

**UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO**

**ESTRATEGIAS INTERPRETATIVAS PARA LA EJECUCIÓN DEL CONCERTINO NO. 1
DE ANDRÉ JOLIVET Y EL CONCIERTO PARA TROMPETA DE HENRI TOMASI**

**Trabajo Final de Investigación Aplicada sometido a la consideración de la Comisión
del Programa de Posgrado en Artes para optar al grado y título de Maestría
Profesional en Música con énfasis en Trompeta.**

JAIRO ALBERTO VEGA RODRÍGUEZ

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2026

Agradecimientos

Agradezco al Dr. Luis Miguel Araya Morera, mi tutor de trompeta, por su guía, compromiso y orientación en el desarrollo de esta monografía y en mi formación musical.

A mis lectores, MM. Juan Carlos Meza Solano y MM. José Enrique Morales Hidalgo, por el tiempo, los aportes y recomendaciones que enriquecieron tanto este trabajo como el montaje del recital.

Y a mi pareja, Astrid Fallas Chavarría, por su constante apoyo, motivación y consejos a lo largo de este proceso.

A todos ellos, mi sincera gratitud.

Este Trabajo Final de Investigación Aplicada fue aceptado por la Comisión del Programa de Posgrado en Artes de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Maestría Profesional en Música con énfasis en Trompeta.

M.M. Tanya Cordero Cajiao
**Representante de la Decana
Sistema de Estudios de Posgrado**

Dr. Luis Miguel Araya Morera
Director del Trabajo Final de Investigación Aplicada

M.M. Juan Carlos Meza Solano
Asesor

M.M. José Enrique Morales Hidalgo
Asesor

Dr. Manuel Matarrita Venegas
**Director del
Programa de Posgrado en Artes**

Jairo Vega Rodríguez
Sustentante

Contenidos

Agradecimientos.....	II
Hoja de aprobación.....	III
Contenidos.....	IV
Resumen.....	VI
Abstrac.....	VII
Lista de figuras.....	VIII
Objetivos.....	1
Capítulo 1: Introducción.....	2
Justificación.....	2
Metodología.....	4
Capítulo 2: Análisis de las obras	5
2.1 Tomasi.....	5
2.2 Jolivet.....	6
2.2.1 Influencias musicales de André Jolivet.....	7
Capítulo 3: Descubrimientos.....	8
Capítulo 4: Procesos de estudio.....	11
4.1 Concertino N.º 1 de André Jolivet.....	11
4.1.1 Análisis por secciones.....	12
4.1.1.1 Número 1.....	12
4.1.1.2 Número 2.....	12
4.1.1.3 Número 3.....	13
4.1.1.4 Número 5.....	13
4.1.1.5 Números 7 a 12.....	14
4.1.1.6 Números 12 a 15.....	16
4.1.1.7 Números 15 y 16.....	17
4.1.1.8 Números 19 a 24.....	17
4.1.1.9 Números 24 a 30.....	18
4.1.1.10 Números 25 a 35.....	19

4.1.1.11 Número 37 al final.....	22
4.2 Concierto para trompeta de Henri Tomasi.....	22
4.2.1 Primer Movimiento.....	22
4.2.2 Segundo Movimiento.....	32
4.2.3 Tercer Movimiento.....	34
Capítulo 5. Conclusiones.....	39
5.1 Conclusiones por objetivos específicos.....	39
5.1.1 Análisis de características estilísticas, armónicas y técnicas.....	39
5.1.2 Identificación de competencias técnico-interpretativas.....	39
5.1.3 Diseño de estrategias metodológicas específicas.....	40
5.1.4 Evaluación de la efectividad metodológica.....	40
5.2 Conclusión General.....	41
Capítulo 6: Referencias bibliográficas.....	43
Anexos.....	46
Anexo 1: Ejercicios para el Concertino no. 1 de Jolivet y el Concierto para trompeta de Henri Tomasi.....	46

Resumen

La presente monografía examina los procesos experimentados por el autor durante la preparación de su recital final de graduación. El enfoque principal del trabajo radica en la preparación técnica del concierto para trompeta de Henri Tomasi y el Concertino no. 1 de André Jolivet, concentrándose primordialmente en los aspectos técnicos necesarios para lograr una ejecución óptima.

Bajo esta premisa, el documento proporciona un análisis de las obras estudiadas; para dotar a la persona intérprete de herramientas técnicas e interpretativas para una ejecución eficiente y de calidad. Los aspectos puramente musicales se consideran de naturaleza más personal, por lo tanto, este documento no profundizará en detalles específicos ni pretende constituir una guía prescriptiva sobre la interpretación de estos conciertos. Si bien se mencionan algunos elementos armónicos, no se contempla realizar un análisis armónico sistemático. Para el autor, la importancia de comprender las estructuras armónicas empleadas por estos compositores radica en las conexiones cognitivas que se establecen cuando el intérprete comprende el material que está ejecutando.

Abstract

This monograph examines the processes experienced by the author during the preparation of his final graduation recital. The main focus of the work lies in the technical preparation of the trumpet concerto by Henri Tomasi and Concertino No. 1 by André Jolivet, concentrating primarily on the technical aspects necessary to achieve an optimal performance.

Under this premise, the document provides an analysis of the works studied, intended to equip the performer with technical and interpretative tools for an efficient and quality execution. Purely musical aspects are considered to be of a more personal nature; therefore, this document will not delve into specific details nor does it aim to constitute a prescriptive guide on the interpretation of these concertos. While some harmonic elements are mentioned, no systematic harmonic analysis is contemplated. For the author, the importance of understanding the harmonic structures employed by these composers lies in the cognitive connections that are established when the performer comprehends the material being executed.

Lista de Figuras

Figura 1: Ejercicio 1.....	11
Figura 2: Ejercicio 2.....	12
Figura 3: Ejercicio 3.....	13
Figura 4: Fragmento tomado del Concertino n.º 1 de André Jolivet.....	13
Figura 5: Ejercicio 5.....	14
Figura 6: Ejercicio 6.....	15
Figura 7: Fragmento tomado del Concertino n.º 1 de André Jolivet.....	16
Figura 8: Fragmento tomado del Concertino n.º 1 de André Jolivet.....	17
Figura 9: Ejercicio 9.....	18
Figura 10: Fragmento tomado del Concertino n.º 1 de André Jolivet.....	19
Figura 11: Fragmento tomado del Concertino n.º 1 de André Jolivet.....	20
Figura 12: Fragmento tomado del Concertino n.º 1 de André Jolivet.....	20
Figura 13: Ejercicio 13.....	21
Figura 14: Ejercicio 14.....	22
Figura 15: Ejercicio 15.....	26
Figura 16: Ejercicio 16.....	27
Figura 17: Ejercicio 17.....	28
Figura 18: Ejercicio 18.....	29
Figura 19: Ejercicio 19.....	30
Figura 20: Ejercicio 20.....	31
Figura 21: Ejercicio 21.....	33

Figura 22: Ejercicio 22.....33

Figura 23: Ejercicio 23.....35

Figura 24: Ejercicio24.....36

Figura 25: Ejercicio 25.....36

Figura 26: Ejercicio 26.....37

Figura 27: Ejercicio 27.....37

Objetivos

Objetivo General

Desarrollar metodologías de estudio sistemáticas para la interpretación técnica y musicalmente informada del Concertino No. 1 de André Jolivet y el Concierto para trompeta de Henri Tomasi.

Objetivos Específicos

1. Analizar las características estilísticas, armónicas y técnicas del Concertino No. 1 de André Jolivet y el Concierto para trompeta de Henri Tomasi.
2. Identificar las competencias técnico-interpretativas requeridas para la ejecución efectiva de ambas obras.
3. Diseñar estrategias metodológicas específicas para el desarrollo de las destrezas técnicas identificadas.
4. Evaluar la efectividad de las metodologías implementadas mediante la aplicación práctica y el registro sistemático del progreso interpretativo.

Capítulo 1. Introducción

La presente investigación propone una metodología para abordar de manera eficaz los repertorios modernos de alta complejidad técnica. Específicamente, el estudio se centra en el análisis del Concertino n.º 1 de André Jolivet y el Concierto para trompeta de Henri Tomasi. Esta metodología constituye una compilación de estrategias de estudio que han demostrado su efectividad durante más de quince años de experiencia en la enseñanza y la interpretación profesional del autor.

El documento incluye información biográfica y estilística sobre ambos compositores (influencias, formación académica, preferencias estéticas) con el propósito de facilitar la comprensión de sus estilos compositivos y las sonoridades características presentes en las obras seleccionadas. Asimismo, se incorporan experiencias significativas del autor durante el proceso de montaje de dichas composiciones. En consecuencia, se analizan los principales desafíos técnicos identificados durante el proceso de estudio y, fundamentalmente, las metodologías desarrolladas para resolverlos, las propuestas técnicas investigadas e implementadas, y los diversos estudios creados o adaptados.

Justificación

Para el aprendizaje y perfeccionamiento de la técnica trompetística se emplean tradicionalmente métodos basados en la armonía tonal, escritos originalmente a mediados del siglo XIX y principios del XX. Entre los más reconocidos destacan el método de Arban, J. B. (1982) y el de Clarke, H. L. (1984), los cuales contienen estudios específicamente diseñados para desarrollar habilidades técnicas como la digitación, el sonido, la articulación y la flexibilidad, fundamentados en escalas y arpeggios de la armonía tradicional. Durante más de un siglo, estos estudios han demostrado su efectividad para la adquisición de las competencias necesarias en la ejecución de la trompeta.

No obstante, el panorama musical evoluciona constantemente, y la música se transforma con el tiempo y los gustos de las sociedades. Así, los compositores escriben obras cada vez más exigentes, empleando sonoridades muy distintas a las utilizadas en períodos anteriores. Por consiguiente, resulta recomendable adaptar los estudios mencionados de Arban y Clarke o crear estudios específicos para los pasajes complejos de los repertorios contemporáneos, basándose en aquellos métodos que han probado su eficacia para la música de armonía tradicional.

Para muchos teóricos, la música constituye un lenguaje que se articula mediante notas y, al igual que las letras forman diferentes palabras según su disposición, las notas generan sonoridades y melodías distintas dependiendo de su organización. Como ejemplo tomado de las obras de Jolivet y Tomasi analizadas en este documento, ambos compositores emplean los mismos doce semitonos, pero al utilizarlos de formas distintas a aquellas para las cuales nos han preparado los métodos tradicionales (Arban y Clarke), el material resulta técnicamente más complejo. Por consiguiente, así como se estudia solfeo tonal para prepararse para la música tonal, se recomienda emplear métodos específicamente diseñados para adquirir las herramientas necesarias para comprender y ejecutar de manera más eficaz los repertorios modernos (Geary, D. y Komaniecki, R., 2017, p. 155). En consecuencia, se vuelve necesario crear ejercicios similares a los existentes en los métodos mencionados (Arban, Clarke) para asimilar estas nuevas sonoridades.

Adicionalmente, Geary, D. y Komaniecki, R. (2017) demuestran lo inadecuado que resultaría explicar los intervalos de la música moderna (como la de Tomasi o Jolivet) utilizando estrategias y fórmulas de la música clásica (p. 157). Esto equivaldría a no reconocer que este tipo de música se rige por principios distintos a los de la música tradicional. Retomando la metáfora del lenguaje, sería como intentar analizar el idioma inglés con las reglas ortográficas del español: simplemente carece de sentido, a pesar de emplear las mismas letras.

Cuando abordamos una obra musical escrita en un lenguaje moderno, utilizamos las mismas doce notas y las posiciones para ejecutarlas en la trompeta permanecen inalteradas. Sin embargo, las sonoridades resultantes son considerablemente diferentes e inesperadas. Por esta razón, resulta necesario desarrollar estrategias específicas de estudio que faciliten un abordaje integral de los pasajes complejos de estos repertorios.

Metodología

La presente investigación emplea técnicas de recolección de datos del método cualitativo. Según Hernández, Fernández y Baptista (2014), estas técnicas comprenden la observación no estructurada, la revisión documental, la evaluación de experiencias personales y el registro de historias de vida. Estas metodologías describen claramente el tipo de investigación implementado por el autor de este documento. Todos los parámetros de evaluación arrojan resultados de naturaleza cualitativa; aunque los ejercicios propuestos buscan obtener un resultado concreto (la versión óptima), este no puede medirse cuantitativamente.

Esta investigación documenta por escrito el proceso vivencial (observación no estructurada, evaluación de experiencias personales, entre otros) del autor al resolver los desafíos técnicos que implican las obras de Jolivet y Tomasi.

Este trabajo no pretende realizar un análisis armónico minucioso de las obras de Henri Tomasi y André Jolivet, puesto que ya existen varios estudios de esta naturaleza, sino una revisión de algunos análisis existentes. Se han elaborado diversos trabajos de investigación sobre el Concertino n.º 1 de André Jolivet y el Concierto de Henri Tomasi, varios de ellos en años recientes, que contienen análisis armónicos de estas piezas. Por lo tanto, se procederá a revisar estos documentos para identificar las características armónicas de ambas obras y extraer elementos pertinentes para el desarrollo de estudios destinados a la preparación del repertorio mencionado.

Capítulo 2. Análisis de las obras

2.1 Tomasi

El Concierto para trompeta de Tomasi fue compuesto en 1948 por encargo del Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza (CNSMD) de París y dedicado al trompetista Ludovic Vaillant. No obstante, debido a su complejidad técnica, este músico declinó estrenar la obra. El compositor logró que otro trompetista, el holandés Jason Doets, estrenara la composición el 13 de noviembre de 1948. Un año más tarde, Vaillant aceptó el desafío de interpretar la obra por primera vez en Francia, acompañado por la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección del compositor, el 7 de abril de 1949 (Shipman, D., 2003).

En una entrevista realizada un año después de componer el concierto, el propio Tomasi aclaró que la pieza no constituía un concierto clásico, a pesar de estar estructurada en tres movimientos. El compositor declaró haber intentado aplicar todas las posibilidades técnicas y expresivas de la trompeta, desde la música de Bach hasta la música contemporánea, incluyendo el jazz (Journal de Vichy, 28-07-1949, tomado del sitio web oficial de Henri Tomasi). Esto podría explicar por qué inicialmente este concierto se consideró una obra de extrema dificultad.

Henri Tomasi declaraba no creer en los sistemas y alegaba que la vida estaba eliminando estos métodos, refiriéndose al dodecafonismo y el serialismo en la música. Él afirmaba haber utilizado estas técnicas en su música, a pesar de que algunas personas sostenían que era reacio a dichos sistemas musicales. Sin embargo, aseguraba emplear estos recursos únicamente cuando la música lo requería, Rowell (1982).

El estilo presente en el Concierto para trompeta refleja en gran medida la tradición francesa que, a diferencia de otros estilos nacionalistas, no está basada en las músicas folclóricas, sino que, como afirma Rowell (1982), se fundamenta en las idiosincrasias del idioma y el

estilo propios. Entre las características destacables de esta corriente musical encontramos particular atención a la forma, la técnica, el brillo, los detalles, el equilibrio y la claridad.

Según el análisis armónico del Concierto para trompeta de Tomasi realizado por Shipman, D. (2003), la obra es principalmente tonal; sin embargo, el cambio constante de tonalidades y el juego armónico la convierte en bitonal. Tomasi emplea grandes arpeggios con tríadas mayores y menores, utiliza escalas y modos exóticos, además de armonía cuartal y quintal. La bitonalidad se percibe en la forma como Tomasi mantiene una tensión, a lo largo del primer movimiento y del concierto en general, entre las tonalidades de sib mayor y re mayor (p. 49).

2.2 Jolivet

El concertino no. 1 para trompeta de André Jolivet también fue compuesto en 1948 comisionado por el Conservatorio Nacional de París. A diferencia del Concierto para trompeta de Tomasi, este fue comisionado para usarse como la pieza para el concurso de trompeta de ese año. Según Sims, J. (1996), esta obra está construida en tres secciones, pero se ejecuta sin interrupciones como si se tratara de una sola pieza. En el principio la trompeta inicia con una cadenza cargada de energía utilizando distintas técnicas como cambios abruptos de volumen y registro, trinos y frullatos. Además, una particularidad de la música de Jolivet es la utilización de ritmos bastante irregulares, Sims, J. (1996).

La segunda sección del concertino es lenta y predomina la voz de la trompeta con sordina, el acompañamiento es suave y misterioso, crean un ambiente místico, casi mágico. En palabras de Sims, J. (1996), “los movimientos lentos escritos por Jolivet poseen una cualidad sublime que caracteriza ese deseo de expresión espiritual” (p.29). Al final de esta parte, esa atmósfera espiritual empieza a transformarse y tornarse cada vez más fuerte y agitada hasta convertirse otra vez en este ritmo cargado de ímpetu. Esta tercera sección está cargada de fragmentos motivicos que crean y sostienen la tensión retardando la llegada al clímax. Según Sims, J. (1996) esta es una de las estrategias utilizada por el maestro André Jolivet para construir el clímax de una obra.

En palabras de Warren, J. (1995), “la obra aspira llevar al ejecutante por un recorrido de desafíos técnicos ordenados de uno en uno” (p. 62). Así, por ejemplo, en la introducción del concertino, en el primer minuto de música, Jolivet escribe melodías donde las notas abarcan prácticamente la totalidad del registro de la trompeta y un poco más adelante, hay otra sección donde se desafía la articulación del ejecutante. A pesar de ser una pieza sumamente retadora para los trompetistas, catalogada de nivel VI (siendo VI el grado de dificultad más alto) por una comisión de trompetistas de las mejores universidades, en una publicación de la revista “The brass press” (segunda edición) de 1994, la pieza se ejecuta con bastante regularidad en conciertos y concursos a nivel internacional.

2.2.1 Influencias musicales de André Jolivet.

Los profesores de música que mayor influencia tuvieron en la vida y en la obra de Jolivet fueron Paul Le Flem y Edgard Varèse. Le Flem fue su primer maestro y de él aprendió las cuestiones más tradicionales de la música como armonía, contrapunto y análisis. Por otro lado, Varèse contribuyó en el desarrollo de las tendencias de vanguardia, las bases filosóficas y los fundamentos metafísicos de la música. A pesar de que ambos compositores (Le Flem y Varèse) estaban a favor del abandono de las tonalidades (técnica contraria a las reglas de composición musical de los periodos anteriores) no compartían las ideas alemanas del dodecafonismo de Schoenberg, Sims, J. (1996).

Por otra parte, para Klinefelter, K. (2009), el Concertino n.º 1 de Jolivet puede considerarse atonal (p. 21). Este mismo autor reconoce que se establecen centros tonales en algunas secciones, pero los considera de poca importancia puesto que generalmente no resuelven y están rodeados de disonancias. Asimismo, Klinefelter explica que Jolivet tiende a utilizar acordes de séptima con extensiones de novena u onceava; cuando busca enfatizar las disonancias, mantiene próximos los intervalos de estos acordes, mientras que cuando desea una sonoridad más consonante, distancia los intervalos disonantes (Klinefelter, K., 2009, p. 21).

Capítulo 3. Descubrimientos

Tras iniciar el estudio del Concierto de Tomasi y el Concertino de Jolivet, se identificaron deficiencias técnicas en la ejecución de la trompeta. Existían carencias que otros tipos de repertorio posiblemente no habían evidenciado de manera tan clara. Entre las deficiencias más notorias se encontraban la precisión en la digitación y la falta de eficiencia en la producción del sonido. Aunque parecían aspectos fundamentales, el autor desconocía o creía no presentar problemas de esta índole hasta enfrentarse a material de tan alta exigencia. Inicialmente se pensó que los problemas se resolverían mediante un estudio más riguroso; por ejemplo, para aumentar la resistencia se consideraba ideal fortalecer los músculos de la embocadura.

Un aspecto importante que debe aclararse en este apartado es la relación intrínseca entre la musicalidad interpretativa y la facilidad de ejecución de los pasajes musicales. Según la experiencia del autor, estos elementos mantienen una estrecha relación, ya que un o una intérprete no podría ejecutar una frase musical con la intención deseada si dicha frase presenta gran dificultad técnica. En otras palabras, los pasajes musicales deben percibirse como técnicamente accesibles para que él o la intérprete pueda ejecutarlos con la expresividad deseada.

Como se explicó en los párrafos anteriores, se descubrió la necesidad de perfeccionar varios aspectos de la ejecución, entre los cuales destacan la digitación y la presión aplicada (boquilla-labios) en la producción del sonido. A través del proceso de estudio de las obras se identificó una resistencia insuficiente, por lo que se comenzaron a practicar ejercicios para fortalecer la embocadura. Por ejemplo: tocar varias veces seguidas el Concertino no. 1 de Jolivet, o tocar notas largas en el registro agudo o sobreagudo. Sin embargo, no se lograba el resultado esperado hasta que, mediante investigación, se comprendió que la estrategia óptima no consiste en desarrollar mayor fuerza para aumentar la resistencia, sino que los estudios deben enfocarse en lograr la ejecución de la trompeta de la manera más eficiente

posible. Según Clarke, H. L. (1912), en su método de técnica para corneta, si los labios se mantienen flexibles y no se fuerza el sonido, es posible tocar sin esfuerzo cualquier nota, independientemente del registro.

Frecuentemente, las personas omiten leer las instrucciones o manuales sobre procedimientos correctos, y en la música esto también ocurre habitualmente. Aunque las barreras idiomáticas contribuyen a incrementar este problema, en la actualidad no debería persistir. Los autores de métodos siempre proporcionan instrucciones específicas para la correcta ejecución de sus ejercicios. Cuando no se siguen las indicaciones del compositor de los estudios, estos frecuentemente carecen de efectividad. Gran cantidad de métodos para trompeta comienzan con estudios de notas largas, fundamentales para el desarrollo técnico. No obstante, estos estudios resultan efectivos únicamente si se realizan según las instrucciones proporcionadas; de lo contrario, pueden generar resultados contraproducentes.

Según Albert (2017), “una gran parte de las operaciones motrices habitualmente utilizadas para tocar un instrumento no forman parte del repertorio motor empleado cotidianamente” (p. 35). El autor añade que “la práctica continuada conduce a que estas operaciones se concreten como hábitos motores y las acciones se consoliden como habilidades motrices” (p. 35). En consecuencia, si un estudio se realiza repetidamente siguiendo instrucciones inadecuadas, puede derivar en el desarrollo de hábitos perjudiciales para la ejecución instrumental.

De forma complementaria, Dovel (2020), en una entrada publicada en su blog el 15 de enero, advierte que una práctica sin enfoque puede generar hábitos incorrectos como resultado de repetir un pasaje musical utilizando una técnica deficiente, por ejemplo, al ejercer demasiada presión para producir el sonido. Por ende, estudiar sin prestar atención a los detalles del proceso puede llevar a la adquisición inconsciente de malas prácticas.

El autor considera haber aprendido bajo este modelo, donde se omiten o minimizan las instrucciones de los métodos, priorizando la realización y repetición de ejercicios, lo que

resultó en múltiples deficiencias ejecutorias. Por consiguiente, fue necesario perfeccionar diversos aspectos técnicos con el objetivo de lograr una ejecución más precisa y progresivamente menos laboriosa. Sin embargo, al intentar implementar estas nuevas destrezas en material ya conocido, tienden a activarse hábitos anteriores Albert, J. (2017) (p. 302). Por tanto, también ha sido necesario reaprender los pasajes del Concierto para trompeta de Tomasi y del Concertino n.º 1 de Jolivet para evitar la repetición de hábitos inadecuados durante la ejecución.

Otro aspecto relevante en este apartado es el estudio de escalas y arpeggios. Tradicionalmente se consideraba que las escalas mayores y menores con sus respectivos arpeggios constituyen la base de la música tonal, y que, al alejarse de esta, las escalas pierden utilidad. No obstante, la música moderna surge a partir de la música tonal, por lo que se puede asumir que sus estructuras no son tan distantes de las de la música de armonía tradicional. Por consiguiente, dominar completamente estas estructuras, escalas y arpeggios se convierte en un requisito fundamental.

Aunque la música de Tomasi y Jolivet emplea un lenguaje considerablemente moderno, en sus melodías se pueden identificar numerosas escalas y arpeggios tradicionales. Estas estructuras no aparecen de forma tan evidente como en obras más conservadoras, pero cuando se logra identificar alguna escala o arpeggio, los pasajes adquieren mayor coherencia y se simplifican tanto en su ejecución como en su comprensión, Herrera, R. (2023). Tomasi emplea escalas y arpeggios manipulando las octavas, lo que hace que los pasajes se perciban mucho más complejos de lo que realmente son. Sin embargo, si se modifican de octava algunas notas para agruparlas de manera que los intervalos queden más próximos, las melodías se perciben con menor dificultad y, tras ejecutarlas repetidamente de esta forma, resulta más sencillo para el intérprete comprender estas secciones y brindarles una interpretación musical más efectiva. (Sachs, 2012)

Capítulo 4. Proceso de estudio de las Obras

En esta sección se describe la implementación de las distintas metodologías y procesos, por parte del autor de este documento, para montar exitosamente los conciertos para trompeta de los autores mencionados. Aquí se presentan con más detalle las experiencias, los estudios desarrollados y se explica como ejecutarlos para lograr una mejora significativa.

4.1 Concertino n.º 1 de André Jolivet

Durante el proceso de estudio se realizó una revisión minuciosa y pausada de los diferentes pasajes del concierto, especialmente en las secciones de mayor complejidad técnica. El objetivo principal consistía en encontrar nuevas formas de conceptualizar y experimentar las melodías musicales. Para ello se procedió a modificar ritmos y articulaciones; la mayoría de las secciones se ejecutaron lentamente empleando figuras rítmicas uniformes, por ejemplo, utilizando exclusivamente negras y ejecutando todo ligado. Cuando se modifican los ritmos originales del compositor, la mayoría de las frases se simplifican considerablemente, permitiendo al intérprete concentrarse en la línea de aire sin preocuparse por otros aspectos como los cambios de digitación. Otra ventaja de este proceso es el redescubrimiento de formas de percibir la música; por ejemplo, al inicio del Concertino n.º 1 de Jolivet, en el descenso de semicorcheas, anacrusa del compás no. 10, si se piensa el pasaje iniciando a tempo en el fa sostenido antes de las semicorcheas, se convierte en un descenso cromático, a partir de la segunda nota: fa#, mib, re, do#; re, reb, do, si; do, si, sib, la, y así sucesivamente hasta terminar el pasaje, siendo así más simple de procesar mentalmente. (Figura 1)

Figura 1.

Ejercicio 1



Nota. Pentagrama de elaboración propia creado a partir de los pasajes musicales del Concertino n.º 1 de André Jolivet.

4.1.1 Análisis por secciones

4.1.1.1 Número 1. Iniciando en el número 1 se requiere un cambio de digitación incómodo, por lo que se procedió a crear un estudio para practicar el cambio de posición de los pistones 2 y 3 (juntos) al pistón 1, (figura 2). El objetivo era lograr el cambio de una posición a la siguiente con la mejor coordinación posible sin afectar el flujo del aire o la calidad del sonido, esencialmente realizando un trino de mi bemol a fa, de la bemol a si bemol, o de fa a la bemol, como está escrito. El mismo principio se aplicó para la frase siguiente “fa, mi, mi bemol, fa”. En este caso se repetían estas notas de manera continua como un patrón cíclico, buscando precisión y limpieza sonora, sin afectar el aire ni el sonido. Igualmente, se pueden utilizar diferentes notas manteniendo las posiciones 1, 1-2, 2-3, 1, o solamente practicar los cambios manteniendo un ritmo parejo en el sonido de los pistones.

Figura 2

Ejercicio 2



Nota. Pentagrama de elaboración propia creado a partir de los pasajes musicales del Concertino n.º 1 de André Jolivet.

4.1.1.2 Número 2. En la cadenza del número 2, el trabajo se concentró en el estudio de intervalos. Para ello se procedió a cantar las frases por secciones pequeñas, verificando primeramente si era posible entonar los intervalos correctamente. Si no resulta posible cantar afinadamente, es necesario corregir este aspecto antes de pasar a la trompeta y ejecutar pensando en la afinación correcta de las diferentes alturas escritas. Una vez resueltos los

problemas de solfeo, se procedió a trabajar en mantener una sensación que permitiera ejecutar el pasaje sin presionar excesivamente la boquilla contra los labios y sin forzar el aire.

4.1.1.3 Número 3. En la sección del número 3, lo más significativo fue un estudio en forma de espejo (ejemplo: re, mi, fa, sol#, la, sol#, fa, mi, re) repetido múltiples veces, (figura 3). El autor compara este tipo de estudios con los del método de técnica de H. L. Clarke, ya que se componen de un grupo de notas que se repite varias veces intentando interiorizar los movimientos y la sensación de ejecutar sin esfuerzo (Clarke, 1984).

Figura 3

Ejercicio 3



Nota. Pentagrama de elaboración propia creado a partir de los pasajes musicales del Concertino n.º 1 de André Jolivet.

4.1.1.4 Número 5. En el número 5 se trabajó con ligaduras y cantando los intervallos de séptima y sexta que aparecen en los compases 68, 69, 70 y 71, (figura 4) buscando percibir estas distancias de la manera más natural posible. En esta misma sección son fundamentales los contrastes dinámicos; para lograr un contraste efectivo se trabajó cantando buscando encontrar las diferencias de volumen deseadas, luego se ejecutó utilizando aire hasta lograr el mismo efecto, para posteriormente trasladar este resultado al instrumento.

Figura 4

Fragmento tomado del Concertino N.º 1 de André Jolivet



Nota. Fragmento tomado del Concertino n.º 1 de André Jolivet (Jolivet, 1948).

4.1.1.5 Números 7 a 12. En la sección comprendida desde el número 7 hasta el número 12 fue fundamental asegurar la precisión rítmica para ejecutar correctamente el juego de ritmos escritos por Jolivet, donde combina los saltillos (corchea con punto y semicorchea) y los tresillos de corcheas. Inicialmente, la práctica se concentró en cantar los ritmos del número 7 al 12 con metrónomo, para luego ejecutarlos en la trompeta utilizando una sola nota. Cuando los ritmos se pueden realizar sin mayor dificultad, se pueden incluir las notas escritas en la partitura e intentar interpretar la sección completa.

Además de este proceso, en la misma sección se detectaron varios puntos donde la digitación requerida necesita trabajo específico para lograr una ejecución limpia. Estos puntos incluyen el compás 95, repetido una octava más aguda en el compás 101, compuesto por las notas fa, solb, lab, fa. Similar al punto anterior, los ejercicios para resolver este problema consisten en la repetición de estas tres notas con variantes rítmicas (por ejemplo: tresillos, corchea y dos semicorcheas, corchea con punto y dos fusas). El mismo proceso se aplicó con las notas de dos compases antes del número 9 (la, lab, sol, la). La finalidad de estos ejercicios es buscar la mejor calidad sonora posible y la óptima coordinación entre el movimiento de los dedos, el aire y la lengua, antes de intentar realizar los cambios rápidamente. Es importante aclarar que estos ejercicios no resuelven problemas inmediatamente; cada uno de los ejercicios planteados para resolver alguna dificultad tiende a convertirse en una rutina de estudio, ya que necesitan practicarse durante varios días para lograr su verdadera interiorización.

Figura 5

Ejercicio 5



Nota. Pentagrama de elaboración propia creado a partir de los pasajes musicales del Concertino n.º 1 de André Jolivet.

Anacrusa al quinto compás del número 10. Para finalizar con la sección anterior, la melodía escrita en anacrusa al quinto compás del número 10 demandó considerable trabajo. Esta frase se abordó de diversas maneras (figura 6): primero se modificó el ritmo a negras y se ejecutó ligado repetidamente, atendiendo primero los intervalos y buscando una columna de aire constante y sin esfuerzo. Seguidamente se realizó en corcheas, pero iniciando en anacrusa para modificar los intervalos que caen en tiempos fuertes. Después se ejecutó el mismo proceso utilizando tresillos como figura rítmica. Como la melodía está originalmente escrita en tresillos, se sugiere tomar la segunda nota (sol) para iniciar a tempo el tresillo, de manera que la frase se perciba diferente a como fue escrita. Finalmente, se sugiere repetir el mismo proceso iniciando con la tercera nota (si b); por tanto, el tresillo se interpretaría de la siguiente forma: sib, sol, re. Al igual que los ejercicios propuestos anteriormente, para la ejecución de estos estudios se recomienda comenzar lentamente y prestar constante atención a la coordinación de los dedos y el aire (asegurándose de realizar los cambios con rapidez y en el momento preciso), así como verificar que no se fuerce el sonido.

Figura 6

Ejercicio 6

The image shows a musical score for 'Ejercicio 6' in a single system with two staves. The first staff begins at measure 82 and contains a melodic line with eighth notes and quarter notes, including a triplet of eighth notes. The second staff begins at measure 89 and continues the melodic line with similar rhythmic values and triplets. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

Nota. Pentagrama de elaboración propia creado a partir de los pasajes musicales del Concertino n.º 1 de André Jolivet.

4.1.1.7 Números 15 y 16. La sección comprendida entre el número 15 y el número 16 requiere gran dominio de la articulación triple, especialmente hacia el final, donde además de la rapidez articuladora se demanda resistencia. Para trabajar esta parte de la pieza, se comenzó identificando las melodías eliminando la repetición de notas y ejecutando con ligadura los valores completos de las notas diferentes. De esta forma, los pasajes se perciben como melodías simples y resulta más sencillo concentrarse en los reguladores y en la facilidad para producir el sonido. Seguidamente se omite la ligadura, pero se continúa pensando las melodías como notas completas con ritmos de corcheas o negras, dependiendo de lo escrito en la partitura. Finalmente se ejecuta como está escrito, asegurándose de mantener las sensaciones aprendidas durante el proceso. Por último, otro ejercicio recomendado para facilitar esta sección es el estudio de escalas en tresillos de semicorcheas utilizando articulación triple, ejecutando un tiempo o medio tiempo por cada nota.

4.1.1.8 Números 19 a 24. Para el trabajo del segmento comprendido entre los números 19 al 24, se recomienda abordarlo en dos partes. Del número 19 al 22 (figura 8), lo más importante es diferenciar los ritmos que están dentro de un tresillo de los que no lo están. Asimismo, es necesario aprender a ejecutar estas melodías con la mínima cantidad de esfuerzo posible.

Figura 8

Fragmento tomado del Concertino n.º 1 de André Jolivet.



Nota. Fragmento tomado del Concertino n.º 1 de André Jolivet (Jolivet, 1948).

En el fragmento siguiente, del 22 al 24 (figura 9), es necesario cantar los intervalos para interiorizar esas alturas y poder producir, al tocar con el instrumento, exactamente la afinación

Figura 10

Fragmento tomado del Concertino n.º 1 de André Jolivet



Nota. Fragmento tomado del Concertino n.º 1 de André Jolivet (Jolivet, 1948).

Por ejemplo, en el número 30, durante los diez compases de espera, se puede marcar una secuencia de semicorcheas que aparece justamente en el quinto compás. Este tipo de marcas ayudan a mantener mayor control durante la ejecución pública, donde alguna distracción podría ser peligrosa. Tener estas marcas escritas en la partitura equivale a contar con un director señalando las entradas al solista. Sin embargo, esta es solo una parte del proceso; después de tener estas guías escritas en la partitura, es necesario escuchar y cantar repetidamente tanto la parte del solista como la del acompañamiento. En otras palabras, contar con estas ayudas descritas no exime de aprender el concierto en su totalidad.

4.1.1.10 Números 25 a 35. La sección que inicia en el número 25 y llega hasta el 35 demanda considerable agilidad en la digitación y flexibilidad del solista, por lo que se proponen varios estudios para dominar esta parte de la pieza. Primero es necesario poder cantar correctamente las alturas (tener los intervalos claros), luego se procede a ejecutar completamente ligadas todas las melodías, pero muy lentamente para evitar errores de notas.

Si se observan atentamente las primeras melodías de semicorcheas, se puede ver que están compuestas por una nota mantenida y una escala ascendente escrita en la segunda y cuarta semicorchea (figura 11). Al ejecutar solamente las notas de esa escala (repetidamente) y luego agregar la nota repetida, el pasaje deja de ser una aglomeración de saltos interválicos y se convierte en un juego de escalas.

Figura 11

Fragmento tomado del Concertino n.º 1 de André Jolivet



Nota. Fragmento tomado del Concertino n.º 1 de André Jolivet (Jolivet, 1948).

Asimismo, en esta última parte del Concertino n.º 1 se utilizó una técnica tomada del libro “Juro que en mi casa me salía mejor” de Herrera, R. (2023), que consiste en tomar una selección de notas (2, 3, 4) que se puedan ejecutar juntas y con la velocidad final, luego se van agregando notas hasta completar la frase o melodía requerida. Sin embargo, es importante recordar que “la mente no percibe sumando detalles para llegar a una totalidad”, por lo cual es preferible tener una idea global de las piezas para luego dar significado a cada una de las partes (Herrera, R., 2023).

Números 26 y 27. En los números 26 y 27 las melodías son considerablemente cromáticas, pero si se presta atención nuevamente, se puede observar cómo estos cromatismos siempre se dirigen hacia cierta nota; por ejemplo, en el número 27 a partir del cuarto compás y por los próximos tres compases, las notas se dirigen hacia el re # (figura 12).

Figura 12

Fragmento tomado del Concertino n.º 1 de André Jolivet



Nota. Fragmento tomado del Concertino n.º 1 de André Jolivet (Jolivet, 1948).

Número 28. En los frullatos del número 28 se recomienda primero ejecutar sin el frullato, asegurándose de producir el sonido correcto en cada nota. Además, se pueden dividir las melodías, ejecutando primero el primer tiempo, luego el segundo y finalmente uniendo toda la frase. Más adelante, en las frases siguientes se encontraron secciones con digitaciones bastante incómodas, como dos compases antes del número 32. Aquí se realizó un trabajo de repetición de las posiciones (sin la trompeta) utilizando únicamente los dedos mientras se cantaban mentalmente o en voz alta las notas correspondientes. Otro mecanismo de estudio consiste en imaginar este pasaje como si estuviera escrito en tresillos.

Números 32 a 35. Para la sección del número 32 hasta el número 35 se requiere considerable práctica de digitación. Se recomienda trabajar por secciones pequeñas para no saturar el cerebro con excesiva información. Igualmente se recomienda aplicar todos los procesos explicados anteriormente: comenzar por un grupo pequeño de notas e ir agregando gradualmente hasta completar el pasaje, modificar los ritmos escritos (figura 13), asegurarse de poder cantar lo que se va a ejecutar, revisar si hay algún cambio de digitación que resulte difícil para trabajarlo por separado. Ejecutar el pasaje por grupos pequeños de notas, pero a la velocidad requerida por el compositor, e ir agregando progresivamente hasta completar las frases.

Figura 13

Ejercicio 13



Nota. Pentagrama de elaboración propia creado a partir de los pasajes musicales del Concertino n.º 1 de André Jolivet.

Nota. Pentagrama de elaboración propia creado a partir de los pasajes musicales del Concierto para trompeta de Henri Tomasi.

A través de toda la pieza, Tomasi utiliza modos únicos y escalas sintéticas para crear una sonoridad exótica (Rowell, 1982). Ser conscientes de la parte armónica ayuda a crear más asociaciones en el cerebro (entre lo que se está aprendiendo y los conocimientos previos de cada ejecutante) para poder aprender los pasajes más fácilmente (Herrera, 2023). Además, Tomasi utiliza muchos arpeggios a través de toda la pieza y juega bastante con las inversiones de estos. Por lo tanto, es importantísimo dominar estos elementos, poder ejecutarlos en diferentes inversiones, con diferentes velocidades, ritmos y ligaduras sin importar el registro.

Este concierto presenta muchas notas con alteraciones, haciéndolo difícil de leer y de procesar; por consiguiente, se recomienda ver y analizar cada parte en detalle para encontrar maneras más simples de entenderlo. Herrera (2023) recomienda tratar de crear la mayor cantidad de conexiones posibles entre los aprendizajes guardados en el cerebro de cada persona y los materiales nuevos. Cuando se analizan los diferentes pasajes para tratar de encontrar arpeggios, escalas o algún otro tipo de patrón, se puede ver que muchas de las melodías, aunque parecen y suenan extrañas, son acordes o escalas de algún tipo. Cuando el cerebro descubre cada uno de estos elementos y les asigna alguna de las clasificaciones guardadas en la memoria de largo plazo, crea muchas más conexiones y más duraderas, ayudando a un aprendizaje mucho más rápido y significativo. Para dar un ejemplo de lo anterior, tomemos el inicio donde podemos encontrar las notas de los acordes (en orden) de mib mayor, sol menor y re menor. Si en lugar de tocar varias veces el primer sistema, se tocan los acordes mencionados buscando un buen sonido y una buena afinación, además de facilidad en la producción del sonido, el pasaje empieza a cobrar sentido. Las notas se convierten en parte de algo que ya el cerebro del solista conoce bastante bien —acordes—, como resultado es más sencillo procesar esos primeros compases.

Para la primera página de la obra, del inicio hasta el número 5 (y en el concierto en general), el trabajo realizado consistió primeramente en analizar cada fragmento intentando ver más allá de lo que el compositor escribió. Esta labor consistió básicamente en tratar de identificar acordes, arpeggios, escalas o algún tipo de patrón, en la partitura de la trompeta. Una vez identificados estos elementos, se procede a tocarlos, pero no como los escribió Tomasi, sino reacomodando el material para construir estas escalas, arpeggios o acordes, de una forma más similar a como se podrían encontrar en un libro de técnica, como el Arban o el Clarke. Este proceso sirve para relacionar el material escrito en la partitura con todas las bases musicales del solista; no es lo mismo ver pasajes compuestos de notas alteradas (muchas veces mezclando sostenidos y bemoles en la misma frase) que conocer cuál es la escala o el acorde que se utilizó para construir esa melodía.

Como ya se mencionó, estas asociaciones ayudan a entender mejor las partituras y a poder aprender la música más rápido y con menor esfuerzo. Asimismo, cuando se tocan las células musicales de donde provienen las melodías del concierto, se pueden trabajar aspectos técnicos esenciales para lograr una buena ejecución, tales como la facilidad para producir el sonido, la afinación y la precisión tanto al momento de soplar diferentes alturas (notas) como cuando se deben hacer cambios en la digitación. Este último punto es necesario para que la música suene limpia (sin imperfecciones), relajada, como si nada fuera difícil.

Para lograr una sensación de facilidad al soplar el instrumento y producir sonidos se han implementado varios ejercicios. Sin embargo, los estudios aquí no son tan importantes (o sea, se pueden utilizar diversos ejercicios dependiendo de los gustos de cada persona); sí se recomienda tocar estudios muy simples y mejor aún si ya el intérprete los tiene aprendidos. Esta última parte es fundamental para poder mantener la concentración en las sensaciones y no en los ritmos, las notas o las digitaciones. Cuando se practica esta parte específica (facilidad), se debe prestar total atención al aire que se sopla en la boquilla, asegurándose de no sentir cambios en el flujo cuando se cambia de notas (generalmente existe una tendencia a querer cortar o quebrar este flujo de aire cuando se necesita cambiar de una nota aguda a

una grave, separadas por una distancia interválica de una tercera o un intervalo mayor). Por lo cual, el entrenamiento consiste en tocar intervalos de este tipo concentrándose en soplar constantemente para reentrenar el cerebro.

De igual forma, se debe prestar atención a la sensación percibida al soplar en la boquilla para producir el sonido ya que, por la naturaleza cónica de la trompeta, y la boquilla, se percibe una resistencia. Por tanto, es importante encontrar un equilibrio entre la cantidad de aire soplada y la resistencia percibida como consecuencia de la primera acción. Si se sopla con muy poca fuerza es probable que la afinación esté baja y el sonido sea débil, pero si por el contrario se sopla con mucha intensidad se siente como si el aire no quisiera entrar al instrumento, resultando en un sonido apretado y con la afinación alta. El equilibrio se percibe cuando se sopla la afinación de las alturas a producir casi como cuando se silba.

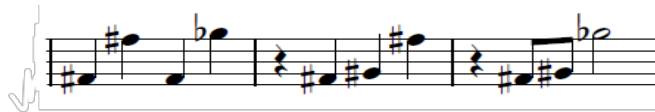
Para el autor del presente documento es indispensable interiorizar esta forma de ejecución para lograr una buena sonoridad a lo largo de las 2 obras y para tocar con el menor esfuerzo posible (lo que se traduce en resistencia). Según Rowell (1982), uno de los desafíos del Concierto para trompeta de Tomasi es la resistencia (“endurance”); continúa diciendo cómo los pasajes en el registro agudo tienen muy pocos descansos y no permiten una buena recuperación de los labios. Si se hace referencia a la exigencia física del concierto, el primer movimiento es el más extenso y físicamente demandante, especialmente por la cadenza del final. Adicionalmente, los tres movimientos terminan con una nota en el registro sobreagudo, con el primero y segundo movimiento agregando la dificultad de tocar esa nota de manera suave y sostenida por un largo período de tiempo.

Para trabajar las frases escritas entre el número 2 y el número 5 se propone crear estudios de los intervalos escritos tratando de conseguir los cambios con exactitud. Para lograr esa tarea es imperioso empezar por practicar esos intervalos cantándolos para asegurarse de tenerlos interiorizados, sobre todo los intervalos compuestos por sib, dob, la agudo y el de fa \sharp , sol \sharp , solb agudo (figura 15). De igual forma, como se sugirió para el Concertino n.º 1 de

Jolivet, se pueden cambiar las notas enarmónicamente, si esto facilita la lectura. El resto del material en esta parte está conformado por arpeggios que descienden del agudo al grave y luego la melodía vuelve a subir al agudo utilizando una escala. Por lo tanto, se sugiere trabajar cada acorde y cada escala como si se tratara de estudios del método de Arban.

Figura 15

Ejercicio 15



Nota. Pentagrama de elaboración propia creado a partir de los pasajes musicales del Concierto para trompeta de Henri Tomasi.

En su libro “Juro que en mi casa me salía mejor”, Herrera (2023) describe una serie de pasos aplicables al momento de estudiar una pieza nueva. Estos consejos fueron fundamentales para el trabajo de las obras discutidas en el presente documento. Algunos de los más utilizados fueron la simplificación y la fragmentación; la primera consiste en mantener la complejidad de lo que se está trabajando dentro de los límites de lo posible. Por ejemplo: bajar de octava todos aquellos pasajes agudos, buscar posiciones alternas para ciertas notas con digitaciones incómodas, cambiar los matices para soplar más relajadamente, cambiar la articulación, y cambiar la velocidad. Por su parte, la fragmentación consiste en dividir la música en fracciones. Herrera (2023) explica que las personas perciben la música como una idea completa conformada por agrupaciones más pequeñas. Por lo tanto, para estudiar es muy importante clarificar cuáles son esos grupos ya que la mente asigna a cada elemento su propio espacio perceptual. Por ende, la fragmentación consiste en administrar el material de acuerdo con lo que cada quien pueda manejar según su nivel de desarrollo y su avance en el aprendizaje de las piezas (Herrera, 2023).

Siguiendo con el trabajo desarrollado, en la sección comprendida entre el número 5 y el número 8 no debería haber muchas dificultades; en el 7 hay dos acordes repetidos seguidos

por una escala cromática. Como ya se indicó, es muy importante conocer los acordes para crear la mayor cantidad de conexiones entre lo que se está trabajando y el conocimiento previo del ejecutante; esta estrategia ayudará a aprender más fácil y rápido. En los siguientes pasajes, a partir del número 8 y hasta el número 11, hay que iniciar con el solfeo de los ritmos y asegurarse de hacer la diferencia entre los tresillos, los saltillos y las semicorcheas. Para hacer este trabajo se pueden simplificar las frases cantando o tocando el ritmo con una sola nota. Seguidamente, se puede trabajar lo que está escrito, pero tocando únicamente la primera nota del tresillo, siempre utilizando el metrónomo para estar seguro de hacerlo correctamente y a tiempo. Después de este paso, se puede tocar cada frase completamente ligada, varias veces, prestando toda la atención a mantener la columna de aire sin hacer inflexiones. Para trabajar los intervalos y la velocidad del pasaje, se pueden cambiar los ritmos y tocar estas frases como si estuvieran escritas en corcheas y luego en tresillos, empezando en la primera nota y luego en la segunda para que los intervalos no sean los mismos (figura 16). Para la melodía escrita tres compases después del número 11 se puede realizar un ejercicio similar al anterior y además practicar soplar esos intervalos para que el pasaje suene fácilmente.

Figura 16

Ejercicio 16



Nota. Pentagrama de elaboración propia creado a partir de los pasajes musicales del Concierto para trompeta de Henri Tomasi.

En la sección comprendida entre el número 12 y el número 13 es necesario conocer muy bien el solfeo por la gran cantidad de alteraciones escritas. Sin embargo, como se mencionó anteriormente, entre más se conecten los materiales nuevos con los aprendizajes previos, más rápido se pueden retener en el cerebro. Por lo cual, es necesario ser creativos al

establecer un patrón más simple que solamente ver varias notas alteradas. Esta forma de escritura donde dos o más estructuras simples, escalas o arpeggios, están combinadas para formar algo que a simple vista parece muy complejo, es bastante común en este concierto. Por eso la insistencia en revisar con detalle la partitura para descubrir todo aquello que es familiar y poder entender más fácilmente la música.

Figura 18

Figura 18



Nota. Pentagrama de elaboración propia creado a partir de los pasajes musicales del Concierto para trompeta de Henri Tomasi.

Según Herrera (2023), la mejor manera de aprender un pasaje no consiste en repetir notas, sino en la insistencia de los procesos que le puedan ayudar a clarificar los pasajes a ejecutar. Como ya se mencionó, entre más se relacionen los nuevos materiales con los conocimientos previos de cada persona, el cerebro puede aprender mucho más rápido y de una forma más duradera. Por eso este documento insiste tanto en la observación analítica de cada pasaje y da ciertas guías de cómo lograr conectar las melodías escritas con los conocimientos previos del intérprete. Sin embargo, este proceso es bastante personal debido a la diferencia de experiencias y conocimientos de cada ejecutante. Al mismo tiempo, esta información realza la importancia de todos aquellos conocimientos aprendidos en cursos de armonía, contrapunto, historia, etc., que algunas veces no se saben conectar con la práctica de ejecución del instrumento. Por lo tanto, es necesario tener todos esos aprendizajes a la mano listos para utilizarlos en la cotidianidad de la práctica con la trompeta. Herrera (2023) afirma que los materiales se deben trabajar desde muchas perspectivas y maneras diferentes; además, la eficacia del trabajo en la práctica instrumental va a depender de la motivación y el involucramiento emocional, no de la repetición exhaustiva.

Regresando a la partitura, para el abordaje del pasaje del número 14 hasta número 15 se encontraron varios arpeggios seguidos de escalas, lo cual es bastante común en el primer movimiento. Al inicio tenemos un arpeggio de fa# mayor y otro de do# menor (figura 19) seguidos de una escala de mib mayor. Al leer esto se podría pensar en algo muy simple, pero Tomasi les da un tratamiento a las notas para lograr sonoridades muy interesantes. Esta sección está compuesta de saltos de notas seguidas por grados conjuntos, como a manera de una pequeña fanfarria seguida de una escala dirigida hacia otra fanfarria y así sucesivamente.

Figura 19

Ejercicio 19



Nota. Pentagrama de elaboración propia creado a partir de los pasajes musicales del Concierto para trompeta de Henri Tomasi.

Entre los números 16 y 17 hay una parte lírica sin retos importantes para el solista. Del número 17 hasta el número 18 hay otra sección muy similar a la del número 14 donde se encuentran estas fanfarrias seguidas por escalas. Para estudiar este segmento aplicamos la misma estrategia utilizada en el número 14. Un compás antes del número 18 encontramos una escala de sib menor a dos octavas la cual se debe estudiar con metrónomo, alternando entre articulado y ligado para lograr la mayor claridad en la ejecución, máxime que este pasaje es únicamente de la trompeta sin ningún acompañamiento. Luego en el cuarto compás del número 18 tenemos un arpeggio de mi mayor; se puede apreciar mejor si se lee el compás al revés (de la última nota hacia la primera) esto ayudará a sentirse más familiarizado con el pasaje, sin embargo, se recomienda estudiarlo de diferentes maneras para conseguir una ejecución bien precisa (figura 20). Por ejemplo, se podrían hacer tres grupos de cuatro notas

las secciones rítmicas y las otras donde hay libertad para jugar con el tempo y ser más creativo y expresivo con las melodías. Asimismo, para el scherzando del final de la cadenza se recomienda encontrar cuáles son los acordes utilizados, trabajarlos y luego tocar el pasaje prestando atención a esos acordes.

Finalmente, para el número 26 es importante asegurarse de no tomar una velocidad muy lenta y en los últimos tres compases tampoco es recomendable empezar muy suave para poder hacer un poco de diminuendo. Tal vez se puede cambiar el matiz final de pianísimo a mezzo piano y empezar esa frase final de tres compases en un forte cómodo. Algunas veces cuando se tienen indicaciones de tocar piano o pianísimo se tiende a bajar el volumen más de lo necesario y por el registro de este segmento eso podría dar como resultado que las notas agudas no suenen. Una forma para practicar esta parte del 26 es tocar con un volumen donde se sienta cómodo e ir bajando poco a poco hasta lograr el efecto escrito.

4.2.2 Segundo movimiento

El segundo movimiento tiene un carácter misterioso, a lo largo del cual, la trompeta y el acompañamiento frecuentemente se encuentran en diferentes planos tonales, como por ejemplo al inicio, donde el acompañamiento enfatiza un acorde de do# menor mientras la trompeta enfatiza un do natural (Rowell, 1982). Desde el inicio del movimiento y hasta el número 6 lo más importante es trabajar las sensaciones, asegurándose de tocar el material escrito de la manera más relajada y sin esfuerzo posible. Además, se pueden hacer estudios de todos los intervalos amplios, por ejemplo: fa grave y mi agudo, reb agudo y lab agudo, fa# agudo y sol# registro medio, do#, la agudo y mi grave, re#, si agudo y si medio. Para trabajar estos intervalos se pueden tocar cada una de esas notas lentamente asegurándose de conectar el aire sin sentir ningún tipo de inflexión al cambiar estas alturas. Para lograr esto en la trompeta es mejor poder cantar estos intervalos perfectamente afinados y con facilidad; esto sirve para estar seguros de cómo soplar con el instrumento y contribuye a tocar con menor esfuerzo.

Figura 21

Ejercicio 21

The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled '222 1', contains a sequence of notes with slurs and triplets. The second staff, labeled '229 2', continues the sequence with similar notation, including a triplet of eighth notes.

Nota. Pentagrama de elaboración propia creado a partir de los pasajes musicales del Concierto para trompeta de Henri Tomasi.

Para la sección comprendida entre los números 7 y 10, donde Tomasi escribe la indicación de tocar como una improvisación (*Comme une improvisation*), hay que tomar la decisión de cómo dividir esas figuras de 10, 14 y 12 notas para poder calzar con el acompañamiento. En este caso, se dividieron de la siguiente manera: las primeras 10 notas se piensan como dos grupos de 5, el siguiente grupo compuesto de 14 notas se agrupa pensando en dos grupos de 4 semicorcheas y un seisillo al final (figura 22). Por último, la figura de 12 notas se piensa como tres grupos de 4 semicorcheas, pero, a pesar de darles una estructuración cuadrada dentro del pulso, la interpretación debería ser lo más libre posible y con mucha expresividad. Similar al trabajo del segmento anterior, es importantísimo poder cantar estas melodías con la afinación precisa para no forzar el aire y no hacer presión de más. Si fuera necesario se pueden hacer estudios como los mencionados anteriormente para trabajar las digitaciones o para optimizar la eficiencia al tocar.

Figura 22

Ejercicio 22

The image shows a single staff of musical notation with a complex melodic line. The notation includes slurs and articulations. A bracketed section below the main staff indicates a specific grouping of notes, with the number '7' above it and '5' below it, suggesting a 7/5 grouping.

Nota. Pentagrama de elaboración propia creado a partir de los pasajes musicales del Concierto para trompeta de Henri Tomasi.

Para lograr ejecutar esta sección con facilidad se dividió el pasaje en pequeñas secciones. Por ejemplo: tocar la primera escala de diez notas asegurándose de llegar al agudo con facilidad, buen sonido y haciendo un incremento en el volumen del sonido. Para conseguir esa facilidad hay que asegurarse de poder tocar (digitar) fácilmente la escala de sib mayor; asimismo para la siguiente subida tenemos una escala de reb mayor, la cual igualmente se necesita dominar muy bien. Esta sección se puede trabajar de muchas formas; se recomienda ser creativos para no caer en la repetición sin sentido, además, cada vez que se toca alguna sección es necesario reflexionar sobre los resultados para tratar de mejorar con cada ejecución (Herrera, 2023).

El segundo movimiento hace una recapitulación a partir del número 10 hasta el final, con pequeñas variantes; aquí lo más difícil son los últimos tres compases donde se necesita llegar a ese la agudo con mucha facilidad para poder mantenerlo durante 12 tiempos e ir bajando el volumen. Para esto último la recomendación es asegurarse de poder cantar perfectamente los intervalos y luego practicarlos en el instrumento, con afinador, asegurándose de soplar con el menor esfuerzo posible.

4.2.3 Tercer movimiento

En el tercer movimiento, uno de los retos es poder ejecutar la articulación doble con claridad, sobre todo cuatro compases antes del número 4. Para trabajar este trozo de música, primero se tocó el pasaje una octava abajo para que el registro sea cómodo. Seguidamente, se cambió el ritmo para que la articulación de las notas más agudas, de cada grupo de semicorcheas, se encuentre en la parte fuerte del pulso (figura 23). Luego, se tocan únicamente las dos primeras semicorcheas de cada grupo de notas, en este punto se puede

variar levemente el ritmo para darle énfasis a la nota aguda; asimismo, se debería intercambiar entre tocar ligado y tocar con articulación doble. Tal vez, lo más complicado de esta melodía es articular el do y el sib sobreagudos con la sílaba “ka”, para facilitar este proceso es necesario poder hacer estos intervalos ligados, sin mayor dificultad.

Figura 23

Ejercicio 23



Nota. Pentagrama de elaboración propia creado a partir de los pasajes musicales del Concierto para trompeta de Henri Tomasi.

Además de estos ejercicios, es necesario practicar la coordinación de los dedos para conseguir la limpieza del pasaje. Este proceso se puede realizar sin necesidad de sonar el instrumento; se cantan las notas y se mueven los dedos (en los pistones de la trompeta) buscando que los cambios sucedan con la mayor rapidez y precisión posibles; de esta forma no se fatiga el labio. Si al realizar este ejercicio no se consiguen movimientos coordinados y rítmicos en los dedos, es necesario bajar la velocidad y hacer ejercicios complementarios, específicos, para perfeccionar la digitación del pasaje. Por ejemplo, hacer la siguiente progresión de posiciones: pistones sueltos, presionar solamente el primero, luego el primero y segundo y volver a empezar. Este ejercicio se puede repetir varias veces prestando atención a producir un ritmo estable y se puede practicar durante varios días, inclusive semanas, hasta conseguir que los dedos se muevan sincrónicamente. Estas mismas técnicas se pueden aplicar en muchos pasajes como por ejemplo el del número 4.

Para trabajar el pasaje de semicorcheas escrito 5 compases antes del número 10 se puede cambiar el ritmo y tocar únicamente las dos primeras notas (figura 24). Luego se tocan las primeras tres notas, pensando el ritmo en tresillos y por último se toca como está escrito. Asimismo, se puede practicar empezando a tiempo en el fa del segundo pulso 5 compases

antes del número 10, de esta forma la frase se percibe como varias escalas descendentes en fa mixolidio. Además, se puede trabajar el primer grupo de semicorcheas y la primera nota del siguiente, luego el segundo grupo y la primera nota del tercer grupo y así sucesivamente. Luego se repite el ejercicio, pero tocando el primer grupo de semicorcheas y dos notas del siguiente. Seguidamente, se hace, pero agregando tres notas del siguiente grupo y así sucesivamente hasta completar la melodía escrita.

Figura 24

Ejercicio 24



Nota. Pentagrama de elaboración propia creado a partir de los pasajes musicales del Concierto para trompeta de Henri Tomasi.

En la frase escrita en el número 10, primero se recomienda ejecutar la melodía sin las notas de adorno y después se pueden hacer ejercicios para ir incluyendo las notas de adorno. Por ejemplo, en esta sección se puede pensar como si los adornos fueran la primera corchea de cada pulso (figura 25), luego cambiarlos a semicorcheas y después hacer la frase como si el ritmo escrito fuera un silencio de corchea y dos semicorcheas. Asimismo, es preciso asegurarse de poder tocar estos contratiempos con seguridad para agregar las notas de adorno y seguir escuchando las notas principales, con su respectivo ornamento.

Figura 25

Ejercicio 25



Nota. Pentagrama de elaboración propia creado a partir de los pasajes musicales del Concierto para trompeta de Henri Tomasi.

En la sección del número 12 al número 15 es esencial tener claridad con la altura de las notas (figura 26), esto debido al juego realizado por Tomasi con las notas del acorde de do. Primero lo escribe aumentado, luego en modo menor seguido por la escala de sol menor, luego escribe el acorde en mayor y lo repite con un ritmo distinto en menor. Para la parte que empieza dos compases antes del número 16 y termina en el número 18 se recomienda estudiar las escalas ligadas para luego mantener el flujo de aire igual al hacerlo con articulación doble (manteniendo la columna de aire igual que al hacerlo ligado).

Figura 26

Ejercicio 26



Nota. Pentagrama de elaboración propia creado a partir de los pasajes musicales del Concierto para trompeta de Henri Tomasi.

Al practicar el número 24 se recomienda tocar el pasaje ligado varias veces y luego hacer diferentes ritmos (figura 27). Por ejemplo, se puede hacer en corcheas, pero empezando en la segunda nota. Seguidamente se cambia a tresillos y se practica empezando en la primera nota, luego en la segunda y por último en la tercera.

Figura 27

Ejercicio 27



Nota. Pentagrama de elaboración propia creado a partir de los pasajes musicales del Concierto para trompeta de Henri Tomasi.

Para el número 29 es importante poder hacer los movimientos de la bomba del tercer pistón con mucha rapidez y precisión para no desafinar el sol# y tampoco hacer que el do# suene con un glissando. En el número 36 tenemos una reexposición de la fanfarria del inicio y finalmente en el número 37 hay que poder tocar fácilmente: sol, fa#, re# y sol, para poder ejecutarlo ligado y articulado como está escrito. Y por supuesto estudiar las últimas tres notas sol, la y re, tocándolas ligadas, asegurándose de soplar con la presión correcta para producir el sonido y la afinación correcta.

Capítulo 5. Conclusiones

5.1 Conclusiones por Objetivos Específicos

5.1.1 Análisis de Características Estilísticas, Armónicas y Técnicas

El análisis comparativo reveló que, si bien ambas obras pertenecen a la escuela francesa contemporánea, presentan diferencias estilísticas significativas que requieren aproximaciones técnicas diferenciadas. El Concertino de Jolivet evidencia una mayor influencia de elementos primitivos y rituales, con pasajes que demandan extrema precisión rítmica y articulación percusiva, mientras que el Concierto de Tomasi muestra una síntesis más equilibrada entre el lirismo mediterráneo y la modernidad armónica.

Armónicamente, se identificó que Jolivet emplea un lenguaje más disonante y politonal, con frecuentes cambios métricos que exigen del intérprete una comprensión profunda de la estructura formal, mientras que Tomasi mantiene referencias tonales más claras, aunque enriquecidas con cromatismos y modalidades.

Técnicamente, ambas obras comparten exigencias similares en cuanto a registro extremo y flexibilidad tímbrica, pero difieren en sus demandas articulatorias: Jolivet privilegia ataques secos y contrastes dinámicos abruptos, mientras que Tomasi requiere mayor sutileza en las transiciones y dominio del legato expresivo.

5.1.2 Identificación de Competencias Técnico-interpretativas

Se establecieron cinco competencias fundamentales para la ejecución efectiva de ambas obras: dominio del registro agudo extremo (hasta re sobreagudo), flexibilidad tímbrica para la exploración de sonoridades no convencionales, precisión rítmica en contextos métricos complejos, control dinámico en rangos extremos, capacidad de adaptación estilística entre lenguajes musicales contrastantes y desarrollo de producción sonora con la mayor facilidad posible

Específicamente para el Concertino no. 1 de Jolivet, se identificaron como competencias críticas el dominio de: técnicas extendidas como el trino de labios, registros extremos con matices extremos y mucha agilidad y coordinación para articular y mover los dedos. Para el Concierto de Tomasi, resulta fundamental el desarrollo de la expresividad melódica y el fraseo idiomático francés, particularmente en los movimientos lentos. Asimismo, es indispensable lograr un manejo muy eficiente de la presión y del aire para poder lograr una interpretación de calidad.

La investigación determinó que el desarrollo de estas competencias requiere un abordaje progresivo y sistemático, donde cada habilidad se construye sobre fundamentos técnicos sólidos previamente establecidos.

5.1.3 Diseño de Estrategias Metodológicas Específicas

Se desarrollaron metodologías diferenciadas pero complementarias para cada obra. Para el Concertino no.1 de Jolivet, se diseñó una metodología que incluye ejercicios específicos de flexibilidad, digitación y técnica para facilitar pasajes complejos.

Para el Concierto de Tomasi, además de lo implementado para el Concertino N°1 de Jolivet se incorporó el análisis armónico aplicado. Además, se establecieron rutinas de calentamiento específicas que preparan la embocadura para las demandas particulares de cada obra. Se dedicó una gran cantidad de tiempo a mejorar la eficiencia (presión mínima de la boquilla contra los labios, cantidad necesaria de aire para producir una altura específica) al momento de la ejecución.

Ambas metodologías integran principios de práctica mental, análisis estructural y progresión técnica gradual para el dominio de este repertorio especializado, adaptándose a las características individuales del intérprete.

5.1.4 Evaluación de la Efectividad Metodológica

La aplicación práctica de las metodologías diseñadas, documentada mediante registros de progreso, demostró una mejora significativa en la precisión técnica y comprensión musical. Los indicadores de evaluación establecidos (precisión rítmica, control dinámico, estabilidad tímbrica y coherencia interpretativa) mostraron incrementos consistentes a lo largo del período de estudio.

Los registros audiovisuales del progreso interpretativo evidenciaron una evolución técnica más consistente y una comprensión estilística más profunda cuando se aplicaron las metodologías específicas, en comparación con aproximaciones tradicionales no diferenciadas.

5.2 Conclusión General

Esta investigación establece que el desarrollo de metodologías específicas para trabajar el repertorio moderno y contemporáneo para trompeta no solo es viable, sino necesario para la formación integral del intérprete especializado. Las diferencias estilísticas y técnicas entre las obras de Jolivet y Tomasi requieren aproximaciones pedagógicas diferenciadas que respeten las particularidades de cada lenguaje musical mientras desarrollan las competencias técnicas fundamentales.

Uno de los descubrimientos más importantes derivados del desarrollo de este trabajo es la necesidad de contar con bases técnicas sólidas. Para interpretar música moderna, es indispensable tocar con el mínimo esfuerzo posible, sin importar el registro, mantener una digitación rápida y precisa, y dominar con soltura las articulaciones simple, doble y triple. Los resultados evidencian que la creación de estudios para trabajar estos elementos técnicos resulta más provechosa cuando los ejercicios se construyen a partir del material de la música que se va a preparar.

La sistematización metodológica propuesta (ver anexo) contribuye significativamente al corpus pedagógico del repertorio contemporáneo para trompeta, ofreciendo herramientas concretas para la formación académica superior y la práctica profesional. Los resultados obtenidos sugieren la pertinencia de extender esta aproximación metodológica a otros compositores y obras del repertorio del siglo XX.

Capítulo 6. Referencias bibliográficas

- Albert, J. (2017). Dificultades de aprendizaje de la práctica motriz experta en la trompeta [Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia]. RiuNet. <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/90538/ALBERT%20-20Dificultades%20de%20aprendizaje%20de%20la%20práctica%20motriz%20expert%20en%20la%20trompeta..pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Arban, J. B. (1982). Complete celebrated method for the cornet. Carl Fischer.
- Attilio, T. (1992). Extended trumpet performance techniques [Tesis de maestría, California State University, Hayward]. ScholarWorks. <https://scholarworks.calstate.edu/downloads/ws859g69c>
- Call, B. (2021). Repertoire-based trumpet etude books: An analytical guide and annotated index for trumpet performers [Tesis doctoral, University of Hartford]. ProQuest Dissertations & Theses Global.
- Cherry, A. (2009). Extended techniques in trumpet performance and pedagogy [Tesis doctoral, University of Cincinnati]. ProQuest Dissertations & Theses Global. <https://www.proquest.com/pqdtglobal/docview/304850330/abstract/2FD57B82EFAD4B11PQ/11>
- Clarke, H. L. (1984). Technical studies for the trumpet. Carl Fischer.
- Denton, W. (2006). Extended trumpet techniques: A method for their exploration and mastery [Tesis doctoral, University of South Carolina]. ProQuest Dissertations & Theses Global. <https://www.proquest.com/pqdtglobal/docview/305279410/fulltextPDF/2FD57B82EFAD4B11PQ/7>
- Geary, D., & Komaniecki, R. (2017). Post-tonal solmization for post-tonal aural skills. *Journal of Music Theory Pedagogy*, 31, 153–176. https://www.academia.edu/37681889/Post_Tonal_Solmization_for_Post_Tonal_Aural_Skills_Implementing_Ordered_Pitch_Class_Intervals
- Gordon, C. (1965). Systematic approach to daily practice. Carl Fischer Music.
- Hernández, R., Fernández-Collado, C., & Baptista, P. (2014). Metodología de la investigación (6.^a ed.). McGraw-Hill. <https://www.uca.ac.cr/wp-content/uploads/2017/10/Investigacion.pdf>
- Herrera, R. (2023). Juro que en mi casa me salía mejor. Editores Buena Onda S.A. de C.V.
- Historia de la Sinfonía. (s.f.). André Jolivet. <https://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-francia/la-sinfonia-en-el-siglo-xx/jolivet/>
- Jolivet, A. (1948). Concertino n.º 1 pour trompette et piano [partitura]. Durand & Cie.
- Jones, C. D. (2015). Extended techniques and vocal simulations in Frank Ticheli's First Voice for solo Bb trumpet [Tesis doctoral, University of California, Los Angeles]. ProQuest Dissertations & Theses Global. <https://www.proquest.com/pqdtglobal/docview/1650670525/abstract/36F8B6ADCD4346D6PQ/30>

- Dovel, J. (2020, enero 15). How to practice: The difference between learning and repeating [Entrada de blog]. Jason Dovel Trumpet. <https://jasondovel.blogspot.com/2020/01/how-to-practice.html>
- Klinefelter, K. (2009). An examination of André Jolivet's Concertino for trumpet, Oskar Böhme's Concerto for trumpet in F minor, Tomaso Albinoni's Sonata a 6 con tromba, and Manuel de Falla's Suite of old Spanish dances [Tesis de maestría, Grand Valley State University]. Kansas State University Research Exchange. <https://krex.k-state.edu/bitstream/handle/2097/8613/Katheri>
- Macías, M. A. (2002). Las múltiples inteligencias. *Psicología desde el Caribe*, (10), 27–38. <https://www.redalyc.org/pdf/213/21301003.pdf>
- McPherson, G. (Ed.). (2022). *The Oxford handbook of music performance*. Oxford University Press.
- Nathan, P. (2023, marzo 6). Whisper tones featuring the whisper penny. *The Modern Trumpet*. <http://themoderntrumpet.com/2023/03/06/whisper-tones-featuring-the-whisper-penny/>
- Rowell, R. (1982). The concerto for trumpet by Henry Tomasi: An analysis [Tesis doctoral, University of Arizona]. Arizona Digital Repository. <https://repository.arizona.edu/handle/10150/624875>
- Sachs, M. (2012). *Daily fundamentals for the trumpet*. Michael Sachs.
- Shipman, D. W. (2003). The Henri Tomasi trumpet concerto: A musical score analysis [Tesis doctoral, University of Houston]. ProQuest Dissertations & Theses Global.
- Sims, J. A. (1996). An analysis of the trumpet works of André Jolivet, with special emphasis on their performance [Tesis doctoral]. ProQuest Dissertations & Theses Global.
- Tomasi, H. (1948). *Concerto pour trompette* [partitura]. Éditions Musicales Alphonse Leduc.
- Trujillo, L. F. (2007). Virtuoso trumpet technique and the art of transcription [Tesis doctoral, University of California]. ProQuest Dissertations & Theses Global. <https://www.proquest.com/pqdtglobal/docview/304879531/fulltextPDF/1A9724711DAB4B7BPQ/1>
- Warren, J. (1995). The trumpet music of Henri Tomasi and André Jolivet [Tesis doctoral, University of Texas]. ProQuest Dissertations & Theses Global. <https://www.proquest.com/docview/304240499?pq-origsite=gscholar>

Anexos

Anexo 1. Ejercicios para el Concertino no. 1 de Jolivet y el Concierto para trompeta de Henri Tomasi.

Estudios sobre el Concierto para Trompeta de Tomasi

Jairo Vega

The musical score is written for a single instrument, likely a trumpet, in 4/4 time. It consists of nine staves of music, each starting with a measure number. The key signature changes from one flat (B-flat) to two flats (B-flat and E-flat) at measure 21. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. Several measures contain triplets, indicated by a '3' above the notes. A double bar line is present at the end of measure 21, and another at the end of measure 34. The final measure of the piece is measure 59.



58

64

70

75

80

85

91

96

101

107



113

118

124 10

128

132

136 12

141

146

151 13

157

162

167

14

172

177

182

17

188

195

199

18

206

211

Segundo movimiento

222 1

229 2

236 4

243

249

256

261

266

269

272

276

280

284

289

294

300

Tercer movimiento

310

315

319

323

328 4

Musical staff 328-331: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 328-331 contain eighth-note triplets and sixteenth-note patterns.

332

Musical staff 332-335: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 332-335 contain eighth-note patterns and rests.

336

Musical staff 336-340: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 336-340 contain eighth-note patterns and quarter-note triplets.

341

Musical staff 341-344: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 341-344 contain eighth-note patterns and quarter notes.

345

Musical staff 345-349: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 345-349 contain eighth-note patterns and a five-measure rest.

350

Musical staff 350-355: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 350-355 contain eighth-note patterns and a nine-measure rest.

356

Musical staff 356-359: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 356-359 contain eighth-note patterns and quarter notes.

360

Musical staff 360-363: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 360-363 contain eighth-note patterns, quarter notes, and a ten-measure rest.

364

Musical staff 364-368: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 364-368 contain eighth-note patterns and quarter notes.

369

Musical staff 369-373: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 369-373 contain eighth-note patterns, quarter notes, and a twelve-measure rest.

375 13 3 3 16 24

382

387

393 29 3 3 3 3

399 36 3

406 3 3 3

412 37 3 3 3

418 3

Estudios sobre el Concertino no.1 de André Jolivet

This musical score is written for a single melodic line in 4/4 time. It consists of ten staves of music, each beginning with a measure number. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) between the second and third staves. The piece is characterized by its rhythmic complexity, featuring numerous triplet patterns and sixteenth-note runs. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and articulation marks such as slurs and accents. The score concludes with a final melodic phrase on the tenth staff.

5

9

13

17

23

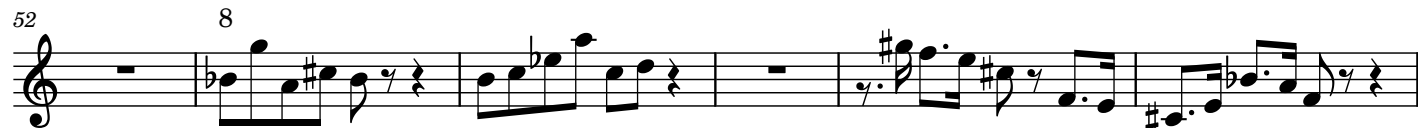
27

33

40

46

52 8



Musical staff 52-57: Treble clef, key signature of one flat (B-flat). Measure 52 starts with a whole rest. Measure 53 contains a triplet of eighth notes: B-flat, A, G. Measure 54 contains a triplet of eighth notes: F, E, D. Measure 55 contains a whole rest. Measure 56 contains a triplet of eighth notes: C, B, A. Measure 57 contains a triplet of eighth notes: G, F, E.

58



Musical staff 58-63: Treble clef, key signature of one flat. Measure 58 contains a triplet of eighth notes: D, C, B. Measure 59 contains a triplet of eighth notes: A, G, F. Measure 60 contains a triplet of eighth notes: E, D, C. Measure 61 contains a whole rest. Measure 62 contains a triplet of eighth notes: B, A, G. Measure 63 contains a triplet of eighth notes: F, E, D.

64



Musical staff 64-68: Treble clef, key signature of one flat. Measure 64 contains a triplet of eighth notes: C, B, A. Measure 65 contains a triplet of eighth notes: G, F, E. Measure 66 contains a triplet of eighth notes: D, C, B. Measure 67 contains a triplet of eighth notes: A, G, F. Measure 68 contains a triplet of eighth notes: E, D, C.

69 9



Musical staff 69-74: Treble clef, key signature of one flat. Measure 69 contains a triplet of eighth notes: D, C, B. Measure 70 contains a triplet of eighth notes: A, G, F. Measure 71 contains a triplet of eighth notes: E, D, C. Measure 72 contains a triplet of eighth notes: B, A, G. Measure 73 contains a whole rest. Measure 74 contains a triplet of eighth notes: F, E, D.

75



Musical staff 75-81: Treble clef, key signature of one flat. Measure 75 contains a triplet of eighth notes: G, F, E. Measure 76 contains a triplet of eighth notes: D, C, B. Measure 77 contains a triplet of eighth notes: A, G, F. Measure 78 contains a triplet of eighth notes: E, D, C. Measure 79 contains a whole rest. Measure 80 contains a triplet of eighth notes: B, A, G. Measure 81 contains a triplet of eighth notes: F, E, D.

82 10



Musical staff 82-88: Treble clef, key signature of one flat. Measure 82 contains a triplet of eighth notes: G, F, E. Measure 83 contains a triplet of eighth notes: D, C, B. Measure 84 contains a triplet of eighth notes: A, G, F. Measure 85 contains a whole rest. Measure 86 contains a triplet of eighth notes: E, D, C. Measure 87 contains a triplet of eighth notes: B, A, G. Measure 88 contains a triplet of eighth notes: F, E, D.

89



Musical staff 89-93: Treble clef, key signature of one flat. Measure 89 contains a triplet of eighth notes: G, F, E. Measure 90 contains a triplet of eighth notes: D, C, B. Measure 91 contains a triplet of eighth notes: A, G, F. Measure 92 contains a whole rest. Measure 93 contains a triplet of eighth notes: E, D, C.

94



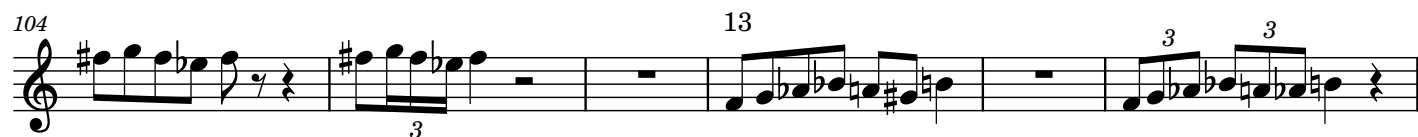
Musical staff 94-98: Treble clef, key signature of one flat. Measure 94 contains a triplet of eighth notes: G, F, E. Measure 95 contains a triplet of eighth notes: D, C, B. Measure 96 contains a triplet of eighth notes: A, G, F. Measure 97 contains a triplet of eighth notes: E, D, C. Measure 98 contains a triplet of eighth notes: B, A, G.

99 12



Musical staff 99-103: Treble clef, key signature of one flat. Measure 99 contains a triplet of eighth notes: G, F, E. Measure 100 contains a triplet of eighth notes: D, C, B. Measure 101 contains a triplet of eighth notes: A, G, F. Measure 102 contains a triplet of eighth notes: E, D, C. Measure 103 contains a triplet of eighth notes: B, A, G.

104 13



Musical staff 104-108: Treble clef, key signature of one flat. Measure 104 contains a triplet of eighth notes: G, F, E. Measure 105 contains a triplet of eighth notes: D, C, B. Measure 106 contains a triplet of eighth notes: A, G, F. Measure 107 contains a triplet of eighth notes: E, D, C. Measure 108 contains a triplet of eighth notes: B, A, G.

110

3 3

3 3 3 3

115

14 3 3 3 3

3 3 3 3

120

3 3 3 3

125

3 3 3 3

131

3 3

137

3 3 15 3

144

16 17

3 3

151

18 15

3 3

158

3 3 3 3

162

16

3 3 3 3

166 17 18



Musical staff 166-18: Treble clef, key signature of one flat (B-flat). Measures 166-17 contain eighth-note patterns with sharps. Measure 18 begins with a B-flat key signature change and contains eighth-note patterns.

170



Musical staff 170: Treble clef, key signature of one flat. Measures 170-171 contain eighth-note patterns with various accidentals.

173



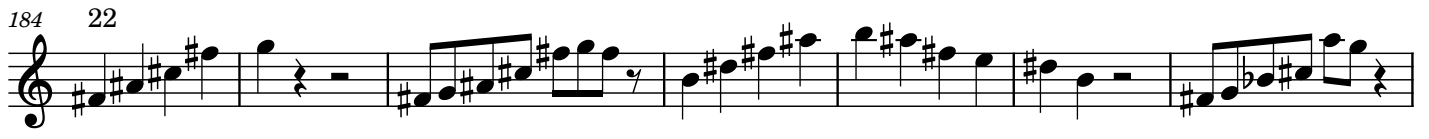
Musical staff 173: Treble clef, key signature of one flat. Measures 173-175 contain eighth-note patterns with various accidentals.

176 21



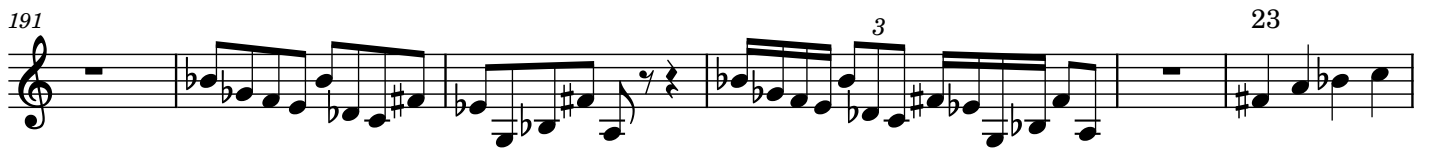
Musical staff 176-21: Treble clef, key signature of one flat. Measures 176-177 contain eighth-note patterns. Measures 178-180 contain quarter notes with rests.

184 22



Musical staff 184-22: Treble clef, key signature of one flat. Measures 184-185 contain eighth-note patterns with sharps. Measures 186-187 contain quarter notes with rests.

191 3 23



Musical staff 191-23: Treble clef, key signature of one flat. Measures 191-192 contain eighth-note patterns. Measure 193 contains a triplet of eighth notes. Measures 194-195 contain quarter notes with rests.

197



Musical staff 197: Treble clef, key signature of one flat. Measures 197-198 contain eighth-note patterns with various accidentals. Measures 199-200 contain quarter notes with rests.

204



Musical staff 204: Treble clef, key signature of one flat. Measures 204-205 contain eighth-note patterns with various accidentals. Measures 206-207 contain quarter notes with rests.

212



Musical staff 212: Treble clef, key signature of one flat. Measures 212-213 contain eighth-note patterns with various accidentals. Measures 214-215 contain quarter notes with rests.

219



Musical staff 219: Treble clef, key signature of one flat. Measures 219-220 contain eighth-note patterns with various accidentals. Measures 221-222 contain quarter notes with rests.



225 ²⁵ 3 3 3

230

235

240 26

245

250 27

254

258

262

267 31

271

274

278

282

287

291

296

301

308

313

318

367

Musical notation for measures 367-370. Measure 367 contains a continuous eighth-note pattern. Measure 368 has a quarter rest. Measure 369 features five triplet eighth notes. Measure 370 features two triplet eighth notes.

371

38

Musical notation for measures 371-374. Measure 371 has a quarter rest. Measure 372 contains a quarter note followed by a quarter note with a flat. Measure 373 features two triplet eighth notes. Measure 374 features two triplet eighth notes.