



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Los Solos de Trompeta en las Sinfonías de Gustav Mahler: Análisis Musical, Simbólico y Performativo

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Alex Monesma García

Director/a del TFG: Juan Francisco Sanjuan Rodrigo

Especialidad: Trompeta

Grado Superior de Música

Curso académico

2025 – 2026



bajo licencia Creative Commons 4.0 EU

RESUMEN

El presente Trabajo Fin de Grado analiza los solos principales de trompeta en las sinfonías de Gustav Mahler (n.º 1, 3, 5, 6 y 7), examinando su función musical, simbólica y performativa en el contexto de la orquestación posromántica. Mahler, figura bisagra entre el Romanticismo tardío y el Modernismo, transformó el rol de la trompeta, instrumento tradicional marcial y heroica, en un vehículo narrativo de gran profundidad expresiva, capaz de evocar temas de muerte, resurrección, lucha existencial y memoria biográfica. A través del análisis de extractos orquestales seleccionados, apoyando en partituras de la Universal Edition, grabaciones históricas y modernas (Bernstein, Abbado, Karajan), se estudian la integración estructural de los solos, sus motivos temáticos y su simbolismo programático. Asimismo, se abordan los desafíos técnicos e interpretativos que estos pasajes plantean al trompetista, tales como registros extremos, dinámicas exigentes, transposiciones, uso de sordina y ejecución *offstage*. Se propone una metodología pedagógica progresiva y sistemática para su preparación. Este trabajo contribuye a cubrir un vacío en la bibliografía hispanohablante sobre Mahler, ofreciendo un enfoque interdisciplinar que integra musicología histórica, semiología musical y estudios performativos, con recomendaciones concretas para intérpretes y pedagogos orientadas a prácticas históricamente informadas (HIP).

Palabras clave: Gustav Mahler, solos de trompeta, sinfonías, orquestación posromántica, simbolismo musical, interpretación performativa, práctica históricamente informada (HIP), pedagogía instrumental.

ABSTRACT

This Bachelor's Final Project analyses the main trumpet solos in the symphonies of Gustav Mahler (Nos. 1, 3, 5, 6 and 7), examining their musical, symbolic and performative functions within the context of late-Romantic orchestration. Mahler, a pivotal figure in the transition from late Romanticism to Modernism, transformed the trumpet's conventional martial and heroic role into a narrative vehicle of profound expressive depth, capable of evoking themes

of death, resurrection, existential struggle and biographical memory. Through the analysis of selected orchestral excerpts, supported by Universal Edition scores, historical recordings, and modern ones including Bernstein (1987), Abbado (2004) and Karajan (1973), the structural integration of the solos, their thematic motifs and their programmatic symbolism are examined. The study also addresses the technical and interpretative challenges these passages pose to the performer, such as extreme registers, demanding dynamics, transpositions, mute usage and offstage performance. Proposes a progressive, systematic pedagogical methodology for their preparation. This work contributes to filling a gap in Spanish-language scholarship on Mahler by offering an interdisciplinary approach that integrates historical musicology, musical semiology and performance studies, providing concrete recommendations for performers and educators oriented towards historically informed performance (HIP) practices.

Keywords: Gustav Mahler, trumpet solos, symphonies, post-Romantic orchestration, musical symbolism, performative interpretation, historically informed performance (HIP), instrumental pedagogy.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi tutor por su orientación, al Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante por las facilidades, y a mi familia por el apoyo durante este proceso.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

HIP: Historically Informed Performance

TFG: Trabajo Fin de Grado

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN.....	1
1.1	Objeto de estudio y justificación.....	1
1.2	Estado de la cuestión.....	2
1.3	Objetivos	4
1.4	Metodología y estructura.....	5
1.5	Dificultades y facilidades	5
2	DESARROLLO	7
2.1	Marco teórico.....	16
2.1.1	Biografía de Gustav Mahler y contexto histórico.....	16
2.1.2	Evolución de la orquestación en el Romanticismo tardío.....	22
3	EJERCICIOS PROPUESTOS.....	45
3.1	Ejercicios para la <i>Sinfonía n.º 1</i> en Re mayor («Titán»):.....	45
3.2	Ejercicios para la <i>Sinfonía n.º 3</i>	58
3.3	Ejercicios para la <i>Sinfonía n.º 5</i>	67
3.4	Ejercicios para los extractos de la <i>Sinfonía n.º 6</i>	81
3.5	Ejercicios para los extractos de la <i>Sinfonía n.º 7</i>	93
4.	CONCLUSIONES.....	107
	BIBLIOGRAFÍA.....	111
	FONOGRAFÍA.....	113
	WEBGRAFÍA.....	114
	ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES.....	118

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Objeto de estudio y justificación

El objeto de estudio se centra exclusivamente en los solos más característicos de trompeta en las sinfonías de Gustav Mahler, examinando su contexto estructural y dramático dentro de cada obra, la forma estilística adecuada para interpretarlos incluyendo dinámicas extremas, color tímbrico, ataques, carácter expresivo y rubato controlado conforme a la intención mahleriana y ejercicios técnicos específicos y progresivos diseñados para superar las principales dificultades de cada pasaje (control del aliento en exposiciones largas, precisión en ataques y staccato, manejo de registros extremos, estabilidad en pp con crescendo, flexibilidad y resistencia en contextos orquestales densos), con el fin de ofrecer una aproximación pedagógica práctica y adaptable a intérpretes de todos los niveles, desde estudiantes avanzados hasta profesionales en formación orquestal, combinando así el rigor musicológico con una herramienta formativa de gran relevancia para el repertorio de trompeta.

El estudio de los principales solos de trompeta en las sinfonías de Mahler es relevante por varias razones musicológicas, históricas y prácticas. La innovación orquestal de Mahler revolucionó la orquestación posromántica, expandiendo la sección de metales para crear texturas ricas y narrativas. La trompeta, a menudo usada en fanfarrias, llamadas distantes o motivos simbólicos, juega un rol principal en su lenguaje musical. Analizar estos solos revela cómo Mahler integra elementos programáticos (p. ej., militares, fúnebres) con estructuras sinfónicas, contribuyendo a debates sobre su evolución estilística desde la *Sinfonía n.º 1* hasta la *Sinfonía n.º 9*. En sus revisiones, Mahler evitó dobles excesivos en metales y usó músicos extras con moderación para reforzar momentos clave, priorizando la claridad y el equilibrio tímbrico.

El significado simbólico y biográfico añade profundidad: la trompeta en Mahler frecuentemente evoca temas de muerte, resurrección y lucha existencial, reflejando sus experiencias personales (pérdidas familiares, crisis de salud). Por ejemplo, en la *Sinfonía n.º 5*, el solo inicial simboliza un soldado solitario en el campo de batalla uniendo lo

militar con lo emocional (Zander, s.f.). Estos solos encapsulan dualidades vida/muerte, aportando a la comprensión de Mahler como compositor de narrativas. Su conversión al catolicismo en 1897 y lecturas de Nietzsche influyeron en estos simbolismos, como en la *Sinfonía n.º 2*, donde la trompeta anuncia la resurrección (De La Grange, 1973).

La relevancia performativa y pedagógica es evidente: los solos de trompeta son extractos estándar en audiciones orquestales, con desafíos técnicos como transposiciones, dinámicas extremas y colores tímbricos (p. ej., con sordina o *offstage*). En un contexto actual, donde las interpretaciones históricas informadas (HIP) ganan terreno, este TFG examina prácticas modernas frente a originales, beneficiando a intérpretes y educadores. El solo de apertura de la *Sinfonía n.º 5* exige comodidad en el registro medio-bajo, *sfz* precisos y un acelerando natural sin exageración. Además, en épocas de globalización musical, estos solos promueven el estudio de repertorios posrománticos en conservatorios españoles, donde Mahler es menos explorado que Beethoven o Brahms (Feder, 2004).

Finalmente, hay una brecha en la investigación: aunque hay estudios focalizados, falta un análisis unificado de los solos principales, lo que hace este TFG oportuno para llenar este vacío, especialmente en español, donde la bibliografía sobre Mahler es menos abundante que en inglés o alemán. Esta justificación se alinea con la necesidad de investigaciones interdisciplinarias que combinen musicología, semiología y estudios performativos (McClary, 1991).

1.2 Estado de la cuestión

A continuación, se resume las principales contribuciones existentes en la literatura, basadas en investigaciones académicas y recursos especializados. El tratamiento general de los metales en Mahler se aborda en la tesis doctoral *The Treatment of Brass Instruments in the Symphonies of Gustav Mahler* de Wesley Luther Hanson (Eastman School of Music, University of Rochester, 1977), que examina cómo Mahler utiliza los metales, incluyendo trompetas, en texturas variadas como melódico-acompañante, lineal, coral e híbrida. Destaca que las trompetas forman parte de subgrupos comunes con cornos, y se usan en pasajes solistas o de acompañamiento, aunque menos frecuentemente que los cornos. Cada sinfonía tiene un perfil único de uso de metales, reflejando aspectos

biográficos de Mahler. Esta obra proporciona un marco analítico amplio, pero no se centra exclusivamente en solos de trompeta. Hanson argumenta que Mahler, influido por su experiencia como director en Viena y Hamburgo, priorizó la individualidad tímbrica, evitando la homogeneidad brass de predecesores como Bruckner (Hanson, 1977).

El rol simbólico de la trompeta en narrativas de muerte se explora en el ensayo *Mahler, Death Narratives, and the Trumpet* de Nicholas Paul Engle (University of Houston, 2024), donde se analiza cómo la trompeta representa momentos heroicos, lutos personales y contemplaciones de la mortalidad a través de tópicos militares, marchas fúnebres e ironía musical. Ejemplos clave incluyen: *Sinfonía n.º 1*: Trompetas en procesiones fúnebres (mov. 3) con gestos lamentadores y en luchas infernales (mov. 4) con motivos de cruz y fanfarrias triunfales. *Sinfonía n.º 2* (Resurrección): Fanfarrias militaristas y apocalípticas (mov. 1 y 5), simbolizando juicio final y resurrección. *Sinfonía n.º 5*: Fanfarria inicial ominosa (mov. 1) que evoluciona de adversidad a victoria, con descensos lamentadores y transformaciones temáticas. Esta investigación enfatiza el dualismo vida/muerte, pero se limita a sinfonías específicas. Engle conecta esto con la filosofía schopenhaueriana de Mahler, donde la trompeta actúa como voz de la voluntad (Engle, 2024).

El análisis simbólico en sinfonías individuales se detalla en la disertación *Instrument of Life and Death: The Symbolic Role of the Solo Trumpet in the First and Third Movements of Gustav Mahler's Symphony n.º 5 in C Sharp Minor* de William Parker Melvin Jr. (University of Illinois at Urbana-Champaign, 1997), que analiza la dualidad simbólica de la trompeta en la *Symphony n.º 5*, representando vida y muerte en movimientos como el *Trauermarsch* inicial. Otros recursos, como las notas programáticas de Michael Steinberg para la *Sinfonía n.º 2* (Metropolitan Symphony Orchestra, s.f.), describen partes prominentes: la fanfarria de apertura en la *Sinfonía n.º 5* como un llamado militar solitario, o el *posthorn* (a menudo tocado en trompeta) en la *Sinfonía n.º 3* como música distante. Steinberg resalta cómo Mahler usa la trompeta para efectos espaciales, influido por la acústica de salas como la Hofoper de Viena (Steinberg, s.f.).

Los recursos prácticos y performativos incluyen sitios como TrumpetExcerpts.org, que listan extractos orquestales clave, destacando solos en la *Sinfonía n.º 1* (mov. 4), la

Sinfonía n.º 3 (posthorn en mov. 3), la *Sinfonía n.º 5* (apertura y mov. 2), *Sinfonía n.º 7* (mov. 1 y 5). Las audiciones de la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE) (Auditorio Nacional, 2025-2027) incluyen el solo inicial de la *Sinfonía n.º 5* como extracto estándar. Discusiones interpretativas, como las de Benjamin Zander sobre la *Sinfonía n.º 5*, abordan desafíos técnicos y estilísticos, como el uso de trompetas en F o rotativas para colores específicos. Zander enfatiza la necesidad de expresión emocional sin exageración, alineado con grabaciones históricas (Zander, s.f.). Además, Jay Friedman (2012) ofrece estrategias para audiciones, destacando control de dinámica en contextos orquestales. La bibliografía se complementa con Richardson (2012), quien analiza las revisiones de Mahler para claridad orquestal, resolviendo problemas en ediciones modernas.

Esta revisión revela una evolución en la musicología mahleriana, desde enfoques estructurales en los años 70 hasta semióticos en la actualidad, con un énfasis creciente en estudios performativos (Tarasti, 1994).

1.3 Objetivos

Objetivo general: Abordar los principales solos de trompeta en las sinfonías de Gustav Mahler para comprender su función musical, simbólica y performativa dentro de su obra orquestal.

Objetivos específicos:

- Identificar y catalogar los solos principales de trompeta en cada sinfonía (*Sinfonía n.º 1*, *3* y *n.º 5 a 7*), basándose en extractos orquestales y análisis de partituras (p. ej., apertura de la *Sinfonía n.º 5, posthorn* en la *Sinfonía n.º 3*).
- Examinar el contexto musical y orquestal de estos solos, incluyendo su integración en texturas, motivos temáticos y narrativas programáticas (p. ej., roles en marchas fúnebres o *Durchbruchs*).
- Explorar el simbolismo asociado a la trompeta.

- Evaluar las demandas técnicas e interpretativas (transposiciones, dinámicas, instrumentos alternos como fliscorno), mediante comparación de grabaciones históricas y modernas.
- Proponer recomendaciones para intérpretes, contribuyendo a prácticas performativas informadas.

1.4 Metodología y estructura

La metodología es cualitativa, combinando análisis musicológico, semiología y estudios interpretativos. Se basa en el examen de partituras originales (Universal Edition), comparación de grabaciones (discografías completas de Bernstein, Abbado y Dudamel) y revisión bibliográfica. Se utiliza software como Flat para transcripciones y creación de ejercicios. Procedimientos: Catalogación de solos mediante imágenes, análisis estilístico, comparación interpretativa, creación o búsqueda de ejercicios. Citación APA para referencias, notas a pie para aclaraciones.

El TFG se estructura en introducción (objeto, justificación, estado cuestión, objetivos, metodología, dificultades, estructura, contextualización), desarrollo (marco teórico, análisis por sinfonía, aspectos performativos), conclusiones, bibliografía, fonografía, webgrafía, anexos, índice de tablas e ilustraciones.

1.5 Dificultades y facilidades

Dificultades: Acceso limitado a partituras históricas y grabaciones de referencia, subjetividad en interpretaciones simbólicas, brecha en bibliografía española sobre Mahler. Facilidades: Recursos digitales como IMSLP y bases de datos como JSTOR facilitaron la revisión bibliográfica; disponibilidad de ediciones críticas en línea aceleró el análisis; apoyo del tutor y biblioteca del CSMA.

2 DESARROLLO

El desarrollo de este Trabajo Fin de Grado es la parte donde se ponen en práctica los objetivos específicos planteados en la introducción. Aquí se une el marco teórico con un estudio detallado de los solos de trompeta en las sinfonías de Gustav Mahler elegidas para este trabajo (las número 1, 3, 5, 6 y 7). Partiendo de un enfoque cualitativo que reúne musicología, semiología musical y estudios performativos, se analizan las funciones estructurales, simbólicas y técnicas de dichos solos. Para ello se han utilizado las partituras originales, grabaciones tanto históricas como modernas y fuentes secundarias como tesis doctorales y ensayos especializados. El análisis muestra cómo Mahler convierte la trompeta, hasta entonces un instrumento de carácter marcial, en un recurso narrativo y expresivo, algo que refleja su propia evolución estilística desde el Romanticismo tardío hacia el Modernismo. Además, se incluyen diagramas textuales de las texturas orquestales y recomendaciones prácticas para los intérpretes, con la intención de aportar una comprensión interdisciplinar de este repertorio.

Sinfonía n.º 1 en Re mayor «Titán»:

Primer extracto: [1] a [4]

Trompeta en Fa



Ilustración 1 *Sinfonía n.º 1 en Re mayor*, primer movimiento, Trompeta I in F, números de ensayo 1-3 (Mahler, 1899, p. 2).

Los Solos de Trompeta en las Sinfonías de Gustav Mahler: Análisis Musical, Simbólico y Performativo

Segundo extracto: [23] a 8 compases antes de [24] y de 9 compases después de [25] a [26]

Trompeta en Fa

The musical score for Trompete I in F, measures 23-26, is presented in four staves. The first staff (measures 23-24) is marked '23a tempo mit Dämpfer' and 'zurückhaltend', with dynamics 'ff' and 'p'. The second staff (measures 24-25) is marked '24' and '25', with dynamics 'ff', 'p', and 'fp'. The third staff (measures 25-26) is marked 'Vorwärts drängend' and '26a tempo (Hauptzeitmaß)', with dynamics 'ff' and 'f'. The fourth staff (measures 26-27) is marked '26a tempo (Hauptzeitmaß)' and '27', with dynamics 'fff' and 'f'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Ilustración 2. Sinfonía n.º 1 en Re mayor, primer movimiento, Trompeta I in F, números de ensayo 23-26 (Mahler, 1899, p. 2).

Tercer extracto:

Trompeta en Fa

The musical score for Trompete I in F, measures 49-50, is presented in a single staff. The score is marked 'Allmählich (unmerklich) etwas zurückhaltend' and 'mit Dämpfer', with dynamics 'pp' and 'p'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Ilustración 3. Sinfonía n.º 1 en Re mayor, cuarto movimiento, Trompeta I in F, números de ensayo 49-50 (Mahler, 1899, p. 7).

Cuarto extracto:

Trompeta en Fa



Ilustración 4 *Sinfonía n.º 1* en Re mayor, cuarto movimiento, Trompeta I in F, números de ensayo 52-53 (Mahler, 1899, p. 8).

Sinfonía n.º 3 en Re menor:

Primer extracto:

Trompeta en Sib

3. Satz
Comodo. Scherzando.
Ohne Hast

Sinfonie Nr. 3
d-Moll

Gustav Mahler

Sehr gemächlich
(frei vortragen) (Wie
die Weise eines Post-
horns)

Erwas zurückhaltend

Posthorn in B

Erwas stärker als vorher
1. Trp. (in F)

verklingend

ppp wie aus weiter Ferne

portamento

Zeit lassen

Zurückhaltend, verhallend

a tempo (Moderato)

sich etwas nähernd
poco rit. a tempo

verklingend

ppp

Zeit lassen

Zeit lassen

Ilustración 5 *Sinfonía n.º 3* en Re menor, tercer movimiento, solo de Posthorn, Flügelhorn in Bb, cc. 14-16 (Mahler, 1898, p. 1).

Sinfonía n.º 5 en Do sostenido menor:

Primer extracto: *Trauermarsch*

Trompeta en Sib.

1. Trauermarsch.

Gustav Mahler.

in B. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

Ilustración 6 Sinfonía n.º 5 en Do# menor, «Trauermarsch», Trompeta I, compases iniciales (Mahler, 1904, p. 1).

Segundo extracto:

Trompeta en Fa.

13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28

Ilustración 7. Sinfonía n.º 5 en Do# menor, «Trauermarsch», Trompeta I, segundo solo, cifra de ensayo 13-14 (Mahler, 1904, p. 1).

Tercer extracto:

Trompeta en Fa.

Trompete I. 3

in F. *Poco meno mosso.* *f* *3* *3* *3* *3*

Streng im Tempo. *dim.* *p* *19* *Schmer.* *Zurückhaltend.* *Tempo I.* *dim.*

pp *4* *4* *3*

Tromp. III. mit Dämpfer *veloce* *p* *pp* *6*

Ilustración 8. Sinfonía n.º 5 en Do# menor, «Trauermarsch», Trompeta I, segundo solo, cifra de ensayo 18-20 (Mahler, 1904, p. 1).

Sinfonía n.º 6 en La menor («Trágica»):

Primer extracto:

Trompeta en Sib

in B.

f *sf*

Ilustración 9. Sinfonía n.º 6 en La menor, primer movimiento (Allegro energico, ma non troppo), Trompeta I, cifras de ensayo 2-3 (Mahler, 1906).

Los Solos de Trompeta en las Sinfonías de Gustav Mahler: Análisis Musical, Simbólico y Performativo

Segundo extracto:

Trompeta en Sib



Ilustración 10. *Sinfonía n.º 6* en La menor, primer movimiento (Allegro energico, ma non troppo), Trompeta I, cifras de ensayo 3-4 (Mahler, 1906).

Tercer extracto:

Trompeta en Fa



Ilustración 11. *Sinfonía n.º 6* en La menor, primer movimiento (Allegro energico, ma non troppo), Trompeta I, cifras de ensayo 16-17 (Mahler, 1906).

Cuarto extracto:

Trompeta en Fa



Ilustración 12. *Sinfonía n.º 6 en La menor*, cuarto movimiento (Finale. Allegro moderato), Trompeta I, cifras de ensayo 105-106 (Mahler, 1906).

Sinfonía n.º 7 en Mi menor:

Primer extracto:

Trompeta en Sib.



Ilustración 13. *Sinfonía n.º 7 en Mi menor*, quinto movimiento (Rondo-Finale), Trompeta I, cc. 223-225 (Mahler, 1909).

Los Solos de Trompeta en las Sinfonías de Gustav Mahler: Análisis Musical, Simbólico y Performativo

Segundo extracto:

Trompeta en Sib.



Ilustración 14. Sinfonía n.º 7 en Mi menor, quinto movimiento (Rondo-Finale), Trompeta I, cc. 225-226 (Mahler, 1909).

Tercer extracto:

Trompeta en Sib:

Ilustración 15. Sinfonía n.º 7 en Mi menor, quinto movimiento (Rondo-Finale), Trompeta I, cc. 227-230 (Mahler, 1909).

Cuarto extracto:

Trompeta en Fa.



Ilustración 16. Sinfonía n.º 7 en Mi menor, quinto movimiento (Rondo-Finale), Trompeta I, cc. 275-276 (Mahler, 1909).

Quinto extracto:

Trompeta en Fa.



Ilustración 17. Sinfonía n.º 7 en Mi menor, quinto movimiento (Rondo-Finale), Trompeta I, cc. 276-277 (Mahler, 1909).

2.1 Marco teórico

2.1.1 Biografía de Gustav Mahler y contexto histórico

Gustav Mahler nació el 7 de julio de 1860 en Kaliště (Kalscht), una aldea de la Bohemia rural perteneciente al Imperio Austrohúngaro, segundo de los catorce hijos de Bernhard Mahler y Marie Hermann. El padre, comerciante destilador de carácter autoritario e impulsivo, y la madre, mujer de salud frágil, pero de mayor sensibilidad cultural, conformaban un matrimonio profundamente conflictivo: la violencia doméstica y la tensión conyugal permanente marcaron la infancia del compositor con una impronta que los estudiosos han vinculado directamente a su obsesión creativa con la muerte, la dualidad y la redención (De La Grange, 1973). De los catorce hijos del matrimonio, tan solo seis alcanzaron la edad adulta; la muerte temprana de varios hermanos, entre ellos Ernst, con quien Mahler mantenía un vínculo especialmente estrecho, constituyó una experiencia de pérdida recurrente que, según Franklin (1997), dejó una huella indeleble en el carácter melancólico y existencial de su pensamiento musical.

Poco después del nacimiento de Gustav, la familia se trasladó a Iglau (actual Jihlava, República Checa), ciudad comercial de mayoría germanoparlante enclavada en la región moravia de habla checa. Este entorno bilingüe y biculturalmente fronterizo, entre lo germánico y lo eslavo, entre lo urbano y lo rural, resultó fundamental para la formación del imaginario sonoro mahleriano. El joven Mahler creció impregnado de una extraordinaria diversidad acústica: música de bandas militares, danzas populares checas y alemanas, canciones folclóricas del Des Knaben Wunderhorn (recolección de poesía popular alemana que habría de convertirse en fuente primaria de muchas de sus canciones y sinfonías), y las llamadas de trompeta y fanfarrias marciales que resonaban cotidianamente en las calles de Iglau (Mitchell, 1958). Esta absorción temprana del sonido marcial de la trompeta, vinculado a la presencia militar del Imperio y a las señales de cuartel, constituye, para numerosos musicólogos, el origen autobiográfico del papel privilegiado que Mahler otorgaría más adelante a dicho instrumento en su discurso sinfónico (Engle, 2024)

Las aptitudes musicales de Mahler se manifestaron desde edad muy temprana: con cuatro años ya demostraba capacidad para reproducir al piano melodías escuchadas en la calle, y con diez años ofreció su primer recital público en Iglau (De La Grange, 1973). En 1875,

con quince años, ingresó en el Conservatorio de Viena gracias a la intercesión del pianista Julius Epstein, quien lo había evaluado personalmente y reconocido su talento excepcional. En Viena estudió piano con el propio Epstein, armonía con Robert Fuchs y contrapunto con Franz Krenn. Aunque Mahler no fue alumno oficial de Anton Bruckner, cuyas clases en la Universidad de Viena sí siguió de manera extraoficial, la influencia del maestro fue profunda y reconocida por el propio compositor: la concepción monumental de la sinfonía como construcción de largo aliento, la estructura cíclica y el tratamiento de los metales como portadores de lo sublime dejaron en Mahler una huella que atraviesa toda su obra (Cooke, 1980). En paralelo, Mahler se sumergió en el ambiente cultural de Viena, ciudad que en esas décadas concentraba una efervescencia intelectual y artística sin parangón en Europa: fue entonces cuando asimiló el pensamiento filosófico de Arthur Schopenhauer, cuya concepción de la música como representación directa de la Voluntad ejerció sobre él una fascinación duradera, y se familiarizó con la obra de Friedrich Nietzsche, cuya *Así habló Zaratustra* habría de convertirse en programa literal de su Tercera Sinfonía (Schreiber, 2000).

Concluidos sus estudios en 1878, Mahler inició una carrera como director de orquesta que se caracterizó por un ascenso progresivo y constante desde la periferia teatral hacia los más altos cargos de la vida musical europea. Sus primeros puestos, Bad Hall (1880), Laibach (1881-1882), Olmütz (1882-1883), fueron modestos teatros de provincia donde hubo de dirigir repertorio ligero con recursos mínimos, pero en los que fue forjando una voluntad interpretativa inflexible y una exigencia escénica y musical que marcarían su estilo directorial. De Olmütz saltó a Kassel (1883-1885), Praga (1885-1886) y Leipzig (1886-1888), ciudad en la que completó la ópera inacabada de Carl Maria von Weber *Die drei Pintos*, su primer gran éxito público como compositor. A continuación, ocuparía la dirección de la Royal Opera de Budapest (1888–1891), donde emprendió una profunda modernización del repertorio, y de la Stadttheater de Hamburgo (1891-1897), donde coincidió con Hans von Bülow, entonces director de los conciertos sinfónicos de la ciudad. Bülow reconoció en Mahler a un director de primer orden y le legó la titularidad de aquellos conciertos a su muerte en 1894, aunque mantuvo siempre una actitud reservada hacia sus composiciones (De La Grange, 1973). Fue en Hamburgo donde

compuso su Primera y Segunda Sinfonías en sus versiones definitivas, así como la Tercera en sus estadios iniciales, estableciendo ya los rasgos fundamentales de su lenguaje sinfónico.

El acceso al cargo que habría de consagrar su carrera directorial, la dirección de la Hofoper (Ópera de la Corte) de Viena, estuvo condicionado por las barreras antisemitas estructurales de la sociedad austrohúngara. En 1897, Mahler se convirtió al catolicismo romano, un paso que fue públicamente reconocido como requisito práctico para franquear las restricciones institucionales sobre el acceso de personas judías a los altos cargos del aparato cultural imperial (Blaukopf, 1973). Esta conversión no implicó una transformación identitaria profunda: el propio Mahler se describía a sí mismo como «tres veces sin hogar»: como bohemio entre los austríacos, como austríaco entre los alemanes, y como judío entre todos los «pueblos del mundo», frase que sintetiza la condición de extranjería permanente que impregnaba tanto su vida como su música (Lebrecht, 2010). Nombrado director de la Hofoper en abril de 1897 y Kapellmeister imperial en octubre del mismo año, Mahler emprendió una revolución en la práctica escénica y musical del principal teatro lírico del Imperio: eliminó las interrupciones de los «*claqueurs*» (aplaudidores contratados), estableció la norma de la oscuridad total en la sala durante las representaciones, renovó completamente el repertorio, impuso ensayos extenuantes y exigió una disciplina orquestal sin precedentes (Franklin, 1997).

La década vienesa (1897-1907) fue, sin embargo, también el período de mayor productividad creativa de Mahler. En esos años compuso las Sinfonías núms. 4, 5, 6, 7 y 8, así como los ciclos vocales *Kindertotenlieder* y los *Rückert-Lieder*. En 1902 contrajo matrimonio con Alma Schindler (1879-1964), compositora, intelectual y figura central de la vida cultural vienesa, con quien tuvo dos hijas: Maria Anna (1902-1907) y Anna Justine (1904-1988). La relación, apasionada y conflictiva en igual medida, estuvo marcada desde el principio por una asimetría de poder que la musicología feminista ha analizado críticamente: Mahler exigió a Alma que abandonara su propia carrera compositiva como condición previa al matrimonio, un episodio que él mismo reconocería más tarde como un error grave (Feder, 2004). El desenlace de su etapa vienesa coincidió con una concatenación de golpes existenciales que marcaría profundamente sus últimas composiciones: en el verano de 1907, su hija mayor Maria Anna falleció de difteria a los cuatro años; pocas semanas después, el médico le diagnosticó una valvulopatía cardíaca

hereditaria de carácter grave; y en diciembre de ese año presentó su dimisión de la Hofoper ante la presión combinada de la prensa antisemita y los enfrentamientos con la administración imperial (De La Grange, 2000).

Entre 1908 y 1911, Mahler dirigió en Nueva York: primero la Metropolitan Opera (1908-1909) y posteriormente la New York Philharmonic (1909-1911), donde inició una ambiciosa reforma del repertorio y la disciplina orquestal. Sin embargo, la gestión de la Filarmónica neoyorquina estuvo marcada por fricciones con la dirección de la orquesta y por el deterioro acelerado de su salud. En la primavera de 1911, afectado por una grave infección estreptocócica que derivó en una endocarditis bacteriana, fue trasladado a París en busca de tratamiento y de allí a Viena, donde falleció el 18 de mayo de 1911, a los cincuenta años, sin haber podido concluir su Décima Sinfonía. Según el testimonio de Alma Mahler recogido por De La Grange (1984), sus últimas palabras inteligibles fueron el nombre de Wolfgang Amadeus Mozart. En el momento de su muerte, Mahler había completado nueve sinfonías numeradas (dejó la Décima en boceto) y una vasta producción vocal que incluye El canto de la tierra (Das *Lied* von der Erde), compuesta entre 1908 y 1909 y que el propio compositor consideró su obra más personal e íntima.

El contexto histórico: el Imperio Austrohúngaro y la crisis de fin de siglo

Mahler creció y desarrolló su obra en el marco de uno de los contextos históricos más convulsos y fecundos de la historia europea: el Imperio Austrohúngaro de la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del XX. Tras la derrota frente a Prusia en 1866 y el Compromiso austrohúngaro de 1867, el Imperio adoptó una estructura dualista que otorgaba creciente autonomía a los distintos pueblos que lo integraban, generando tensiones nacionales permanentes entre checos, húngaros, polacos, croatas, eslovenos y el establishment germánico y austriaco dominante (Schorske, 1980). En este contexto de pluralidad cultural y conflicto político latente, la ciudad de Iglau en la que creció Mahler era un microcosmos representativo: una encrucijada lingüística y cultural donde convivían con tensión creciente la comunidad germanoparlante, a la que pertenecía la familia Mahler en cuanto a lengua y cultura, y la mayoritaria población checa circundante

(Mitchell, 1958). Esta ambigüedad identitaria nacional judío germanoparlante, ciudadano bohemio del Imperio austriaco, nutriría la sensación de alteridad y desplazamiento que Mahler manifestó a lo largo de toda su vida y que permearía su música con esa característica mezcla de lo popular y lo monumental, lo íntimo y lo cósmico.

Viena, la capital imperial donde Mahler pasó sus años de formación y luego los de mayor madurez creativa, representaba en ese período un centro de efervescencia modernista sin igual en Europa. Carl E. Schorske (1980), en su clásico estudio *Viena fin-de-siècle*: política y cultura, caracteriza este momento como una crisis de la cultura liberal burguesa en la que el orden racional e historicista del siglo XIX se vio subvertido por el auge de movimientos irracionalistas, esteticistas y psíquicamente orientados. En ese caldo de cultivo germinaron figuras capitales de la modernidad: Sigmund Freud formulaba los fundamentos del psicoanálisis; Gustav Klimt, Egon Schiele y Oskar Kokoschka renovaban radicalmente las artes plásticas a través de la Secesión vienesa y el expresionismo; Arthur Schnitzler exploraría la psicología del deseo y la muerte en su literatura; Karl Kraus ejercía una crítica mordaz del lenguaje y la hipocresía social desde *Die Fackel*; y Arnold Schönberg, quien conocería y admiraría a Mahler profundamente, gestaba la disolución del sistema tonal que culminaría en el dodecafonismo (Lebrecht, 2010). Mahler fue contemporáneo y partícipe activo de este hervidero cultural: asistió a las exposiciones de la Secesión, mantenía relaciones intelectuales con Freud, quien lo analizó informalmente en una famosa conversación en Leiden en agosto de 1910, y fue mentor y figura tutelar de una generación de compositores, entre ellos el propio Schönberg y Alban Berg, que lo reconocieron como precursor fundamental de la modernidad musical (Feder, 2004).

El antisemitismo representó una de las presiones más constantes y perniciosas sobre la vida y la carrera de Mahler. Lejos de ser un fenómeno marginal, el antisemitismo en la Viena de finales del siglo XIX constituía una fuerza política organizada: Karl Lueger, alcalde de Viena entre 1897 y 1910, el mismo año en que Mahler tomaba posesión de la dirección de la Hofoper, había construido su carrera política sobre una plataforma abiertamente antisemita que contaba con el apoyo masivo de la pequeña burguesía vienesa y que el propio Adolf Hitler admiraría y tomaría como modelo (Schorske, 1980). La prensa conservadora y pangermanista atacaba a Mahler sistemáticamente, cuestionando su autoridad artística en términos que combinaban el prejuicio racial con la

crítica estética: sus reformas en la Hofoper eran tildadas de destructivas, su estilo directorial de tiránico, y su música de cerebral y calculada, impropia para la sensibilidad alemana. Esta hostilidad no cesó con su conversión al catolicismo y contribuyó decisivamente a su salida de la dirección del teatro en 1907. Mahler mismo, sin embargo, no actuó jamás como víctima pasiva de este contexto: su obra, impregnada de ironía y distancia crítica, puede leerse en parte como una respuesta estética a la violencia simbólica del entorno, una forma de subvertir desde dentro las convenciones del género sinfónico que esa misma cultura había consagrado (Blaukopf, 1973).

Desde el punto de vista de la historia de las ideas, Mahler se formó y creó en el cruce de tres grandes corrientes filosófico-culturales que impregnan su obra de manera reconocible. En primer lugar, el pesimismo metafísico de Arthur Schopenhauer, para quien la música era la más elevada de las artes porque no imitaba la realidad fenoménica, sino que expresaba directamente la Voluntad, esa fuerza ciega y padeciente que subyace a toda existencia: esta concepción explica la tendencia mahleriana a convertir la sinfonía en un «mundo completo», capaz de contener la totalidad de la experiencia humana (Schreiber, 2000). En segundo lugar, el vitalismo y la crítica cultural de Friedrich Nietzsche: la idea del superhombre y la voluntad de poder, la afirmación de la vida a pesar del sufrimiento, y la crisis de los valores tradicionales tras la «muerte De Dios» resuenan directamente en la concepción programática de sinfonías como la Tercera, estructurada explícitamente sobre capítulos del Zaratustra, o en el *Durchbruch* (irrupción o *breakthrough*) como recurso formal recurrente, ese momento en que la música parece saltar de la desesperación a la afirmación trágica (Cooke, 1980). En tercer lugar, la espiritualidad católica y la teología de la redención, especialmente visible en las sinfonías vocales: la Segunda (Resurrección), con su escatología cristiana; la Octava, que pone en música el himno *Veni Creator Spiritus* y el final del Fausto de Goethe; o los *Kindertotenlieder*, donde el dolor por la muerte de los niños adquiere una dimensión de trascendencia espiritual que va más allá de cualquier confesión concreta (De La Grange, 2000).

En el plano estrictamente musical, Mahler se situó en el punto de cruce entre dos grandes tradiciones: la herencia wagneriana y la tradición sinfónica austroalemana encarnada por

Brahms y Bruckner. De Wagner tomó el leitmotiv, la idea de que cada motivo temático porta un significado simbólico reconocible, la expansión de la paleta orquestal, la concepción de la obra de arte total y la idea de la música como vehículo de narrativas existenciales. De Bruckner asimiló la monumentalidad formal, la concepción cíclica de los materiales temáticos y la solemnidad del espacio sinfónico, si bien distanciándose de él al incorporar elementos de origen popular e íntimo que Bruckner jamás habría incluido (Hanson, 1977). Esta síntesis entre lo sublimemente monumental y lo cotidianamente trivial, fanfarrias junto a marchas de circo, corales junto a danzas campesinas, es uno de los rasgos más característicos y, para sus contemporáneos más conservadores, más perturbadores del lenguaje sinfónico mahleriano. Fue precisamente esta tensión entre lo alto y lo bajo, lo sagrado y lo profano, lo heroico y lo irónico, la que confirió a las sinfonías de Mahler su posición de bisagra histórica: son, a la vez, la culminación y la crisis del gran sinfonismo romántico, el puente a partir del cual Schönberg, Berg, Webern y Shostakovich construirían sus propios lenguajes del siglo XX (Franklin, 1997).

2.1.2 Evolución de la orquestación en el Romanticismo tardío

La orquestación cambió mucho a lo largo del siglo XIX. La orquesta clásica, heredada de Haydn y Mozart, se fue ampliando progresivamente: primero con Beethoven, que añadió trombones y contrafagot en algunas de sus sinfonías, y más tarde con Berlioz, que dio un salto decisivo al pensar el timbre no como un adorno, sino como un elemento estructural del discurso musical (Rosen, 1997). Su *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, de 1843, fue el primer tratado moderno sobre el tema y sirvió de base para compositores posteriores (Del Mar, 1981; Adler, 2002).

El siguiente gran paso vino de la mano de Wagner. Para él, cada instrumento tenía una personalidad propia, y eso le permitía asociar timbres concretos a ideas o personajes a través de los leitmotifs. De hecho, llegó a encargarse instrumentos nuevos, como las llamadas tubas wagnerianas, específicamente para *El anillo del nibelungo* (Magee, 2000; Darcy, 1993). Bruckner recogió parte de esa idea, pero le dio un giro diferente: en sus sinfonías los metales tienden a funcionar en bloque, como un coro, generando esa sensación casi catedralicia que todos asociamos a su música (Korstvedt, 2000).

Mahler va por otro camino. En lugar de fundir los metales en un bloque uniforme, lo que hace es separar las voces y darles un carácter individual. Cada trompeta, cada trompa, puede tener su propio papel; esa es una de las razones por las que su orquestación suena tan diferente a la de Bruckner, a pesar de que ambos trabajen con plantillas enormes (Hanson, 1977). De hecho, Hanson (1977, pp. 47-58) distingue cuatro maneras de tratar los metales en Mahler: como melodía acompañada, en líneas contrapuntísticas independientes, en bloque coral (la herencia bruckneriana) y, la más frecuente, mezclando todas las anteriores.

Las plantillas mahlerianas son famosas por su tamaño. Van desde los noventa músicos de la *Primera* hasta el dispositivo descomunal de la *Octava*, con ocho solistas, dos coros mixtos, coro de niños, órgano y más de ciento veinte instrumentistas, de ahí el apodo de *Sinfonía de los Mil* (De La Grange, 2000; Mitchell, 2005). Pero esta expansión no es gratuita, ni se trata de hacer ruido por hacer ruido. Mahler pensaba la sinfonía como un universo en miniatura.

Otro rasgo característico es el uso del espacio. Berlioz ya había experimentado con instrumentos situados fuera del escenario en la *Symphonie fantastique*, y Wagner también empleó efectos espaciales en *Parsifal*. Mahler lleva esa idea mucho más lejos: coloca trompetas en los pasillos, reparte metales en alturas distintas, pide a los músicos que toquen «desde muy lejos» (*in sehr weiter Entfernung*) o «como desde la lejanía» (*wie aus weiter Ferne*). La trompeta es probablemente el instrumento que más se beneficia de estos efectos (Niekerk, 2010; Painter, 2002).

En cuanto al número de trompetas, la diferencia con la orquesta clásica es notable. Donde antes había dos o tres, Mahler pide cuatro, seis u ocho, según la obra, y a veces las dobla con corno tenor, *posthorn* o fliscorno (*Flügelhorn*). Los trombones también crecen, llegando a cuatro en la *Séptima* y la *Octava*, y aparecen tubas wagnerianas e incluso un cuarteto de tubas en la *Séptima* (Del Mar, 1981; Hurwitz, 2004). La idea no es hacer más volumen, sino tener más colores disponibles.

Un detalle importante, y que a veces se pasa por alto, es el tipo de trompeta que tenía en mente Mahler. En la tradición vienesa, berlinesa y muniquesa de finales del siglo XIX, las trompetas llevaban válvulas rotativas, no de pistón. Esto produce un sonido más oscuro y compacto que el habitual en el mundo anglosajón (Tarr, 1988). Mahler se formó como director en Viena entre 1897 y 1907, y conocía perfectamente este sonido; de hecho, lo exigía (Johnson, 2009; Franklin, 1997). Cuando hoy escuchamos una grabación vienesa de sus sinfonías, el color de los metales todavía es heredero de esa tradición.

Para terminar, conviene entender esta forma de orquestar dentro de su contexto. Adorno, en su *Mahler: Una fisonomía musical* (1960/1992), ya planteó que la ruptura de la homogeneidad tímbrica refleja algo más profundo: la crisis del mundo burgués vienes del *fin-de-siècle*. La mezcla de marchas militares, canciones populares, corales y fanfarrias, todas conviviendo en una misma sinfonía, apunta ya hacia lo que después harán Schönberg y Berg. En ese sentido, Mahler es una figura puente: cierra el Romanticismo y abre el Modernismo (Painter, 2002; Ross, 2007).

2.2. Análisis musical y simbólico

Para analizar los solos de trompeta de Mahler hace falta combinar varios enfoques: el análisis musical tradicional, la semiología (es decir, el estudio de los significados que transmite la música) y los estudios sobre interpretación. Una herramienta especialmente útil es el concepto de tópico o *topos* musical, desarrollado por Agawu (1991), Monelle (2000) y Hatten (2004). Un tópico es, básicamente, un gesto musical con un significado asociado: la marcha militar, la fanfarria de caza, el coral religioso, el lamento fúnebre. Identificar estos tópicos permite entender por qué cierta música nos evoca determinadas imágenes o emociones.

La trompeta, por su propia historia, es un instrumento con mucha carga simbólica. Siempre se ha asociado a lo militar, a las señales, a las fanfarrias de corte o al anuncio apocalíptico del *Dies irae*. Mahler aprovecha conscientemente todo ese peso histórico y lo reinterpreta (Monelle, 2006; Engle, 2024).

Al análisis simbólico hay que sumarle el estructural, es decir, entender qué papel juega cada solo dentro de la arquitectura de la sinfonía. Aquí resulta útil el concepto *Durchbruch*, algo así como «irrupción» o «ruptura», que describe esos momentos en los que, de pronto, un material nuevo o transformado aparece y cambia por completo el rumbo de la obra (Adorno, 1960/1992). Darcy (2001) ha mostrado que la trompeta es uno de los instrumentos que más a menudo protagoniza estos momentos.

En los apartados siguientes se analizan los solos principales de las sinfonías n.º 1, 3, 5, 6 y 7. Para cada uno se revisa el contexto en que aparece, los recursos compositivos que Mahler emplea, la carga simbólica del pasaje y las consecuencias que todo esto tiene para el intérprete. La idea es que el análisis musicológico y la práctica instrumental no aparezcan separados, como ocurre a menudo en la bibliografía, sino que se iluminen mutuamente (Cook, 2013; Philip, 2004).

2.2.1 Sinfonía n.º 1 en Re mayor, «Titán»: las fanfarrias del movimiento inicial y del final.

La *Sinfonía n.º 1* se compuso entre 1884 y 1888 y se estrenó en Budapest el 20 de noviembre de 1889, con el propio Mahler dirigiendo. Es su primera sinfonía y, de alguna manera, su carta de presentación: aquí ya están muchos de los rasgos que lo caracterizarán más tarde (Mitchell, 1980; De La Grange, 1973). Originalmente se llamaba *Titán*, en homenaje a la novela de Jean Paul, y tenía forma de poema sinfónico en dos partes. Mahler la fue revisando hasta 1896, quitando el título programático y eliminando un movimiento entero, *Blumine*, porque quería que la gente escuchase la música sin buscarle argumentos literarios (Floros, 1993).

En esta sinfonía la trompeta ya tiene un protagonismo enorme, poco habitual hasta ese momento. Aparece en dos momentos clave: en la introducción del primer movimiento, evocando la naturaleza, y en el final, como voz heroica del triunfo.

El primer movimiento (*Langsam, schleppend*, «Lento, arrastrando») empieza con un *la* pedal en las cuerdas que se extiende a lo largo de siete octavas, marcado en la partitura como «un sonido de la naturaleza» (*wie ein Naturlaut*). Sobre ese pedal aparecen llamadas de trompeta y clarinete que sugieren pájaros, fanfarrias militares lejanas y señales de caza (De La Grange, 1973; Cooke, 1980). Las trompetas están colocadas fuera del escenario, muy lejos (*in sehr weiter Entfernung aufgestellt*), lo que crea una sensación de profundidad espacial. El material se basa en intervalos de cuarta descendente y células de fanfarria militar. Es lo que Monelle (2006) llama el tópico del *Hornsignal*, pero Mahler le da un sentido nuevo: donde antes había caza aristocrática o irrupción heroica (piénsese en Beethoven o Weber), ahora hay una llamada primordial de la naturaleza, un mundo que despierta (Floros, 1993; Engle, 2024).

Para el trompetista, lo complicado de este pasaje no es tanto la dificultad técnica en sí, sino la proyección en pianissimo desde la distancia. Tocar muy suave, muy lejos y con la afinación perfecta es un reto mayor del que parece. La distancia altera la percepción acústica, y hay que vigilar que no se escape ningún matiz marcial que rompa el carácter onírico del pasaje.

El cuarto movimiento (*Stürmisch bewegt. Energisch*, «Tempestuosamente agitado. Enérgico») arranca con una irrupción brutal en fa menor, una tonalidad muy alejada del Re mayor de la sinfonía. En una carta a Max Marschalk, Mahler describió este comienzo como «el grito desesperado de un corazón herido en lo más profundo» (*ein Aufschrei eines im tiefsten verwundeten Herzens*) (Mahler, 1979). Lo que sigue es una lucha entre ese material tempestuoso y un segundo tema *cantabile* en Re bemol mayor. En un momento determinado, los metales entran con un coral en Re mayor que parece resolverlo todo: es el *Durchbruch*, la irrupción. Pero la tormenta vuelve, y solo al final, tras una nueva pelea temática, se llega al triunfo definitivo: siete trompas de pie (*¡stehend!* anota Mahler en la partitura) y las trompetas y trombones afirmando la victoria en Re mayor (Floros, 1993; Darcy, 2001).

Los pasajes solistas de trompeta en este *finale*, entre las cifras [2] y [4], [23] y [26], [49] y [50], y [52] y [53], son de los más pedidos en audiciones profesionales (Trumpet Excerpts, s. f.). Simbólicamente representan la victoria sobre las fuerzas destructivas: lo que empezó como un grito de dolor acaba convirtiéndose en canto heroico. Técnicamente

exigen resistencia (los pasajes son largos y expuestos), precisión rítmica en las fanfarrias en *staccato*, estabilidad en el agudo (llega a un *si* bemol 5, por encima del *do* sobreagudo) y un control dinámico fino, especialmente en los pianos súbitos tras pasajes fuerte (Hanson, 1977).

Un detalle que merece la pena comentar es la indicación «con sordina» (*mit Dämpfer*) que aparece en el extracto [23] a [24]. La sordina cambia el color de la trompeta y en Mahler casi siempre aporta ironía, distancia o un punto espectral; es como si el material marcial de antes se transfigurara (Engle, 2024; Adorno, 1960/1992). Este juego entre trompeta abierta y trompeta con sordina es uno de los recursos más característicos de Mahler, algo que después retomarán Schönberg, Berg y Shostakóvich. En el mismo extracto aparece también la indicación «*zurückhaltend*» («reservado», «conteniendo»), que refuerza ese carácter íntimo.

2.2.2. Sinfonía n.º 3 en Re menor: el solo de *posthorn* del tercer movimiento

La *Sinfonía n.º 3* se compuso durante los veranos de 1895 y 1896 en Steinbach am Attersee y se estrenó completa en Krefeld el 9 de junio de 1902. Es la más larga de las sinfonías de Mahler y también una de las más ambiciosas a nivel filosófico (De La Grange, 1973; Floros, 1993). Está muy influida por Nietzsche y Schopenhauer, y originalmente cada movimiento tenía un título programático. La idea era una especie de ascensión: empezaba con «lo que me cuentan las rocas», seguía con «lo que me cuentan las flores», luego «lo que me cuentan los animales del bosque», y así hasta llegar al amor divino (Franklin, 1999; Niekerk, 2010). Mahler acabó quitando los títulos, pero la estructura se mantiene. El tercer movimiento (*Comodo. Scherzando. Ohne Hast*) corresponde a «lo que me cuentan los animales del bosque» (*Was mir die Tiere im Walde erzählen*), y en el centro aparece uno de los momentos más mágicos de toda la sinfonía: el solo de *posthorn*.

El *posthorn* es un instrumento antiguo, derivado de las trompetas que usaban los postillones del servicio de correos centroeuropeo desde el siglo XVIII. Su sonido es más cálido y nostálgico que el de una trompeta moderna, y durante el Romanticismo se convirtió en un símbolo literario y musical de la lejanía y del tiempo que pasa (Tarr, 1988; Altenburg, 1795/1974). Schubert lo usa en «Die Post», de *Die Winterreise*; Strauss, en *Till Eulenspiegels lustige Streiche*; Britten, en *Serenade for Tenor, Horn and Strings*. En la práctica, como es muy difícil conseguir un *posthorn* histórico hoy en día, el pasaje suele tocarse con fliscorno (*Flügelhorn*) en *si* bemol, o a veces con corneta. El color no es idéntico, pero se aproxima bastante (Trumpet Excerpts, s. f.).

El solo empieza un compás antes de la cifra [14] y se extiende hasta [16], con reapariciones más adelante en el movimiento. El trompetista toca desde fuera del escenario («*wie aus weiter Ferne*», «como desde la lejanía»), estableciendo un diálogo a distancia con la orquesta. Mahler le comentó en una ocasión a Natalie Bauer-Lechner, su amiga y confidente, el sentido que tenía para él este momento. Ella lo recogió así:

«Mahler describió este pasaje como la evocación de un momento feliz irrevocablemente perdido (Bauer-Lechner, 1980, p. 59)»

La melodía es *cantabile*, muy lírica, y se apoya en un acompañamiento tenue de cuerdas con sordina y maderas graves. El efecto es el de una suspensión del tiempo; Adorno (1960/1992) lo definió como uno de los momentos de «lirismo ingenuo» (*naiver Lyrismus*) más puros de toda la obra de Mahler.

Simbólicamente, el solo hace tres cosas a la vez. Funciona como tópico pastoral, evocando el campo y la vida rural idealizada (Monelle, 2006). Al mismo tiempo, remite al *lied* «Die Post» de Schubert, conectando con toda la tradición del *lied* romántico que Mahler también cultivó en los *Lieder eines fahrenden Gesellen* y en *Des Knaben Wunderhorn* (Hefling, 2001; Barham, 2007). Y, como ha señalado Niekerk (2010) desde una perspectiva ecocrítica, introduce un punto de vista no humano sobre la naturaleza, la voz de los animales, que rompe con la jerarquía antropocéntrica habitual.

Los retos técnicos de este solo son muy distintos a los de otros extractos mahlerianos. Aquí no hay agudos extremos ni *fortissimos*. Lo que hay es una línea lírica muy expuesta, en dinámica *piano/pianissimo*, que hay que mantener durante mucho tiempo, con

afinación perfecta en el registro medio y un fraseo que recuerde al canto humano (Friedman, 2012). La distancia añade complicaciones: el trompetista no tiene referencia visual directa del director y oye la orquesta con retraso, así que hay que ensayar la acústica antes. Zander (s. f.) lo explica muy bien: el sonido debe parecer que viene de ningún sitio concreto, como si emanara del espacio, y eso es lo que crea la atmósfera onírica.

Otro tema importante es el *rubato*. Este pasaje exige una flexibilidad temporal enorme, y directores como Bernstein, Abbado o Dudamel han mantenido esa línea (Philip, 2004; Hurwitz, 2004). Pero cuidado: no se trata de un *rubato* cualquiera, sino de un *tempo rubato cantabile* que nace del fraseo, no del capricho. La práctica históricamente informada (HIP) intenta recuperar esta flexibilidad, frente a interpretaciones más rígidas que predominaron en parte del siglo XX.

2.2.3. Sinfonía n.º 5 en Do sostenido menor: el *Trauermarsch* del movimiento inicial

La *Sinfonía n.º 5* se compuso entre 1901 y 1902 y se estrenó en Colonia el 18 de octubre de 1904, dirigida por el propio Mahler. Marca un antes y un después en su trayectoria. La musicología (De La Grange, 1995b; Floros, 1993; Mitchell, 2005) suele situarla al principio de lo que se conoce como «período medio» o «trilogía instrumental», formada por las sinfonías n.º 5, 6 y 7. En este período Mahler abandona los programas explícitos y los textos cantados, y se centra en explorar las posibilidades de la forma sinfónica pura. Que la obra arranque con un largo solo de trompeta, el célebre *Trauermarsch* o marcha fúnebre no es casualidad: es una declaración de intenciones.

El solo va desde el primer compás hasta seis compases después de la cifra [1], y lo toca la *Trompete I in B* (trompeta primera en si bemol). Empieza con un tresillo de semicorcheas como anacrusa, seguido de negras con puntillo y semicorcheas, en el patrón típico de las señales militares del ejército austrohúngaro (Melvin, 1997; Engle, 2024). Melvin (1997) demostró que este material deriva del *Generalmarsch*, un toque

reglamentario del ejército imperial que Mahler conocía bien: creció en Jihlava (Iglau), una ciudad de guarnición donde las bandas militares tocaban a diario. Pero Mahler no cita el toque tal cual: lo transforma. Lo pone en menor, lo carga de peso elegíaco y lo convierte en lo que Engle (2024) llama una *funereal fanfare*, una fanfarria fúnebre.

La carga simbólica del pasaje ha dado para mucha literatura. Adorno (1960/1992) lo considera el ejemplo paradigmático del *Trauermarsch* mahleriano, un género que bebe de Beethoven (la *Marcia fúnebre* de la *Heroica*) pero también del mundo personal del compositor, muy marcado por la muerte: perdió a varios hermanos en la infancia, entre ellos su preferido, Ernst, en 1875 (Feder, 2004; Franklin, 1999). Benjamin Zander (s. f.) propone una imagen muy evocadora para abordar el solo: la de un soldado solitario en un campo de batalla rodeado de cadáveres. Esa imagen conecta con la tradición del *Totentanz* y con toda la iconografía militar-fúnebre del Romanticismo tardío (Monelle, 2006).

Desde el punto de vista formal, este solo cumple una función estructural clave. Darcy (2001) ha mostrado que el *Trauermarsch* funciona como exposición de un material que luego reaparecerá transformado a lo largo de toda la sinfonía. El motivo de tresillos, en concreto, se convierte en una especie de *idée fixe*: vuelve en el segundo movimiento (*Stürmisch bewegt*) como material agitado, reaparece en el Scherzo como eco distorsionado y, al final, se transfigura en el júbilo del Rondo-Finale. Así que el solo inicial no es solo un buen comienzo: es la semilla de toda la obra (Floros, 1993; Hefling, 2001).

Técnicamente, este solo es uno de los extractos más pedidos en audiciones para trompeta principal (Friedman, 2012; Trumpet Excerpts, s. f.), y la razón es evidente: el trompetista entra en frío, sin preparación orquestal previa, desde el compás uno. La presión psicológica es tremenda. A eso se suman varios retos concretos: los tresillos de semicorchea deben tocarse con una ligera aceleración interna. Esto se llama *rushed*, que evoca la urgencia de la señal militar sin caer en la rigidez. La dinámica va del fortissimo inicial al pianissimo de las secciones intermedias, lo que exige un control del aire muy fino. Y el solo dura más de dos minutos, expuesto, así que la resistencia y la estabilidad del sonido se ponen a prueba de verdad.

La tradición interpretativa de este pasaje es interesante. Grabaciones como las de Karajan (1973) con Berlín o Bernstein (1987) con Viena mantienen la profundidad, pero son más métricas. En los últimos años, directores vinculados a la práctica históricamente informada, como Iván Fischer o Herreweghe, han recuperado parte del espíritu de las grabaciones antiguas: más flexibilidad y, cuando es posible, trompetas con válvula rotativa (Johnson, 2009).

2.2.4. Sinfonía n.º 6 en La menor, «Trágica»: los solos de los movimientos primero y cuarto

La *Sinfonía n.º 6*, apodada *Trágica* desde su estreno, se compuso entre 1903 y 1904 durante los veranos en Maiernigg am Wörthersee, y se estrenó en Essen el 27 de mayo de 1906, dirigida por el propio Mahler. Es una obra un poco excepcional dentro de su catálogo: pocas de sus sinfonías terminan en menor, y menos aún lo hacen con un final tan sombrío (Floros, 1993; Barham, 2005). Alma Mahler, en sus memorias, cuenta que su marido había presentado en esta obra los «tres golpes del destino» que le caerían después: la muerte de su hija María, el diagnóstico de su enfermedad cardíaca y su dimisión forzosa de la Ópera de Viena (Mahler, 1975). Esa lectura biográfica ha pesado mucho, pero la musicología más reciente la ha matizado: la obra tiene valor por sí misma, al margen de las coincidencias con la vida del compositor (De La Grange, 2000; Mitchell, 2005).

En el primer movimiento (*Allegro energico, ma non troppo. Heftig, aber markig*, «Allegro enérgico pero no demasiado. Vehemente pero vigoroso»), la trompeta aparece en varios pasajes expuestos. Los más importantes son: de seis compases después de [2] a dos antes de [3]; de cinco después de [3] a [4]; y entre [16] y [17] (Trumpet Excerpts, s. f.). La forma combina principios de sonata-allegro con desarrollo continuo, al estilo de Wagner y Bruckner, enfrentando un primer tema agresivo en La menor, la llamada «marcha del destino», con corcheas con puntillo y semicorcheas, a un segundo tema

apasionado y cálido en Fa mayor, conocido como «tema de Alma» (Darcy, 2001; Floros, 1993).

Los solos de trompeta del primer movimiento están claramente del lado del principio trágico: son duros, disonantes, rítmicamente afilados (Hanson, 1977). La intervención entre [16] y [17] introduce el famoso motivo «mayor/menor», un acorde de la mayor que inmediatamente se convierte en La menor al bajar la tercera, que se vuelve emblema del destino inexorable a lo largo de toda la sinfonía (Floros, 1993; Solvik, 2005). Es un recurso armónico aparentemente simple pero demoledor: cada vez que suena, cualquier esperanza de resolución positiva se viene abajo.

El cuarto movimiento (*Finale. Allegro moderato*) es uno de los episodios más largos y cargados de toda la producción de Mahler: dura cerca de media hora. Termina con los famosos «martillazos del destino» (*Hammerschläge*), producidos con un enorme martillo de madera. Mahler fue muy específico sobre cómo tenía que sonar. Floros (1993) recoge su descripción: «Breves, poderosos pero sordos golpes de carácter no metálico, como el hachazo que derriba un árbol (Mahler, citado en Floros, 1993, p. 176).»

El solo de trompeta de los compases 45 a 47 se sitúa en este clima apocalíptico y anticipa, temáticamente, la catástrofe del final. Barham (2005) lo considera un ejemplo paradigmático de la orquestación mahleriana madura, con un uso extremo de la dinámica, la articulación y el registro.

La lectura simbólica de estos solos ha dado lugar a debates. Desde el punto de vista tópico, las fanfarrias remiten al mundo militar, pero sin el carácter heroico afirmativo de otras tradiciones: aquí son anuncios de destrucción (Monelle, 2006; Engle, 2024). Desde el biográfico, la asociación con los tres golpes del destino que propuso Alma ha sido bastante relativizada. Hoy se tiende a interpretarlos más bien como expresión del pesimismo schopenhaueriano de Mahler, que había leído a fondo al filósofo, que como premonición literal de lo que le iba a pasar (Adorno, 1960/1992; Feder, 2004). Sea como sea, el carácter de *Memento mori* del pasaje es indiscutible.

Para el trompetista, esta sinfonía es una prueba de fuego. La orquesta es enorme, con xilófono, celesta, *rute* y el martillo en la percusión, y proyectar sobre todo ese aparato en fortissimo, sin perder afinación ni estabilidad, requiere mucho control del aire y de la

embocadura. El manejo de las disonancias tritonos y séptimas menores en el material de la marcha del destino, exige una afinación quirúrgica, porque las referencias armónicas del entorno no siempre ayudan. Para preparar este repertorio van bien los arpeggios en La menor con acentos, las notas filadas con crescendo y decrescendo progresivos, y los pasajes en el registro agudo con metrónomo, subiendo el tempo poco a poco.

2.2.5. Sinfonía n.º 7 en Mi menor, «Canción de la noche»: los solos de los movimientos primero y quinto

La *Sinfonía n.º 7*, compuesta entre 1904 y 1905 y estrenada en Praga el 19 de septiembre de 1908, es probablemente la más polémica de Mahler. Nunca ha tenido una recepción tan cómoda como las demás. El apodo de «Canción de la noche» (*Lied der Nacht*) no es de Mahler: viene de que los dos movimientos centrales se titulan *Nachtmusik I* y *Nachtmusik II*. Pero el apodo despista un poco, porque la obra abarca más que el mundo nocturno (Barham, 2005; Floros, 1993). Son cinco movimientos con una estructura simétrica: un Scherzo central, flanqueado por las dos músicas nocturnas, y estas a su vez enmarcadas por los movimientos extremos. La crítica actual la ve como una obra clave para entender cómo Mahler transita del Romanticismo tardío hacia algo que ya apunta al Modernismo (Hefling, 2001; Johnson, 2009).

El primer movimiento (*Langsam - Allegro risoluto, ma non troppo*) arranca con uno de los comienzos más raros del repertorio sinfónico: un solo de corno tenor en si bemol (*Tenorhorn*), un instrumento poco habitual en la orquesta sinfónica y más propio de las bandas militares centroeuropeas. Ese solo crea una atmósfera crepuscular muy particular, y las trompetas responden. Adorno (1960/1992) lo interpretó como ejemplo de la «fractura» (*Bruch*) mahleriana, es decir, ese desajuste consciente entre el material sonoro y lo que el oyente espera de él. Los pasajes solistas para *Trompete I* entre las cifras [1] y [2] del primer movimiento se mueven en esa zona liminar, con un color tímbrico más oscuro que el de los solos de las sinfonías n.º 1 o 5.

El quinto movimiento (*Rondo-Finale. Allegro ordinario. Allegro moderato ma energico*) es, como mínimo, desconcertante. Es festivo, rotundamente afirmativo, en do mayor brillante, y ha sido interpretado de formas muy distintas: unos lo ven como una resolución gloriosa de las tensiones anteriores; otros, como un triunfo forzado e irónico que en realidad subvierte la lógica narrativa de la obra (Barham, 2005; Adorno, 1960/1992). Los extractos para *Trompete I* de los compases 7 al 13 y del 42 al 51 están en ese terreno ambiguo: mezclan fanfarrias heroicas con elementos de distorsión irónica que anticipan procedimientos muy característicos del Modernismo vienés (Johnson, 2009; Ross, 2007).

Simbólicamente, los solos de esta sinfonía son complicados. El material del primer movimiento entronca con la tradición romántica de la *Nachtstück* o pieza nocturna, que cultivaron Schumann, Chopin o John Field. Pero Mahler lleva ese tópico al extremo y lo acerca a la estética del sueño y del inconsciente freudiano, algo que Feder (2004) explora desde una perspectiva psicoanalítica. También aparece la dimensión del viaje nocturno (*Nachtreise*) y la figura del *Wanderer* romántico, que viene de Schubert y Wagner y que aquí se tiñe de tonos más oscuros (Franklin, 1999).

Los solos del Finale son hermenéuticamente aún más complicados. La tesis de Adorno (1960/1992) es que el carácter forzosamente festivo del movimiento es irónico: una imposibilidad de la afirmación genuina en el mundo moderno. Barham (2005) matiza esto y propone una lectura doble, que admite a la vez lo afirmativo y lo irónico. En cualquier caso, el tratamiento de la trompeta en este *Finale*, fanfarrias heroicas mezcladas con materiales populares, militares y corales, es un ejemplo clarísimo de esa técnica de «montaje» que hace Mahler y que anticipa cosas que luego harán Stravinski, Shostakóvich y la posvanguardia (Ross, 2007; Painter, 2002).

Los retos técnicos en esta sinfonía son muy variados. En el primer movimiento, la dificultad principal está en la afinación en el registro grave, sobre todo en los intervalos descendentes, y en mantener un color tímbrico oscuro y concentrado, lo que exige una emisión de aire más densa. Los cambios dinámicos bruscos, típicos del material mahleriano aquí, piden un apoyo diafragmático muy fiable. En el Finale, el foco se desplaza: hay que proyectar sobre un *tutti* orquestal enorme, ser preciso en las fanfarrias con staccato marcado y mantener el agudo durante bastante tiempo.

Como estrategia de estudio, va bien trabajar intervalos descendentes con *bending* (flexión controlada del tono con labios y aire), practicar escalas de mi menor y do mayor con dinámicas contrastadas y hacer ejercicios con sordina para explorar el color oscuro del primer movimiento (Friedman, 2012). También es muy recomendable comparar grabaciones: Kubelik (1971), Bernstein (1985), Abbado (2005) y, más recientemente, Gergiev o Nott. Philip (2004) insiste en algo importante: en esta sinfonía más que en otras, la interpretación tiene que articularse en torno a la tensión entre el material popular y su tratamiento sinfónico, que es uno de los núcleos expresivos de la obra.

2.3. Aspectos performativos y pedagógico

2.3.1. Desafíos técnicos en los solos de trompeta

Los solos de trompeta de Mahler están entre los más exigentes del repertorio orquestal. Eso se ve en las listas de extractos obligatorios en audiciones profesionales de orquestas de primer nivel, desde la Wiener Philharmoniker o la New York Philharmonic hasta la Berliner Philharmoniker, la Royal Concertgebouw o la London Symphony (Weill Institute of Music, 2025; Trumpet Excerpts, s. f.). Si se analizan con cierto detalle, los retos se pueden agrupar en varias categorías que, aunque están interrelacionadas, conviene tratar por separado: el registro, la dinámica, las transposiciones, el control del aire y la resistencia, la precisión rítmica y articulatoria, y los efectos tímbricos especiales (sordinas, instrumentos alternos y ejecución *offstage*).

Registro: agudos y graves extremos

El primer gran reto son los agudos. La *Sinfonía n.º 1* es el caso paradigmático: las fanfarrias del finale llegan al si bemol 5, justo por encima del do sobreagudo, y hay que tocarlo en fortissimo, con estabilidad y durante pasajes largos y expuestos (Trumpet Excerpts, s. f.). Según los estudios fisiológicos de Frederiksen (1996), aplicados después al repertorio tardorromántico, producir estos registros requiere una combinación muy concreta de apoyo diafragmático, tensión de la embocadura y velocidad del aire; coordinarlo todo solo se consigue con trabajo sistemático a lo largo del tiempo. Y hay que subrayar algo: lo difícil no es sacar la nota aislada, sino sostener el agudo de manera estable durante un pasaje expuesto.

En el otro extremo está el grave. Los solos de la *Sinfonía n.º 7* exigen dominio del registro bajo, con intervalos descendentes que llegan al *fa* sostenido 3 con sonido estable y timbre concentrado. Frederiksen (1996) lo explica bien: el grave pide relajar la embocadura sin perder firmeza, mover más aire y vigilar la afinación, porque la trompeta tiende a bajar naturalmente en esta zona. Y luego está la *Sinfonía n.º 3*, que con el solo de *posthorn* añade otra dificultad distinta: controlar el registro medio en dinámicas pianissimo extremas.

Dinámica y control del aire

Mahler explota toda la gama dinámica de la trompeta, desde el pppp, sobre todo cuando la trompeta toca fuera del escenario, hasta el fff de los momentos apoteósicos del *Durchbruch*. La *Sinfonía n.º 5* quizá sea el caso más extremo: el solo inicial del *Trauermarsch* pasa de un fortissimo inicial a pianísimos que requieren un control de aire enorme (Friedman, 2012). Farkas (1962), en su estudio clásico sobre los metales, explica que los cambios dinámicos súbitos, sobre todo los *subitos piano* tras pasajes en forte, se consiguen descoordinando de forma controlada la presión del aire y la apertura de la embocadura. Es una técnica que no se improvisa: se entrena con notas filadas y ejercicios de variación dinámica.

El pianísimo mahleriano merece un comentario aparte. Como ha explicado Philip (2004), un pianísimo de Mahler no es simplemente tocar más flojo. Es otra cosa: el sonido tiene que seguir teniendo identidad, presencia, proyección. Mahler lo deja claro con indicaciones como *wie ein Hauch* («como un soplo») o *mit verhaltener Ausdruck* («con expresión contenida»). Eso pide un control del aire mucho más fino que el del repertorio clásico o romántico temprano.

Transposiciones e instrumentos

Otro reto es la variedad de afinaciones. Mahler escribe para trompetas en *fa*, en *si* bemol y en *do*, y a veces en *re* o en *mi* bemol. No lo hace por capricho, sino por cuestiones tímbricas. Tarr (1988) lo explica con detalle: la trompeta en *fa* tiene un sonido más oscuro y noble; la de *si* bemol es más ágil y brillante en el agudo; la de *do* da claridad y precisión en el registro medio-agudo. Hoy en día, lo habitual es que el trompetista use una trompeta estándar en *si* bemol o en *do* y haga la transposición mental desde la afinación original. Esto añade una capa más de dificultad, sobre todo en pasajes complicados.

También está la cuestión del tipo de trompeta. La práctica históricamente informada (HIP) ha recuperado el uso de instrumentos originales, en concreto las trompetas con válvula rotativa, típicas de la escuela centroeuropea. Johnson (2009) señala que estos instrumentos, aún hoy habituales en las orquestas vienesas, producen un sonido más

oscuro y denso que las trompetas anglosajonas de pistón, y eso encaja bien con el ideal sonoro de Mahler. El debate entre HIP y práctica moderna es uno de los más vivos en la interpretación actual (Philip, 2004; Hurwitz, 2004).

Precisión rítmica y articulación

El ritmo es clave en los pasajes fanfarriescos porque el significado del material depende de que las células rítmicas se toquen bien. Monelle (2006) y Engle (2024) han mostrado que los tópicos militares de Mahler funcionan por alusión o cita a señales reales del ejército austrohúngaro, y el oyente (consciente o inconscientemente) los reconoce por el ritmo. Los tresillos del *Trauermarsch* de la *Sinfonía n.º 5* son el ejemplo perfecto: esa ligera aceleración interna que se puede escuchar en versiones de Bernstein, Abbado o Chailly, tiene que sonar con precisión, sin mecanicidad, pero sin desmadrarse tampoco.

La articulación es igual de importante. Mahler usa un vocabulario enorme, del *legatissimo* al *staccatissimo*, con toda la gama intermedia: *portato*, *tenuto*, *marcato*, *martellato*. Cada articulación hay que respetarla. Farkas (1962) insiste en que esto se consigue coordinando bien la lengua, el aire y la embocadura, y utilizando técnicas como la doble y triple articulación o los *breath attacks* (ataques de pulmón) según el contexto.

Efectos tímbricos: sordinas, instrumentos alternos y offstage

Los efectos tímbricos son uno de los aspectos más interesantes, y más complicados, del repertorio mahleriano. Mahler usa la sordina sistemáticamente, con indicaciones diferenciadas: *mit Dämpfer* (con sordina), *ohne Dämpfer* (sin sordina), *Dämpfer ab* (quítese la sordina). El trompetista tiene que disponer de varios tipos: rectas, *cup*, *harmon*, y, sobre todo, cambiarlas rápido, porque el tiempo disponible en la partitura suele ser justo (Trumpet Excerpts, s. f.). Además, la sordina cambia la afinación y la respuesta del instrumento, así que hay que recalibrar sobre la marcha.

Los instrumentos alternos: *posthorn*, fliscorno, trompeta rotativa, corneta, también son un tema. El caso más conocido es el solo de *posthorn* de la *Sinfonía n.º 3*, que hoy casi siempre se toca con fliscorno en si bemol porque los *posthorns* históricos son muy difíciles de conseguir (Tarr, 1988; Trumpet Excerpts, s. f.). El cambio preserva el carácter, pero introduce pequeñas diferencias de afinación y respuesta que hay que

dominar. Lo mismo pasa con la elección entre trompeta rotativa y trompeta de pistón, que tiene implicaciones estéticas importantes.

Y luego está el *offstage*, es decir, tocar fuera del escenario. Aparece en las llamadas iniciales de la *Sinfonía n.º 1*, en el solo de *posthorn* de la Tercera y en otros sitios. Los problemas son varios: no se ve al director, se oye la orquesta con retraso y la acústica del lugar donde toca el trompetista no suele ser la ideal. Hay que anticiparse, conocer muy bien la partitura y ensayar la acústica antes (Zander, s. f.). Philip (2004) subraya que la calidad del resultado depende mucho de saber manejar todo esto, y que es una habilidad específica que el trompetista orquestal tiene que cultivar aparte.

Resistencia y planificación

La resistencia física es un reto que lo atraviesa todo. Las sinfonías de Mahler duran entre cincuenta y noventa minutos, y el trompetista tiene que dosificarse para llegar a los pasajes culminantes en buenas condiciones. Friedman (2012) lo plantea así: gestionar la resistencia requiere dos cosas. Por un lado, preparación física: calentamiento sistemático, práctica orquestal regular y algo de trabajo cardiovascular. Por otro, estrategia interpretativa: hay que decidir cuándo apretar y cuándo contenerse, de modo que los momentos clave tengan el combustible que necesitan.

La pedagogía aplicada al repertorio tardorromántico ha desarrollado en las últimas décadas protocolos bastante específicos: trabajar los extractos aislados, hacer audiciones simuladas, tocar en contextos orquestales de dificultad creciente. Pero Friedman (2012) insiste en un punto importante: preparar un extracto de Mahler no consiste solo en dominar la parte técnica. Hay que entender dónde encaja dentro de la sinfonía completa, cómo se relaciona con el resto de la obra, qué papel juega en la narrativa. Para eso hace falta escuchar varias versiones y analizar la partitura entera.

En conjunto, los solos de trompeta de Mahler son un laboratorio perfecto para el trompetista orquestal. En un corpus relativamente acotado aparecen casi todos los retos que uno se va a encontrar en la vida profesional. Prepararlos bien, trabajando cada categoría por separado, pero sin perder nunca de vista la obra completa, es probablemente

uno de los mejores caminos para desarrollar una carrera orquestal seria. Y, además, como se ha visto en los apartados anteriores, es una manera estupenda de pensar sobre la relación entre análisis, simbolismo e interpretación (Cook, 2013; Philip, 2004).

2.3.2 Comparación de interpretaciones históricas y modernas

El presente apartado ofrece una panorámica comparativa de las grabaciones más relevantes de las *Sinfonías n.º 1, n.º 3, n.º 5, n.º 6 y n.º 7* de Gustav Mahler. La selección de registros se ha realizado atendiendo a dos categorías ampliamente reconocidas por la crítica especializada (Classical Music, 2025; Duggan, 2006; Gramophone, 2026): por un lado, las denominadas grabaciones históricas, entendidas como aquellas firmadas por directores con vinculación directa o discipular con el compositor o por las primeras generaciones de mahlerianos; y por otro, las grabaciones modernas de referencia, registros posteriores a 1980 cuyo consenso crítico, excelencia interpretativa y calidad técnica los han consolidado como referentes contemporáneos.

Sinfonía n.º 1 en Re mayor «Titán»

La grabación de Bruno Walter con la Columbia Symphony Orchestra (1961) constituye una de las referencias históricas fundamentales, dada la vinculación directa del director con el propio Mahler, de quien fue discípulo, colaborador y responsable del estreno póstumo de la *Sinfonía n.º 9* y de «*Das Lied von der Erde*». Su lectura se caracteriza por la naturalidad del fraseo, la flexibilidad agógica y un profundo arraigo en la tradición vienesa (Duggan, 2006).

Entre las versiones modernas, la grabación de Rafael Kubelík al frente de la Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks (1967) destaca por su lirismo y delicadeza tímbrica, considerada una de las lecturas más poéticas de cuantas existen (Gramophone, 2026). Como contrapunto expresivo, la versión de Leonard Bernstein con la Royal Concertgebouw Orchestra (1987) ofrece una interpretación de gran amplitud emocional y dramatismo, especialmente notable en el movimiento final.

La comparación entre estos tres registros permite contrastar tres concepciones diferenciadas: el clasicismo idiomático de Walter, el lirismo poético de Kubelík y la teatralidad romántica de Bernstein.

Sinfonía n.º 3 en Re menor

La grabación de Jascha Horenstein con la London Symphony Orchestra (1970) constituye la referencia histórica fundamental de esta obra, valorada por su solidez arquitectónica, intensidad espiritual y nobleza expresiva, especialmente en el movimiento conclusivo (Duggan, 2006).

Entre las versiones modernas, sobresale la lectura de Leonard Bernstein con la New York Philharmonic (1987) de carácter vehemente y monumental, en la que destacan las intervenciones solistas del trombón y la participación vocal de Christa Ludwig, considerada por la crítica especializada una de las interpretaciones más vívidas del catálogo mahleriano del director (Gramophone, 2026). Por su parte, Claudio Abbado con la Berliner Philharmoniker (1999) propone una visión refinada y transparente, en la que prima el detalle orquestal y el lirismo natural sobre la exaltación dramática.

Estas tres versiones representan, respectivamente, la nobleza estructural, la implicación emocional y la perfección orquestal aplicadas a la sinfonía más extensa del repertorio mahleriano.

Sinfonía n.º 5 en Do sostenido menor

La grabación de John Barbirolli con la New Philharmonia Orchestra (1969) constituye una de las referencias históricas más unánimemente reconocidas, hasta el punto de haber sido incluida en la prestigiosa serie Great Recordings of the Century de EMI (Lee, 2012). Sobresale el lirismo desolador de su Adagietto y la profundidad expresiva de los movimientos centrales.

Como contraste, la versión de Herbert von Karajan al frente de la Berliner Philharmoniker (1973) ofrece una lectura de extraordinario refinamiento sonoro y rigor arquitectónico, una de las pocas incursiones mahlerianas plenamente comprometidas del director austríaco. Finalmente, Leonard Bernstein con la Wiener Philharmoniker (1987) propone una interpretación intensamente personal, donde la flexibilidad agógica y la atención al detalle dinámico realzan el sonido característico de las cuerdas vienesas (Gramophone, 2026).

El contraste entre estas tres versiones evidencia tres prioridades interpretativas distintas: la profundidad expresiva, la perfección formal y el compromiso emocional.

Sinfonía n.º 6 en La menor «Trágica»

La grabación de John Barbirolli con la New Philharmonia Orchestra (1967), igualmente integrada en la serie Great Recordings of the Century de EMI, sigue siendo la referencia histórica de esta obra (Duggan, 2006). Es valorada por su tensión dramática y su capacidad para prescindir de la retórica pesada que caracterizaba al estilo mahleriano anterior.

Entre las propuestas modernas, la versión de Claudio Abbado con la Berliner Philharmoniker (2005), grabada en directo en 2004, destaca por su transparencia, claridad analítica y un movimiento final demoledor. La grabación de Jonathan Nott con la Bamberger Symphoniker (2007) constituye una referencia moderna especialmente elogiada por la crítica, hasta el punto de obtener el reconocimiento Editor's Choice de Gramophone y Orchestral Choice de BBC Music Magazine (Classical Music, 2025).

La comparación de estos tres registros permite trazar una evolución interpretativa que parte de la dramaturgia tradicional, pasa por la depuración analítica y culmina en una visión contemporánea de notable equilibrio.

Sinfonía n.º 7 en Mi menor «Canción de la noche»

La grabación de Otto Klemperer con la New Philharmonia Orchestra (1968) representa una visión histórica de carácter monumental, especialmente significativa por la condición de Klemperer como discípulo directo de Mahler. Sus tempos amplios permiten apreciar con singular claridad la arquitectura de la obra, en una lectura tan polémica como imprescindible (Duggan, 2006).

La versión de Leonard Bernstein con la New York Philharmonic, publicada en su día por Columbia/Sony Classical, sigue siendo considerada por la crítica especializada como una referencia interpretativa fundamental de esta sinfonía, gracias a su colorido tímbrico y a su comprensión del carácter nocturno y enigmático de la obra (Classical Music, 2025). Por su parte, Claudio Abbado con la Chicago Symphony Orchestra (1984) ofrece una lectura moderna de gran refinamiento, caracterizada por la claridad estructural y la ausencia de exageraciones expresivas (Gramophone, 2026).

Las tres versiones permiten contrastar la monumentalidad reveladora de Klemperer, la viveza visionaria de Bernstein y el rigor estructural de Abbado, ofreciendo aproximaciones complementarias a la que tradicionalmente ha sido considerada la sinfonía más esquiva del catálogo mahleriano.

Síntesis comparativa

Del análisis conjunto de las grabaciones seleccionadas pueden extraerse varias conclusiones generales. En primer lugar, se observa que las versiones históricas, especialmente las firmadas por Walter, Klemperer, Barbirolli u Horenstein, aportan un valor documental e idiomático difícilmente sustituible, en tanto que reflejan una tradición interpretativa más próxima al propio Mahler o al contexto centroeuropeo del que surge su música. En segundo lugar, las grabaciones modernas evidencian un progresivo refinamiento sonoro, una mayor claridad analítica y una atención creciente al detalle orquestal, ejemplificadas en las versiones de Abbado, Nott o Bernstein en sus registros

tardíos. Finalmente, el conjunto de versiones seleccionadas permite apreciar cómo cada generación de directores ha ido reinterpretando el legado mahleriano desde su propia sensibilidad estética, contribuyendo a consolidar a Mahler como uno de los compositores más interpretados y grabados del repertorio sinfónico actual.

3 EJERCICIOS PROPUESTOS

3.1 Ejercicios para la *Sinfonía n.º 1* en Re mayor («Titán»):

Para trabajar los extractos de la *Sinfonía n.º 1* se proponen los siguientes ejercicios, cuyo objetivo es fragmentar el solo en unidades menores con el fin de focalizar la atención en aspectos concretos como el ritmo, la articulación y la afinación.

Ejercicios para la primera intervención del primer extracto *Sinfonía n.º 1* [1] a [2]:



Ilustración 18. *Sinfonía n.º 1* en Re mayor, primer movimiento, Trompeta I in F, números de ensayo 1-2 (Mahler, 1899, p. 1).

Primer ejercicio: este ejercicio se centra en el comienzo del solo. Se ejecutará inicialmente en un registro y dinámica cómodos, con el fin de focalizar la atención en el ritmo y la articulación. Una vez consolidados ambos aspectos, la atención se dirigirá al registro, ascendiendo cromáticamente, semitono a semitono, hasta alcanzar el registro original.

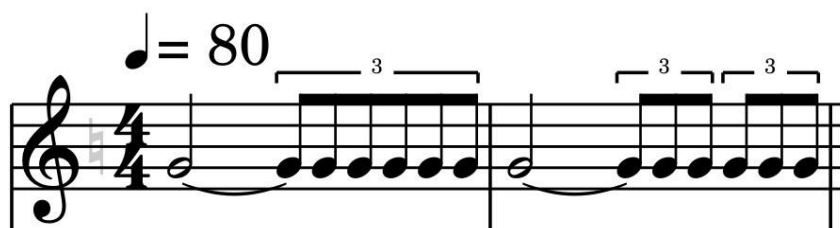


Ilustración 19. Ejercicio de preparación del inicio de la primera fanfarria de la *Sinfonía n.º 1* en Re mayor, primer movimiento, cc. 1-2. Adaptación propia con Flat.io

Segundo ejercicio: Una vez dominado este ejercicio, se procederá al siguiente, centrado en las fusas.



Ilustración 20. Ejercicio de preparación del inicio de la primera fanfarria de la *Sinfonía n.º 1* en Re mayor, primer movimiento, cc. 1-2.
Adaptación propia con Flat.io

Tercer ejercicio: En este tercer ejercicio propuesto puede observarse que la figuración rítmica ya es la original. Se seguirá el mismo procedimiento que en el anterior: primero, ritmo y articulación; a continuación, afinación y registro.



Ilustración 21. Ejercicio de preparación del inicio de la primera fanfarria de la *Sinfonía n.º 1* en Re mayor, primer movimiento, cc. 1-2. Adaptación propia con Flat.io

Cuarto ejercicio: los dos ejercicios restantes se centran en el tercer y cuarto compás, concretamente en las corcheas con puntillo y semicorcheas, así como en los tresillos.

Objetivo principal:



Ilustración 22. Ejercicio de preparación de la primera fanfarria de la *Sinfonía n.º 1* en Re mayor, primer movimiento, cc. 1-2. Adaptación propia con Flat.io.

Objetivo final:



Ilustración 23. Ejercicio de preparación de la primera fanfarria de la *Sinfonía n.º 1* en Re mayor, primer movimiento, cc. 1-2. Adaptación propia con Flat.io.

Quinto ejercicio:

Objetivo principal:

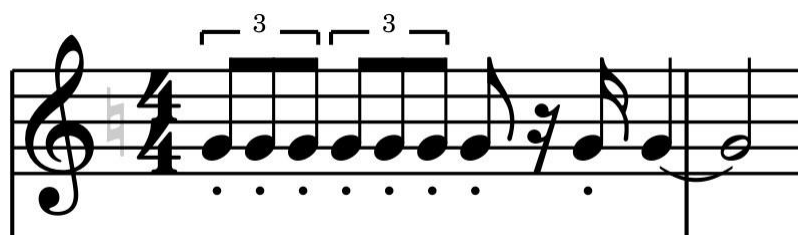


Ilustración 24. Ejercicio de preparación de la primera fanfarria de la *Sinfonía n.º 1* en Re mayor, primer movimiento, cc. 1-2. Adaptación propia con Flat.io.

Objetivo final:

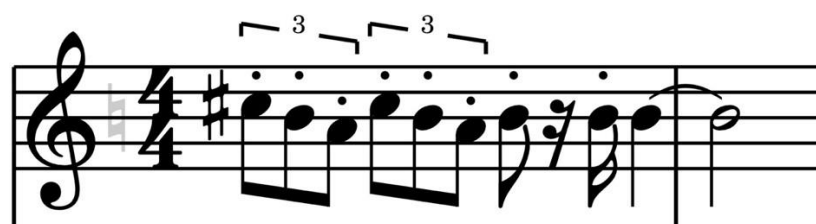


Ilustración 25. Ejercicio de preparación de la primera fanfarria de la *Sinfonía n.º 1* en Re mayor, primer movimiento, cc. 1-2. Adaptación propia con Flat.io.

Una vez completados e interiorizados todos los ejercicios previos, se procede a trabajar el solo completo de manera íntegra y autónoma. Esta forma de abordaje revela ser considerablemente más sencilla para alcanzar el objetivo final. Aunque implica un ritmo de trabajo más pausado, resulta notablemente más efectiva y sólida en términos de resultados.

Ejercicios para la segunda intervención del primer extracto de la *Sinfonía n.º 1* [2] a [3]:



Ilustración 26. *Sinfonía n.º 1* en Re mayor, primer movimiento, Trompeta I in F, números de ensayo 2-3 (Mahler, 1899, p. 1).

Misma filosofía de trabajo que en el primer extracto. Trabajo primero en un mismo registro para prestar atención al ritmo y a la articulación.

Primer ejercicio:

Objetivo principal:

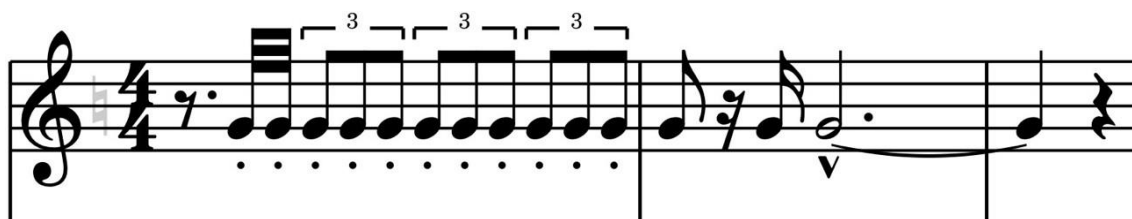


Ilustración 27. Ejercicio de preparación de la segunda fanfarria de la *Sinfonía n.º 1* en Re mayor, primer movimiento, cc. 2-3. Adaptación propia con Flat.io.

Una vez consolidados el ritmo y la articulación, se procede a la afinación y el registro.

Objetivo final:



Ilustración 28. *Sinfonía n.º 1* en Re mayor, primer movimiento, Trompeta I in F, números de ensayo 2-3 (Mahler, 1899, p. 1).

Ejercicios para la tercera intervención del primer extracto de la *Sinfonía n.º 1* [3] a [4]:



Ilustración 29. *Sinfonía n.º 1* en Re mayor, primer movimiento, Trompeta I in F, números de ensayo 3-4 (Mahler, 1899, p. 1).

Primer ejercicio: Misma filosofía de trabajo que en los ejercicios anteriores.

Objetivo principal:



Ilustración 30. Ejercicio de preparación de la tercera fanfarria de la *Sinfonía n.º 1* en Re mayor, primer movimiento, cc. 3-4. Adaptación propia con Flat.io.

Objetivo final:



Ilustración 31. *Sinfonía n.º 1* en Re mayor, primer movimiento, Trompeta I in F, números de ensayo 3-4 (Mahler, 1899, p. 1).

Ejercicios para la primera intervención del segundo extracto de la *Sinfonía n.º 1* [23] a [24]:



Ilustración 32. *Sinfonía n.º 1* en Re mayor, primer movimiento, Trompeta I in F, números de ensayo 23-24 (Mahler, 1899, p. 2).

El objetivo principal en el trabajo de este solo consiste en dotar al pasaje del carácter y el color tímbrico apropiados mediante el uso de la sordina. Como puede observarse, bajo el número de ensayo [23] aparece la indicación «*mit Dämpfer*,» expresión alemana que significa «con sordina». Para ello, resulta particularmente útil la audición comparada de diversas versiones de referencia de la sinfonía en las que se localice el extracto. Tras identificar el pasaje en las distintas interpretaciones, se procederá a una escucha atenta de los matices transmitidos por cada una de ellas, a fin de extraer conclusiones fundamentadas. Una vez completado dicho análisis auditivo, se abordará la ejecución instrumental.

También aparece en los últimos compases la expresión en alemán «*zurückhaltend*,» la cual traducida al español significa «reservado».

Primer ejercicio: misma filosofía de trabajo que en los ejercicios anteriores.

Objetivo principal:



Ilustración 33. Ejercicio de preparación del inicio de la cuarta fanfarria de la *Sinfonía n.º 1* en Re mayor, primer movimiento, cc. 23-24. Adaptación propia con Flat.io.

Objetivo final:



Ilustración 34. *Sinfonía n.º 1* en Re mayor, primer movimiento, Trompeta I in F, números de ensayo 23-24 (Mahler, 1899, p. 2).

Ejercicios para la segunda intervención del segundo extracto de la *Sinfonía n.º 1* [25] a [26]:



Ilustración 35. *Sinfonía n.º 1* en Re mayor, primer movimiento, Trompeta I in F, números de ensayo 25-26 (Mahler, 1899, p. 2).

Al comienzo de este extracto aparece la expresión alemana «*Vorwärts drängend*», que puede traducirse como «impulsado hacia delante». Este será, por tanto, el carácter que se pretende conferir a este pasaje.

Primer ejercicio: el primer ejercicio propuesto para abordar este extracto se centra en el ritmo y la articulación del tercer cuarto y quinto compás. No se presta atención al primer y segundo compás ya que han sido trabajados previamente.



Ilustración 36. Ejercicio de preparación de la cuarta fanfarria de la *Sinfonía n.º 1* en Re mayor, primer movimiento, cc. 25-26. Adaptación propia con Flat.io.

Una vez consolidados estos aspectos, se procederá al siguiente ejercicio.

Segundo ejercicio: como puede observarse, los intervallos ya aparecen en su forma real, aunque aún no en el registro original. A partir de este punto se ascenderá semitono a semitono hasta alcanzar dicho registro original del extracto.

Objetivo final:

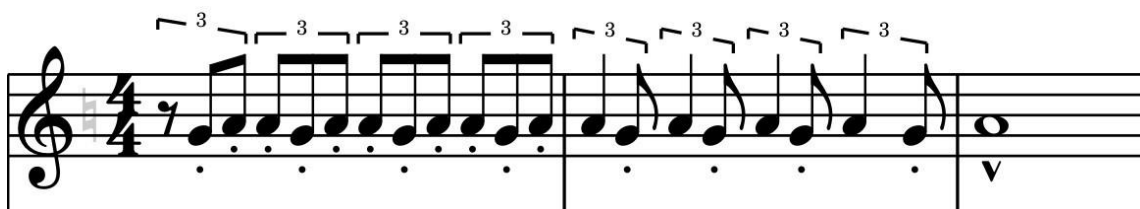


Ilustración 37. Ejercicio de preparación de la cuarta fanfarria de la *Sinfonía n.º 1* en Re mayor, primer movimiento, cc. 25-26. Adaptación propia con Flat.io.

Tercer ejercicio: En los dos últimos compases del extracto, la atención se centrará en dotar de carácter a la anacrusa y a su posterior caída sobre el último compás. Para ello, se plantea un ejercicio donde hay tres corcheas preparatorias antes de la real y su caída al siguiente compás. El objetivo es interiorizar la sensación física y musical asociada al carácter, la amplitud, y el apoyo de dichas corcheas, para trasladarla posteriormente a la corchea real y sustituir las corcheas preparatorias por la figuración original.

Primer paso:

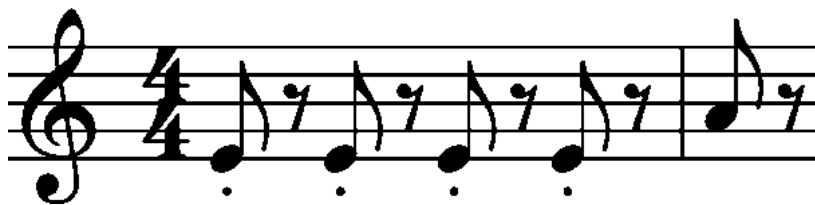


Ilustración 38. Ejercicio de preparación del final de la cuarta fanfarria de la *Sinfonía n.º 1* en Re mayor, primer movimiento, cc. 25-26. Adaptación propia con Flat.io.

Segundo paso:



Ilustración 39. Ejercicio de preparación del final de la cuarta fanfarria de la *Sinfonía n.º 1* en Re mayor, primer movimiento, cc. 25-26. Adaptación propia con Flat.io.

Tercer paso:



Ilustración 40. Ejercicio de preparación del final de la cuarta fanfarria de la *Sinfonía n.º 1* en Re mayor, primer movimiento, cc. 25-26. Adaptación propia con Flat.io.

Tras la realización de todos estos ejercicios, se regresa al extracto original y se verá que, una vez fragmentado el solo y trabajados individualmente y de forma progresiva cada uno de los aspectos musicales, se ha logrado abordarlo con rigor.

Ejercicios para el tercer extracto de la *Sinfonía n.º 1* [49] a [50]:



Ilustración 41. *Sinfonía n.º 1* en Re mayor, cuarto movimiento, Trompeta I in F, números de ensayo 49-50 (Mahler, 1899, p. 7).

En este extracto se centra la atención en los dos últimos compases, especialmente en el *decrecendo*, dado que el primer compás ya ha sido explicado previamente.

Para ello se propone un ejercicio de notas largas que parte del piano, evoluciona hacia el forte y regresa al piano. Dicho ejercicio puede practicarse ascendiendo cromáticamente (primer paso). De él debe retenerse la sensación experimentada en el decrescendo desde el forte hasta el piano (segundo paso). El último ejercicio previo al abordaje del extracto original consiste en trabajar la figuración rítmica del solo completo sobre una única nota

(tercer paso), prestando especial atención al ritmo, la articulación, la dinámica y el carácter.

Primer paso:



Ilustración 42. Ejercicio de preparación del final de la quinta fanfarria de la *Sinfonía n.º 1* en Re mayor, cuarto movimiento, cc. 49-50. Adaptación propia con Flat.io.

Segundo paso:

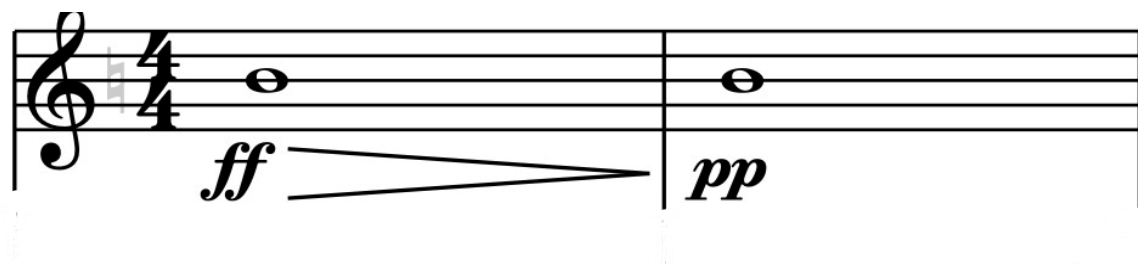


Ilustración 43. Ejercicio de preparación del final de la quinta fanfarria de la *Sinfonía n.º 1* en Re mayor, cuarto movimiento, cc. 49-50. Adaptación propia con Flat.io.

Tercer paso:

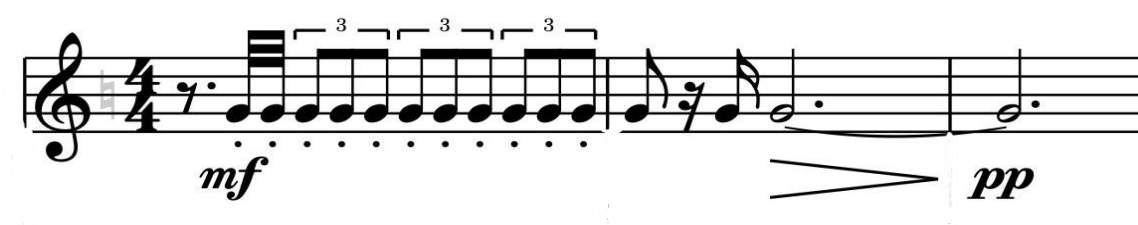


Ilustración 44. Ejercicio de preparación del inicio de la quinta fanfarria de la *Sinfonía n.º 1* en Re mayor, cuarto movimiento, cc. 49-50. Adaptación propia con Flat.io.

Ejercicios para el cuarto extracto de la *Sinfonía n.º 1* [52] a [53]:



Ilustración 45. *Sinfonía n.º 1* en Re mayor, cuarto movimiento, Trompeta I in F, números de ensayo 52-53 (Mahler, 1899, p. 8).

Para abordar el último extracto propuesto de la *Sinfonía n.º 1* resulta pertinente reutilizar los ejercicios expuestos con anterioridad, dado que este solo constituye una combinación de los precedentes. Se emplea el mismo procedimiento: en primer lugar, articulación, ritmo y carácter; a continuación, afinación y registro. El primer paso aborda la primera mitad del extracto con la figuración rítmica original, pero sobre una única nota. El segundo paso aplica este mismo planteamiento al extracto completo. El tercero, por último, integra la ejecución original del solo, con la interválica real y atención focalizada en la afinación. Para ello resulta recomendable iniciar la práctica a un tempo reducido, ya que de este modo se percibe con mayor claridad la afinación entre los sucesivos intervalos.

Como puede observarse, junto al número de ensayo [52], Mahler indica «*Wieder vorwärts drängend*,» que puede traducirse como «de nuevo empujando hacia delante».

Primer paso:

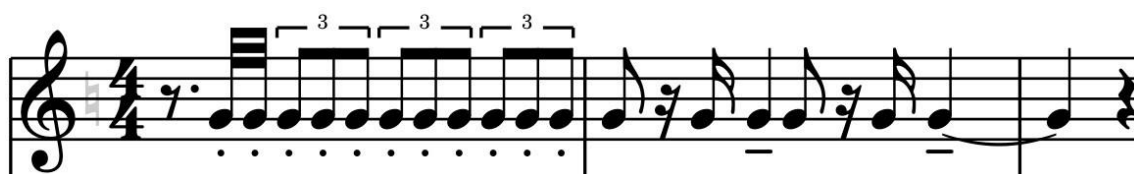


Ilustración 46. Ejercicio de preparación del inicio de la sexta fanfarria de la *Sinfonía n.º 1* en Re mayor, cuarto movimiento, cc. 52-53. Adaptación propia con Flat.io.

Segundo paso:



Ilustración 47. Ejercicio de preparación de la sexta fanfarria de la *Sinfonía n.º 1* en Re mayor, cuarto movimiento, cc. 52-53. Adaptación propia con Flat.io.

Tercer paso:



Ilustración 48. *Sinfonía n.º 1* en Re mayor, cuarto movimiento, Trompeta I in F, números de ensayo 52-53 (Mahler, 1899, p. 8).

3.2 Ejercicios para la *Sinfonía n.º 3*:

Ejercicios para el primer extracto de la *Sinfonía n.º 3* [14] a [16]:

Sinfonie Nr. 3
d-Moll

Gustav Mahler

3. Satz
Comodo. Scherzando.
Ohne Hast

256 Etwas zurückhaltend Posthorn in B (14) Sehr gemächlich
frei vortragen (Wie
die Weise eines Post-
horns)

Etwas stärker als vorher 1. Trp. (in F) verklingend *ppp* wie aus weiter Ferne

257 portamento

265

273 Zeit lassen

282 Zurückhaltend, verhallend a tempo (Moderato) sich etwas nähernd
poco rit. a tempo

294 Zeit lassen verklingend *ppp* *espr.* Zeit lassen

303 Zurückhaltend a tempo 10 *ppp*

rit. 31608 (Fortsetzung
nächste Seite)

Edition Peters



Ilustración 49. *Sinfonía n.º 3* en Re menor, tercer movimiento, solo de Posthorn, Flügelhorn in Bb, cc. 14-16 (Mahler, 1898, p. 1).

Primer ejercicio: Para el primer ejercicio se propone el ejercicio de la siguiente imagen debido a que en él se presenta una amplia gama de distancias interválicas, al igual que en el extracto propuesto.



Ilustración 50. Ejercicio de saltos interválicos para la preparación del primer extracto de la *Sinfonía n.º 3* en Re menor, tercer movimiento, solo de *Posthorn*, cc. 14-16. Adaptación propia con Flat.io.

O los ejercicios del apartado de ejercicios de intervalos del *Método completo de trompeta* de J. B. Arban (edición revisada por José María Ortiz Soriano):



Ilustración 51. Ejercicio n.º 1 de estudios de intervalos. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 125).

Segundo ejercicio: Este ejercicio se centra en la sección inicial del solo. Continúa con la metodología previa de fragmentación progresiva del material, dividiendo el extracto en segmentos para abordarlos de forma sistemática.

El objetivo principal consiste en ampliar de manera gradual y consecutiva el intervalo inicial (mostrado en la imagen izquierda) hasta alcanzar el intervalo objetivo (representado en la imagen derecha).

El trabajo se orienta fundamentalmente a la audición precisa, afinación e interiorización profunda de los intervalos implicados. Esta asimilación previa permitirá, posteriormente, integrarlos de forma natural en el contexto del solo completo, liberando atención para centrarse en otros aspectos interpretativos (fraseo, dinámica, articulación, etc.) una vez que los saltos interválicos hayan sido plenamente incorporados al repertorio auditivo y técnico del intérprete.

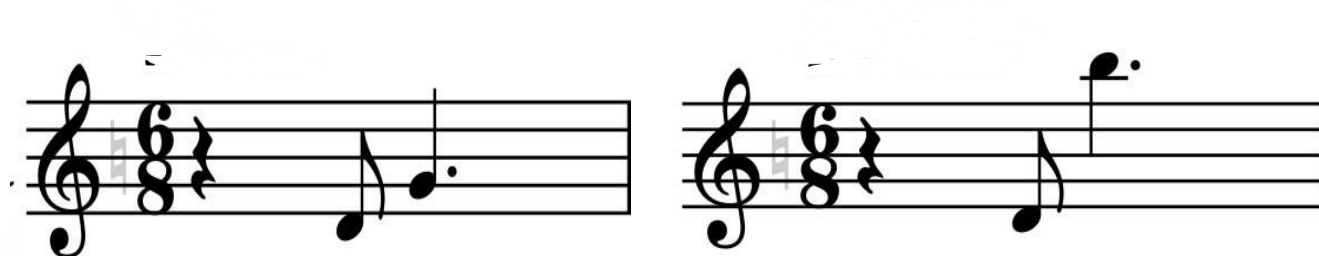


Ilustración 52. Ejercicio de saltos interválicos para la preparación del primer extracto de la *Sinfonía n.º 3* en Re menor, tercer movimiento, solo de *Posthorn*, cc. 14-16. Adaptación propia con Flat.io.

Tercer ejercicio: se continúa el desarrollo de la sección inicial del solo con el siguiente ejercicio propuesto:

Primer paso:



Ilustración 53. Ejercicio de preparación del inicio del primer extracto de la *Sinfonía n.º 3* en Re menor, tercer movimiento, solo de *Posthorn*, cc. 14-16. Adaptación propia con Flat.io.

Segundo paso:



Ilustración 54. Ejercicio de preparación del inicio del primer extracto de la *Sinfonía n.º 3* en Re menor, tercer movimiento, solo de *Posthorn*, cc. 14-16. Adaptación propia con Flat.io.

Se mantendrá esta filosofía de trabajo hasta llegar hasta este punto del extracto:



Ilustración 55. Ejercicio de preparación del inicio del primer extracto de la *Sinfonía n.º 3* en Re menor, basado en la melodía original, tercer movimiento, solo de *Posthorn*, cc. 14-16. Adaptación propia con Flat.io.

Cuarto ejercicio: se continúa con el trabajo de los saltos interválicos, aunque esta vez con la figuración rítmica original:

Primer paso:



Ilustración 56. Ejercicio de preparación del inicio del primer extracto de la *Sinfonía n.º 3* en Re menor, tercer movimiento, solo de *Posthorn*, cc. 14-16. Adaptación propia con Flat.io.

Segundo paso:



Ilustración 57. Ejercicio de preparación del primer extracto de la *Sinfonía n.º 3* en Re menor, basado en la melodía original, tercer movimiento, solo de *Posthorn*, cc. 14-16. Adaptación propia con Flat.io.

Tercer paso:



Ilustración 58. Ejercicio de preparación del primer extracto de la *Sinfonía n.º 3* en Re menor, basado en la melodía original, tercer movimiento, solo de *Posthorn*, cc. 14-16. Adaptación propia con Flat.io.

Otro ejercicio para trabajar estos saltos de intervalos puede ser el de octavas del *Método completo de trompeta* de J. B. Arban (edición revisada por José María Ortiz Soriano):



Ilustración 59. Ejercicio n.º 50 de primeros estudios. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 22).

Quinto ejercicio: en este ejercicio se va a centrar la atención en el trabajo de la parte más aguda del solo. Para ello se hará uso de algunos de los ejercicios propuestos anteriormente. Además, la atención se dirigirá al trabajo del carácter, aspecto que incluye la articulación y el fraseo. En esta ocasión se abordará directamente sobre el solo. Para mayor precisión, resulta necesaria la comparación de grabaciones de referencia, con el fin de establecer un criterio riguroso sobre su interpretación.

Primer paso:



5



Ilustración 60. Ejercicio de preparación del primer extracto de la *Sinfonía n.º 3* en Re menor, basado en la melodía original, tercer movimiento, solo de *Posthorn*, cc. 14-16. Adaptación propia con Flat.io.

Segundo paso:



5



Ilustración 61. Ejercicio de preparación del primer extracto de la *Sinfonía n.º 3* en Re menor, basado en la melodía original, tercer movimiento, solo de *Posthorn*, cc. 14-16. Adaptación propia con Flat.io.

Una vez completada la preparación previa, procede la finalización de la primera sección del solo. Al trabajar esta parte, se observa que Mahler indica explícitamente retener el desvanecimiento (en alemán «*zurückhaltend, verhallend*») al inicio de la sección y, al concluirla con la nota larga «*a tempo*», extinguirse (en alemán, «*verklingend*») al tempo precedente. Por consiguiente, al abordar este fragmento del extracto resulta imprescindible conferir al pasaje el carácter expresivo y dinámico que dichas indicaciones sugieren.



Ilustración 62. Ejercicio de preparación del primer extracto de la *Sinfonía n.º 3* en Re menor, basado en la melodía original, tercer movimiento, solo de *Posthorn*, cc. 14-16. Adaptación propia con Flat.io.

Sexto ejercicio: En este ejercicio se centra la atención en la segunda sección del solo, con especial énfasis en las indicaciones expresivas anotadas por el compositor. Como se observa, la primera indicación es «expresivo, acercándose un poco», seguida de un «*poco ritenuto*» y del retorno a tempo. A continuación, aparece «*Zeit lassen*», que puede traducirse como «dejar tiempo» o «no apresurarse».

expresivo, acercándose un poco . Poco rit, a tempo. *no apresurarse*

Trompeta

5

9

no apresurarse

Ilustración 63. Ejercicio de preparación del primer extracto de la *Sinfonía n.º 3* en Re menor, basado en la melodía original, tercer movimiento, solo de *Posthorn*, cc. 14-16. Adaptación propia con Flat.io.

Una vez lograda la interpretación con el carácter requerido por dichas indicaciones, se procederá al trabajo específico del trino y su resolución. Para ello, resulta útil recurrir al *Método completo de trompeta* de J. B. Arban (edición revisada por José María Ortiz Soriano), en particular al apartado dedicado a los trinos, donde se encuentran ejercicios como los propuestos a continuación:

61.

Ilustración 64. Ejercicio n.º 61 de estudios preparatorios del trino. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 112).

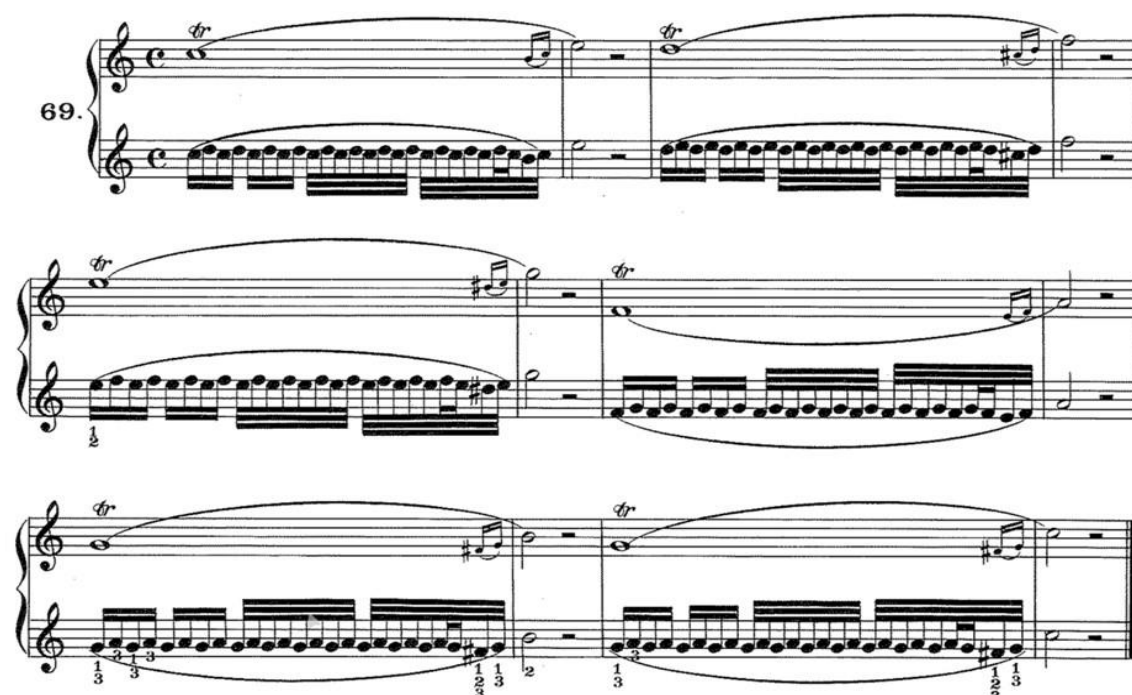


Ilustración 65. Ejercicio n.º 69 de estudios preparatorios del trino. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 114).



Ilustración 66. Ejercicio n.º 74 de estudios preparatorios del trino. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 116).

Posteriormente, se dirigirá la atención hacia la última parte del solo, centrándose principalmente en los compases finales, donde destacan los saltos interválicos amplios y el calderón en la nota aguda, seguido de su resolución. Para trabajar los saltos interválicos resulta conveniente recurrir a los ejercicios presentados anteriormente.



Ilustración 67. Ejercicio de preparación del primer extracto de la *Sinfonía n.º 3* en Re menor, basado en la melodía original, tercer movimiento, solo de *Posthorn*, cc. 14-16. Adaptación propia con Flat.io.

Los ejercicios y la metodología de trabajo detallados anteriormente constituyen una forma pertinente y efectiva de trabajar con el presente extracto. Es evidente que existen otras posibilidades y enfoques válidos para su tratamiento.

3.3 Ejercicios para la *Sinfonía n.º 5*:

A continuación, se abordará exclusivamente la *Sinfonía n.º 5* de Gustav Mahler, obra particularmente célebre por su emblemático solo inicial de trompeta. Con el propósito de trabajar dicho pasaje de manera sistemática, se propone una serie de ejercicios que continúan y desarrollan la metodología de estudio empleada previamente. El enfoque consistirá en descomponer el solo en secciones o segmentos específicos, con el objetivo de consolidar su dominio de forma más sólida, profunda y estructurada. Esta aproximación segmentada y progresiva busca favorecer una asimilación más estable y una comprensión interpretativa más matizada del material musical.

Ejercicios para el primer extracto de la *Sinfonía n.º 5* [0] a [2]:

1. Trauermarsch.

Gustav Mahler.

in B. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt.

1 2 3 8 19 20

Tromp. III u. II.

Solo 1 13

Ilustración 68. *Sinfonía n.º 5* en Do# menor, «Trauermarsch», Trompeta I, compases iniciales (Mahler, 1904, p. 1).

Primer ejercicio: Para el primer ejercicio se propone la aplicación de la técnica denominada «ha-ta» en la sección inicial del solo. Esta técnica tiene como propósito principal conferir mayor estabilidad a la columna de aire durante la emisión de la primera nota, evitando oscilaciones indeseadas en la afinación y favoreciendo una emisión recta y controlada. Mediante su empleo se busca garantizar que el do sostenido inicial mantenga una entonación estable y uniforme, particularmente durante la ejecución del tresillo subsiguiente y en el momento de alcanzar la indicación dinámica *sfz*, previniendo así cualquier fluctuación o inestabilidad tímbrica y de afinación en dichos pasajes. Este enfoque contribuye a una mayor precisión interpretativa y a una consolidación técnica más profunda del fragmento inicial de la obra.

El ejercicio se inicia desde la nota *sol* situada en la segunda línea del pentagrama, procediendo de manera cromática ascendente desde dicho *sol* hasta el *do* agudo, para descender posteriormente de forma cromática hasta el *do* grave.

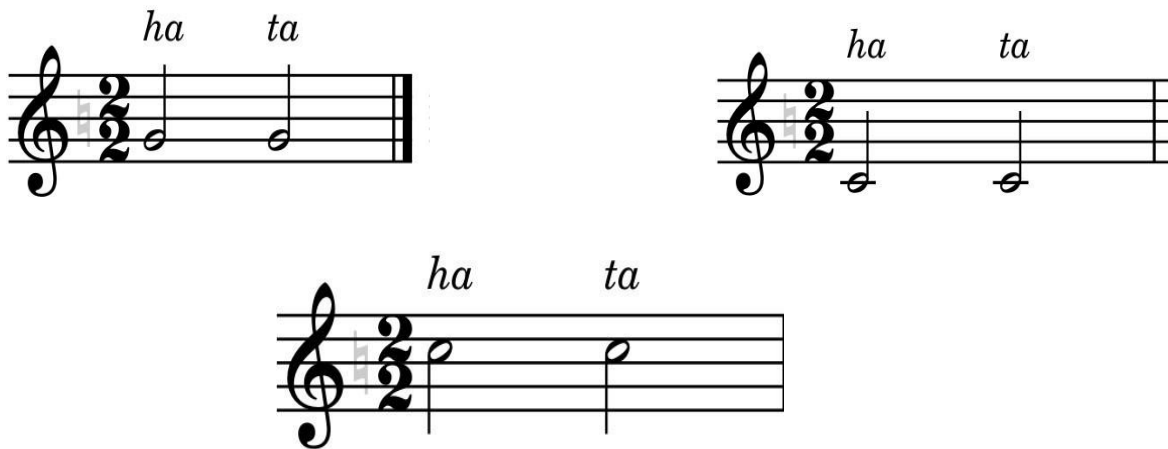


Ilustración 69. Ejercicio de preparación del inicio de la *Sinfonía n.º 5* en Do # menor, «*Trauermarsch*», compases iniciales. Adaptación propia con Flat.io

Una vez dominado correctamente este ejercicio, manteniendo plena consciencia de las sensaciones técnicas para trasladarlas después al solo, se pasará al siguiente: se mantiene el mismo recorrido cromático, pero cambiando a los valores rítmicos de blancas a negras.

Se continuará progresando de este modo hasta llegar a los tresillos, conservando en todo momento las mismas sensaciones de estabilidad, apoyo y homogeneidad tímbrica.



Ilustración 70. Ejercicio de preparación del inicio de la *Sinfonía n.º 5* en Do # menor, «*Trauermarsch*», compases iniciales. Adaptación propia con Flat.io



Ilustración 71. Ejercicio de preparación del inicio de la *Sinfonía n.º 5* en Do # menor, «*Trauermarsch*», compases iniciales.

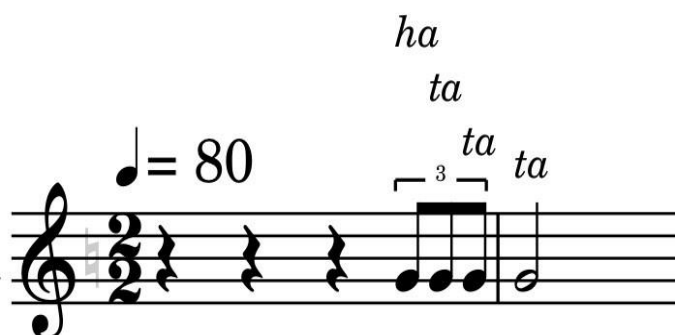


Ilustración 72. Ejercicio de preparación del inicio de la *Sinfonía n.º 5* en Do # menor, «*Trauermarsch*», compases iniciales. Adaptación propia con Flat.io.

Segundo ejercicio: En el siguiente ejercicio se incorporan ya las dinámicas reales. El desarrollo continúa siguiendo la metodología del anterior.

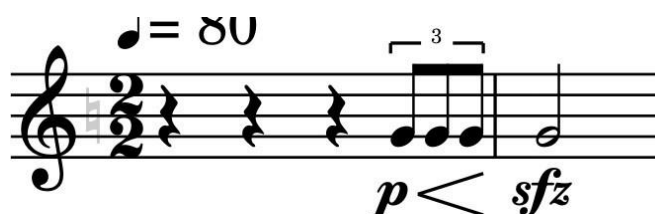


Ilustración 73. Ejercicio de preparación del inicio de la *Sinfonía n.º 5* en Do # menor, «*Trauermarsch*», compases iniciales. Adaptación propia con Flat.io.

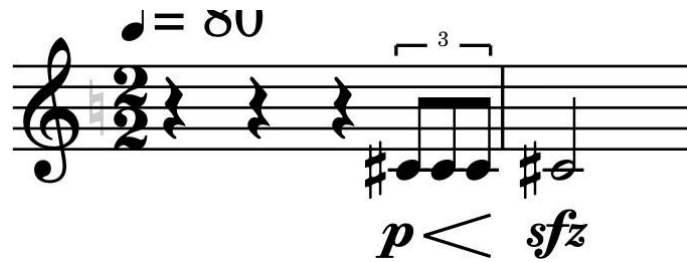


Ilustración 74. Ejercicio de preparación del inicio de la *Sinfonía n.º 5* en Do # menor, «*Trauermarsch*», compases iniciales.

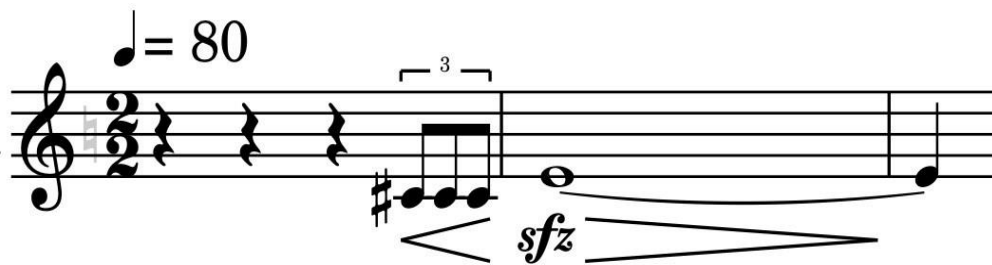


Ilustración 75. Ejercicio de preparación del inicio de la *Sinfonía n.º 5* en Do # menor, «*Trauermarsch*», compases iniciales.

Tercer ejercicio: En la fase correspondiente al trabajo del arpeggio ascendente, se opta por ejecutarlo predominantemente en figuras de negra. Esta elección responde a la necesidad de priorizar la calidad sonora, la precisión en la afinación y el carácter expresivo deseado para cada nota. La práctica en un tiempo lento facilita una mayor interiorización del material musical, al tiempo que favorece una concentración más profunda en los aspectos técnicos y estéticos que se pretenden consolidar.

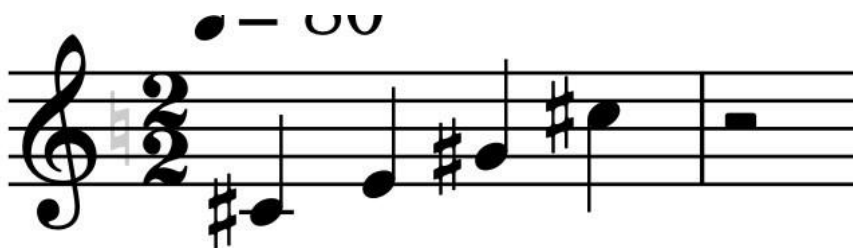


Ilustración 76. Ejercicio de preparación del tresillo ascendente del inicio de la *Sinfonía n.º 5* en Do # menor, «Trauermarsch», compases iniciales. Adaptación propia con Flat.io.

Una vez consolidada esta base, se procederá a la ejecución en tresillo, tal como figura en su forma original, incorporando en ese momento la dinámica auténtica y el flujo rítmico característico de la pieza o del patrón estudiado.



Ilustración 77. Ejercicio de preparación del tresillo ascendente del inicio de la *Sinfonía n.º 5* en Do # menor, «Trauermarsch», compases iniciales. Adaptación propia con Flat.io.

Esta progresión metodológica, del tempo reducido y rítmicamente simplificado hacia la complejidad original, constituye una estrategia pedagógica consolidada en la formación instrumental, orientada a optimizar el control técnico y la calidad interpretativa.

Cuarto ejercicio: En la siguiente sección del extracto, esta frase se trabajará empleando únicamente la nota *sol* (por comodidad técnica) y preservando el ritmo original. El foco inicial se sitúa en lograr el carácter expresivo adecuado de la frase: intención, articulación y gesto fraseológico. Una vez consolidado este aspecto, se incorporarán progresivamente las notas reales de la partitura original.



Ilustración 78. Ejercicio de preparación de la *Sinfonía n.º 5* en Do # menor, «Trauermarsch», compases iniciales. Adaptación propia con Flat.io.



Ilustración 79. Ejercicio de preparación de la *Sinfonía n.º 5* en Do # menor, «*Trauermarsch*», compases iniciales. Basado en la melodía original. Adaptación propia con Flat.io.



Ilustración 80. Ejercicio de preparación de la *Sinfonía n.º 5* en Do # menor, «*Trauermarsch*». Basado en la melodía original. Adaptación propia con Flat.io.

Dado que la siguiente frase presenta una estructura rítmica y, en gran medida, melódica idéntica a la precedente, se aplicará el mismo procedimiento metodológico. En consecuencia, se expone únicamente el resultado final de dicha elaboración, omitiendo la descripción detallada del proceso por resultar redundante con el abordaje anterior.



Ilustración 81. Ejercicio de preparación de la *Sinfonía n.º 5* en Do # menor, «*Trauermarsch*». Basado en la melodía original. Adaptación propia con Flat.io.

En la sección final del solo, correspondiente a la última frase, se observa una notable similitud estructural, tanto rítmica como melódica, con el comienzo del mismo. En consecuencia, no se procede a una nueva exposición del proceso de trabajo, dado que ya ha sido detallado en las etapas previas. A continuación, se adjunta únicamente la frase final del solo en su forma elaborada.



Ilustración 82. Ejercicio de preparación de la Sinfonía n.º 5 en Do # menor, «Trauermarsch», compases iniciales. Adaptación propia con Flat.io.

Ejercicios para el segundo extracto de la Sinfonía n.º 5 a [12] a [14]:



Ilustración 83. Sinfonía n.º 5 en Do# menor, «Trauermarsch», Trompeta I, segundo solo, cifra de ensayo 13-14 (Mahler, 1904, p. 1).

Siguiendo la misma metodología empleada anteriormente, se procederá a la fragmentación analítica del extracto en unidades fraseológicas menores. Esta estrategia permite abordar de forma ordenada y exhaustiva los distintos parámetros interpretativos necesarios para una ejecución fiel al estilo mahleriano.

Sobre este solo se realizarán sucesivamente las siguientes actividades: audición comparada de interpretaciones de referencia, canto del material melódico con especial atención al fraseo y al carácter, y trabajo con el instrumento por fragmentos. Dicha preparación multisensorial garantiza una interiorización profunda del pasaje, de modo que, al abordar su ejecución instrumental, el intérprete pueda centrarse en los aspectos más sutiles de la interpretación: color tímbrico, control del aire y expresividad dramática, con un dominio técnico y musical ya consolidado.

Este extracto debe interpretarse con un carácter solemne y profundamente lamentoso, como un lamento humano contenido. Lejos de cualquier brillantez heroica o marcial, la trompeta encarna aquí la voz de la fatalidad y el duelo existencial. Por ello, se requiere un timbre oscuro y penetrante, un fraseo cantabile con rubato sutil, ataques precisos, pero no agresivos y un control dinámico extremo que transmita la angustia contenida y el sufrimiento.

En el apartado de fonografía se presentan varias grabaciones de referencia de la sinfonía, en las que puede localizarse el solo de trompeta aquí analizado. Su escucha atenta y comparativa resulta esencial para interiorizar el carácter expresivo, el color tímbrico y las sutilezas interpretativas propias del lenguaje mahleriano.

Una vez realizado este ejercicio de audición analítica, se recomienda proceder al canto del pasaje, prestando especial atención al contorno melódico, a las inflexiones dinámicas y al fraseo lamentoso inherente al fragmento.

Seguidamente se aborda la fase final del trabajo sobre el solo, que consiste en fragmentar el pasaje en frases para integrar y consolidar todos los aspectos técnicos y expresivos trabajados previamente. En esta fase se prestará especial atención a la interpretación completa del solo, con énfasis en la transmisión, a través del fraseo, del simbolismo dramático y del carácter lamentoso propio del *Trauermarsch*, de modo que la trompeta exprese con autenticidad la voz de la fatalidad y el duelo existencial mahlerianos.

Primera frase: En este caso, como en el resto de las frases siguientes, el trabajo se realizará directamente sobre el solo original. La escucha de diferentes versiones permitirá trasladar a la interpretación todos aquellos aspectos escuchados en dichas grabaciones.



Ilustración 84. Ejercicio de preparación del inicio del segundo extracto de la *Sinfonía n.º 5* en Do # menor, «*Trauermarsch*», cc. 13-14 Basado en la melodía original. Adaptación propia con Flat.io.

Segunda frase:



Ilustración 85. Ejercicio de preparación del segundo extracto de la *Sinfonía n.º 5* en Do # menor, «*Trauermarsch*», cc. 13-14. Basado en la melodía original. Adaptación propia con Flat.io.

Tercera frase:



Ilustración 86. Ejercicio de preparación del segundo extracto de la *Sinfonía n.º 5* en Do # menor, «*Trauermarsch*», cc. 13-14 Basado en la melodía original. Adaptación propia con Flat.io.

Cuarta frase:



Ilustración 87. Ejercicio de preparación del segundo extracto de la *Sinfonía n.º 5* en Do # menor, «*Trauermarsch*», cc. 13-14 Basado en la melodía original.

Quinta frase:



Ilustración 88. Ejercicio de preparación del segundo extracto de la *Sinfonía n.º 5* en Do # menor, «Trauermarsch», cc. 13-14 Basado en la melodía original. Adaptación propia con Flat.io.

Al finalizar el trabajo de la quinta frase, el solo ha sido ya abordado por fragmentos, por lo que el siguiente paso consistirá en unificar todas las frases para interpretar el solo en su totalidad. En caso de que persista algún aspecto técnico o interpretativo no dominado, puede retomarse la frase en cuestión o recurrirse a alguno de los ejercicios expuestos en solos anteriores o posteriores que se ajuste a las necesidades del momento.

Ejercicios para el tercer extracto de la *Sinfonía n.º 5* [18] a final del primer movimiento.

Trompete I. 3

in F. 3 *Poco meno mosso.* 3

f *f* *f*

Streng im Tempo.

dim. *pp* *19* *Schwar.* *p* *Zurückhaltend.* *Tempo I.* *dim.*

Tromp. III. *mit Dämpfer* *veloce* *p* *pp* 6

Ilustración 89. *Sinfonía n.º 5* en Do# menor, «Trauermarsch», Trompeta I, segundo solo, cifra de ensayo 18-20 (Mahler, 1904, p. 1).

Para este tercer solo se optará por reutilizar los ejercicios empleados en el primero. Aunque no se trata de un material idéntico, presenta numerosas similitudes estructurales y técnicas que justifican dicha reutilización. En cuanto al carácter, el movimiento regresa al ambiente fúnebre inicial, si bien con mayor peso y fatalidad. Por ello, el énfasis principal recaerá en conferir al discurso musical un carácter fúnebre y solemne, mediante ataques sólidos y bien definidos y dinámicas extremas. En las dos últimas intervenciones, por su parte, se dotará a los tresillos de un carácter inquietante, evocando una sensación de lejanía y cierre trágico.

Primer ejercicio: En este primer ejercicio, el objetivo principal será dotar a la interpretación de un carácter solemne mediante el empleo de ataques claramente marcados y bien definidos. Asimismo, se prestará especial atención al uso de un «forte» cómodo y sostenido, que permita proyectar la sonoridad con autoridad y peso sin comprometer la calidad del sonido ni la nobleza del fraseo.



Ilustración 90. Ejercicio de preparación del final del tercer extracto de la *Sinfonía n.º 5* en Do # menor, «*Trauermarsch*», cc. 13-14. Adaptación propia con Flat.io.

Segundo ejercicio: En esta segunda parte del solo, el enfoque principal se mantendrá en el carácter interpretativo, dado que los aspectos técnicos han sido suficientemente trabajados con anterioridad. Se prestará especial atención a las indicaciones expresivas escritas por Mahler, tales como «*streng im Tempo*» («estricto en el tempo»), «*nicht zurückhaltend*» («sin retener») o «*verlöschend*» («extinguiéndose»). Además de respetar fielmente dichas indicaciones, resultará fundamental enfatizar la dinámica *pianissimo* y

los acentos explícitamente marcados en la partitura. En relación con la dinámica, se deberá velar por que el fraseo no decaiga ni pierda intensidad a pesar de hallarse en un nivel de pianissimo, e incluso de doble pianissimo, manteniendo su continuidad y dirección musical. Por su parte, los acentos escritos deberán interpretarse como indicadores del peso específico que poseen determinadas notas dentro de la línea melódica, contribuyendo así a la articulación y al relieve estructural del discurso.

Tercer ejercicio: En esta tercera parte del solo, además de atender a las dinámicas, las indicaciones expresivas y el fraseo correspondiente, será necesario incorporar el uso de la sordina (en alemán, «*mit Dämpfer*»). Todo el trabajo interpretativo en esta sección se realizará con la sordina colocada, lo que exigirá un ajuste específico de la emisión, la proyección sonora y el color tímbrico.



Ilustración 91. Ejercicio de preparación del final del tercer extracto de la *Sinfonía n.º 5* en Do # menor, «*Trauermarsch*», cc. 13-14. Adaptación propia con Flat.io.

Objetivo final:

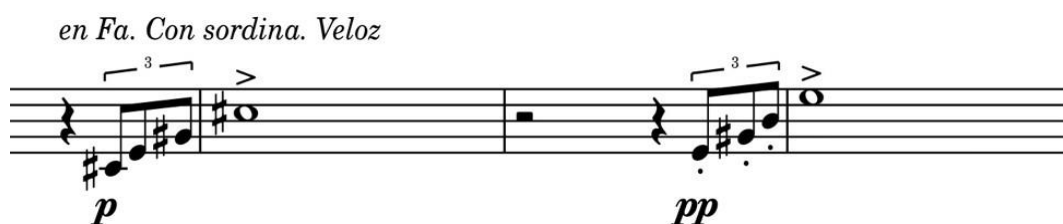


Ilustración 92. Ejercicio de preparación del final del tercer extracto de la *Sinfonía n.º 5* en Do # menor, «*Trauermarsch*», cc. 13-14. Basado en la melodía original. Adaptación propia con Flat.io.

3.4 Ejercicios para los extractos de la *Sinfonía n.º 6*:

Ejercicios para el primer extracto de la *Sinfonía n.º 6* [2] a [3]:



Ilustración 93. *Sinfonía n.º 6* en La menor, primer movimiento (Allegro energico, ma non troppo), Trompeta I, cifras de ensayo 2-3 (Mahler, 1906).

Mahler presenta, en apenas unos segundos, una afirmación heroica y brillante (acorde de *La* mayor en las trompetas) que, de manera inmediata e inexorable, se derrumba en la tragedia al transformarse en *la* menor. Este brusco paso del modo mayor al menor simboliza la caída fatal de cualquier aspiración luminosa o victoriosa ante un destino implacable. Con esta intervención, Mahler transmite la idea esencial que vertebra toda la sinfonía: la inevitabilidad del fracaso trágico. Por muy enérgica y afirmativa que resulte la marcha de la vida, el destino acaba imponiéndose y convirtiendo la luz en oscuridad.

Primer ejercicio: En el primer ejercicio se trabajarán los intervalos presentes en el solo, dado que en tan solo tres compases aparecen saltos interválicos de segunda, tercera, cuarta y quinta. Este trabajo de saltos se realizará incorporando ya el carácter propio del pasaje: ataques marcados y con presencia, junto a un sonido poderoso, noble, cortante y dotado de peso específico.



Ilustración 94. Ejercicio n.º 9 del apartado de primeros estudios. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 12).



Ilustración 95. Ejercicio n.º 10 del apartado de primeros estudios. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 12).

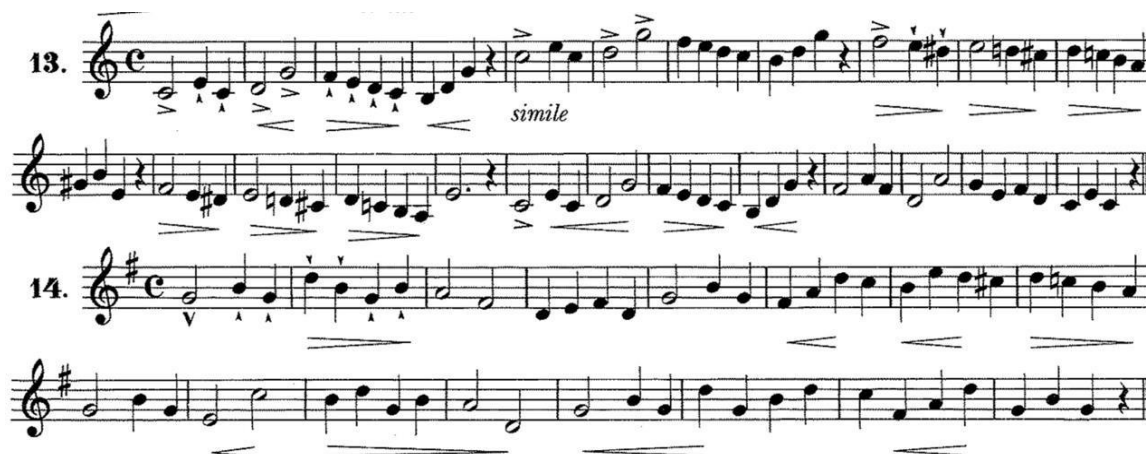


Ilustración 96. Ejercicio n.º 13 y 14 del apartado de primeros estudios. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 12).

Segundo ejercicio: Como segundo ejercicio se trabajará la figuración rítmica del puntillo, dado que suele generar frecuentes dificultades entre los intérpretes. En el pasaje que nos ocupa aparecen dos patrones característicos: una corchea con puntillo seguida de semicorchea, y una negra con puntillo seguida de corchea.

Con frecuencia, esta combinación rítmica tiende a interpretarse de forma tripletizada o aproximada al tresillo, lo que distorsiona su proporción exacta. Por ello, resulta fundamental mantener una ejecución consecuente y rítmicamente sólida.

Con el fin de asegurar la precisión, se comenzará practicando con la subdivisión métrica explícita. Asimismo, se prestará especial atención a que el ejercicio propuesto conserve el carácter propio del solo, dado que de este modo resultará más sencilla su posterior interpretación.



Ilustración 97. Ejercicio n.º 14 del apartado de corcheas con puntillo semicorcheas. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 26).



Ilustración 98. Ejercicio n.º 18 del apartado de corcheas con puntillo semicorcheas. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 28).

Tercer ejercicio:

Como tercer y último ejercicio propuesto para este solo, se sugiere el apartado dedicado a los acordes de séptima disminuida del *Método completo de trompeta* de J. B. Arban (edición revisada por José María Ortiz Soriano). Se adjunta, asimismo, un ejemplo ilustrativo del ejercicio.

La práctica se realizará de la siguiente manera: dentro de cada grupo de cuatro semicorcheas, las dos primeras irán ligadas, mientras que la tercera y la cuarta se ejecutarán picadas. Adjunto el ejemplo correspondiente.

Dado que el acorde del último compás es un acorde de séptima disminuida, resulta especialmente recomendable trabajar el ejercicio de esta forma, ya que permitirá interiorizarlo de manera más profunda y efectiva.

Arpeggios de Séptima disminuída



Ilustración 99. Ejercicio n.º 55 del apartado de Arpeggios de Séptima disminuída. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 149).

Ejercicios para el segundo extracto de la *Sinfonía n.º 6* [3] a [4]:



Ilustración 100. *Sinfonía n.º 6* en La menor, primer movimiento (Allegro energico, ma non troppo), Trompeta I, cifras de ensayo 3-4 (Mahler, 1906).

En el segundo solo, la atención se centrará en los siguientes aspectos, todos ellos presentes en los ejercicios propuestos en los solos anteriores. Se prestará especial atención al carácter interpretativo, que exigirá un sólido dominio de las dinámicas extremas, en este caso *ff*, manteniendo un sonido presente, noble y proyectado. Asimismo, se trabajará el control de los saltos interválicos y la precisión en la articulación.



Ilustración 101. Modo de articulación.
Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 148).

Primer ejercicio: en el primer ejercicio propuesto, el objetivo principal será lograr un sonido pleno y noble en la dinámica de *ff*, con particular énfasis en la articulación de las negras del segundo compás del solo, ejecutadas con acentos.



Ilustración 102. Ejercicio n.º 46 del apartado de primeros estudios. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 20).

Segundo ejercicio: en el segundo ejercicio propuesto se emplearán los ejercicios de octavas del *Método completo de trompeta* de J. B. Arban (edición revisada por José María Ortiz Soriano), con pequeñas modificaciones: las octavas se ejecutarán picadas en lugar de ligadas, y las negras se sustituirán por blancas. Esta adaptación permite una mayor similitud con el inicio del solo y proporciona más tiempo para ejecutar e interiorizar el ejercicio con profundidad. Como en los ejercicios previos, se integrará el carácter del solo correspondiente tan pronto como resulte factible.

Estudios de Octavas y Décimas



Ilustración 103. Ejercicio n.º 8 del apartado de estudios de octavas y décimas. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 131).

Ejercicios para el tercer extracto de la *Sinfonía n.º 6* [16] a [17]:



Ilustración 104. *Sinfonía n.º 6* en La menor, primer movimiento (Allegro energico, ma non troppo), Trompeta I, cifras de ensayo 16-17 (Mahler, 1906).

En esta sección solista se integran todos los aspectos técnicos y musicales trabajados previamente, tanto en los ejercicios relacionados con esta sinfonía como en los referidos a las sinfonías anteriores. Entre ellos se encuentran los saltos interválicos, los ataques, las figuraciones rítmicas con puntillo, el carácter interpretativo y las dinámicas extremas. Por consiguiente, los únicos elementos que se trabajarán en este solo son el carácter interpretativo y los saltos interválicos ligados.

El carácter se abordará mediante la escucha atenta de diversas grabaciones de referencia, su posterior comparación y el establecimiento de conclusiones fundamentadas. Por su parte, los saltos interválicos amplios ligados se trabajarán a partir de dos ejercicios extraídos del Método completo de trompeta de J. B. Arban (edición revisada por José

María Ortiz Soriano) y de un tercer ejercicio de creación propia, que servirán como modelos. Naturalmente, podrán complementarse con otros ejercicios análogos, si bien los aquí propuestos se ofrecen únicamente a título ilustrativo.

Primer ejercicio: Parte del ejercicio 11 y la totalidad del 12 establecen ligaduras entre la primera y la segunda nota, así como entre la tercera y la cuarta. Por ello, con el fin de que el ejercicio se asemeje con mayor fidelidad al pasaje solista, se propone invertir el sentido de las ligaduras, de modo que la segunda nota quede ligada con la tercera, y la cuarta con la primera. De esta manera, la nota aguda se ligará con la grave, y no a la inversa.



Ilustración 105. Ejercicio n.º 11 y 12 del apartado de estudios de octavas y décimas. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 131).

Segundo ejercicio: asimismo, se trabajará este salto de octava ligado, que asciende desde la nota grave hacia la aguda, incorporando un *sfz* sobre la nota aguda.



Ilustración 106. Ejercicio de preparación del tercer extracto de la *Sinfonía n.º 6* en La menor, allegro enérgico, ma non troppo, cc. 16-17. Adaptación propia con Flat.io.

Ejercicios para el cuarto extracto de la *Sinfonía n.º 6* [105] a [106]:



Ilustración 107. *Sinfonía n.º 6* en La menor, cuarto movimiento (Finale. Allegro moderato), Trompeta I, cifras de ensayo 105-106 (Mahler, 1906).

El estudio de este solo se organiza conforme al siguiente enfoque metodológico. En primer lugar, el pasaje se dividirá en tres secciones diferenciadas. Para cada una de ellas se diseñarán ejercicios específicos que permitirán preparar de forma progresiva los desafíos técnicos y musicales presentes en el fragmento.

Una vez consolidado el dominio de los aspectos abordados en dichos ejercicios preparatorios, se abordará la interpretación íntegra del solo, aplicando en su contexto todo lo trabajado anteriormente. Durante esta fase, la ejecución se iniciará a un tempo lento y se incrementará la velocidad de forma gradual hasta alcanzar la fluidez y la agilidad requeridas.

Primer ejercicio: En relación con el primer ejercicio, este se focaliza en las tres notas iniciales del solo y trabaja el salto interválico mediante repeticiones precisas del patrón, introduciendo variaciones cromáticas.



Ilustración 108. Ejercicio de preparación del tercer extracto de la *Sinfonía n.º 6* en La menor, allegro moderato, cc. 105-106. Adaptación propia con Flat.io.

Segundo ejercicio: En el segundo ejercicio se centra la atención en el dominio del doble picado. Se propone una secuencia progresiva que avanza desde las formas más simples de esta articulación hasta aquellas que guardan mayor similitud con el fragmento del solo.

Aunque es posible incorporar otros ejercicios o ajustar el número de pasos intermedios entre el primero y el último, la secuencia aquí presentada se considera adecuada, equilibrada y correctamente graduada para lograr un desarrollo efectivo de esta técnica. Asimismo, se incorpora la siguiente articulación en los ejercicios subsiguientes por ser la más adecuada y fiel al carácter y al estilo del fragmento.

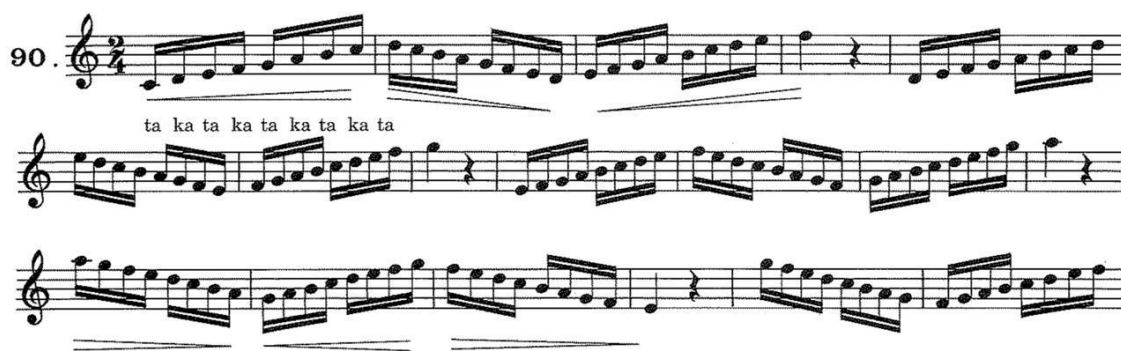


Ilustración 111. Ejercicio n.º 90 del apartado de golpe de lengua en el staccato binario. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 177).

La articulación para el siguiente ejercicio:



Ilustración 112. Ejercicio de preparación de la articulación para el próximo ejercicio.



Ilustración 113. Ejercicio n.º 100 del apartado de golpe de lengua en el staccato binario. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 180).

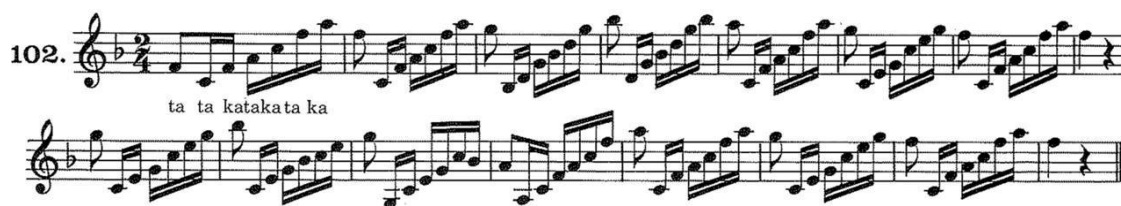


Ilustración 114. Ejercicio n.º 102 del apartado de golpe de lengua en el staccato binario. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 177).

Tercer ejercicio: para el tercer ejercicio se centra la atención en los dos últimos compases del solo. El ejercicio consiste en atacar una nota en forte y realizar un diminuendo progresivo en cuatro tiempos hasta alcanzar el piano sobre una nota situada un semitono inferior. Dicho ejercicio se plantea mediante grados conjuntos de forma ascendente, partiendo de un registro medio y avanzando progresivamente hasta el registro real del fragmento del solo.



Ilustración 115. Ejercicio de preparación del tercer extracto de la *Sinfonía n.º 6* en La menor, allegro moderato, cc. 105-106. Adaptación propia con Flat.io.

Cuarto ejercicio: como cuarto ejercicio se integra el segundo y el tercer fragmento del solo, es decir, el arpeggio ejecutado en doble picado y la redonda con disminuyendo. Este ejercicio combinado se inicia a un tempo lento, con el objetivo de adquirir plena conciencia de las sensaciones corporales y los procesos técnicos involucrados, para posteriormente incrementar de forma gradual la velocidad hasta alcanzar el tempo real del pasaje, manteniendo en todo momento el carácter interpretativo propio del solo.

Una vez dominados estos ejercicios, se estará en condiciones de interpretar el solo en su totalidad con solvencia técnica y musical.



Ilustración 116. Sinfonía n.º 6 en La menor, cuarto movimiento (Finale. Allegro moderato), Trompeta I, cifras de ensayo 105-106 (Mahler, 1906).

3.5 Ejercicios para los extractos de la Sinfonía n.º 7:

Ejercicios para el primer extracto de la Sinfonía n.º 7 [223] a [225]:



Ilustración 117. Sinfonía n.º 7 en Mi menor, quinto movimiento (Rondo-Finale), Trompeta I, cc. 223-225 (Mahler, 1909).

En el estudio de este solo se mantiene la metodología basada en la fragmentación del pasaje en secciones menores, con el fin de facilitar la interiorización de todos los aspectos técnicos y musicales implicados. Para cada uno de los fragmentos se propone una serie de ejercicios específicamente adaptados a las necesidades técnicas y expresivas del pasaje.

El quinto movimiento de la sinfonía es un *Rondo-Finale* lleno de energía y espíritu festivo. El solo de la trompeta 1 (compases 223-225) destaca por su carácter heroico y brillante: aparece dentro de un rondó alegre y vigoroso, aportando un momento de gran fuerza y luminosidad que sobresale en medio de la masa orquestal.

Primer ejercicio: el primer ejercicio se centra en las cuatro notas iniciales del solo. Su ejecución debe realizarse prestando especial atención al carácter propio del pasaje. Para ello, resulta recomendable escuchar diversas grabaciones de referencia, compararlas y extraer conclusiones que permitan conformar un concepto claro de la interpretación deseada. Aunque derivadas directamente del carácter, también se tendrán en cuenta la articulación y la dinámica. Durante la práctica del ejercicio no es imprescindible ejecutarlo en *ff*, aun siendo esa la intensidad correcta: cabe trabajarlo en un rango *mf-f* para mayor comodidad y, de este modo, poder concentrarse en otro aspecto fundamental, la afinación del intervalo, una cuarta justa. Para controlar dicha afinación se recomienda emplear el afinador durante la práctica.

Trompeta

5 *simil.*

9

13

17

Ilustración 118. Ejercicio de preparación del primer extracto de la *Sinfonía n.º 7* en Mi menor, Rondó- Finale, cc. 223-225. Adaptación propia con Flat.io.

Segundo ejercicio: el segundo fragmento por trabajar abarca desde el tercer compás hasta el sexto del solo. Para su estudio se proponen tres ejercicios progresivos, ordenados de menor a mayor extensión. Estos ejercicios están diseñados atendiendo a las características específicas del pasaje y avanzan desde un registro cómodo hasta el registro real del solo mediante desplazamientos cromáticos.

El primer paso se centra en la ascensión de las tres corcheas y la negra.



Ilustración 119. Ejercicio de preparación del primer extracto de la *Sinfonía n.º 7* en Mi menor, Rondó-Finale, cc. 223-225. Adaptación propia con Flat.io

En el segundo paso se incorpora el salto ligado.

Entre el primer y el segundo ejercicio se recomienda introducir un ejercicio intermedio que trabaje exclusivamente el salto ligado, siguiendo la misma filosofía: partir de un registro medio con el intervalo real y ascender cromáticamente hasta superar en un tono el registro del solo.



Ilustración 120. Ejercicio de preparación del primer extracto de la *Sinfonía n.º 7* en Mi menor, Rondó- Finale, cc. 223-225. Adaptación propia con Flat.io.

Finalmente, el tercer paso, más breve, integra ya los tres compases completos que constituyen este segundo fragmento.



Ilustración 121. Ejercicio de preparación del primer extracto de la *Sinfonía n.º 7* en Mi menor, Rondó- Finale, cc. 223-225. Adaptación propia con Flat.io.

Tercer ejercicio: En el tercer ejercicio, la atención se centrará en los tres últimos compases del solo. Siguiendo la misma metodología de los ejercicios anteriores, se propone un acercamiento progresivo y cromático desde un registro medio y cómodo hasta la tesitura real del fragmento original.

Con este propósito se plantean dos ejercicios complementarios. En el primero se abordan los dos compases iniciales de esta sección, prestando especial atención al salto legato de octava, al motivo rítmico de corchea con puntillo y semicorchea, así como a la articulación específica requerida. Resulta recomendable trabajar este fragmento desde el primer momento con el carácter expresivo propio del solo, dado que ello facilitará una interiorización más profunda y musical del pasaje.

El segundo ejercicio incorpora el último compás, completando así la secuencia de los tres compases objeto de estudio.

Primer paso:



Ilustración 122. Ejercicio de preparación del primer extracto de la *Sinfonía n.º 7* en Mi menor, Rondó- Finale, cc. 223-225. Adaptación propia con Flat.io.

Segundo paso:

Trompeta

5

9

13

17

Detailed description: This block contains five staves of musical notation for a Trompeta part. The first staff is labeled 'Trompeta' and shows measures 1-4. The subsequent staves are numbered 5, 9, 13, and 17, each showing a four-measure exercise. The exercises consist of eighth and sixteenth note patterns with various accidentals (sharps, naturals, flats) and rests. The key signature is one sharp (F#).

Ilustración 123. Ejercicio de preparación del primer extracto de la *Sinfonía n.º 7* en Mi menor, Rondó-Finale, cc. 223-225. Adaptación propia con Flat.io.

Ejercicios para el segundo extracto de la *Sinfonía n.º 7* [225] a [226]:

Detailed description: This block shows a single staff of musical notation for Trompeta I, measures 225-226. Measure 225 is marked with a box containing '225' and a '2' below it. Measure 226 is marked with a box containing '226' and a '2' below it. The notation includes eighth and sixteenth notes with various accidentals and dynamics (f, p). A handwritten 'Pesante' is written above measure 226.

Ilustración 124. *Sinfonía n.º 7* en Mi menor, quinto movimiento (Rondo-Finale), Trompeta I, cc. 225-226 (Mahler, 1909).

En este extracto, el aspecto fundamental por desarrollar es el carácter interpretativo. Con el fin de adquirir un concepto claro y bien definido, se recomienda escuchar diversas grabaciones de referencia y realizar una comparación analítica entre ellas.

Otro elemento esencial por trabajar es la articulación. Para abordar simultáneamente ambos aspectos, carácter y articulación, se propone una serie de ejercicios extraídos del *Método completo de trompeta* de J. B. Arban (edición revisada por José María Ortiz Soriano). Pueden practicarse en los ejercicios aquí sugeridos o bien en otros de características similares que cumplan la misma función técnica y musical.

Primer ejercicio:



Ilustración 125. Ejercicio n.º 9 del apartado de primeros estudios. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 12).

Segundo ejercicio:



Ilustración 126. Ejercicio n.º 8 del apartado de primeros estudios. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 12).

Ejercicios para el tercer extracto de la *Sinfonía n.º 7* [227] a [230]:



Ilustración 127. *Sinfonía n.º 7* en Mi menor, quinto movimiento (Rondo-Finale), Trompeta I, cc. 227-230 (Mahler, 1909).

En cuanto a la metodología empleada para abordar este solo, se mantendrá el mismo planteamiento aplicado en los ejercicios anteriores: fragmentación del material musical, trabajo progresivo por secciones y posterior unificación del conjunto.

Primer ejercicio: inicialmente, el foco se situará en los dos primeros compases, con especial atención a la articulación, la dinámica y el portamento presente en el segundo compás. El primer ejercicio se concentrará en la figuración rítmica del primer compás, así como en el ataque y en el carácter interpretativo del pasaje.



Ilustración 128. Ejercicio n.º 19 del apartado de corcheas con puntillo y semicorcheas. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 26).



Ilustración 129. Ejercicio n.º 20 del apartado de primeros estudios. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 12).

Segundo ejercicio: Por su parte, el segundo ejercicio se centrará específicamente en el portamento y en la dinámica. Dado que en el solo original el portamento coincide con un *fortepiano*, en el ejercicio propuesto se incorporará sistemáticamente este efecto dinámico cada vez que aparezca un portamento. De este modo, las exigencias expresivas del solo se adaptan a las necesidades del ejercicio técnico, lo que facilita su posterior integración en el contexto musical completo.

Portamento



Ilustración 130. Ejercicio n.º 55 del apartado de portamento. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 110).

Los tres ejercicios anteriores han sido extraídos del *Método completo de trompeta* de J. B. Arban (edición revisada por José María Ortiz Soriano). Para los tres compases siguientes del solo, resulta recomendable reutilizar los ejercicios de saltos interválicos previamente propuestos, que integran de manera simultánea el trabajo de la articulación y la dinámica. Asimismo, con el fin de lograr una aproximación interpretativa más completa, se aconseja escuchar el solo en diversas grabaciones de referencia. Esta práctica comparativa permitirá adquirir un concepto claro y bien fundamentado sobre las opciones interpretativas adecuadas para el pasaje.

Tercer ejercicio: para el siguiente fragmento del solo, correspondiente al segundo compás posterior al número de ensayo 228, se propone un ejercicio fundamentado en la metodología empleada a lo largo de todo el proceso.



Ilustración 131. Ejercicio de preparación del tercer extracto de la *Sinfonía n.º 7* en Mi menor, Rondó- Finale, cc. 227-230. Adaptación propia con Flat.io.

Cuarto ejercicio: el siguiente ejercicio propuesto se plantea con los mismos intervalos, pero escritos en corcheas, con el fin de abordarlo a un tempo más lento y de progresar cromáticamente hacia el registro original del pasaje.

Primer paso:



Ilustración 132. Ejercicio de preparación del tercer extracto de la *Sinfonía n.º 7* en Mi menor, Rondó- Finale, cc. 227-230. Adaptación propia con Flat.io.

Segundo paso: en el segundo paso propuesto, tal como puede observarse, ya emplea la figuración rítmica original y amplía ligeramente el fragmento a trabajar. Este ejercicio mantiene la misma filosofía pedagógica, pero se aproxima progresivamente al carácter interpretativo del solo original.

Trompeta



5 *simil.*

9

Ilustración 133. Ejercicio de preparación del tercer extracto de la *Sinfonía n.º 7* en Mi menor, Rondó- Finale, cc. 227-230. Adaptación propia con Flat.io.

Tercer paso: por último, el tercer paso propuesto reproduce íntegramente el pasaje tal como aparece en el solo real.

Ejercicios para el cuarto extracto de la *Sinfonía n.º 7* [275] a [276]:

Trompeta



4 *simil.*

8

12

16

Ilustración 134. Ejercicio de preparación del tercer extracto de la *Sinfonía n.º 7* en Mi menor, Rondó-Finale, cc. 227-230. Adaptación propia con Flat.io.



Ilustración 135. Sinfonía n.º 7 en Mi menor, quinto movimiento (Rondo-Finale), Trompeta I, cc. 275-276 (Mahler, 1909).

Primer ejercicio:

En el primer ejercicio se centrará la atención única y exclusivamente en el trabajo del carácter del extracto. Para ello, se hará uso del apartado de fonografía, en el que se exponen tres grabaciones de referencia de tres directores diferentes, cada uno con su propia interpretación de la sinfonía. A través de ellas podrá escucharse el extracto en cuestión y extraerse las conclusiones pertinentes.

Los aspectos técnicos que exigen este pasaje han sido abordados con anterioridad en los solos trabajados mediante los ejercicios propuestos, de los cuales hay muchos que resultan idóneos para el desarrollo tanto de este extracto como del siguiente.

En dicho ejercicio propuesto se expone, en primer lugar, la melodía original del extracto en cuestión transportada un tono por debajo y, a continuación, la versión original. Resulta recomendable trabajarla inicialmente en trompeta en Si bemol, con el fin de asimilar adecuadamente los pasos interválicos entre cada nota, para posteriormente abordarla en trompeta en Fa, tonalidad en la que se interpreta originalmente.



Ilustración 136. Ejercicio de preparación del primer extracto de la *Sinfonía n.º 7* en Mi menor, Rondó- Finale, cc. 275-276. Adaptación propia con Flat.io.

Ejercicios para el quinto extracto de la *Sinfonía n.º 7* [276] a [277]:



Ilustración 137. *Sinfonía n.º 7* en Mi menor, quinto movimiento (Rondo-Finale), Trompeta I, cc. 276-277 (Mahler, 1909).

Primer ejercicio:

En este ejercicio se propone ya la melodía original del extracto, de manera que la labor en este solo consistirá en aportar el carácter correspondiente. Los aspectos técnicos han sido trabajados con anterioridad.

Los Solos de Trompeta en las Sinfonías de Gustav Mahler: Análisis Musical, Simbólico y Performativo

*graciosísimo, como un minuetto.
en un piston pequeño*

Trompeta *pp*

siempre pp

andante muy mesurado

morendo

5



Ilustración 138. Ejercicio de preparación del segundo extracto de la *Sinfonía n.º 7* en Mi menor, Rondó- Finale, cc. 276-277. Adaptación propia con Flat.io.

4. CONCLUSIONES

El presente Trabajo Fin de Grado ha abordado los solos principales de trompeta en las sinfonías de Gustav Mahler (núms. 1, 3, 5, 6 y 7) desde una triple perspectiva analítica: musical y estructural, simbólica y semiótica, y performativa y pedagógica. A lo largo del estudio, se han obtenido conclusiones que permiten confirmar los objetivos planteados en la introducción y que contribuyen, de manera significativa, al conocimiento musicológico disponible en lengua española sobre esta materia.

4.1. En relación con los objetivos específicos

En primer lugar, se ha logrado identificar y catalogar los solos principales de trompeta en cada sinfonía estudiada, verificando su presencia sistemática como elementos de articulación estructural y dramática dentro de cada movimiento. Este catálogo unificado, inexistente hasta el momento en la bibliografía hispanohablante, constituye por sí mismo una aportación de carácter práctico e investigador para intérpretes y pedagogos de habla hispana.

En segundo lugar, el análisis musical y orquestal ha evidenciado que Mahler no emplea la trompeta de manera ornamental ni como mero refuerzo de la masa sonora, sino que le otorga una responsabilidad dramática y narrativa de primer orden. En cada sinfonía analizada, la trompeta cumple funciones diferenciadas: en la *Sinfonía n.º 1*, articula el despertar de la naturaleza y la irrupción del caos existencial (mov. I) y el triunfo heroico efímero (mov. IV); en la *Sinfonía n.º 3*, el solo de *posthorn* del tercer movimiento, ejecutado habitualmente con fliscorno o corneta fuera del escenario, construye una imagen sonora de lejanía y serenidad panteísta; en la *Sinfonía n.º 5*, la fanfarria inicial del *Trauermarsch* establece el tono fúnebre y marcial que vertebró todo el primer movimiento; en la *Sinfonía n.º 6*, la trompeta encarna la afirmación heroica que se derrumba fatalmente hacia el modo menor, simbolizando la inevitabilidad trágica del destino; y en la *Sinfonía n.º 7*, contribuye a la ambigüedad expresiva del viaje de la oscuridad hacia la luz, propia del Rondo-Finale.

En tercer lugar, el análisis simbólico ha confirmado que la trompeta en Mahler opera como un complejo vehículo de significación biográfica y filosófica. Las dualidades vida/muerte, heroísmo/derrota e ironía/tragedia se articulan a través de recursos específicos: el uso del modo mayor/menor como símbolo de colapso (*Sinfonía n.º 6*), la distancia escénica como metáfora de la memoria y lo inalcanzable (*Sinfonía n.º 3*), o el tópico marcial como evocación de la mortalidad (*Sinfonía n.º 5*). Estas elecciones compositivas se hallan profundamente enraizadas en las experiencias biográficas del compositor, las pérdidas familiares tempranas, el diagnóstico cardíaco de 1907, la crisis matrimonial, y en sus influencias filosóficas, especialmente Schopenhauer y Nietzsche, tal y como señalan Engle (2024) y De La Grange (1995a).

En cuarto lugar, la evaluación de las demandas técnicas e interpretativas ha puesto de manifiesto que los solos mahlerianos representan uno de los repertorios más exigentes para el trompetista orquestal. Sus principales desafíos, como registros extremos, dinámicas de pp a ff, transposiciones simultáneas entre trompetas en Si bemol y en Fa, uso expresivo de la sordina y ejecución *offstage* demandan un dominio técnico integral que trasciende la mera precisión mecánica. La comparación de interpretaciones históricas y modernas ha revelado, asimismo, diferencias significativas de enfoque: las versiones históricas privilegian el rubato expresivo y la narrativa biográfica, mientras que las modernas tienden hacia una mayor precisión rítmica y equilibrio tímbrico (Zander, s.f.).

En quinto lugar, la metodología pedagógica propuesta, basada en la fragmentación progresiva del material musical, el trabajo por parámetros aislados (ritmo, articulación, afinación, carácter) y su integración posterior en el contexto interpretativo global, ha demostrado ser una herramienta eficaz y transferible a intérpretes de distintos niveles de formación. El recurso sistemático a grabaciones de referencia como paso previo a la ejecución instrumental contribuye, además, a la interiorización del lenguaje expresivo mahleriano y a la toma de decisiones interpretativas fundamentadas.

4.2. Aportación a la literatura existente

Este trabajo se inscribe en la evolución de la musicología mahleriana, que ha transitado desde los enfoques estructurales y biográficos de los años setenta y ochenta, representados por Hanson (1977) y De La Grange (1995a), hacia los análisis semióticos y performativos más recientes de Engle (2024) o Melvin (1997). La principal aportación del presente estudio reside en su doble dimensión: por un lado, ofrece el primer catálogo analítico en lengua española centrado exclusivamente en los solos de trompeta mahleriano; por otro, integra ese análisis musicológico con una propuesta pedagógica sistemática orientada a la práctica orquestal e instrumental, aunando así el rigor académico con la utilidad formativa.

Cabe señalar, no obstante, las limitaciones inherentes a este estudio. La naturaleza cualitativa de la metodología empleada implica un inevitable grado de subjetividad en la interpretación simbólica de los extractos analizados. Del mismo modo, la ausencia de una bibliografía española consolidada sobre Mahler ha obligado a recurrir mayoritariamente a fuentes en inglés y alemán, lo que justifica y refuerza, al mismo tiempo, la pertinencia de esta investigación.

4.3. Perspectivas de investigación futura

Los resultados obtenidos abren diversas vías de investigación que podrían continuar y ampliar el presente trabajo. En primer lugar, sería de gran interés extender el análisis a las sinfonías no abordadas en este estudio (núms. 2, 4, 8 y 9), a fin de ofrecer un panorama completo de la evolución del tratamiento mahleriano de la trompeta a lo largo de toda su producción sinfónica. En segundo lugar, un estudio comparativo entre los solos de trompeta en Mahler y los de sus contemporáneos (Richard Strauss, Anton Bruckner o Jean Sibelius) podría arrojar luz sobre las particularidades del lenguaje orquestal mahleriano en su contexto histórico. En tercer lugar, la realización de entrevistas estructuradas con trompetistas de orquestas profesionales que interpretan habitualmente

este repertorio enriquecería considerablemente la dimensión performativa del análisis. Finalmente, la elaboración de materiales didácticos específicos con audio, vídeo y partituras editadas a partir de la metodología propuesta en este trabajo constituiría una herramienta de gran valor para el ámbito de la pedagogía instrumental en los conservatorios superiores de música.

4.4. Reflexión final

Gustav Mahler concibió la sinfonía como un «mundo» completo, capaz de albergar lo sublime y lo cotidiano, lo trágico y lo irónico, lo personal y lo universal. En ese mundo, la trompeta ocupa un lugar privilegiado: no como mero instrumento de refuerzo o señal dramática, sino como voz que habla desde las profundidades de la experiencia humana. Comprender la función de estos solos, su lógica estructural, su carga simbólica, sus exigencias técnicas es, en última instancia, comprender una parte esencial del lenguaje con el que Mahler articuló su visión del mundo. Este Trabajo Fin de Grado ha pretendido, desde la modestia del trabajo académico, contribuir a esa comprensión y, al mismo tiempo, facilitar a los intérpretes las herramientas necesarias para hacerle justicia desde el escenario.

BIBLIOGRAFÍA

- Adler, S. (2002). *The study of orchestration* (3.^a ed.). W. W. Norton.
- Adorno, T. W. (1992). *Mahler: Una fisonomía musical* (V. Gómez, Trad.). Akal. (Obra original publicada en 1960).
- Agawu, V. K. (1991). *Playing with signs: A semiotic interpretation of classic music*. Princeton University Press.
- Altenburg, J. E. (1974). *Essay on an introduction to the heroic and musical trumpeters' and kettledrummers' art* (E. Tarr, Trad.). Brass Press. (Obra original publicada en 1795).
- Arban, J. B. (1997). *Método completo de trompeta* (J. M. Ortiz Soriano, Rev.). Real Musical.
- Barham, J. (2005). *Mahler's Seventh Symphony*. Cambridge University Press.
- Barham, J. (Ed.). (2007). *Perspectives on Gustav Mahler*. Ashgate.
- Bauer-Lechner, N. (1980). *Recollections of Gustav Mahler* (D. Newlin, Trad.; P. Franklin, Ed.). Faber & Faber.
- Berlioz, H. (1843). *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Schonenberger.
- Blaukopf, K. (1973). *Gustav Mahler*. Allen Lane.
- Classical Music. (2025). Best Mahler symphony: ranking the nine completed symphonies from music's epic emotional storyteller. BBC Music Magazine. <https://www.classical-music.com/features/works/which-is-the-best-mahler-symphony>
- Cook, N. (2013). *Beyond the score: Music as performance*. Oxford University Press.
- Cooke, D. (1980). *Gustav Mahler: An introduction to his music*. Cambridge University Press.
- Darcy, W. (1993). *Wagner's Das Rheingold*. Oxford University Press.
- Darcy, W. (2001). Rotational form, teleological genesis, and fantasy-projection in the slow movement of Mahler's Sixth Symphony. *19th-Century Music*, 25(1), 49-74. <https://doi.org/10.1525/ncm.2001.25.1.49>
- De La Grange, H.-L. (1973). *Mahler (vol. I, 1860-1901)*. Doubleday.
- De La Grange, H.-L. (1984). *Gustav Mahler, vol. 3: Le génie foudroyé (1907-1911)*. Fayard.
- De La Grange, H.-L. (1995). *Gustav Mahler, vol. 2: Vienna: The Years of Challenge (1897-1904)*. Oxford University Press.
- De La Grange, H.-L. (2000). *Gustav Mahler. Vol. 3: Vienna: Triumph and disillusion (1904-1907)*. Oxford University Press.
- Del Mar, N. (1981). *Anatomy of the orchestra*. University of California Press.
- Duggan, T. (2006). The Mahler symphonies: A synoptic survey. MusicWeb-International. <https://www.musicweb-international.com/Mahler/index.html>
- Engle, N. P. (2024). *Mahler, death narratives, and the trumpet* [Tesis de maestría, University of Houston]. <https://uh-ir.tdl.org/items/b17646da-6507-4766-8b94-2f7d41e89718>
- Farkas, P. (1962). *The art of brass playing*. Brass Publications.
- Feder, S. (2004). *Gustav Mahler: A life in crisis*. Yale University Press.
- Floros, C. (1993). *Gustav Mahler: The symphonies*. Amadeus Press.
- Franklin, P. (1997). *The life of Mahler*. Cambridge University Press.
- Franklin, P. (1999). *Mahler: Symphony No. 3*. Cambridge University Press.
- Frederiksen, B. (1996). *Arnold Jacobs: Song and wind* (J. Taylor, Ed.). WindSong Press.
- Friedman, J. (2012). Trumpet audition strategies. Jay Friedman. <https://www.jayfriedman.net/trumpet-audition-strategies/>
- Gramophone. (2026, 7 de enero). Top 10 Gustav Mahler symphony recordings. Gramophone. <https://www.gramophone.co.uk/features/article/top-10-gustav-mahler-symphony-recordings>

Los Solos de Trompeta en las Sinfonías de Gustav Mahler: Análisis Musical, Simbólico y Performativo

- Hanson, W. L. (1977). *The treatment of brass instruments in the symphonies of Gustav Mahler* [Tesis doctoral, Eastman School of Music, University of Rochester]. <https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=38005>
- Hatten, R. S. (2004). *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Indiana University Press.
- Hefling, S. E. (2001). *Mahler's Das Lied von der Erde*. Cambridge University Press.
- Hurwitz, D. (2004). *The Mahler symphonies: An owner's manual*. Amadeus Press.
- Johnson, J. (2009). *Mahler's voices: Expression and irony in the songs and symphonies*. Oxford University Press.
- Korstvedt, B. M. (2000). *Bruckner: Symphony No. 8*. Cambridge University Press.
- Lebrecht, N. (2010). *Why Mahler? How one man and ten symphonies changed our world*. Faber & Faber.
- Lee, J. (2012, 22 de junio). The gentleman's Mahler: Barbirolli's Mahler 5. Top Ear. <https://topear.wordpress.com/2012/06/22/the-gentlemans-mahler-barbirollis-mahler-5/>
- Magee, B. (2000). *The Tristan chord: Wagner and philosophy*. Metropolitan Books.
- Mahler, A. (1975). *Gustav Mahler: Memories and letters* (B. Creighton, Trad.; D. Mitchell, Ed., 3.ª ed. rev.). University of Washington Press. (Obra original publicada en 1946).
- Mahler, G. (1979). *Selected letters of Gustav Mahler* (K. Martner, Ed.; E. Wilkins, E. Kaiser y B. Hopkins, Trans.). Faber & Faber.
- Mahler, G. (1899). *Symphony No. 1 in D major* [Partitura, parte de Trompeta I in F]. Josef Weinberger. [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.1_\(Mahler,_Gustav\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.1_(Mahler,_Gustav))
- Mahler, G. (1898). *Symphony No. 3 in D minor* [Partitura, parte de *Flügelhorn* in Bb]. Josef Weinberger. [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.3_\(Mahler,_Gustav\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.3_(Mahler,_Gustav))
- Mahler, G. (1904). *Symphony No. 5 in C# minor*. (Trompetas 1, 2, 3 y 4 en Sib y Fa). C. F. Peters. [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.5_\(Mahler,_Gustav\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.5_(Mahler,_Gustav))
- Mahler, G. (1906). *Sinfonía n.º 6 en La menor* [Partitura]. C. F. Kahnt Nachfolger.
- Mahler, G. (1909). *Sinfonía n.º 7 en Mi menor* [Partitura]. Bote & Bock. [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.7_\(Mahler,_Gustav\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.7_(Mahler,_Gustav))
- McClary, S. (1991). *Feminine endings*. University of Minnesota Press.
- Melvin, W. P., Jr. (1997). *Instrument of life and death: The symbolic role of the solo trumpet in the first and third movements of Gustav Mahler's Symphony No. 5 in C Sharp Minor* [Tesis doctoral, University of Illinois at Urbana-Champaign]. <https://www.ideals.illinois.edu/items/87129>
- Mitchell, D. (1958). *Gustav Mahler: The early years*. Rockliff.
- Mitchell, D. (1980). *Gustav Mahler: The Wunderhorn years*. Faber & Faber.
- Mitchell, D. (2005). *Gustav Mahler: Songs and symphonies of life and death*. Boydell Press.
- Monelle, R. (2000). *The sense of music: Semiotic essays*. Princeton University Press.
- Monelle, R. (2006). *The musical topic: Hunt, military and pastoral*. Indiana University Press.
- Niekerk, C. (2010). *Reading Mahler: German culture and Jewish identity in fin-de-siècle Vienna*. Camden House.
- Painter, K. (Ed.). (2002). *Mahler and his world*. Princeton University Press.
- Philip, R. (2004). *Performing music in the age of recording*. Yale University Press.
- Richardson, P. B. (2012). Mahler's evolution of orchestral technique and the struggle for clarity [Tesis de máster, University of Cincinnati]. OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center. https://etd.ohiolink.edu/acprod/odb_etd/ws/send_file/send?accession=ucin1342730442&disposition=inline
- Rosen, C. (1997). *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven* (ed. ampl.). W. W. Norton.
- Ross, A. (2007). *The rest is noise: Listening to the twentieth century*. Farrar, Straus and Giroux.
- Schorske, C. E. (1980). *Fin-de-siècle Vienna: Politics and culture*. Alfred A. Knopf.
- Schreiber, W. (2000). *Gustav Mahler*. Deutscher Taschenbuch Verlag.

Solvik, M. (2005). Mahler's Sixth Symphony: New perspectives. En J. Barham (Ed.), *Perspectives on Gustav Mahler* (pp. 131-162). Ashgate.

Tarasti, E. (1994). *A theory of musical semiotics*. Indiana University Press.

Tarr, E. (1988). *The trumpet* (S. E. Plank y E. Tarr, Trans.). Amadeus Press.

FONOGRAFÍA

Abbado, C. (Director). (1984). Mahler: *Symphony No. 7* [Álbum]. Deutsche Grammophon. Chicago Symphony Orchestra.

Abbado, C. (Director). (1999). Mahler: *Symphony No. 3* [Álbum]. Deutsche Grammophon. Berliner Philharmoniker.

Abbado, C. (Director). (2005). Mahler: *Symphony No. 6* [Álbum, grabación en directo de 2004]. Deutsche Grammophon. Berliner Philharmoniker.

Barbirolli, J. (Director). (1968). Mahler: *Symphony No. 6* – R. Strauss: *Metamorphosen* [Álbum]. EMI. New Philharmonia Orchestra.

Barbirolli, J. (Director). (1970). Mahler: *Symphony No. 5* [Álbum]. EMI. New Philharmonia Orchestra.

Bernstein, L. (Director). (1985). Mahler: *Symphony No. 7* [Álbum]. Columbia Masterworks. New York Philharmonic.

Bernstein, L. (Director). (1987). Mahler: *Symphony No. 1* [Álbum]. Deutsche Grammophon. Royal Concertgebouw Orchestra.

Bernstein, L. (Director). (1987). Mahler: *Symphony No. 3* [Álbum]. Deutsche Grammophon. New York Philharmonic.

Bernstein, L. (Director). (1987). Mahler: *Symphony No. 5* [Álbum]. Deutsche Grammophon. Wiener Philharmoniker.

Horenstein, J. (Director). (1970). Mahler: *Symphony No. 3* [Álbum]. Unicorn. London Symphony Orchestra.

Karajan, H. von (Director). (1973). Mahler: *Symphony No. 5* [Álbum]. Deutsche Grammophon. Berliner Philharmoniker.

Klemperer, O. (Director). (1968). Mahler: *Symphony No. 7* [Álbum]. EMI. New Philharmonia Orchestra.

Kubelík, R. (Director). (1967). Mahler: *Symphony No. 1* [Álbum]. Deutsche Grammophon. Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks.

Nott, J. (Director). (2007). Mahler: *Symphony No. 6* [Álbum]. Tudor. Bamberger Symphoniker.

Walter, B. (Director). (1961). Mahler: *Symphony No. 1* [Álbum]. Columbia Records. Columbia Symphony Orchestra.

WEBGRAFÍA

- Classical Music. (2025). Best Mahler symphony: ranking the nine completed symphonies from music's epic emotional storyteller. *BBC Music Magazine*. <https://www.classical-music.com/features/works/which-is-the-best-mahler-symphony>
- Duggan, T. (2006). *The Mahler symphonies: A synoptic survey*. MusicWeb-International. <https://www.musicweb-international.com/Mahler/index.html>
- Friedman, J. (2012). *Trumpet audition strategies*. Jay Friedman. <https://www.jayfriedman.net/trumpet-audition-strategies/>
- Gramophone. (2026, 7 de enero). Top 10 Gustav Mahler symphony recordings. *Gramophone*. <https://www.gramophone.co.uk/features/article/top-10-gustav-mahler-symphony-recordings>
- Lee, J. (2012, 22 de junio). The gentleman's Mahler: Barbirolli's Mahler 5. *Top Ear*. <https://topear.wordpress.com/2012/06/22/the-gentlemans-mahler-barbirollis-mahler-5/>
- Steinberg, M. (s. f.). *Gustav Mahler's Symphony No. 2*. Metropolitan Symphony Orchestra. <https://msomn.org/mahler-2-note-by-michael-steinberg/>
- Trumpet Excerpts. (s. f.). *Mahler*. <https://www.trumpetexcerpts.org/mahler.html>
- Weill Institute of Music. (2025). *NYO-USA audition excerpts: Trumpet*. Carnegie Hall. <https://www.carnegiehall.org/Education/Programs/National-Youth-Ensembles/NYO-USA/Apply/Audition-Excerpts>
- Zander, B. (s. f.). *Mahler: Symphony No. 5, 1st movement, Trumpet solo*. Benjamin Zander. <https://www.benjaminzander.org/library/mahler-symphony-no-5-1st-movement-trumpet-solo/>

Índice de Palabras Específicas:

Accelerando: Aumento gradual de la velocidad de la música.

Acorde: Conjunto de varias notas que suenan a la vez.

Adagietto: Movimiento o pasaje de tempo lento y carácter tranquilo.

Afinación: Ajuste de una nota para que suene exactamente a la altura correcta, ni alta ni baja.

Anacrusa: Nota o notas que suenan antes del primer tiempo fuerte de un compás, como un impulso de arranque.

Articulación: Modo en que se ataca y une cada nota (más cortada, más ligada, más marcada).

Cantabile: Indicación para tocar de forma melodiosa, “como cantando”.

Compás: Unidad básica que divide la música en grupos regulares de tiempos.

Coral: Pasaje de textura solemne en el que varias voces avanzan juntas, como un himno religioso.

Corcheas / semicorcheas / fusas: Figuras que indican la duración de las notas, de más larga a más corta.

Crescendo: Aumento gradual del volumen.

Dinámica: Nivel de volumen de la música y sus cambios (de muy suave a muy fuerte).

Durchbruch: Término alemán (“irrupción”) para el momento en que un material nuevo o transformado irrumpe y cambia el rumbo de la obra.

Embocadura: Posición de los labios sobre la boquilla del instrumento, clave para producir y controlar el sonido.

Extracto orquestal: Fragmento concreto de una obra que se usa para estudiar o para examinarse en audiciones.

Fanfarria: Pasaje breve y brillante de metales, asociado a llamadas militares o solemnes.

Fliscorno (Flügelhorn): Instrumento de metal parecido a la trompeta, pero de sonido más cálido y redondo.

Forte / fortissimo (f / ff): Indicaciones para tocar fuerte y muy fuerte.

HIP (interpretación históricamente informada): Forma de tocar que intenta recuperar el sonido y los criterios de la época en que se compuso la obra.

Leitmotiv: Motivo musical breve asociado a una idea, personaje o emoción, que reaparece a lo largo de la obra.

Marcha fúnebre (Trauermarsch): Pieza de carácter solemne y lúgubre, asociada a cortejos y duelo.

Metales: Familia de instrumentos de viento de metal (trompeta, trompa, trombón, tuba).

Los Solos de Trompeta en las Sinfonías de Gustav Mahler: Análisis Musical, Simbólico y Performativo

Motivo temático: Idea musical breve y reconocible que sirve de base para construir la obra.

Movimiento: Cada una de las grandes secciones independientes en que se divide una sinfonía.

Offstage (fuera del escenario): Recurso en que un músico toca fuera de la vista del público para crear sensación de lejanía.

Orquestación: Arte de repartir la música entre los distintos instrumentos de la orquesta.

Pedal: Nota sostenida que se mantiene fija mientras la música cambia por encima de ella.

Piano / pianissimo (p / pp): Indicaciones para tocar suave y muy suave.

Posromanticismo: Etapa musical de finales del XIX y principios del XX que prolonga y lleva al límite el estilo romántico.

Posthorn: Corneta histórica del servicio postal, de sonido nostálgico, evocadora de la lejanía.

Registro: Zona de notas según su altura (grave, medio o agudo) dentro del instrumento.

Rubato: Flexibilidad expresiva del tempo, adelantando o retrasando ligeramente sin alterar el conjunto.

Semiología musical: Disciplina que estudia los significados y emociones que transmite la música.

Sinfonía: Obra extensa para orquesta, normalmente dividida en varios movimientos.

Sordina: Accesorio que se coloca en el instrumento para apagar o alterar su color de sonido.

Staccato: Articulación que hace sonar las notas cortas y separadas.

Subito piano: Cambio brusco a un volumen suave justo después de un pasaje fuerte.

Tempo: Velocidad a la que se interpreta la música.

Timbre: Color característico del sonido que distingue a un instrumento de otro.

Tópico: Gesto musical con un significado reconocible (la fanfarria militar, el lamento fúnebre, lo pastoral).

Transposición: Tocar o escribir una música a una altura distinta de la original.

Tresillo: Grupo de tres notas que se tocan en el tiempo que normalmente ocuparían dos.

Tutti: Pasaje en que toca toda la orquesta a la vez.

Válvula rotativa / de pistón: Dos tipos de mecanismo de la trompeta que producen sonidos algo distintos (la rotativa, más oscura).

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Ilustración 1 Sinfonía n.º 1 en Re mayor, primer movimiento, Trompeta I in F, números de ensayo 1-3 (Mahler, 1899, p. 2).	6
Ilustración 2. <i>Sinfonía n.º 1</i> en Re mayor, primer movimiento, Trompeta I in F, números de ensayo 23-26 (Mahler, 1899, p. 2).	7
Ilustración 3. Sinfonía n.º 1 en Re mayor, cuarto movimiento, Trompeta I in F, números de ensayo 49-50 (Mahler, 1899, p. 7).	7
Ilustración 4 <i>Sinfonía n.º 1</i> en Re mayor, cuarto movimiento, Trompeta I in F, números de ensayo 52-53 (Mahler, 1899, p. 8).	8
Ilustración 5 <i>Sinfonía n.º 3</i> en Re menor, tercer movimiento, solo de Posthorn, Flügelhorn in Bb, cc. 14-16 (Mahler, 1898, p. 1).	8
Ilustración 6 <i>Sinfonía n.º 5</i> en Do# menor, « <i>Trauermarsch</i> », Trompeta I, compases iniciales (Mahler, 1904, p. 1).	9
Ilustración 7. <i>Sinfonía n.º 5</i> en Do# menor, « <i>Trauermarsch</i> », Trompeta I, segundo solo, cifra de ensayo 13-14 (Mahler, 1904, p. 1).	9
Ilustración 8. <i>Sinfonía n.º 5</i> en Do# menor, « <i>Trauermarsch</i> », Trompeta I, segundo solo, cifra de ensayo 18-20 (Mahler, 1904, p. 1).	10
Ilustración 9. <i>Sinfonía n.º 6</i> en La menor, primer movimiento (Allegro energico, ma non troppo), Trompeta I, cifras de ensayo 2-3 (Mahler, 1906).	10
Ilustración 10. <i>Sinfonía n.º 6</i> en La menor, primer movimiento (Allegro energico, ma non troppo), Trompeta I, cifras de ensayo 3-4 (Mahler, 1906).	11
Ilustración 11. <i>Sinfonía n.º 6</i> en La menor, primer movimiento (Allegro energico, ma non troppo), Trompeta I, cifras de ensayo 16-17 (Mahler, 1906).	11
Ilustración 12. <i>Sinfonía n.º 6</i> en La menor, cuarto movimiento (Finale. Allegro moderato), Trompeta I, cifras de ensayo 105-106 (Mahler, 1906).	12
Ilustración 13. <i>Sinfonía n.º 7</i> en Mi menor, quinto movimiento (Rondo-Finale), Trompeta I, cc. 223-225 (Mahler, 1909).	12
Ilustración 14. <i>Sinfonía n.º 7</i> en Mi menor, quinto movimiento (Rondo-Finale), Trompeta I, cc. 225-226 (Mahler, 1909).	13
Ilustración 15. Sinfonía n.º 7 en Mi menor, quinto movimiento (Rondo-Finale), Trompeta I, cc. 227-230 (Mahler, 1909).	13
Ilustración 16. <i>Sinfonía n.º 7</i> en Mi menor, quinto movimiento (Rondo-Finale), Trompeta I, cc. 275-276 (Mahler, 1909).	14
Ilustración 17. <i>Sinfonía n.º 7</i> en Mi menor, quinto movimiento (Rondo-Finale), Trompeta I, cc. 276-277 (Mahler, 1909).	14
Ilustración 18. <i>Sinfonía n.º 1</i> en Re mayor, primer movimiento, Trompeta I in F, números de ensayo 1-2 (Mahler, 1899, p. 1).	44
Ilustración 19. Ejercicio de preparación del inicio de la primera fanfarria de la <i>Sinfonía n.º 1</i> en Re mayor, primer movimiento, cc. 1-2. Adaptación propia con Flat.io.	44
Ilustración 20. Ejercicio de preparación del inicio de la primera fanfarria de la <i>Sinfonía n.º 1</i> en Re mayor, primer movimiento, cc. 1-2. Adaptación propia con Flat.io.	45
Ilustración 21. Ejercicio de preparación del inicio de la primera fanfarria de la <i>Sinfonía n.º 1</i> en Re mayor, primer movimiento, cc. 1-2. Adaptación propia con Flat.io.	45
Ilustración 22. Ejercicio de preparación de la primera fanfarria de la <i>Sinfonía n.º 1</i> en Re mayor, primer movimiento, cc. 1-2. Adaptación propia con Flat.io.	45
Ilustración 23. Ejercicio de preparación de la primera fanfarria de la <i>Sinfonía n.º 1</i> en Re mayor, primer	

movimiento, cc. 1-2. Adaptación propia con Flat.io.....	46
Ilustración 24. Ejercicio de preparación de la primera fanfarria de la <i>Sinfonía n.º 1</i> en Re mayor, primer movimiento, cc. 1-2. Adaptación propia con Flat.io.....	46
Ilustración 25. Ejercicio de preparación de la primera fanfarria de la <i>Sinfonía n.º 1</i> en Re mayor, primer movimiento, cc. 1-2. Adaptación propia con Flat.io.....	46
Ilustración 26. <i>Sinfonía n.º 1</i> en Re mayor, primer movimiento, Trompeta I in F, números de ensayo 2-3 (Mahler, 1899, p. 1).	47
Ilustración 27. Ejercicio de preparación de la segunda fanfarria de la <i>Sinfonía n.º 1</i> en Re mayor, primer movimiento, cc. 2-3. Adaptación propia con Flat.io.....	47
Ilustración 28. <i>Sinfonía n.º 1</i> en Re mayor, primer movimiento, Trompeta I in F, números de ensayo 2-3 (Mahler, 1899, p. 1).	48
Ilustración 29. <i>Sinfonía n.º 1</i> en Re mayor, primer movimiento, Trompeta I in F, números de ensayo 3-4 (Mahler, 1899, p. 1).	48
Ilustración 30. Ejercicio de preparación de la tercera fanfarria de la <i>Sinfonía n.º 1</i> en Re mayor, primer movimiento, cc. 3-4. Adaptación propia con Flat.io.....	48
Ilustración 31. <i>Sinfonía n.º 1</i> en Re mayor, primer movimiento, Trompeta I in F, números de ensayo 3-4 (Mahler, 1899, p. 1).	49
Ilustración 32. <i>Sinfonía n.º 1</i> en Re mayor, primer movimiento, Trompeta I in F, números de ensayo 23-24 (Mahler, 1899, p. 2).	49
Ilustración 33. Ejercicio de preparación del inicio de la cuarta fanfarria de la <i>Sinfonía n.º 1</i> en Re mayor, primer movimiento, cc. 23-24. Adaptación propia con Flat.io.....	50
Ilustración 34. <i>Sinfonía n.º 1</i> en Re mayor, primer movimiento, Trompeta I in F, números de ensayo 23-24 (Mahler, 1899, p. 2).	50
Ilustración 35. <i>Sinfonía n.º 1</i> en Re mayor, primer movimiento, Trompeta I in F, números de ensayo 25- 26 (Mahler, 1899, p. 2).	50
Ilustración 36. Ejercicio de preparación de la cuarta fanfarria de la <i>Sinfonía n.º 1</i> en Re mayor, primer movimiento, cc. 25-26. Adaptación propia con Flat.io.....	51
Ilustración 37. Ejercicio de preparación de la cuarta fanfarria de la <i>Sinfonía n.º 1</i> en Re mayor, primer movimiento, cc. 25-26. Adaptación propia con Flat.io.....	51
Ilustración 38. Ejercicio de preparación del final de la cuarta fanfarria de la <i>Sinfonía n.º 1</i> en Re mayor, primer movimiento, cc. 25-26. Adaptación propia con Flat.io.....	52
Ilustración 39. Ejercicio de preparación del final de la cuarta fanfarria de la <i>Sinfonía n.º 1</i> en Re mayor, primer movimiento, cc. 25-26. Adaptación propia con Flat.io.....	52
Ilustración 40. Ejercicio de preparación del final de la cuarta fanfarria de la <i>Sinfonía n.º 1</i> en Re mayor, primer movimiento, cc. 25-26. Adaptación propia con Flat.io.....	53
Ilustración 41. <i>Sinfonía n.º 1</i> en Re mayor, cuarto movimiento, Trompeta I in F, números de ensayo 49-50 (Mahler, 1899, p. 7).	53
Ilustración 42. Ejercicio de preparación del final de la quinta fanfarria de la <i>Sinfonía n.º 1</i> en Re mayor, cuarto movimiento, cc. 49-50. Adaptación propia con Flat.io.....	54
Ilustración 43. Ejercicio de preparación del final de la quinta fanfarria de la <i>Sinfonía n.º 1</i> en Re mayor, cuarto movimiento, cc. 49-50. Adaptación propia con Flat.io.....	54
Ilustración 44. Ejercicio de preparación del inicio de la quinta fanfarria de la <i>Sinfonía n.º 1</i> en Re mayor, cuarto movimiento, cc. 49-50. Adaptación propia con Flat.io.....	54
Ilustración 45. <i>Sinfonía n.º 1</i> en Re mayor, cuarto movimiento, Trompeta I in F, números de ensayo 52-53 (Mahler, 1899, p. 8).	55
Ilustración 46. Ejercicio de preparación del inicio de la sexta fanfarria de la <i>Sinfonía n.º 1</i> en Re mayor, cuarto movimiento, cc. 52-53. Adaptación propia con Flat.io.....	55
Ilustración 47. Ejercicio de preparación de la sexta fanfarria de la <i>Sinfonía n.º 1</i> en Re mayor, cuarto movimiento, cc. 52-53. Adaptación propia con Flat.io.....	56
Ilustración 48. <i>Sinfonía n.º 1</i> en Re mayor, cuarto movimiento, Trompeta I in F, números de ensayo 52-53 (Mahler, 1899, p. 8).	56
Ilustración 49. <i>Sinfonía n.º 3</i> en Re menor, tercer movimiento, solo de <i>Posthorn, Flügelhorn</i> in Bb, cc. 14-16 (Mahler, 1898, p. 1).	57

Ilustración 50. Ejercicio de saltos interválicos para la preparación del primer extracto de la <i>Sinfonía n.º 3</i> en Re menor, tercer movimiento, solo de <i>Posthorn</i> , cc. 14-16. Adaptación propia con Flat.io.	58
Ilustración 51. Ejercicio n.º 1 de estudios de intervalos. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 125).	58
Ilustración 52. Ejercicio de saltos interválicos para la preparación del primer extracto de la <i>Sinfonía n.º 3</i> en Re menor, tercer movimiento, solo de <i>Posthorn</i> , cc. 14-16. Adaptación propia con Flat.io.	59
Ilustración 53. Ejercicio de preparación del inicio del primer extracto de la <i>Sinfonía n.º 3</i> en Re menor, tercer movimiento, solo de <i>Posthorn</i> , cc. 14-16. Adaptación propia con Flat.io.	59
Ilustración 54. Ejercicio de preparación del inicio del primer extracto de la <i>Sinfonía n.º 3</i> en Re menor, tercer movimiento, solo de <i>Posthorn</i> , cc. 14-16. Adaptación propia con Flat.io.	59
Ilustración 55. Ejercicio de preparación del inicio del primer extracto de la <i>Sinfonía n.º 3</i> en Re menor, basado en la melodía original, tercer movimiento, solo de <i>Posthorn</i> , cc. 14-16. Adaptación propia con Flat.io.	60
Ilustración 56. Ejercicio de preparación del inicio del primer extracto de la <i>Sinfonía n.º 3</i> en Re menor, tercer movimiento, solo de <i>Posthorn</i> , cc. 14-16. Adaptación propia con Flat.io.	60
Ilustración 57. Ejercicio de preparación del primer extracto de la <i>Sinfonía n.º 3</i> en Re menor, basado en la melodía original, tercer movimiento, solo de <i>Posthorn</i> , cc. 14-16. Adaptación propia con Flat.io.	60
Ilustración 58. Ejercicio de preparación del primer extracto de la <i>Sinfonía n.º 3</i> en Re menor, basado en la melodía original, tercer movimiento, solo de <i>Posthorn</i> , cc. 14-16. Adaptación propia con Flat.io.	61
Ilustración 59. Ejercicio n.º 50 de primeros estudios. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 22).	61
Ilustración 60. Ejercicio de preparación del primer extracto de la <i>Sinfonía n.º 3</i> en Re menor, basado en la melodía original, tercer movimiento, solo de <i>Posthorn</i> , cc. 14-16. Adaptación propia con Flat.io.	62
Ilustración 61. Ejercicio de preparación del primer extracto de la <i>Sinfonía n.º 3</i> en Re menor, basado en la melodía original, tercer movimiento, solo de <i>Posthorn</i> , cc. 14-16. Adaptación propia con Flat.io.	62
Ilustración 62. Ejercicio de preparación del primer extracto de la <i>Sinfonía n.º 3</i> en Re menor, basado en la melodía original, tercer movimiento, solo de <i>Posthorn</i> , cc. 14-16. Adaptación propia con Flat.io.	63
Ilustración 63. Ejercicio de preparación del primer extracto de la <i>Sinfonía n.º 3</i> en Re menor, basado en la melodía original, tercer movimiento, solo de <i>Posthorn</i> , cc. 14-16. Adaptación propia con Flat.io.	64
Ilustración 64. Ejercicio n.º 61 de estudios preparatorios del trino. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 112).	64
Ilustración 65. Ejercicio n.º 69 de estudios preparatorios del trino. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 114).	65
Ilustración 66. Ejercicio n.º 74 de estudios preparatorios del trino. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 116).	65
Ilustración 67. Ejercicio de preparación del primer extracto de la <i>Sinfonía n.º 3</i> en Re menor, basado en la melodía original, tercer movimiento, solo de <i>Posthorn</i> , cc. 14-16. Adaptación propia con Flat.io.	66
Ilustración 68. <i>Sinfonía n.º 5</i> en Do# menor, « <i>Trauermarsch</i> », Trompeta I, compases iniciales (Mahler, 1904, p. 1).	67
Ilustración 69. Ejercicio de preparación del inicio de la <i>Sinfonía n.º 5</i> en Do # menor, « <i>Trauermarsch</i> », compases iniciales. Adaptación propia con Flat.io.	68
Ilustración 70. Ejercicio de preparación del inicio de la <i>Sinfonía n.º 5</i> en Do # menor, « <i>Trauermarsch</i> », compases iniciales. Adaptación propia con Flat.io.	68
Ilustración 71. Ejercicio de preparación del inicio de la <i>Sinfonía n.º 5</i> en Do # menor, « <i>Trauermarsch</i> », compases iniciales.	69
Ilustración 72. Ejercicio de preparación del inicio de la <i>Sinfonía n.º 5</i> en Do # menor, « <i>Trauermarsch</i> », compases iniciales. Adaptación propia con Flat.io.	69
Ilustración 73. Ejercicio de preparación del inicio de la <i>Sinfonía n.º 5</i> en Do # menor, « <i>Trauermarsch</i> », compases iniciales. Adaptación propia con Flat.io.	69
Ilustración 74. Ejercicio de preparación del inicio de la <i>Sinfonía n.º 5</i> en Do # menor, « <i>Trauermarsch</i> », compases iniciales.	70
Ilustración 75. Ejercicio de preparación del inicio de la <i>Sinfonía n.º 5</i> en Do # menor, « <i>Trauermarsch</i> », compases iniciales.	70
Ilustración 76. Ejercicio de preparación del tresillo ascendente del inicio de la <i>Sinfonía n.º 5</i> en Do # menor, « <i>Trauermarsch</i> », compases iniciales. Adaptación propia con Flat.io.	71
Ilustración 77. Ejercicio de preparación del tresillo ascendente del inicio de la <i>Sinfonía n.º 5</i> en Do # menor,	

«Trauermarsch», compases iniciales. Adaptación propia con Flat.io.	71
Ilustración 78. Ejercicio de preparación de la <i>Sinfonía n.º 5</i> en Do # menor, «Trauermarsch», compases iniciales. Adaptación propia con Flat.io.	71
Ilustración 79. Ejercicio de preparación de la <i>Sinfonía n.º 5</i> en Do # menor, «Trauermarsch», compases iniciales. Basado en la melodía original. Adaptación propia con Flat.io.	72
Ilustración 80. Ejercicio de preparación de la <i>Sinfonía n.º 5</i> en Do # menor, «Trauermarsch». Basado en la melodía original. Adaptación propia con Flat.io.	72
Ilustración 81. Ejercicio de preparación de la <i>Sinfonía n.º 5</i> en Do # menor, «Trauermarsch». Basado en la melodía original. Adaptación propia con Flat.io.	72
Ilustración 82. Ejercicio de preparación de la <i>Sinfonía n.º 5</i> en Do # menor, «Trauermarsch», compases iniciales. Adaptación propia con Flat.io.	73
Ilustración 83. <i>Sinfonía n.º 5</i> en Do# menor, «Trauermarsch», Trompeta I, segundo solo, cifra de ensayo 13- 14 (Mahler, 1904, p. 1).	73
Ilustración 84. Ejercicio de preparación del inicio del segundo extracto de la <i>Sinfonía n.º 5</i> en Do # menor, «Trauermarsch», cc. 13-14 Basado en la melodía original. Adaptación propia con Flat.io.	75
Ilustración 85. Ejercicio de preparación del segundo extracto de la <i>Sinfonía n.º 5</i> en Do # menor, «Trauermarsch», cc. 13-14. Basado en la melodía original. Adaptación propia con Flat.io.	75
Ilustración 86. Ejercicio de preparación del segundo extracto de la <i>Sinfonía n.º 5</i> en Do # menor, «Trauermarsch», cc. 13-14 Basado en la melodía original. Adaptación propia con Flat.io.	76
Ilustración 87. Ejercicio de preparación del segundo extracto de la <i>Sinfonía n.º 5</i> en Do # menor, «Trauermarsch», cc. 13-14 Basado en la melodía original.	76
Ilustración 88. Ejercicio de preparación del segundo extracto de la <i>Sinfonía n.º 5</i> en Do # menor, «Trauermarsch», cc. 13-14 Basado en la melodía original. Adaptación propia con Flat.io.	77
Ilustración 89. <i>Sinfonía n.º 5</i> en Do# menor, «Trauermarsch», Trompeta I, segundo solo, cifra de ensayo 18- 20 (Mahler, 1904, p. 1).	77
Ilustración 90. Ejercicio de preparación del final del tercer extracto de la <i>Sinfonía n.º 5</i> en Do # menor, «Trauermarsch», cc. 13-14. Adaptación propia con Flat.io.	78
Ilustración 91. Ejercicio de preparación del final del tercer extracto de la <i>Sinfonía n.º 5</i> en Do # menor, «Trauermarsch», cc. 13-14. Adaptación propia con Flat.io.	79
Ilustración 92. Ejercicio de preparación del final del tercer extracto de la <i>Sinfonía n.º 5</i> en Do # menor, «Trauermarsch», cc. 13-14. Basado en la melodía original. Adaptación propia con Flat.io.	79
Ilustración 93. <i>Sinfonía n.º 6</i> en La menor, primer movimiento (Allegro energico, ma non troppo), Trompeta I, cifras de ensayo 2-3 (Mahler, 1906).	80
Ilustración 94. Ejercicio n.º 9 del apartado de primeros estudios. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 12).	80
Ilustración 95. Ejercicio n.º 10 del apartado de primeros estudios. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 12).	81
Ilustración 96. Ejercicio n.º 13 y 14 del apartado de primeros estudios. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 12).	81
Ilustración 97. Ejercicio n.º 14 del apartado de corcheas con puntillo semicorcheas. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 26).	82
Ilustración 98. Ejercicio n.º 18 del apartado de corcheas con puntillo semicorcheas. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 28).	82
Ilustración 99. Ejercicio n.º 55 del apartado de Arpeggios de Séptima disminuída. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 149).	83
Ilustración 100. <i>Sinfonía n.º 6</i> en La menor, primer movimiento (Allegro energico, ma non troppo), Trompeta I, cifras de ensayo 3-4 (Mahler, 1906).	84
Ilustración 101. Modo de articulación. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 148).	84
Ilustración 102. Ejercicio n.º 46 del apartado de primeros estudios. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 20).	85
Ilustración 103. Ejercicio n.º 8 del apartado de estudios de octavas y décimas. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 131).	86
Ilustración 104. <i>Sinfonía n.º 6</i> en La menor, primer movimiento (Allegro energico, ma non troppo), Trompeta	

I, cifras de ensayo 16-17 (Mahler, 1906).	86
Ilustración 105. Ejercicio n.º 11 y 12 del apartado de estudios de octavas y décimas. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 131).	87
Ilustración 106. Ejercicio de preparación del tercer extracto de la <i>Sinfonía n.º 6</i> en La menor, allegro enérgico, ma non troppo, cc. 16-17. Adaptación propia con Flat.io.	87
Ilustración 107. <i>Sinfonía n.º 6</i> en La menor, cuarto movimiento (Finale. Allegro moderato), Trompeta I, cifras de ensayo 105-106 (Mahler, 1906).	88
Ilustración 108. Ejercicio de preparación del tercer extracto de la <i>Sinfonía n.º 6</i> en La menor, allegro moderato, cc. 105-106. Adaptación propia con Flat.io.	88
Ilustración 109. Modo de articulación. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 148).	89
Ilustración 110. Ejercicio n.º 87 del apartado de golpe de lengua en el staccato binario. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 177).	89
Ilustración 111. Ejercicio n.º 90 del apartado de golpe de lengua en el staccato binario. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 177).	89
Ilustración 112. Ejercicio de preparación de la articulación para el próximo ejercicio.	90
Ilustración 113. Ejercicio n.º 100 del apartado de golpe de lengua en el staccato binario. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 180).	90
Ilustración 114. Ejercicio n.º 102 del apartado de golpe de lengua en el staccato binario. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 177).	90
Ilustración 115. Ejercicio de preparación del tercer extracto de la <i>Sinfonía n.º 6</i> en La menor, allegro moderato, cc. 105-106. Adaptación propia con Flat.io.	91
Ilustración 116. <i>Sinfonía n.º 6</i> en La menor, cuarto movimiento (Finale. Allegro moderato), Trompeta I, cifras de ensayo 105-106 (Mahler, 1906).	92
Ilustración 117. <i>Sinfonía n.º 7</i> en Mi menor, quinto movimiento (Rondo-Finale), Trompeta I, cc. 223-225 (Mahler, 1909).	92
Ilustración 118. Ejercicio de preparación del primer extracto de la <i>Sinfonía n.º 7</i> en Mi menor, Rondó- Finale, cc. 223-225. Adaptación propia con Flat.io.	93
Ilustración 119. Ejercicio de preparación del primer extracto de la <i>Sinfonía n.º 7</i> en Mi menor, Rondó-Finale, cc. 223-225. Adaptación propia con Flat.io.	94
Ilustración 120. Ejercicio de preparación del primer extracto de la <i>Sinfonía n.º 7</i> en Mi menor, Rondó- Finale, cc. 223-225. Adaptación propia con Flat.io.	94
Ilustración 121. Ejercicio de preparación del primer extracto de la <i>Sinfonía n.º 7</i> en Mi menor, Rondó- Finale, cc. 223-225. Adaptación propia con Flat.io.	94
Ilustración 122. Ejercicio de preparación del primer extracto de la <i>Sinfonía n.º 7</i> en Mi menor, Rondó- Finale, cc. 223-225. Adaptación propia con Flat.io.	95
Ilustración 123. Ejercicio de preparación del primer extracto de la <i>Sinfonía n.º 7</i> en Mi menor, Rondó-Finale, cc. 223-225. Adaptación propia con Flat.io.	96
Ilustración 124. <i>Sinfonía n.º 7</i> en Mi menor, quinto movimiento (Rondo-Finale), Trompeta I, cc. 225-226 (Mahler, 1909).	96
Ilustración 125. Ejercicio n.º 9 del apartado de primeros estudios. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 12).	97
Ilustración 126. Ejercicio n.º 8 del apartado de primeros estudios. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 12).	98
Ilustración 127. <i>Sinfonía n.º 7</i> en Mi menor, quinto movimiento (Rondo-Finale), Trompeta I, cc. 227-230 (Mahler, 1909).	98
Ilustración 128. Ejercicio n.º 19 del apartado de corcheas con puntillo y semicorcheas. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 26).	99
Ilustración 129. Ejercicio n.º 20 del apartado de primeros estudios. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 12).	99
Ilustración 130. Ejercicio n.º 55 del apartado de portamento. Tomado de Arban (ed. rev. Ortiz, 1997, p. 110).	100
Ilustración 131. Ejercicio de preparación del tercer extracto de la <i>Sinfonía n.º 7</i> en Mi menor, Rondó- Finale, cc. 227-230. Adaptación propia con Flat.io.	101

Ilustración 132. Ejercicio de preparación del tercer extracto de la <i>Sinfonía n.º 7</i> en Mi menor, Rondó- Finale, cc. 227-230. Adaptación propia con Flat.io.	101
Ilustración 133. Ejercicio de preparación del tercer extracto de la <i>Sinfonía n.º 7</i> en Mi menor, Rondó- Finale, cc. 227-230. Adaptación propia con Flat.io.	102
Ilustración 134. Ejercicio de preparación del tercer extracto de la <i>Sinfonía n.º 7</i> en Mi menor, Rondó-Finale, cc. 227-230. Adaptación propia con Flat.io.	102
Ilustración 135. <i>Sinfonía n.º 7</i> en Mi menor, quinto movimiento (Rondo-Finale), Trompeta I, cc. 275-276 (Mahler, 1909).....	103
Ilustración 136. Ejercicio de preparación del primer extracto de la <i>Sinfonía n.º 7</i> en Mi menor, Rondó- Finale, cc. 275-276. Adaptación propia con Flat.io.	104
Ilustración 137. <i>Sinfonía n.º 7</i> en Mi menor, quinto movimiento (Rondo-Finale), Trompeta I, cc. 276-277 (Mahler, 1909).....	104
Ilustración 138. Ejercicio de preparación del segundo extracto de la <i>Sinfonía n.º 7</i> en Mi menor, Rondó- Finale, cc. 276-277. Adaptación propia con Flat.io.	105