con el metrónomo, pasando por absolutamente todas las notas de manera limpia. Con el progresivo estudio, se le ira dando velocidad hasta llegar a la deseada. Para ayudar al automatismo mecanico, se proponen los siguientes ejercicios.

Imagen 55. Ejercicio 1 del pasaje 1 de la 5ª variación



Fuente: elaboración propia

Imagen 56. Ejercicio 2 del pasaje 1 de la 5ª variación



Fuente: elaboración propia

El segundo pasaje que se debe destacar por su dificultad, es el que precede a la reexposición. Este pasaje de basa en una subida progresiva por medio del doble-staccato de más de dos octavas, acompañando a esta subida en todo momento por un incremento de la dinámica constante y progresivo.

Imagen 57. Pasaje difícil 2 de la 5ª variación



Fuente: elaboración propia

Como en pasajes anteriores, para este se requiere una cierta soltura en el empleo del doble picado, estando este previamente desarrollado en otros estudios, conciertos y solos orquestales. Para ir puliendo el doble picado en este pasaje concreto se proponen los siguientes ejercicios.

Imagen 58. Ejercicio 1 del pasaje 2 de la 5ª variación



Fuente: elaboración propia

Imagen 59. Ejercicio 2 del pasaje 2 de la 5ª variación



Fuente: elaboración propia

Imagen 60. Ejercicio 3 del pasaje 2 de la 5ª variación



Fuente: elaboración propia

3.3.9. Coda

Esta coda final tiene como dificultad principal, la resistencia necesaria para abordarla con garantías puesto que, en el contexto de la obra, la coda es un pasaje final largo en el que

al final del todo se encuentran las notas más extremas de la obra en cuanto registro. A estas notas además, les acompaña una dinámica de *forte* y *fortissimo*.

Para el estudio de este fragmento final, se recomienda primero examinar el correcto paso del aire en las notas más agudas y que el alumno sea capaz de llegar a ellas con calidad tocando el pasaje a un tempo lento. Una vez el alumno domina el pasaje, para afianzarlo e ir añadiendo más intensidad, el alumno tocará la coda realizando pausas para no llegar a cansarse. Al principio se realizarán todas las pausas necesarias y el objetivo es ir reduciendo el número de estas pausas hasta llegar cero.

3.4. Estudios previos a la obra

En este apartado se va a tratar de establecer una serie de pruebas o ejercicios que sirvan tanto al alumno como al profesor para evaluar si se puede comenzar a afrontar la obra. El objetivo principal debe ser evaluar si el nivel trompetístico está a la altura del desafío que supondrá la obra.

Esta obra puede ser un punto de inflexión en los estudios del alumno, ya que es una pieza complicada, ya no solo a nivel técnico por su exigencia sino, también a nivel estilístico que tiene la misma dificultad. Por estos motivos, aunque el alumno esté preparado para afrontar la obra, cuando la interprete y deje de trabajarla durante un tiempo, se dará cuenta de todo el estilo que le faltaba por conseguir. El estilo francés de la pieza, es muy importante en el repertorio de la trompeta del S. XX, ya que algunas de las obras más importantes de este período han sido compuestas por compositores de este país como son H. Tomasi, C. Chaynes o A. Desenclos.

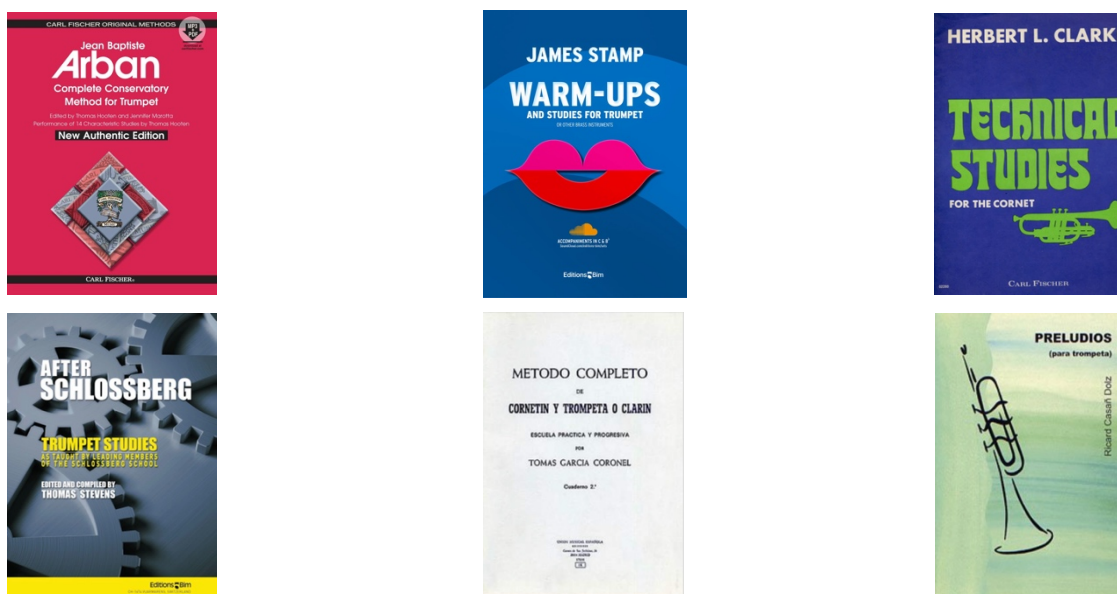
3.4.1. Consideraciones generales

En el presente apartado se van a desarrollar cuestiones y ejemplos de 3 métodos concretos que se consideran importantes para el objetivo de abordar la interpretación de la obra con garantías. La importancia del estudio de estos métodos, no debe de restar tiempo a otros libros de reconocido prestigio nacional e internacional. Hay multitud de ejemplos, como el *Método completo de Trompeta, cornetín o fliscorno de J. B. Arban*; el método *Estudios Técnicos* de H. L. Clarke; el método *Warm-Ups and studies for Trumpet* de James Stamp o *After Schlossberg* del trompetista Thomas Stevens en el ámbito internacional. En el

ámbito nacional tenemos otros libros menos conocidos, pero igual de útiles en el estudio y de importantes como son: *Preludios* del trompetista valenciano Ricardo Casañ Dolz o el *Método completo de cornetín, trompeta o clarín* de Tomas García Coronel.

El alumno debe de incluir los siguientes métodos que en el presente trabajo se nombran y se desarrollan con más profundidad a continuación en su rutina diaria, sin obviar otros aspectos fundamentales como son la técnica básica que en los ejemplos de este apartado se trabajan.

Imagen 61. Portadas de libros



Fuente: elaboración propia

3.4.2. *Vingt-quatre Vocalises* de M. Bordogni

Imagen 62. Portada del libro de M. Bordogni



El primer paso que el alumno debe tener asentado, es el dominio de la trompeta en do. Debe desarrollar la afinación, la tesitura y el paso del aire de manera segura y siendo consciente de las diferencias entre esta trompeta y la de sib. Para el desarrollo progresivo en el estudio de esta trompeta, se puede comenzar con el estudio de algunas de las lecciones del libro de transporte *Vingt-quatre Vocalises* de M. Bordogni.

Fuente: elaboración propia

En estos estudios se podrá ver sobre todo la entonación y la afinación del alumno, así como si su sonido lo tiene interiorizado y no toca hacia fuera; como puede ocurrir a veces al tocar con la trompeta en do por su sonido más brillante. No es necesario pasar por todos los ejercicios, pero para hacerse una idea del nivel y de los posibles problemas del alumno, los ejercicios número 18, 20, 22 y 24 ofrecerán un buen punto de partida y una buena visión. En estos ejercicios permitirán oír al alumno pasajes de virtuosismo, agudo, picado y sonido en diferentes registros.

Cada estudio, posee diferentes pasajes en diferentes transportes para la adquisición progresiva de esta habilidad en el alumno. El alumno debe realizar los estudios transportando, sin que esto le reste importancia a otros aspectos técnicos como la emisión, afinación, sonoridad, etc.

El transporte es una habilidad muy importante a la par que necesaria para un trompetista. Las trompetas más utilizadas en la orquesta son normalmente las afinadas en sib y en do, junto con el piccolo, que está afinado en la-sib pero una octava por encima. A pesar de que estas son las trompetas más comunes, rara vez se encuentran papeles para estas afinaciones. Mahler, por ejemplo, usa mucho la trompeta en fa; mientras que Bach, en sus oratorios usa la trompeta en re.

Imagen 63. Comienzo del ejercicio 18 del libro de M. Bordogni

Allegretto $\text{♩} = 66$
F (Fa)
p con gracia
A (La)
a Tempo
Bb (Sib)
f

Fuente: elaboración propia

Imagen 64. Extracto del ejercicio 20 del libro de M. Bordogni

Musical score for Exercise 20, featuring three staves of music. The key signature is two flats (Bb and Eb). The first staff starts with a treble clef and a key signature change to Bb (Si b). The second staff has a key signature change to F (Fa). The third staff has a key signature change to Bb (Si b) and includes dynamic markings 'dolce' and 'f'.

Fuente: elaboración propia

Imagen 65. Extracto del ejercicio 22 del libro de M. Bordogni

Musical score for Exercise 22, featuring three staves of music. The key signature is two flats (Bb and Eb). The first staff has a key signature change to F (Fa) and includes the dynamic marking 'dolce'. The third staff has a key signature change to Bb (Si b).

Fuente: elaboración propia

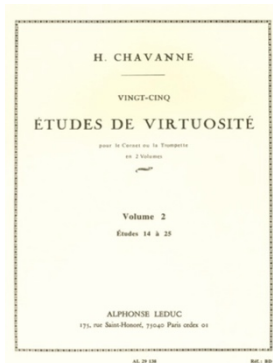
Imagen 66. Comienzo del ejercicio 24 del libro de M. Bordogni

Musical score for Exercise 24, featuring five staves of music. The tempo is marked 'Allegro moderato' with a quarter note equal to 104. The key signature is two flats (Bb and Eb). The first staff has a key signature change to F (Fa) and includes the dynamic marking 'mf'. The second staff has a key signature change to A (La) and includes 'cresc.'. The third staff has a key signature change to Bb (Si b). The fourth staff has a key signature change to Bb (Si b) and includes 'rall.'. The fifth staff has a key signature change to Bb (Si b) and includes 'a Tempo' and 'F (Fa) p'.

Fuente: elaboración propia

3.4.3. *Études de Virtuosité* de H. Chavanne

Imagen 67. Portada del libro de H. Chavanne



A continuación, el alumno debe ir adquiriendo la resistencia con la trompeta en do. Se debe entender que esta capacidad, se desarrolla con el tiempo y sobre todo con el uso de las herramientas adecuadas como son el aire, la vocalización, la técnica fundamental y la experiencia.

Fuente: elaboración propia

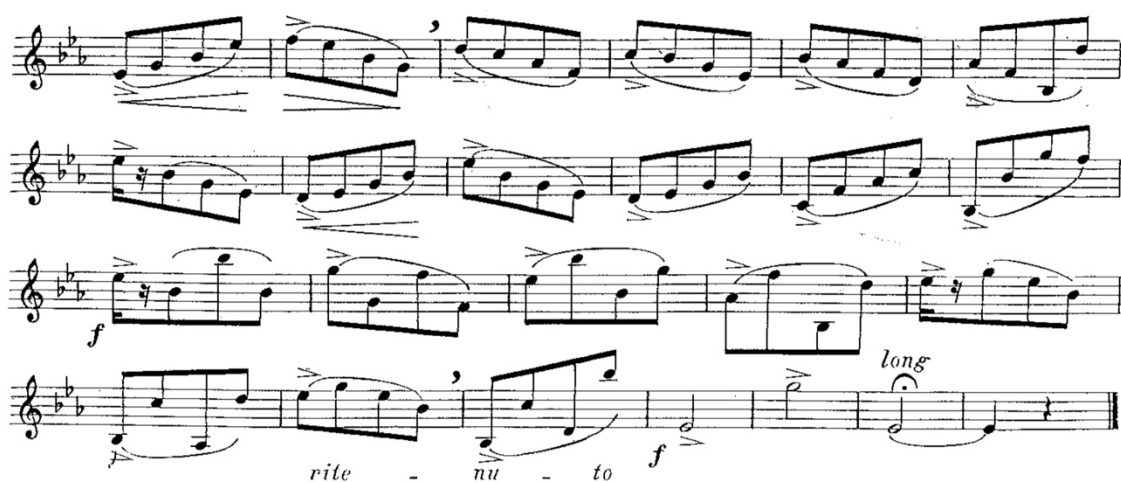
A mi juicio, la resistencia es una de las más importantes cualidades para un músico de viento de metal, aun mas si cabe para un trompetista. Para desarrollarla, se puede dividir en dos ramas; la rama física y la mental. La primera se debe adquirir progresivamente y con un estudio inteligente a la vez que eficaz, entendiendo el por qué de cada ejercicio, así como visualizando el objetivo de cada estudio. La segunda rama, es la mental. Aquí entran en juego factores muy influyentes como son la experiencia y la templanza, que hace falta a la hora de afrontar un extracto orquestal que sabemos que es largo o un concierto y a pesar de los posibles nervios o sensaciones propias del directo, seguir concienzado en aspectos como la técnica, la vocalización y un largo etcétera.

Según grandes tratadistas de la trompeta como Pierre Thibaud, Maurice André o Thomas Stevens entre otros, una de las partes fundamentales de trabajo enfocado para la resistencia con el instrumento es el descanso. Se debe estudiar sesiones largas, pero siempre sin llegar a estar fatigados o con sensación de cansancio. Para poder lograr el objetivo de estudiar sesiones de un minutaje muy alto es importante medir el tiempo que se está tocando y alternarlo con las debidas pausas necesarias para recuperar. Se aplicará esta metodología para el estudio de las lecciones del siguiente método, puesto que son estudios largos y de una alta exigencia. Por este motivo, se parará cuando sea necesario, con el objetivo de poder estudiar el mismo estudio varias veces o también varios estudios, sin que llegue el cansancio. Hay que tener en cuenta la importancia de los períodos de descanso en el desarrollo de la resistencia (Hickman, 1994, p.2)

El libro que se va a comentar es el *Études de Virtuosité* de H. Chavanne. En este libro se encuentran 25 estudios que engloban una grandísima parte de la técnica de la trompeta; pasando por estudios de picado simple, doble o triple; de ligado; de mecanización de dedos; de tonalidades etc. En su gran parte, estos estudios están formados por dos páginas que, si tocamos con la trompeta en do, exigen de cierto grado de resistencia. Son lecciones que, con excepciones, no son difíciles para el alumno, en cuanto las ha leído o tocado dos veces, esto le permite al estudiante, centrarse en tocar con la técnica apropiada, con el aire necesario o vocalizando sin estar pendiente de pasajes que tengan una alta demanda técnica.

De este libro, se deben trabajar todas las lecciones para un correcto desarrollo de todos los recursos técnicos, pero se pueden destacar los estudios 1, 9, 13, 19, 25. Cada uno de estos estudios está centrado en ligado, picado, etc. a excepción del 25 que es un resumen de lo que se ha estudiado en los 24 estudios anteriores.

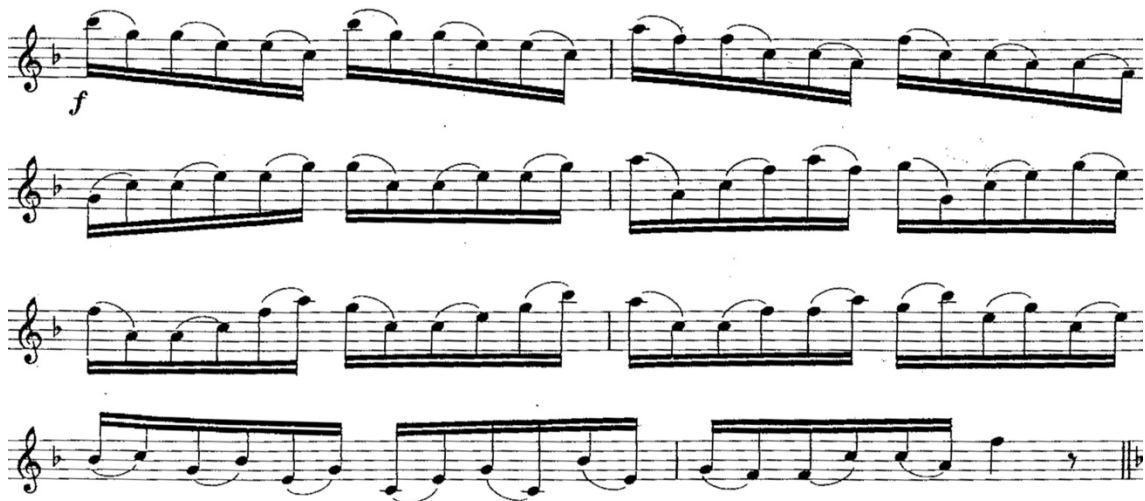
Imagen 68. Extracto del ejercicio 1 del libro de H. Chavanne



Fuente: elaboración propia

Además, en este estudio es importante usar las vocalizaciones, es decir, colocar la lengua con la posición de la vocal *a* para producir los sonidos graves y la *i* para los agudos (Irons, 1966, p.3)

Imagen 69. Extracto del ejercicio 9 del libro de H. Chavanne



Fuente: elaboración propia

Existen dos maneras de tocar la trompeta, una es la horizontal y la otra la vertical (Thibaud, 2007, p.7). La horizontal es como si se cantara, es decir, buscando la impostación mientras que la vertical es pensar que cuando el registro sube al agudo hay que pensar que se está bajando y al bajar que se está subiendo (Stamp, 2005, p.16)

Es importante trabajar el estudio 1 y 9 de Chavanne prestando atención a la impostación como a notar como la presión baja a medida que sube la tesitura y viceversa.

Imagen 70. Extracto del ejercicio 13 del libro de H. Chavanne



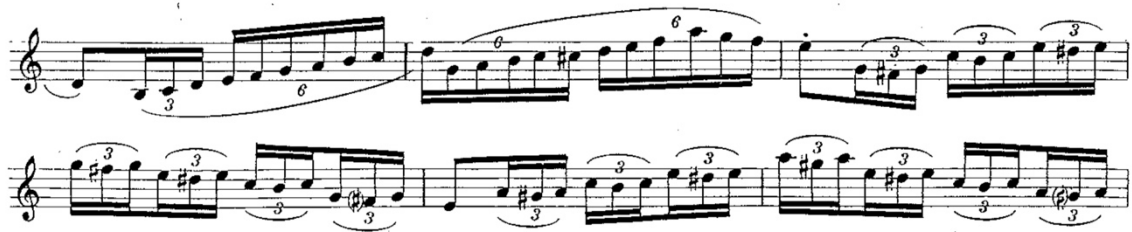
Fuente: elaboración propia

Imagen 71. Extracto del ejercicio 19 del libro de H. Chavanne



Fuente: elaboración propia

Imagen 72. Extracto A del ejercicio 25 del libro de H. Chavanne



Fuente: elaboración propia

Imagen 73. Extracto B del ejercicio 25 del libro de H. Chavanne



Fuente: elaboración propia

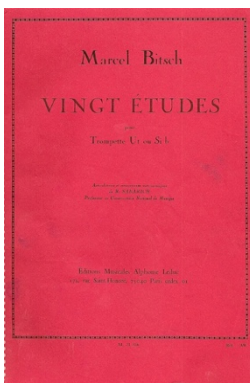
Imagen 74. Extracto C del ejercicio 25 del libro de H. Chavanne



Fuente: elaboración propia

3.4.4. *Vingt Études* de M. Bitsch

Imagen 75. Portada del libro de M. Bitsch



En tercer lugar, el alumno debe estudiar el libro del francés M. Bitsch, *Vingt Études*. Este libro tiene lecciones de todo tipo de dificultades técnicas y adecuadas a una interválica semejante en ocasiones al *Concertino* de A. Jolivet, pero sin ser las lecciones tan estancas, centradas es un aspecto técnico únicamente, como en el nombrado anteriormente. Los estudios de este método ya van suponiendo una dificultad muy similar al concierto objeto de este trabajo.

Fuente: elaboración propia

Los estudios de este libro, son por su estilo compositivo, muy similares a los conciertos franceses del siglo XX como son los de A. Jolivet o H. Tomasi, entre otros. A la dificultad técnica que presentan estas lecciones, se debe añadir la dificultad estilística de las mismas. Dicha dificultad, se hace tangible en la gran cantidad de diferentes adornos como son las dinámicas extremas, los intervalos, las diferentes articulaciones y el registro entre otras.

En mi opinión, este método es el paso final o el examen final para observar el nivel del alumno y considerar si afrontar el *Concertino* o no. Como he mencionado anteriormente, los estudios de este libro en su mayoría, ya significan un desafío técnico considerable y aunque casi todos son de una extensión de una página, requieren de la aplicación de todos los recursos técnicos en todo momento como lo son el aire o la impostación para tocar de una manera eficiente. Con todo esto conseguiremos retrasar lo máximo posible la aparición de la fatiga muscular de toda la embocadura.

De estos estudios de M. Bitsch recomiendo pasar aproximadamente una semana y media o dos, estudiando cada lección detenidamente y por secciones. Se deben llegar a interpretar con relativa solvencia todos los estudios, haciendo hincapié ya no solo en las notas, articulaciones, sonido, afinación y similares aspectos musicales. Además, con el estudio de este método de trompeta, el alumno debe comprender y aprender tocar las diferentes articulaciones que aparecen en un método de estas características, de los que pueden aparecer en un concierto romántico o clásico.

Algunas de las lecciones más representativas son: la 1, por ser la toma de contacto con el método, la demanda de resistencia y el estilo; la 3, por sus intervalos y sus articulaciones; la 7, por sus cambios de registro como por el estilo; la 9, por su ámbito y dificultad; y por último la 19, por sus intervalos, articulaciones y su demanda de resistencia.

Imagen 76. Comienzo del estudio 1 del libro de M. Bitsch



Fuente: elaboración propia

Imagen 77. Comienzo del estudio 3 del libro de M. Bitsch

Musical score for the beginning of exercise 3, marked *Presto* (♩=126-132) and *mf*. The score consists of three staves of music in 2/4 time, featuring a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

Fuente: elaboración propia

Imagen 78. Comienzo del estudio 7 del libro de M. Bitsch

Musical score for the beginning of exercise 7, marked *Moderato con ritmo* (♩=92). The score consists of three staves of music in 3/4 time, featuring a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including triplets and dynamic markings like *p*, *mf*, and *f*.

Fuente: elaboración propia

Imagen 79. Comienzo del estudio 9 del libro de M. Bitsch

Musical score for the beginning of exercise 9, marked *Moderato* (♩=112) and *mf staccato*. The score consists of three staves of music in 3/4 time, featuring a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a trill marked *tr*.

Fuente: elaboración propia

Imagen 80. Extracto del estudio 9 del libro de M. Bitsch

Musical score for Imagen 80, Extracto del estudio 9 del libro de M. Bitsch. The score consists of three staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *f* (forte) and a tempo marking of *Meno* (♩ = 92). It includes a *stacc.* (staccato) instruction and a *p* (piano) dynamic marking. The second staff continues the melodic line with various dynamics including *f* and *p*. The third staff features a *tr* (trill) marking at the end. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4.

Fuente: elaboración propia

Imagen 81. Extracto del estudio 19 del libro de M. Bitsch

Musical score for Imagen 81, Extracto del estudio 19 del libro de M. Bitsch. The score consists of three staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The second staff continues the melodic line. The third staff features a *cresc.* (crescendo) marking. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4.

Fuente: elaboración propia

4. CONCLUSIONES

Para concluir este trabajo, se han cumplido los objetivos planteados en este Trabajo Fin de Grado. Primeramente, se ha cumplido el objetivo general que se planteó, porque se ha profundizado en aspectos estilísticos correspondientes tanto a la época en la que André Jolivet compuso la obra como a la escuela francesa del momento.

Por otra parte, en cuanto a los objetivos secundarios, también se han cumplido satisfactoriamente con la realización de este trabajo. El primero de estos objetivos se ha ido cumpliendo con el estudio realizado para el abordaje de la obra usando los ejercicios y consejos de este trabajo. El segundo objetivo, se ha conseguido puesto que, en este trabajo se ha plasmado un análisis formal y motivico del *Concertino* y eso ha ayudado a conseguir una estructura o esquema general de la obra. En último lugar, el tercer objetivo se ha logrado también, ya que se ha estructurado y desarrollado una guía pedagógica para el estudio de determinados pasajes que por su dificultad puedan suponer un desafío para los alumnos. En esta guía se han aportado tanto consejos del autor para el trabajo de dichos pasajes como también se han adjuntado ejercicios desarrollados por el autor específicamente para cada pasaje.

BIBLIOGRAFÍA

- Hickman, D. (1994). *With David Hickman Trumpet lessons. Volume 3: Embouchure development: Power, endurance & upper register*. Tromba Publications.
- Ibáñez Barrachina, José. (2020). *La Trompeta en los Siglos XX y XXI*. Piles.
- Irons, E. D. (1966). *Twenty-Seven groups of exercise for cornet and trumpet*. Southern Music.
- Pulido Orjuela, Luis Carlos. (2015). *Consejos prácticos para el abordaje e interpretación del Concertino para trompeta de André Jolivet* [Tesis de Maestría, Universidad Distral Francisco José De Caldas].
- Sánchez Jiménez, Luis. (2018). *Aportación de las nuevas grafías a la literatura para trompeta de los Siglos XX y XXI. Estudio de la obra Solus de Stanley Friedman* (tesis de Maestría). Universidad de Alicante, Alicante.
- Stamp, J. (2005). *Warm-ups and studies for trumpet*. Editions BIM.
- Tarr, E. (1988). *The Trumpet*. Batsford.
- Thibaud, P. (2007). *Méthode for advanced trumpeter*. Balquhider Music.

WEBGRAFÍA

<https://musicaenmexico.com.mx/historia/el-siglo-xx-y-su-musica/> (22 de abril de 2023)

<https://es.laphil.com/musicdb/artists/2671/andre-jolivet/> (12 de marzo de 2023)

<https://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-francia/la-sinfonia-en-el-siglo-xx/jolivet/> (17 de marzo de 2023)

ANEXOS

Anexo I

CONCERTINO pour TROMPETTE

Réduction pour Trompette et Piano

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIÉ INTERDIT
Même partielle
(Loi du 13 Mars 1957)
Contrefaçon punie
(Code Penal Art. 425)

TROMPETTE

LUIS SÁNCHEZ
TROMPETA

André JOLIVET
1948

Allegro (♩ = 120)

f *p* *ff* *pp*

Accel.

1 a Tempo

Flatterzunge

Récitativo (senza rigore)

Riten. 8a ad lib.

Largo assai

a Tempo

3

4

1

2

5

10

11 *All^o molto* ($\text{♩} = 152$)

12

13

14

15 *a Tempo Poco riten.* - - - // *almeno vivo* ($\text{♩} = 126$)

ff, *cresc.*, *ff*, *fp*, *con sordino*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*, *p*, *f*, *pp non cresc.*, *pp*, *p cresc.*, *f*, *senza sord.*, *pp*, *ff*, *pp*

The musical score consists of ten staves of music in treble clef. It begins with measure 5, marked with a boxed '5'. Measure 10 is marked with a boxed '10'. Measure 11 is marked with a boxed '11' and the tempo change '*All^o molto* ($\text{♩} = 152$)'. Measure 12 is marked with a boxed '12'. Measure 13 is marked with a boxed '13'. Measure 14 is marked with a boxed '14'. Measure 15 is marked with a boxed '15' and the tempo change '*a Tempo Poco riten.* - - - // *almeno vivo* ($\text{♩} = 126$)'. The score includes various dynamic markings such as *ff*, *cresc.*, *fp*, *con sordino*, *pp*, *mf*, *p*, *f*, *pp non cresc.*, *p cresc.*, *f*, *senza sord.*, *pp*, and *ff*. It also features articulation marks like accents and slurs, and some measures contain first, second, or third endings.

The image displays a musical score for a trumpet part, spanning measures 16 to 19. The notation is written on a single staff in treble clef. Measure 16 begins with a *mf* dynamic and features a triplet of eighth notes. Measure 17 continues with various dynamics including *p*, *f*, *mf*, and *pp*, with several triplet markings. Measure 18 starts with a *p* dynamic and includes a first ending bracket. Measure 19 is marked with a box containing the number 19, a tempo marking of $\text{♩} = 72$, and a time signature of 6/8. The dynamic for measure 19 is *pp* and includes the instruction "con sordino". The score is characterized by frequent triplet markings and dynamic contrasts.

Poco allarg. **20** *a Tempo*

Poco a poco più mosso

21 *sf pp* *mf* *pp* *sf pp*

22 ($\text{♩} = 80$) *non troppo f ma con calore*

senza rigore **23** *a Tempo* *Accel.*

($\text{♩} = 120$) *sempre accel.*

($\text{♩} = 132$) **24** ($\text{♩} = 132$) *15*

con sord.

25 *f* *p* *f*

26 *p* *f*

27 *f*

28 *ff* *f* *ff* *pp* *ppp* *ff* *ffpp*

29 *f* *ff* *pp* *ppp*

30 *ff* *senza sord.* *ppp* *crescendo* *poco*

31 *a poco*

Flutterzunge

Flutterzunge

7

Tacet ad lib.

p cresc.

poco cresc. mf crescendo poco a

poco fpp

Flatterz. - - - //

ff

ff

ff

ff

ff

f

f

cresc.

fp ff

ad lib.

Sa b. ad lib.

D.&F., 13,353

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Esquema del análisis formal de la introducción.....	13
Tabla 2. Esquema del análisis formal de la del tema principal.....	16
Tabla 3. Esquema del análisis formal de la primera variación.....	19
Tabla 4. Esquema del análisis formal de la segunda variación.....	21
Tabla 5. Esquema del análisis formal de la tercera variación.....	24

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Introducción del <i>Concertino para Trompeta</i> de André Jolivet.....	14
Imagen 2. Sección B de la introducción.....	14
Imagen 3. Inicio de la trompeta del <i>Concertino para Trompeta</i> de André Jolivet.....	15
Imagen 4. Sección B de la trompeta en la introducción.....	15
Imagen 5. Recitativo.....	16
Imagen 6..... Tema principal.....	17
Imagen 7. Acompañamiento del tema 17	
Imagen 8. Segunda parte del tema 18	

Imagen 9.Reexposición tema 18					del	
Imagen 10.Primer variación	parte	de	la	1 ^a	19	
Imagen 11.Segunda variación	parte	de	la	1 ^a	20	
Imagen 12.Reexposición variación	y	coda	de	la	1 ^a 20	
Imagen 13.Introducción variación	del	piano	de	la	2 ^a 21	
Imagen 14.Primer variación	parte	de	la	2 ^a	22	
Imagen 15..... simplificados.....					Intervalos 22	
Imagen 16.Contraposición variación	rítmica	de	la	2 ^a	23	
Imagen 17.Sección variación	B	de	la	2 ^o	23	
Imagen 18.Primer variación	parte	y	episodio	de	la	3 ^a 24
Imagen 19.Reexposición variación	y	coda	de	la	3 ^a 25	
Imagen 20.Comienzo variación		de		la	4 ^a 25	
Imagen 21..... generadores.....					Intevarlos 26	
Imagen 22.Ampliación intervalo					del 26	
Imagen 23.Poliacordes variación	del	comienzo	de	la	5 ^a 27	

Imagen 24.....	Poliacordes simplificados.....	27
Imagen 25.Aumentación característico	del intervalo	27
Imagen 26.Comparación frases	del comienzo de las dos	28
Imagen 27.Tercer variación	episodio de la 5 ^a	28
Imagen 28.Cuarto variación	episodio de la 5 ^a	29
Imagen 29.Reexposición variación	del tema en la 5 ^a	29
Imagen 30.Simplificación reexposición.....	de la	30
Imagen 31.Motivos final 30	de la coda	
Imagen 32.Pasaje introducción	difícil de la	31
Imagen 33.Ejercicio introducción	1 de la	32
Imagen 34.Ejercicio introducción	2 de la	32
Imagen 35.Ejercicio introducción	3 de la	32
Imagen 36.Ejercicio introducción	4 de la	32
Imagen 37.Pasaje tema33	difícil del	
Imagen 38.Ejercicio tema34	1 del	

Imagen 39.Ejercicio tema34		2		del	
Imagen 40.Ejercicio tema34		3		del	
Imagen 41.Pasaje variación	dificil		de	la	1 ^a 35
Imagen 42.Ejercicio variación	1		de	la	1 ^a 35
Imagen 43.Pasaje variación	dificil		de	la	2 ^a 36
Imagen 44.Ejercicio variación	1		de	la	2 ^a 36
Imagen 45.Ejercicio variación	2		de	la	2 ^a 37
Imagen 46.Ejercicio variación	3		de	la	2 ^a 37
Imagen 47.Ejercicio variación	4		de	la	2 ^a 37
Imagen 48.Pasaje variación	dificil		de	la	3 ^a 38
Imagen 49.Ejercicio variación	1		de	la	3 ^a 38
Imagen 50.Ejercicio variación	2		de	la	3 ^a 38
Imagen 51.Ejercicio variación	3		de	la	3 ^a 39
Imagen 52.Pasaje variación	dificil		de	la	4 ^a 39
Imagen 53.Ejercicio variación	1		de	la	4 ^a 40

Imagen 54.Pasaje	difícil	1	de	la	5 ^a	
variación						40
Imagen 55.Ejercicio	1	del	pasaje	1	de	la 5 ^a
variación						41
Imagen 56.Ejercicio	2	del	pasaje	1	de	la 5 ^a
variación						41
Imagen 57.Pasaje	difícil	2	de	la	5 ^a	
variación						41
Imagen 58.Ejercicio	1	del	pasaje	2	de	la 5 ^a
variación						42
Imagen 59.Ejercicio	2	del	pasaje	2	de	la 5 ^a
variación						42
Imagen 60.Ejercicio	3	del	pasaje	2	de	la 5 ^a
variación						42
Imagen 61.Portadas	de	los	libros	de	ámbito	nacional e
internacional						44
Imagen 62.Comienzo	del	ejercicio	18	del	libro	de M.
Bordogni						45
Imagen 63.Extracto	del	ejercicio	20	del	libro	de M.
Bordogni						46
Imagen 64.Extracto	del	ejercicio	22	del	libro	de M.
Bordogni						46
Imagen 65.Comienzo	del	ejercicio	24	del	libro	de M.
Bordogni						46
Imagen 66.Extracto	del	ejercicio	1	del	libro	de H.
Chavanne						48
Imagen 67.Extracto	del	ejercicio	9	del	libro	de H.
Chavanne						48
Imagen 68.Extracto	del	ejercicio	13	del	libro	de H.
Chavanne						49

Imagen 69.Extracto	del	ejercicio	19	del	libro	de	H.	
Chavanne								50
Imagen 70.Extracto	A	del	ejercicio	25	del	libro	de	H.
Chavanne								50
Imagen 71.Extracto	B	del	ejercicio	25	del	libro	de	H.
Chavanne								50
Imagen 72.Extracto	C	del	ejercicio	25	del	libro	de	H.
Chavanne								51
Imagen 73.Comienzo	del	estudio	1	del	libro	de	M.	
Bitsch								52
Imagen 74.Comienzo	del	estudio	3	del	libro	de	M.	
Bitsch								53
Imagen 75.Comienzo	del	estudio	7	del	libro	de	M.	
Bitsch								53
Imagen 76.Comienzo	del	estudio	9	del	libro	de	M.	
Bitsch								53
Imagen 77.Extracto	del	estudio	9	del	libro	de	M.	
Bitsch								54
Imagen 78.Extracto	del	estudio	19	del	libro	de	M.	
Bitsch								54