



**UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS  
DE GRAN CANARIA**

**TESIS DOCTORAL**

**EL REPERTORIO PARA TROMPETA Y  
ÓRGANO DE COMPOSITORES ESPAÑOLES.  
CATALOGACIÓN, ESTUDIO Y PROPUESTA  
DIDÁCTICA DE INTERPRETACIÓN**

**SEBASTIÁN GIL ARMAS**

**PROGRAMA DE DOCTORADO DE FORMACIÓN DEL PROFESORADO**

**DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICAS ESPECIALES**

**Las Palmas de Gran Canaria**

**Noviembre de 2015**





UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA  
Departamento de Didácticas Especiales



Título de la tesis:

**EL REPERTORIO PARA TROMPETA Y  
ÓRGANO DE COMPOSITORES ESPAÑOLES.  
CATALOGACIÓN, ESTUDIO Y PROPUESTA  
DIDÁCTICA DE INTERPRETACIÓN**

Departamento de Didácticas Especiales.

Programa de doctorado: Formación del Profesorado.

Tesis Doctoral presentada por D. Sebastián Gil Armas.

Dirigida por la Dra. D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> del Carmen Mato Carrodegas.

**La Directora,**

**El Doctorando,**

**Las Palmas de Gran Canaria, noviembre 2015**



*A mis padres:  
por su labor, entrega y  
dedicación en mi educación.*

## AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi agradecimiento a todas aquellas personas e instituciones que, con su ayuda y colaboración, han hecho posible que este trabajo se haya llevado a cabo:

En primer lugar, a la Dra. María del Carmen Mato Carrodegas, por su inestimable labor de dirección, apoyo constante, paciencia infinita y sabia dirección.

A cada uno de los compositores de estas magníficas obras, por dejarnos este legado y por atender a cada una de las llamadas y consultas que se les hizo.

A cada una de las instituciones bibliotecarias y documentales donde se ha realizado la búsqueda de este repertorio, por atenderme de manera rápida y profesional, sin escatimar en el ofrecimiento de información relevante para esta investigación.

Al gran Doctor y Musicólogo Dr. Edward Tarr, por orientarme en los orígenes de la formación musical trompeta y órgano, en las conversaciones y entrevistas mantenidas en la isla de Fuerteventura en sus estancias invernales.

A todos mis compañeros y colegas de profesión (trompetistas en su mayoría), que me han proporcionado información valiosísima de obras a las que era muy difícil acceder.

A los compañeros Daniel Roca Arencibia y Volodymir Kotenko, por su valiosa colaboración en el análisis de las partituras y en el conocimiento de las partes de órgano del repertorio investigado.

A mi hermana y gran matemática, Antonia Rosa Gil Armas por ayudarme con sus conocimientos estadísticos en la lectura e interpretación de los resultados obtenidos.

El agradecimiento más profundo y sincero es dedicado a mi familia, a mi esposa Carmen Nieves Ojeda Cabrera por apoyarme con el cuidado de mis hijas con un esfuerzo titánico, mientras yo me dedicaba a terminar este trabajo. A mis hijas Daniela y Noa por saber esperar a que papá subiese del estudio a jugar con ellas. Sin ustedes esto no hubiese sido posible.

Por último, un emotivo agradecimiento a mis padres (Sebastián y Antonia), que han hecho de mi una persona formada y testaruda en la búsqueda del progreso como persona, tanto en mi educación como en mi formación académica. Así han logrado convertirme en la persona que soy en los diferentes ámbitos en los que me dedico como profesional de la música. Especialmente a mi padre, Sebastián Gil Díaz, que ya no está con nosotros y le hubiese encantado haber visto este trabajo terminado.

# ÍNDICE

Abreviaturas y siglas	13
-----------------------	----

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>15</b>
---------------------	-----------

## **I. ANTECEDENTES Y FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA**

<b>ESTADO DE LA CUESTIÓN</b>	<b>21</b>
------------------------------	-----------

<b>CAPÍTULO 1. LA TROMPETA Y EL ÓRGANO</b>	<b>25</b>
--	-----------

1.1. Origen y relación histórica entre la trompeta y el órgano.	26
---	----

1.2. Girolamo Fantini. <i>Modo per imperare a sonare di Tromba.</i>	28
---	----

1.2.1. Girolamo Fantini.	28
--------------------------	----

1.2.2. El monarca de la trompeta.	29
-----------------------------------	----

1.2.3. Modo per imperare a sonare di tromba.	31
--	----

<b>CAPÍTULO 2. LA TROMPETA Y EL ÓRGANO EN ESPAÑA</b>	<b>35</b>
--	-----------

2.1. Clarines y trompetas. La situación de la trompeta en España en los siglos XVII, XVIII y XIX.	35
---	----

2.1.1. El Clarín.	35
-------------------	----

2.1.1.1. Pedro Rabassa (1683-1767): <i>Guía para los principiantes que desean perfeccionarse en la composición de la música.</i>	37
--	----

2.1.1.2. Francesc Valls (ca. 1671-1747): <i>Mapa armónico práctico.</i>	41
---	----

2.1.2. La trompeta bastarda.	43
------------------------------	----

2.1.3. José de Juan Martínez y su método de clarín.	45
---	----

2.1.3.1. Los instrumentos.	46
----------------------------	----

2.1.4. Transcripciones de obras para trompeta y órgano de compositores españoles de antes del S.XIX.	47
--	----

<b>CAPÍTULO 3. EL REPERTORIO PARA TROMPETA Y ÓRGANO</b>	<b>51</b>
3.1. Primeras obras. Siglos XVII y XVIII.	51
3.1.1. Composiciones originales del barroco para trompeta y órgano.	52
3.1.1.1. Girolamo Fantini: 8 sonatas.	52
3.1.1.2. Giovanni Bonaventura Viviani: 2 sonatas Op.4.	53
3.1.1.3. Johannes Prentzl: 1 sonata.	54
3.1.1.4. Johann Ludwig Krebs: 6 chorale preludes.	55
3.2. Obras para órgano e instrumentos de viento del S. XVIII.	56
3.3. La trompeta ante su era de declive (1750 – 1815).	57
3.3.1. Los ensembles de trompeta en las cortes. La <i>Charamela Real</i> de Lisboa.	57
3.3.2. El estilo clásico.	59
3.3.3. La búsqueda del cromatismo.	60
3.4. La época moderna de la trompeta: de 1815 a nuestros días.	60
3.4.1. La invención del pistón.	60
3.4.2. Música para trompeta y órgano en el Siglo XX.	62
3.5. Las transcripciones para trompeta y órgano.	64
3.5.1. Voluntarios ingleses. <i>English Trumpet Voluntaries</i> .	64
3.5.2. Jeremiah Clarke. Los <i>Trumpet Tunes</i> .	66
3.5.2.1. Jeremiah Clarke (1674–1707).	66
3.5.2.2. Trumpet Tunes.	66
3.5.3. Transcripciones para trompeta y órgano de obras de trompeta y orquesta.	68

## II. DISEÑO Y DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

<b>CAPÍTULO 4. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN</b>	<b>73</b>
4.1. Objetivos.	73
4.2. Metodología.	73
4.3. Material de búsqueda.	77
4.3.1. Fuentes.	77
4.3.2. Selección del material. Obras encontradas/localizadas.	79

<b>CAPÍTULO 5. CATALOGACIÓN DE OBRAS PARA TROMPETA Y ÓRGANO DE COMPOSITORES ESPAÑOLES</b>	<b>83</b>
5.1. Introducción.	83
5.2. La catalogación de obras musicales.	83
5.3. Criterios de catalogación.	84
5.4. Límites.	85
5.5. Índice de obras.	85
5.6. Fichas de catalogación.	88
5.6.1. Descripción de los ítems de la ficha de catalogación.	89
5.6.2. Título.	89
5.6.3. Compositor.	89
5.6.3.1. Nombre.	89
5.6.3.2. Grupo o corriente compositiva.	89
5.6.4. Obra.	89
5.6.4.1. Año de creación.	89
5.6.4.2. Estilo / Estética.	90
5.6.4.3. Forma musical.	90
5.6.4.4. Movimientos.	90
5.6.4.5. Encargo / Motivo de composición.	90
5.6.4.6. Duración.	90
5.6.4.7. Características generales.	90
5.6.5. Instrumentación.	90
5.6.5.1. Trompeta.	91
5.6.5.1.1. Tipo de instrumento.	91
5.6.5.1.2. Tesitura.	91
5.6.5.1.3. Uso de sordinas.	91
5.6.5.1.4. Técnicas extendidas.	91
5.6.5.1.5. Nivel de dificultad.	91
5.6.5.2. Órgano.	92
5.6.5.2.1. Tipo de instrumento.	92
5.6.5.2.2. Registración.	92
5.6.5.2.3. Nivel de dificultad.	92
5.6.6. Partitura.	93

5.6.6.1. Editorial.	93
5.6.6.2. Formato de escritura.	93
5.6.6.4. Descripción física.	93
5.6.7. Datos estreno.	93
5.6.7.1. Fecha.	93
5.6.7.2. Lugar / Festival / Órgano.	94
5.6.7.3. Intérpretes.	94
5.6.8. Grabación sonora.	94
5.7. León Gómez, Jaime: <i>Concierto N° 2 en Sol con introducción en Fa Mayor.</i>	95
5.8. Garbizu Salaberria, Tomás: <i>Canto de Maitines.</i>	96
5.9. Blanes Arques, Luis: <i>Coral Figurado.</i>	97
5.10. Blanes Arques, Luis: <i>Coral Variado.</i>	98
5.11. Montsalvatge i Bassols, Xavier: <i>Fantasia sobre un Coral Luterá.</i>	99
5.12. Muneta Martínez de Murentin, Jesús María: <i>Sonata en estilo barroco OP.59 para trompeta y órgano.</i>	101
5.13. Pedroza Muñoz, Juan Antonio: <i>Música Festiva Op. 13.</i>	103
5.14. Chuliá Hernández, Salvador: <i>Festival para trompeta y órgano.</i>	105
5.15. Pons Server, Juan: <i>Romanza.</i>	107
5.16. Martorell i Miralles, Antoni: <i>Sonata barroca per órgano e tromba.</i>	109
5.17. Alís Flores, Román: <i>Passacaglia para trompeta y órgano Op. 168.</i>	111
5.18. Muneta Martínez de Murentin, Jesús María: <i>Ocho piezas para trompeta y órgano Op.124.</i>	113
5.19. Muneta Martínez de Murentin, Jesús María: <i>Sonata para trompeta y órgano Op. 134.</i>	115
5.20. Franco García, Miguel: <i>Aria Rincontrata Op. 41 bis.</i>	117
5.21. Muneta Martínez de Murentin, Jesús María: <i>Pequeña Suite para trompeta y órgano "Homenaje a Francisco de Goya" Op. 146.</i>	118
5.22. Pérez Díaz, Miguel: <i>Claros de Luna.</i>	120
5.23. Rodríguez Peris, Martín José: <i>Concierto a lo barroco.</i>	121
5.24. Muneta Martínez de Murentin, Jesús María: <i>Fanfarria Te Deum Laudamus Op. 166/2.</i>	122
5.25. Muneta Martínez de Murentin, Jesús María: <i>Triptico "El Angelus" Op. 168.</i>	123
5.26. Roncero Gómez, Vicente: <i>L'or del cel blau.</i>	125
5.27. García Román, José: <i>Perazaliana.</i>	127
5.28. Gris Peña, Miguel Ángel: <i>Luz – Tinieblas 2000.</i>	129
5.29. Hurtado Vallet, David: <i>Incertidumbre.</i>	131

5.30. Muneta Martínez de Murentin, Jesús María: <i>Sonata Al Estilo Clásico Op. 178.</i>	132
5.31. Muneta Martínez de Murentin, Jesús María: <i>Sonata para un estreno Op. 191 “Cantate Dómino in tubis ductilibus”.</i>	134
5.32. Jurado Ruiz, M <sup>a</sup> del Pilar: <i>Kunsten Opfer.</i>	136
5.33. Legido González, Jesús M <sup>a</sup> : <i>Tres Invocaciones Marianas.</i>	138
5.34. Muneta Martínez de Murentin, Jesús María: <i>Sonata Pirenaica Op. 247.</i>	140
5.35. Aguilá Macias, Fernando: <i>Tres Miniaturas Cortesanas.</i>	142
5.36. Márquez Caraballo, Pablo. <i>Al Pie de la Cruz.</i>	144
5.37. Muneta Martínez de Murentin, Jesús María: <i>Fantasia para cornetto en sib y órgano Op. 288.</i>	146
5.38. Noguera Guinovart, Antonio: <i>Confiteor Op.89.</i>	148
5.39. Teixidó Ponce, Francesc: <i>Exordium Op. 42.</i>	150
5.40. Moreno Soriano, Alejandro: <i>Nueve Corales.</i>	152
5.41. Guerrero Moreno, César: <i>Ignotio.</i>	154
5.42. Nava Cuervo, Jesús: <i>Abstracción, yuxtaposición y limbo.</i>	155
5.43. Revueltas Colomer, Juan José: <i>Obertura y Chacona.</i>	157
5.44. Chuliá Ramiro, Vicente: <i>Solemnidad, danza y cadencia.</i>	159
5.45. García- Alcalde, Guillermo: <i>Sonata Galieri.</i>	161
5.46. Casares López, Miguel: <i>Veles i Vents de L’albufera.</i>	163
5.47. Díaz Yerro, Gonzalo: <i>Trhapsody 1.</i>	165
5.48. Olives Villalonga, Bartolomé: <i>Sensacions.</i>	166
5.49. Guerrero Leoz, Antonio: <i>Invención en Tres Tiempos.</i>	167
5.50. Noguera Guinovart, Antonio: <i>Resignación y plegaria Op.124.</i>	169
5.51. Noguera Guinovart, Antonio: <i>Sonata Op.125.</i>	171
5.52. Pons Server, Juan. <i>Plegaria a Santa Cecilia.</i>	173

## **CAPÍTULO 6. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS. 175**

6.1. Resultados de los parámetros analizados en la catalogación del repertorio.	175
6.1.1. Datos referidos a los compositores.	177
6.1.2. Datos referidos a la obra.	180
6.1.3. Datos referidos a la instrumentación.	186
6.1.3.1. Trompeta.	186
6.1.3.2. Órgano.	191

6.1.4. Datos referidos a la partitura.	195
6.1.5. Datos de estreno.	199
6.1.6. Datos referidos a la grabación de la obra.	204

### III. PROPUESTA DIDÁCTICA

<b>CAPÍTULO 7. PROPUESTA DIDÁCTICA PARA LA INTERPRETACIÓN DEL REPERTORIO PUBLICADO</b>	<b>207</b>
7.1. Introducción / justificación.	207
7.2. Objetivos.	208
7.3. Documentos legislativos.	209
7.4. Competencias relacionadas con la propuesta didáctica.	209
7.5. Modelo de la propuesta didáctica para la interpretación de obras para trompeta y órgano.	211
7.5.1. Datos biográficos del autor.	212
7.5.2. Contextualización de la obra.	213
7.5.3. Estilo.	213
7.5.4. Génesis de la obra.	213
7.5.5. Características generales de la obra.	214
7.5.6. Análisis musical.	214
7.5.7. Esquema formal.	215
7.5.8. Estudio técnico pedagógico y criterios de interpretación.	216
7.6. Chuliá Hernández, Salvador: <i>Festival para trompeta y órgano</i> .	217
7.6.1. Biografía.	217
7.6.2. Contextualización de la obra.	220
7.6.3. Estilo.	220
7.6.4. Génesis de la obra.	221
7.6.5. Características generales de la obra.	221
7.6.6. Análisis musical.	222
7.6.7. Esquema formal.	241
7.6.8. Estudio técnico pedagógico y criterios de interpretación.	242
7.6.8.1. Elección de instrumento y equipamiento.	242
7.6.8.2. Dificultades técnicas.	244

7.6.8.3. Propuesta de ejercicios para la mejora técnica de pasajes de especial dificultad.	245
7.6.8.4. Interpretación de pasajes específicos y consejos de ejecución.	251
7.6.8.5. Recomendaciones para la ejecución en el órgano.	260
7.7. Márquez Caraballo, Pablo: <i>Al Pie de la Cruz</i> .	261
7.7.1. Biografía.	261
7.7.2. Contextualización de la obra.	263
7.7.3. Estilo.	263
7.7.4. Génesis de la obra.	264
7.7.5. Características generales de la obra.	264
7.7.6. Análisis musical.	265
7.7.7. Esquema formal.	284
7.7.8. Estudio técnico pedagógico y criterios de interpretación.	285
7.7.8.1. Elección de instrumento y equipamiento.	285
7.7.8.2. Dificultades técnicas.	288
7.7.8.3. Propuesta de ejercicios para la mejora técnica de pasajes de especial dificultad.	290
7.7.8.4. Interpretación de pasajes específicos y consejos de ejecución.	292
7.7.8.5. Recomendaciones para la ejecución en el órgano.	296
7.8. Montsalvatge i Bassols, Xavier: <i>Fantasia sobre un coral luterá</i> .	297
7.8.1. Biografía.	297
7.8.2. Contextualización de la obra.	299
7.8.3. Estilo.	300
7.8.4. Génesis de la obra.	302
7.8.5. Características generales de la obra.	302
7.8.6. Análisis musical.	303
7.8.7. Esquema formal.	316
7.8.8. Estudio técnico pedagógico y criterios de interpretación.	317
7.8.8.1. Elección de instrumento y equipamiento.	317
7.8.8.2. Dificultades técnicas.	319
7.8.8.3. Propuesta de ejercicios para la mejora técnica de pasajes de especial dificultad.	321
7.8.8.4. Interpretación de pasajes específicos y consejos de ejecución.	323
7.8.8.5. Recomendaciones para la ejecución en el órgano.	327

7.9. Pons Server, Juan: <i>Romanza</i> .	329
7.9.1. Biografía.	329
7.9.2. Contextualización de la obra.	331
7.9.3. Estilo.	331
7.9.4. Génesis de la obra.	332
7.9.5. Características generales de la obra.	332
7.9.6. Análisis musical.	333
7.9.7. Esquema formal.	343
7.9.8. Estudio técnico pedagógico y criterios de interpretación.	344
7.9.8.1. Elección de instrumento y equipamiento.	344
7.9.8.2. Dificultades técnicas.	345
7.9.8.3. Propuesta de ejercicios para la mejora técnica de pasajes de especial dificultad.	346
7.9.8.4. Interpretación de pasajes específicos y consejos de ejecución.	348
7.9.8.5. Recomendaciones para la ejecución en el órgano.	351
7.10. Pons Server, Juan. <i>Plegaria a Santa Cecilia</i> .	352
7.10.1. Biografía.	352
7.10.2. Contextualización de la obra.	354
7.10.3. Estilo.	354
7.10.4. Génesis de la obra.	355
7.10.5. Características generales de la obra.	355
7.10.6. Análisis musical.	356
7.10.7. Esquema formal.	364
7.10.8. Estudio técnico pedagógico y criterios de interpretación.	365
7.10.8.1. Elección de instrumento y equipamiento.	365
7.10.8.2. Dificultades técnicas.	365
7.10.8.3. Propuesta de ejercicios para la mejora técnica de pasajes de especial dificultad.	367
7.10.8.4. Interpretación de pasajes específicos y consejos de ejecución.	369
7.10.8.5. Recomendaciones para la ejecución en el órgano.	370

<b>CONCLUSIONES</b>	<b>371</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>375</b>
<b>ANEXOS:</b>	<b>385</b>
I. Registros específicos de algunas obras.	386
II. Selección de material publicado relacionado con la presente investigación.	394

## Abreviaturas y siglas

a. c.	antes de Cristo
AEDEM	Asociación Española de Editores de Música
ASA	Acoustical Society of America
b.	bemol
ca.	<i>circa</i> (cerca de)
cc.	compases
CD	Compact Disc
CDMyD	Centro de Documentación de Música y Danza
CEDOA	Centro de documentación y archivos e la SGAE
<i>cfr.</i>	<i>confer</i> (consultar otra obra)
cm.	centímetros
COSICOVA	Asociación de Compositores Sinfónicos Valencianos
Dep. Leg.	Depósito Legal
ed.	Editor
ESMUC	Escuela Superior de Música de Cataluña
Excmo.	Excelentísimo
<i>f</i>	<i>forte</i>
Flisc.	Fliscorno
G.O.	<i>Grand Orgue</i>
<i>Ibid.</i>	<i>Ibidem</i> (en el mismo lugar)
INAEM	Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música
ISBD	Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada
ISMN	International Standard Music Number
<i>mf</i>	<i>mezzo forte</i>
Mvto.	Movimiento
OCNE	Orquesta y Coro Nacionales de España
O.M.	Órgano Mayor
Op.	Opus
OSCRTVE	Orquesta Sinfónica y Coro de Radiotelevisión Española
<i>p</i>	<i>piano</i>
p.	página
Picc.	Piccolo
PIL.	Editorial Piles
ped.	pedal

pp.	páginas
Ref.	Referencia
Reg.	Registro
S.	Siglo
S.I.	Santa Iglesia
SGAE	Sociedad General de Autores
Tpt.	Trompeta
v.	volumen

## INTRODUCCIÓN

Esta investigación nace desde mi reflexión como intérprete frente al repertorio utilizado en una de las formaciones con las que más recitales ofrezco y mayor interés tengo en su profundo conocimiento, el dúo trompeta y órgano. Cualquier trompetista profesional, profesor o estudiante no puede renunciar al amplio repertorio existente entre el órgano y la trompeta. Hay numerosas obras compuestas para esta formación, que en algunos casos podemos encontrar organizadas y catalogadas de alguna forma, como hace Cansler (1984) y Heetland (2013) en la catalogación de obras editadas para trompeta y órgano de compositores de los siglos XX y XXI. El problema nos surge cuando se diseña un programa para esta formación musical o queremos incluir en la programación didáctica de la especialidad instrumental de trompeta obras de este tipo, y no somos capaces de incluir obras de compositores españoles, aunque nos sean reclamadas por los programadores de festivales y conciertos o debamos incluirlas por requerimiento de los reales decretos educativos. Esta investigación pretende clarificar desde la búsqueda, el análisis y la investigación, el conocimiento de un repertorio que no ha sido catalogado y estudiado, y por ende los intérpretes de este instrumento no lo conocen o no saben donde acudir para poder usarlo en sus diferentes recitales o para incluirlo en las diferentes programaciones de los centros de enseñanza musical.

Tarr (1999,2008) data el origen de la relación entre la trompeta y el órgano en el año 1634, cuando se celebró un concierto histórico en la ciudad de Roma interpretado por G. Fantini<sup>1</sup> en la trompeta y G. Frescobaldi<sup>2</sup> al órgano, comenzando así la popular relación instrumental entre la trompeta y el órgano. Desde entonces y hasta la actualidad son innumerables las obras compuestas para esta formación, muchas de ellas aprovechando los magníficos órganos construidos en las diferentes iglesias y catedrales, y utilizando la correspondencia sonora que estos dos instrumentos tienen entre sí.

---

<sup>1</sup> Para una consulta biográfica más completa cfr. Iginio Conforzi, *Girolamo Fantini "Monarch of the Trumpet": recent additions to his biography*, "Historic Brass Society Journal", V/1993, pp.159-173.

<sup>2</sup> Insigne compositor italiano (1585-1641) de vital importancia en el origen de la música escrita para órgano.

Cansler (1984) afirma que los compositores a lo largo de la historia se han visto siempre atraídos por la pareja instrumental de la trompeta y el órgano como un medio de composición, por esto se han escrito muchas obras para esta combinación de instrumentos en este último siglo.

Lo que afirma Cansler se da en casi todos los países de Europa en los que existe una tradición musical marcada, como es casi la totalidad de los países que conforman este continente. España está dotada de magníficos órganos y grandes estudios sobre ellos, como es el de González (2012), en el que saca a relucir la música para órgano de España y Portugal. En este trabajo menciona que “La música para Órgano de España y Portugal es particularmente rica y variada, especialmente cuando son tomadas en consideración la diversidad de formas, los distintos modos musicales, y la enorme variedad de registraciones empleadas por los maestros ibéricos.”

Con esta investigación pretendemos rescatar un repertorio que no está organizado ni catalogado, esto conlleva a que se desconozca la existencia de muchas obras compuestas por compositores españoles para trompeta y órgano y nunca haya tenido trascendencia en la literatura musical española.

El presente estudio parte de la base de la necesidad de encontrar todo el repertorio existente que se ha compuesto para la formación de trompeta y órgano en España. La búsqueda ha sido compleja y difícil, nos ha llevado más de cinco años recopilar todas las obras que se recogen en este estudio.

Partimos de una amplia fundamentación teórica que recoge todos aquellos aspectos que han influido en la relación histórica entre estos dos instrumentos. Todo lo reflejado en esta primera parte, dividida en tres capítulos, nos ofrece un marco en el que podemos comprobar la situación en la que estaba este repertorio a partir del Siglo XVII, cuando se origina, hasta nuestros días. Prestamos especial atención a la figura de Girolamo Fantini como personaje central del origen histórico de esta formación musical. Trasladamos esta contextualización a nuestro país, para conocer qué es lo que sucede en esta época y con este repertorio, aportando datos de la relación de la trompeta y el órgano en España desde el barroco hasta nuestros días. La figura del clarín, trompeta que se usaba en los siglos XVII y XVIII en España, es atendida de manera importante

para conocer todo sobre su función y desarrollo en la historia de la música en España. Para finalizar con esta primera parte atendemos el repertorio de estudio desde una perspectiva histórica y global, aportando información de cómo se ha tratado esta formación musical desde los orígenes, y con el conocido declive que sufre la trompeta después del barroco, influenciando este hecho directamente en la producción de literatura para nuestro instrumento.

La segunda parte de este estudio recoge el diseño y desarrollo de la investigación. El diseño recoge los objetivos, la metodología empleada, la localización de fuentes y los criterios de catalogación. El desarrollo recoge la catalogación del repertorio localizado en nuestra ardua búsqueda. Se expone el sistema de catalogación que llevamos a cabo junto con sus límites y repertorio final catalogable. Finalmente, cerramos esta segunda parte con un análisis y discusión de los resultados, en los que se muestran numerosos datos obtenidos del análisis y estudio de cada uno de los parámetros de los que consta nuestra catalogación.

La tercera parte muestra el diseño de nuestra propuesta didáctica de interpretación sobre el repertorio seleccionado. Es una propuesta enfocada a las enseñanzas superiores de música en la especialidad instrumental de trompeta, aunque se puede utilizar en alguna otra asignatura como música de cámara. La propuesta se desarrolla en función del aprendizaje por competencias que rigen estas enseñanzas.

La parte final de nuestra investigación concluye con las conclusiones, las fuentes biográficas y los anexos.



**PARTE  
I**

**ANTECEDENTES Y  
FUNDAMENTACIÓN  
TEÓRICA**

---

---

**ESTADO DE LA CUESTIÓN**

**CAPÍTULO 1  
LA TROMPETA Y EL ÓRGANO**

**CAPÍTULO 2  
LA TROMPETA Y EL ÓRGANO EN ESPAÑA**

**CAPÍTULO 3  
EL REPERTORIO PARA TROMPETA Y ÓRGANO**

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

Según Malbrán (2006) la lectura de trabajos de investigación es una permanente fuente de ideas. Es por ello que nos planteamos una revisión de antecedentes, centrada en trabajos de investigación relacionados con nuestra investigación, que nos aporten información de cómo han desarrollado sus trabajos en aspectos como búsqueda de obras, catalogación de las mismas, selección de repertorio, tipos de análisis, etc...y así poder comprobar en qué estado se encuentra nuestro ámbito de investigación.

Hemos destacado tres fuentes o tipos de trabajos que nos pueden interesar para el desarrollo de esta investigación. Son los directamente relacionados en cuanto a temática instrumental, trabajos de investigación que traten la dicotomía y relación entre el órgano y la trompeta desde cualquier punto de vista. Por otro lado, trabajos de investigación que versen de repertorio de compositores españoles para instrumento y piano u órgano principalmente. Por último, trabajos musicológicos y líneas de investigación que resalten el trabajo de rescatar y difundir obras de nuestro patrimonio musical español con sus respectivas propuestas interpretativas.

### **Modelos de clasificación y catalogación.**

Dunn (2001), en su tesis doctoral, comenta que las catalogaciones y la organización del repertorio se han convertido en valiosos recursos para los diferentes gremios dentro de los estudios y profesiones de la música (profesores, artistas, compositores, investigadores, bibliotecarios,...). Aunque no contamos con una catalogación y una ordenación del repertorio de nuestro estudio, si hay varios ejemplos de trabajos y libros que han desarrollado este tipo de catalogaciones con criterios diversos a lo hora de clasificar. En lo que se refiere a catalogaciones en los que la trompeta es instrumento de estudio nos encontramos con:

- Burgess, J.W. (1988). *An Annotated Bibliography of Trumpet Ensemble Music (for Five or More Trumpets)*: la catalogación en este trabajo está organizada en dos partes principales. La primera sección incluye el compositor, título, editor o arreglista, publicación, número de ejecutantes, nivel de dificultad, títulos de los

movimientos, duración y tesitura de las diferentes partes. La segunda sección contiene información analítica de la pieza.

- Cansler, P.T. (1984). *20th Century Music for Trumpet and Organ: An Annotated Bibliography*: este estudio contiene ochenta y siete registros de obras publicadas para trompeta y órgano. La catalogación incluye información de elementos técnicos y anotaciones del estilo y textura<sup>3</sup> de la obra. También contiene información biográfica de los compositores. La información técnica incluye datos como el registro, la tesitura y el nivel de dificultad.
- Carnovale, N. A., & Paul F. D. (1994) *Twentieth-Century Music for Trumpet and Orchestra*: es un trabajo similar a Cansler (1984), ambos pertenecen a una misma colección<sup>4</sup>. La edición más reciente de este trabajo contiene 329 entradas. La catalogación es igual al trabajo mencionado anteriormente, excepto en los datos biográficos del compositor, del cual no aporta ninguna información.
- Dunn, S.J. (2001). *Trumpet and percussion chamber music for two or three players: an annotated bibliography*: en este trabajo el diseño de catalogación está dividido en dos partes. La primera consiste en una información descriptiva de la obra. La segunda presenta información biográfica del compositor y comentarios del análisis de la obra.
- Heetland, J.W. (2013). *An annotated bibliography of published compositions for one trumpet and organ, 1998 – 2008*: es una Tesis basada en el trabajo de Cansler (1984). El autor continúa esta búsqueda y catalogación en los periodos que cita. Destaca lo poco catalogado de este repertorio, y basa su catalogación en el estilo de la obra y su grado de dificultad.

---

<sup>3</sup> La textura musical es la forma en que los materiales melódicos, rítmicos y armónicos se combinan en una composición, determinando así la cualidad sonora global de una pieza.

<sup>4</sup> Brass Research Series: colección de trabajos de investigación especializados en los instrumentos de viento-metal de la editorial Brass Press.

## **Trabajos de investigación de trompeta y órgano.**

Existen varios trabajos de investigación que versan del estudio de determinado repertorio para la trompeta y el órgano, de los cuales destacamos los siguientes:

- Howard (1986), en su trabajo *Texture in selected twentieth-century program music for trumpet and organ*, realiza una investigación performativa a través de una conferencia-concierto seleccionando obras para esta formación en las que interpreta y explica los criterios de selección de un determinado repertorio para trompeta y órgano.
- Howard (1994), publica un interesante artículo en el que hace un análisis de las composiciones para trompeta y órgano del compositor Daniel Pinkham<sup>5</sup> con una clara perspectiva del organista, tanto referente al compositor como al autor del artículo.
- Murray (2002), en su tesis doctoral realiza un trabajo sobre una obra determinada, en el que establece una guía de interpretación del *Dúo Concierto para trompeta y órgano Op.152* de T. Svoboda<sup>6</sup>.

## **Trabajos de investigación que tratan la obra de compositores españoles para determinados instrumentos diferentes a la trompeta.**

De entre los trabajos encontrados de catalogación y/o análisis de obras de compositores españoles para diversos instrumentos, destaca el realizado por Garcia Torrelles (2005). Este trabajo es una tesis doctoral que trata sobre las Sonatas para Viola y Piano de compositores españoles del siglo XX. Es un trabajo con el que nos identificamos bastante, pues lo que motiva al investigador a efectuar dicho trabajo es la carencia y desconocimiento de este repertorio por parte de los instrumentistas, cuestión similar que también motiva el nuestro.

---

<sup>5</sup> D. Pinkham (1923-2006): compositor y organista norteamericano.

<sup>6</sup> Compositor checo-americano de estilo clásico contemporáneo.

López Galarza (2012) realiza un estudio similar al trabajo anterior en el repertorio para voz y piano, pero difiere en una parte importante; no es definitiva la autoría de compositores españoles, aunque trata de canciones españolas para voz y piano sobre textos de Lope de Vega.

Por último nos encontramos con dos interesantes trabajos, uno de ellos relacionado directamente con el nuestro, por tratarse de un instrumento de la misma familia instrumental, la trompa; son los de Arnal (2007) y Loras (2008). El primero trata de inventariar el repertorio para trompa de la Comunidad Valenciana, y el segundo es un estudio pormenorizado de los métodos de solfeo españoles. Ambos trabajos delimitan sus estudios en periodos que van desde la segunda mitad del S. XIX hasta el S. XX y principios del XXI.

Una vez hecha esta revisión bibliográfica de los trabajos e investigaciones que abordan nuestro tema, creemos que el de García Torrelles (2005) es el que más se aproxima a nuestra investigación. No hemos encontrado ningún trabajo ni investigación previa que aborde desde nuestra misma perspectiva y enfoque el estudio y catalogación del repertorio al que nos referimos, ni de ningún otro instrumento.

## CAPÍTULO 1. LA TROMPETA Y EL ÓRGANO

Las trompetas han estado presentes en muchas culturas en todo el mundo desde la antigüedad. La trompeta existía en Europa antes de la caída del imperio romano, pero no se introdujo de nuevo hasta que fue traído de Oriente Medio durante las Cruzadas.<sup>7</sup> Tocar la trompeta se convierte en una profesión en la Edad Media, cuando los trompetistas empiezan a ser contratados como músicos de la ciudad, en las torres de vigilantes. En esta época, la trompeta era usada como un instrumento de aviso o llamada, también se introdujo para añadir pomposidad a las celebraciones en las cortes<sup>8</sup>. No fue hasta Monteverdi, en su ópera *Orfeo* en 1607 que la trompeta se une a los instrumentos melódicos. A partir de entonces, la trompeta ha estado en el ámbito de la música culta, actuando en las diferentes ceremonias de la iglesia, para las funciones municipales, así como en la corte.

El órgano también tiene una larga historia. Cabe mencionar el temprano órgano de accionamiento hidráulico llamado *hydraulis*, se puede encontrar en los escritos de *Ctesibus* en el siglo III a.c. en la antigua Grecia<sup>9</sup>. Originalmente fue un instrumento secular, el órgano en Europa se convirtió en casi un elemento asociado a las iglesias, entre el 900 y el 1200.<sup>10</sup> Después de 1500 se le introduce al órgano el registro de trompeta. Este registro consistía en un vibrador (caña) de metal que sonaba a través de un resonador en forma de trompeta. En el S. XIX, los registros de trompeta se han desarrollado hasta tal punto que tienen un sonido muy similar a la trompeta como instrumento propio.

---

<sup>7</sup> Edward Tarr, "Trumpet," en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6th ed., v. 19, 214.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 215.

<sup>9</sup> Peter Williams, "Organ," en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6th ed., v. 13, 724.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 728.

## 1.1. ORIGEN Y RELACIÓN HISTÓRICA ENTRE LA TROMPETA Y EL ÓRGANO

El repertorio para la formación de trompeta y órgano se originó en los siglos XVII y XVIII. Se inició con la trompeta barroca<sup>11</sup>, este instrumento se caracteriza particularmente por su espectro melódico, que se compone exclusivamente de tonos naturales. Así, el periodo de este instrumento terminó con la introducción del cromatismo durante las primeras décadas del siglo XIX, esto condujo a la invención del pistón en la trompeta. Al mismo tiempo, se introdujo un cambio fundamental en el carácter de la interpretación musical: la relación libre, habitual en el barroco, entre la música escrita y la libertad del intérprete para embellecer e improvisar, se desvaneció hacia el final del siglo XVIII a favor de una expansión de la composición tonal.

Por otro lado, cuando el órgano establece su adopción como instrumento litúrgico por parte de la iglesia occidental marca un punto de inflexión en su desarrollo a partir de los siglos X y XI, comenzando a difundirse en iglesias y catedrales al tiempo que evoluciona y se perfecciona paulatinamente. A partir del siglo XV, con la invención del registro, el órgano gótico multiplica sus posibilidades sonoras. Desde entonces en cada época se construyen instrumentos de diferentes estilos y características, podemos así hablar de órganos renacentistas (s. XVI), órganos barrocos (s. XVII - XVIII), órganos románticos (s. XIX) u órganos modernos (s. XX - XXI). La diversidad es múltiple pues hay periodos como el barroco en que cada país o área geográfica desarrolla un tipo de instrumento propio, indisolublemente ligado al repertorio de música que se interprete y a su funcionalidad.

Nos encontramos con varios estudios de diferentes autores (Cassone,2002; Conforzi,1997; Tarr,1999,2008) que datan el origen de esta popular combinación instrumental en el histórico concierto celebrado en Roma en el año 1634 bajo el auspicio del *Cardenal Borghese*<sup>12</sup>, en el que el trompetista G. Fantini y el organista

---

<sup>11</sup> La denominada trompeta barroca o natural nace en los siglos XV y XVI, que es cuando por primera vez se compone música específicamente escrita para ella.

<sup>12</sup> Scipione Borghese (1577 - 1633): cardenal italiano, coleccionista y mecenas de las artes.

G. Frescobaldi ofrecen un concierto considerado como el primero en la historia de la música para trompeta y órgano.

En el verano de 1634 Fantini participó junto a Girolamo Frescobaldi, organista de San Pedro en Roma, en un histórico concierto en las salas del Cardenal Borghese: fue probablemente el primer concierto en la era moderna para la ahora tan popular combinación de trompeta y órgano. Tarr (1999, p.112).

Otras obras barrocas para trompeta y órgano incluyen las dos Sonatas de G.V. Viviani<sup>13</sup> de su Opus IV de 1678, forman parte de las últimas obras de esta colección. Estas dos Sonatas son casi las únicas obras de este periodo escritas para trompeta y órgano, siendo solo precedidas por las obras de Fantini.

Otra composición original de la época barroca para trompeta y órgano junto a las de Viviani conocidas hasta el momento, Tarr (1969), excluyendo los preludios corales de compositores alemanes del siglo XVIII, es una sonata del siglo XVII del compositor Prentzl<sup>14</sup>.

Acústicamente hablando la combinación de trompeta y órgano es muy afortunada, pero no lo es tanto en su repertorio original. Los trompetistas se veían obligados a dar recitales con órgano usando diferentes transcripciones que no siempre tenían el mismo resultado artístico en el instrumento por la escasez de literatura original para este instrumento.

---

<sup>13</sup> Giovanni Buonaventura Viviani (1638 - 1693) fue un compositor y violinista italiano.

<sup>14</sup> Muy poco se sabe de Prentzl y de esta esta sonata que se asemeja mucho a las sonatas de Pezel, preguntándonos si son obras del mismo compositor.

## 1.2. GIROLAMO FANTINI. MODO PER IMPERARE A SONARE DI TROMBA

### 1.2.1. Girolamo Fantini.



*Figura 1.1. Girolamo Fantini.*  
*Fuente: Modo per imperare a sonare di Tromba (1638)*

Girolamo Fantini nació en Spoleto (Italia) en 1600 y murió después de 1678, probablemente en Florencia. En abril de 1631 se convierte en trompetista de la corte del Gran Duque de la Toscana. Fantini es un personaje vital en nuestro estudio, no solo por ser el que origina la formación musical de la que trata nuestro trabajo, sino porque es una personalidad relevante en la historia de la trompeta y de la música. Fue una gran celebridad en la vida musical de la Italia del Siglo XVII. Documentos de aquel periodo atestiguan que Fantini era tratado con gran respeto, a la altura de los grandes músicos de la época. Era elogiado por sus contemporáneos de formas tan curiosas como: “*Girolamo está aquí, siempre tocando con su maravilloso arte*”, “*Él es el monarca de la trompeta en la tierra hoy día*”,... En 1636

Marin Mersenne<sup>15</sup>, refiriéndose a una carta recibida desde Roma por Pierre Bourdelot<sup>16</sup>, decía, “Girolamo Fantini es el gran trompetista de toda Italia”. Conforzi, (1993).

Estos testimonios evidencian la importancia que Fantini estaba teniendo en esos momentos, y por consiguiente, la importancia que la trompeta estaba adquiriendo como instrumento dentro del arte<sup>17</sup> de la época de forma paralela.

### **1.2.2. El monarca de la trompeta.**

La gran mayoría de las investigaciones sobre la vida de Fantini han sido realizadas en archivos y bibliotecas radicadas en Spoleto, ciudad italiana donde él nació, Roma donde pasó una época muy activo y Florencia donde vivió desde 1630 hasta su muerte.

Entre todos los documentos civiles y eclesiásticos de Spoleto, el nombre de Fantini aparece solo una vez, en el registro de los bautizos de los archivos eclesiásticos: un certificado data del 11 de febrero de 1600, con el nombre de *Hieronimus*, hijo de Andrea e Illide. En comparación con otros documentos es muy probable que estos datos se refieran a nuestro Girolamo. Conforzi (1990).

No se sabe nada sobre los inicios de la vida de Fantini, pero se supone que su educación musical tuvo lugar en su ciudad natal. Además, varios archivos indican que el arte denominado *piffari y trombetta*<sup>18</sup>, se desarrollaba en ciudades colindantes a Spoleto como Foligno, donde estaban bien establecidas.

En 1626 se encuentra que Fantini está registrado como *trombetta* en los libros de contabilidad del Cardenal Scipione Borghese, donde figuran pagos por sus servicios hasta octubre de 1630.

---

<sup>15</sup> Marin Mersenne fue un filósofo francés del siglo XVII que estudió diversos campos de la teología, matemáticas y la teoría musical.

<sup>16</sup> Pierre Bourdelot fue un erudito (físico, anatomista, teórico,..) francés que pasó gran parte de su vida en Roma.

<sup>17</sup> La trompeta en este época no era concebida como un instrumento de los llamados artísticos (violín, clavicémbalo, voz,...), era un instrumento de arraigo militar y civil.

<sup>18</sup> Era como se denominaba al estudio de los instrumentos de viento de la época (barroco temprano), cornetas y sacabuches principalmente.

Por los datos autobiográficos que aparecen en su libro *Modo per imperare a sonare di tromba (1638)* aparece este año como referencia, aunque debió llegar a Florencia sobre 1630. Un documento perteneciente a la casa de Medici registra que Fantini se presentó en esas dependencias el 11 de abril de 1631. No se tienen más datos relevantes sobre esta información.

No existen más datos y documentos sobre Fantini hasta el famoso concierto que hace con Frescobaldi en el Palacio del Cardenal Borghese en Roma. La única evidencia de este suceso es la carta escrita por el físico Pierre Bourdelot, que residía en Roma en ese entonces, a Mersenne. Éste último publica en una revista de la época, *Harmonicum libri*, lo que Bourdelot le escribió en su carta, como una gran noticia sobre el descubrimiento de un gran artista: “...he escuchado a Girolamo Fantini, el más fino trompetista de toda Italia, toca todas las notas en su trompeta uniéndolas de manera grandiosa con el órgano tocado por Girolamo Frescobaldi”.

Desde 1635 en adelante, Fantini se tomó un tiempo sabático como periodo de descanso y estudio, que dedicó principalmente para la redacción y confección de su famoso libro.

La hipótesis de que pasó un tiempo en Alemania, lo cual explica por qué hay una edición de su libro realizada en Frankfurt, es confirmada por diferentes estudios biográficos y bibliográficos realizados. Su continua presencia en Florencia también parece confirmada por su participación en eventos de la corte y por documentos que hacen referencia a uno de sus hijos y a pagos realizados por sus servicios.

Inesperadamente, en 1675, nos encontramos con que Fantini tiene la realización de un juicio contra un convento donde su hija Elisabetta había estado viviendo durante varios años. Esta información proviene de una colección de diez cartas en las cuales el trompetista evidencia un estado de irritación.

No se ha podido localizar un certificado que atestigüe la fecha de su fallecimiento.

### 1.2.3. Modo per imperare a sonare di tromba.



*Figura I.2. Modo per imperare a sonare di Tromba (1678)  
Fuente: Ut Orpheus Edizioni (1998)*

El mayor logro, sin duda, de la vida artística de Fantini es la publicación del método de trompeta *Modo per imperare a sonare di Tromba*. Un trabajo fundamental en la historia de este instrumento, que documenta una asombrosa técnica y una refinada virtuosidad en su contenido. En los comienzos del periodo barroco la trompeta estaba relegada a funciones meramente militares y ceremonias civiles reflejadas en varios siglos de antigüedad, que solo se reflejaban de manera oral. Esto estaba relacionado con Cesare Bendinelli<sup>19</sup>, famoso predecesor de Fantini, quien en 1614 ofreció a la Academia de Música de Verona el volumen *Tutta l'arte della trombetta*, un manuscrito autobiografiado, el cual contenía un resumen de las artes en la ejecución de la trompeta del S. XVI. Desde el impulso de esta

---

<sup>19</sup> Cesare Bendinelli (1542 - 1617) fue un trompetista italiano que actuó como primer trompetista en la corte de Viena entre 1567 y 1580. Desde 1580 hasta su muerte trabajó para la corte de Múnich.

primera obra didáctica dedicada a la trompeta hasta el libro de Fantini que aparece en 1638, es el periodo que transcurre hacia la inserción global en el contexto musical de la época y abre un nuevo estadio en este instrumento tan antiguo y noble en la historia de la música. De esta forma comienza un ascenso progresivo e imparable de la trompeta en las décadas venideras.

El material musical de este libro está organizado de la siguiente manera<sup>20</sup>:

- 15 toccate di basso.
- 8 llamadas militares.
- 1 sonata que va del registro bajo al soprano.
- 2 imperiali.
- 6 llamadas di capriccio.
- 12 ricercatas.
- 22 balleti.
- 7 brandi.
- 1 aria.
- 5 capricci.
- 22 courantes.
- 25 sonatas (7 para dos trompetas).
- 3 galliards ( 2 para dos trompetas).

Es en las 25 sonatas donde se produce el origen de la formación musical de trompeta y órgano. Como cita Tarr (1999), “Su método contiene las primeras composiciones en la historia de estos dos instrumentos”.

Conforzi (1997, p.IV) señala “Esta combinación instrumental era desconocida hasta entonces, Fantini fue especialmente fundador de ella. Consecuentemente él dedicó gran parte de su método, *Modo per imparare a sonare di tromba*, a lecciones y sonatas escritas para trompeta y órgano” .

Este método es clave en la historia de la trompeta y de su aprendizaje. Data del año 1638 y es especialmente interesante en nuestro estudio porque contiene las primeras

---

<sup>20</sup> La gran mayoría de estas formas musicales son típicas de la música instrumental del Renacimiento y del Barroco.

composiciones para estos dos instrumentos. De este método Krüger (1997) extrae dieciocho sonatas para trompeta y órgano<sup>21</sup>.

Esta edición contiene todas las obras que Fantini denomina sonatas, dieciocho en total. En las restantes diez, no especifica acompañamiento alguno, pero suponemos que es el clave el instrumento que acompaña estas sonatas. La realización del bajo tiene en cuenta que pueda ser ejecutada por el órgano y el clave. En nuestra edición, las dieciocho sonatas han sido numeradas, empezando con las específicas para trompeta y órgano en las que Fantini empieza denominando *Sonata Prima* . Krüger (1997, vi).

Del mismo modo y como cierre a su prólogo, Krüger (1997) vuelve a reafirmar a Fantini como el creador de la formación trompeta-órgano. “ Fantini fue el primero en la historia de la música en componer para la formación trompeta y órgano. Gracias a él, hoy esta popular combinación instrumental entre la trompeta y el órgano tiene más de 350 años”.

---

<sup>21</sup> Órgano, clave o bajo continuo.



## CAPÍTULO 2. LA TROMPETA Y EL ÓRGANO EN ESPAÑA

### 2.1. CLARINES Y TROMPETAS. LA SITUACIÓN DE LA TROMPETA EN ESPAÑA EN LOS SIGLOS XVII, XVIII y XIX

Al tratar de explicar la nomenclatura de la trompeta española y cómo evolucionó en el Siglo XVII, que es cuando este instrumento empieza a convertirse en un instrumento solista con carácter de *obbligato*<sup>22</sup> en España, y siendo desarrollada la técnica virtuosa del clarín, da la sensación que pudo pasar inadvertidamente la introducción de esta técnica del Clarín en España y en los ensembles de trompeta españoles de la época. Paralelamente al término clarín son introducidos otros nombres para referirse al instrumento, *trompeta bastarda* y *trompeta italiana*. Esto se pudo deber principalmente a una forma de construcción de los instrumentos.

#### 2.1.1. El Clarín.

Sebastián de Covarrubias<sup>23</sup> en su *Tesoro de la Lengua Castellana, o Española*, da la siguiente definición al Clarín “La trompetilla de sonido agudo, que por tener la voz clara la llamaron clarín”. De un modo genérico, el termino clarín designa, en el marco de la música ibérica de los siglos XVII y XVIII, la trompeta natural, y quizá como en otros territorios europeos (Italia, Alemania, . . .), al uso de su registro agudo.

Existe una controversia en las denominaciones que se usaban en España de estos instrumentos en esta época. Las nomenclaturas de trompeta y trompeta bastarda estaban relacionadas con los instrumentos que ejecutaban el registro grave y la de clarín con las que ejecutaban las partes agudas, relacionándolo con el registro *clarino*<sup>24</sup>.

Una hipótesis que podría reconciliar todas estas declaraciones aparentemente contradictorias es que los primeros clarines en España eran trompetas rectas relativamente cortas, probablemente más cortas que las trompas y, posiblemente, con un agujero bastante estrecho.

---

<sup>22</sup> *Obbligato* en este contexto incluye la idea de independencia sobre el tutti.

<sup>23</sup> Sebastián de Covarrubias y Orozco, fue un lexicógrafo, criptógrafo, capellán del rey Felipe II, canónigo de la catedral de Cuenca y escritor español.

<sup>24</sup> Se denomina registro clarino cuando la escritura está por encima del do agudo de la trompeta.



*Figura I.3. Clarín.  
Fuente: Cassone (2002)*

El término de Clarín posteriormente se ha aplicado a la parte de mayor tesitura en un conjunto de trompetas, aunque no hay texto documental que lo mencione específicamente.

Lo que si encontramos es en un estudio de Plana (2013) una comparación de dos textos relacionados con el clarín o la trompeta. Se trata de un estudio comparativo en la forma de tratar el Clarín en estos dos tratados:

- Pedro Rabassa<sup>25</sup>: *Guía para los principiantes que desean perfeccionarse en la composición de la música.*
- Francisco Valls<sup>26</sup>: *Mapa armónico práctico.*

---

<sup>25</sup> Pedro Rabassa, fue un músico, compositor y musicólogo español del S.XVIII.

<sup>26</sup> Francesc Valls i Galan fue un compositor y teórico musical del barroco español, uno de los máximos exponentes de la música barroca en Cataluña.

2.1.1.1. Pedro Rabassa (1683-1767): *Guía para los principiantes que desean perfeccionarse en la composición de la música.*

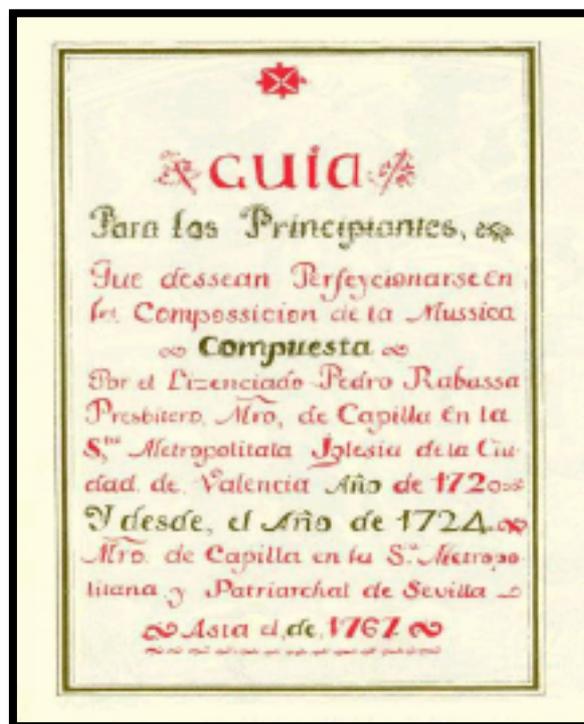


Figura I.4. Guía para los principiantes que desean perfeccionarse en la composición de la música  
Fuente: Plana (2013)

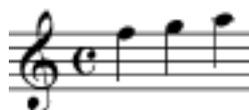
En el capítulo titulado *Declaración de los términos más y menos principales que en sí tienen diferentes instrumentos* del tratado *Guía para los principiantes* (ca. 1724-1738) de Pedro Rabassa, se hace una relación de los instrumentos habituales empleados en las capillas de las catedrales españolas. De cada instrumento se dan los puntos que pueden tocar normalmente, su correspondencia con la afinación del órgano y, si se da el caso, los puntos que se pueden tocar según la habilidad de los intérpretes.

En el folio 509 se trata del *Clarín o Trompeta*. Rabassa ofrece primero los puntos que pueden tocar estos instrumentos:

Registro del Clarín o trompeta por su propia apuntación:



Luego señala las notas debidas a la habilidad de los intérpretes:



Y, finalmente, su correspondencia con la afinación del órgano:



Por otro lado, que sean fa-sol-la las tres notas sacadas por los intérpretes hábiles, corresponde mejor a la explicación que da luego el propio Rabassa, que señala que la nota más aguda (el la) es difícil de conseguir afinada. Por esta razón la incluiría entre las notas conseguidas *según la habilidad* de los intérpretes. Y luego advierte que hay *habilidades singulares* que consiguen las tres notas más agudas. El compositor podrá emplearlas en sus obras según los intérpretes de que disponga. Es dudoso que se refiera a las notas fa-sol, ya que es muy habitual encontrarlas en las partes del clarín.

Después de indicar la tesitura y la afinación del clarín, Rabassa añade unas breves explicaciones que podemos resumir en los siguientes puntos:

1. Trompeta y clarín: por un lado afirma que es un mismo instrumento. Pero por otro sostiene que en los tres puntos más bajos (do-mi-sol) el clarín forma diferente sonido. Dice que estos tres sonidos (do-mi-sol) son propios de trompeta, y los agudos de clarín.

2. El punto más alto (el la) se suele emitir algo más bajo, formando disonancia, por lo que ha de usarse poco y en lugares de paso.
3. Hay intérpretes hábiles que pueden sacar los tres puntos más altos (la-si-do).
4. Las partes de Clarín se escriben en Do, aunque los clarines estén afinados normalmente en Re.
5. Con los boquines que tienen, los clarines se afinan según el tono de los órganos.
6. Hay clarines que tocan un punto más bajo, en Do, y otros un punto más alto, en Mi, y otros en Mib. Por tanto, el compositor puede usar clarines en las obras que estén en Do, Re, Mi y Mib.

El punto 5 nos confirma la relación que tenía este instrumento con el órgano y también nos reafirma que muchos compositores desistían de componer obras para la trompeta y el órgano por sus diferencias en los temperamentos, como recalca Rabassa en su estudio.

Rabassa en su tratado cita los siguiente a cerca de los clarines:

Este instrumento no tiene más puntos que los expresados, advirtiendo que los tres primeros, que son *Csolfaut* y *Gsolreut*<sup>27</sup>, son propios de Trompeta y los otros de Clarín, pues siendo un mismo instrumento, forma diferente son en los tres puntos más bajos, por ser muy broncos, mas el punto más alto, que es *Alamire*, no se puede formar perfectamente, que siempre lo forman algo bajo, y por la disonancia que causa, debe el compositor usarle poco, y en caso de usarlo, sea de paso, sin detenerse, advirtiendo que hay habilidades singulares de el dicho instrumento que le sacan los tres puntos (arriba anotados) muy

---

<sup>27</sup> Nomenclatura y forma de nombrar las notas musicales en esta época en España.

perfectamente; y podrá el compositor usar de ellos según la habilidad de quien le toca.”

"Este instrumento de Clarín siempre se pinta en su propia apuntación arriba expresada. Su propio término es *Dlasolre* de el órgano, como nota el ejemplo, advirtiendo que añadiendo o quitando los boquines que en sí tiene, se afina en los órganos para tocar en capilla. Y asimismo tocan también un punto bajo, que es *Csolfaut* de el órgano, y un punto alto, que es *Elami* de el órgano, y también por el *Bmol* de *Elami*, por donde se deja entender que el compositor podrá valerse de dicho instrumento como sea obra por *Csolfaut* o *Dlasolre* o *Elami* Bemolado o fuerte, usando para dichos términos del diapason de 5º tono por *bmol*, que es el propio de dicho instrumento, con la advertencia que por cualquier término de los expresados que sea la obra, siempre tiene dicho instrumento unos mismos puntos y no más, y siempre se pinta con la apuntación arriba expresada."

(...)

"Se advierte que estos instrumentos de Clarines y Trombas de Casa, ordinariamente se hace su música en dúos. Son muy cansados, no pueden tocar muy continuos y debe ser su música disminuida y veloz de los otros instrumentos antecedentes. No se advierte cosa ninguna de la especie de música que necesitan, porque generalmente sirven para todas las especies de música, y asimismo siempre se debe atender a los términos más naturales de cada cual.”

2.1.1.2. Francesc Valls<sup>28</sup> (ca. 1671-1747): *Mapa armónico práctico*.

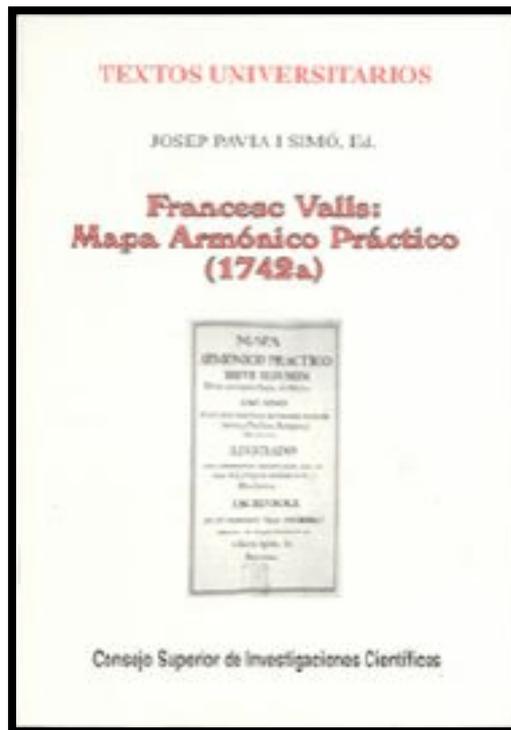


Figura I.5. Mapa armónico práctico.  
Fuente: Plana (2013)

En el capítulo XXVI, *De las composiciones músicas con mezcla de varios instrumentos*, párrafo 1, de su *Mapa armónico práctico* (1742), Valls trata cómo se debe componer para instrumentos.

Respecto al clarín, da primero su tesitura:



<sup>28</sup> Francesc Valls i Galan fue un compositor y teórico musical del barroco español, uno de los máximos exponentes de la música barroca en Cataluña.

Y luego explica brevemente los instrumentos del clarín y trompa. Podemos resumir sus comentarios en los siguientes puntos:

1. En su primera octava no tiene notas consecutivas, sino re-fa#-la.
2. En su segunda octava, a partir del La, las notas suenan violentas y desapacibles.
3. El sol suena casi un semitono alto.
4. Por tanto, aunque se puede llegar a un Re agudo (la 15ª), no debe pasarse del La (la 12ª). Si se usan las notas agudas, que sea en pasajes rápidos y no durante muchos compases.
5. La afinación natural del clarín suele ser el Mib, aunque algunos hay en Mi.
6. Para cambiar esta afinación se usan *cañutos* del mismo metal que se encajan en los instrumentos.
7. Las otras afinaciones posibles son en Do (que no es tan festivo) y en Re. Por tanto, las afinaciones del clarín serían: Do, Re, Mib y Mi.
8. En los italianos, *la apuntación es natural*, esto es, se escribe en el tono en que están en la obra. Y en los alemanes se escribe la parte de clarín en Do, aunque toquen luego en otra afinación.

Valls cita los siguientes textos sobre los clarines:

El clarín y la trompa, como no tengan el primer diapasón de puntos consecutivos, y el segundo, pasando de *Alamire*, sus puntos (son) violentos, añadiéndose a esto que su *Diatieseron* de *Gsolreut* casi es alto de un semitono, ha menester más cuidado, por lo dicho, su método de cantar. Y a más de esto, que sus composiciones no pasen de la 12ª de los ejemplos que van expresados arriba, por ser los demás puntos violentos y desapacibles al oído. Una o otra vez podrá llegar hasta la 15ª, pero que sea en música veloz, y vaya el compositor

con cuidado que no hayan de tocar muchos compases consecutivos, porque sería reventarles, y así que no pase de dos o tres para que puedan descansar”.

"Estos dos instrumentos se pueden bajar de tono, por lo cual sus tañedores tienen unos cañutos del mismo metal que les encajan por tal efecto. De ordinario tocan siempre 11º tono punto alto por *Dlasolre*, que es donde pueden correr más. También pueden 12º tono por *Alamire*. Pero si son dos, puede ejecutar poco el compositor por faltar la 3ª. También tocan un 11º tono por *Csolfaut*, pero no es tan festivo. El término natural de los más sin haber menester cañuto es el *Bmol* de *Elamire*, y en algunos es el mismo *Elami*. Lo que se trabajare por éste será lo más brillante y más alegre. En los italianos la apuntación es natural, mas los alemanes los apuntan con clave de *Gsolreut* sin ningún sostenido y con el cañuto que le añaden vienen a tocar punto alto de lo que pinta."

### **2.1.2. La trompeta bastarda.**

La trompeta bastarda, que es como decir la trompeta española, por sus características formales podía producir muchos sonidos intermedios de los armónicos naturales, por ello tenía un empleo predominantemente artístico, a diferencia de la trompeta italiana que tenía como preferencia un uso militar. Por qué nuestras trompetas eran llamadas bastardas, nos lo vuelve a explicar satisfactoriamente Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana*: “Trompeta bastarda, la que media entre la trompeta que tiene el sonido fuerte y grave, y entre el clarín, que lo tiene delicado y agudo”<sup>29</sup>.

Las trompetas gozaban de gran predicamento en la corte, y con frecuencia eran nobles del reino. Antes de ser admitidos se sometían a un examen acerca del dominio que

---

<sup>29</sup> Covarrubias: *Tesoro de la lengua castellana* (1611), fol. 125.

tenían del instrumento. Pedrell<sup>30</sup>, en su *Emporio científico* (pp. 133 y 134) trae dos “Cartas de exámenes de trompeteros (de trompeta bastarda y de trompeta italiana)”, escritas en 1613. Aunque diferentes, con gran frecuencia el trompeta sabía tocar las dos especies, la española y la italiana. Las trompetas se usaban también en las justas y torneos de carácter festivo, y los que las tocaban iban vestidos con los paños más lujosos y deslumbrantes que puedan imaginarse.

Seguidamente citamos, en castellano antiguo, un texto documental que refleja una certificación de examen aprobado y las prebendas y beneficios que se conceden por pasarlo:

“...le damos la poder y facultad cumplida para que pueda libremente usar el dicho su oficio de trompeta bastarda, ansi en esta villa de Madrid como en todas las demás ciudades, villas y lugares de todos los reynos y señoríos de Su Magestad y en su servicio y en su Casa y Corte y en cualesquiera fiestas justas y torneos y regoçijos, pueda tañer y taña con su trompeta bastarda en quanto toca a lo contenido en esta carta desamen”.

José María Lamaña (1969) nos amplía la información sobre la trompeta bastarda definiéndola así:

“un instrumento semicromático que podía bajar hasta 3 o 4 semitonos cada nota natural y puede, pues, considerarse como la trompeta semicromática del Renacimiento, tenía un registro de tesitura media y fue la trompeta empleada por los ministriles y apta para figurar en los conjuntos de música artística al lado de los clarines y dulzainas.”

---

<sup>30</sup> Felipe Pedrell Sabaté fue un compositor y músico español. Una de sus labores fue la creación de la musicología moderna española.

### **2.1.3. José de Juan Martínez y su método de clarín.**

El autor de este método de clarín (trompeta), José de Juan Martínez, fue uno de los instrumentistas de viento-metal más célebres en el Madrid del S.XIX. Tocaba el clarín y el cornetín, y no debe ser confundido con su tío, también José de Juan, que fue un eminente profesor de trompa. Nació durante la primera década del siglo y empezó su carrera en la banda de las guardias reales. Al fundarse en 1830 en Madrid el Real Conservatorio de Música María Cristina, José de Juan Martínez fue nombrado, a pesar de su juventud, profesor de clarín y de clarín de llaves. Más adelante, cuando el cornetín de pistones se incorporó a las orquestas a expensas del clarín, José de Juan Martínez se encargó también de su enseñanza. Compaginó la docencia con su actividad en la banda siendo ascendido en 1842 a Maestro Director 2º, y luego 1º, de la Música del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos. Durante las décadas de los 1830 y 1840 actuó ocasionalmente en la orquesta de la Real Capilla y en 1848, después de superar unas oposiciones, fue nombrado clarín supernumerario de la Real Capilla con opción a la primera plaza vacante del número que ocurriera, lo que nunca se materializó. Antes de entrar a formar parte del conjunto de la Real Capilla José de Juan Martínez había pertenecido, como primer clarín y cornetín de pistones, a la orquesta de la Ópera del Circo. Más tarde tocó en la orquesta del Teatro Real. No conocemos la fecha de su muerte pero todavía vivía en 1882, cuando fue cesado del cargo de cornetín supernumerario de la Real Capilla por razones de edad (era septuagenario) y por no haber participado desde hacía tiempo en las funciones de la Capilla. Al año siguiente fue sustituido como profesor numerario en el Conservatorio por Tomás García Coronel<sup>31</sup>.

Algunas composiciones de José de Juan Martínez han llegado a nosotros en forma manuscrita. Se trata de piezas escritas para oposiciones, conciertos de alumnos o clases en el Conservatorio. Sus estudios para cornetín (ejercicios técnicos), conservados en la Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid junto con un tema y dos variaciones para clarín en Mi bemol (únicamente la partícula del solista), fueron elogiados por su sucesor Tomás García Coronel.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Tomás García Coronel, profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Autor de dos cuadernos para trompeta. Considerado el precursor de la escuela moderna de trompeta en España.

<sup>32</sup> Kenyon de Pascual (1990), p.VII.

### 2.1.3.1. Los instrumentos.

En la época en la que José de Juan Martínez inició la enseñanza oficial de la trompeta en el Real Conservatorio, la trompeta de pistones todavía no se conocía en Madrid e incluso el cornetín de pistones era una novedad. No obstante, había varios modelos distintos de trompeta en uso en la capital: aparte de la trompeta doblada natural, existían la trompeta (clarín) de llaves y otra a la cual se aplicaba la misma técnica de mano que se empleaba en la trompa. Tanto las llaves como la técnica de mano, representaron intentos de solucionar la escasez de notas diatónicas y cromáticas producidas por la trompeta natural.



*Figura I.6. Trompeta clarín redonda.  
Fuente: Kenyon de Pascual (1990)*

Si bien el método de clarín de Martínez podía utilizarse para la enseñanza del clarín de caballería (también llamado de ordenanza) y del de fanfar (trompeta natural en Mib), fue pensado en primer lugar para las clases de clarín de orquesta (clarín de armonía), que resulta haber sido la trompeta de mano. Entre los distintos modelos de trompeta de mano que se construían en aquella época en Francia y en Alemania no fue ni el modelo doblado corto, ni el de media luna; sino el menos corriente modelo circular de origen francés el que se adoptó en Madrid en el real Conservatorio. Prueba de ello es la

explicación de José de Juan Martínez de que se debía sostener el clarín en la mano izquierda y colocar la mano derecha casi a la entrada del pabellón, como la trompa, ya que su forma era un diminutivo de esta última. Igual que la trompa y la trompeta natural doblada de orquesta, tenía una serie de tonos o roscas circulares y puntillos rectos para cambiar la tonalidad fundamental del instrumento. La boquilla empleada con este instrumento era desde luego una de trompeta, que tenía forma de copa poco honda, y no una de trompa en forma cónica.<sup>33</sup>

#### **2.1.4. Transcripciones de obras para trompeta y órgano de compositores españoles de antes del S.XIX.**

En la península ibérica existía una rica influencia mutua entre el órgano y los instrumentos de viento, incluyendo recitales de estos instrumentos junto con el órgano. Esto ha podido ocurrir desde el Siglo XV en adelante. Por ejemplo, durante las celebraciones de navidad y el año nuevo sobre los años 1576-77 en la Abadía de Guadalupe y para los reyes españoles y portugueses Felipe II y Sebastián, un solo cornetista tocaba frecuentemente con un organista, con o sin cantantes. Los guiones y las partes de las que los músicos tocaban durante este y otros conciertos y los servicios eclesiásticos han sido casi todos perdidos.

Seguidamente mencionaremos algunas de las transcripciones de compositores españoles para trompeta y órgano más populares en el repertorio actual de esta formación.

##### *a) Canciones de Clarines. Anónimo.*

Como resultado de sus investigaciones, Edward Tarr<sup>34</sup> descubre esta obra del Siglo XVII *Canciones de Clarines*, arreglada por este mismo autor para trompeta y órgano. La palabra corneta, que aparece escrita en la obra, probablemente esté designada a un registro del órgano. Esta obra de naturaleza melancólica parece corresponder perfectamente al carácter de un instrumento de viento, el cual pueda llevar boquilla y un

---

<sup>33</sup> Kenyon de Pascual (1990), p.VIII.

<sup>34</sup> Trompetista y musicólogo estadounidense. Pionero en el renacimiento de los instrumentos de época. Tarr es conocido mundialmente como una autoridad preeminente en la historia de la trompeta a través de su trabajo como prolífico autor, editor y profesor, además de sus numerosas actuaciones y grabaciones.

sistema de digitación de agujeros, bien podría ser de viento metal o viento madera. Para tocarla hoy día, a parte de la corneta, es posible hacerlo con la propia trompeta, el oboe e incluso el clarinete.

*b) Canción para la Corneta con el Eco sobre un tema de Lully. Anónimo.*

La fuente de esta y otras obras anónimas como *Canción para la Corneta con el Eco* está en una colección manuscrita perteneciente al organista Fray Antonio Martín y Coll<sup>35</sup> que lleva el título de *Flores de Música*. Curiosamente, el compositor del motivo del primer movimiento de estas obras, el tema el cual se varía en el segundo, es bien conocido por tratarse de un tema de Jean-Baptiste Lully.

*c) Minué. Padre Antonio Soler.*

El Padre Antonio Soler, quizás el más famoso compositor español del Siglo XVIII, nació en Cataluña y se educó en la venerable escuela de coro de Montserrat. También sirvió como maestro de capilla en Lérida y en septiembre de 1752 entró a formar parte de la Orden de San Jerónimo del Escorial, donde pasaría el resto de su vida. De este compositor también nos volvemos a encontrar una transcripción de Tarr para trompeta y órgano, se trata del *Minué*. Este *Minué* es el último movimiento de uno de los conciertos de Soler que compuso para dos órganos. En esta época, era suficientemente conocido que en la Península Ibérica había una importante tradición organística. Entre sus características está el hecho de que más que en ningún sitio en el mundo, en España había una fuerte relación entre los instrumentos de viento y el órgano. Por ejemplo, en la Península Ibérica (España y Portugal) los órganos de alrededor de 1680 tenían unas trompetas horizontales en sus registros, porque gustaban mucho la interpretación de *Batallas* en los órganos. Otro detalle es que en los órganos de esta misma época habían muchos registros con nombre de instrumentos de viento, de ahí que la combinación estuviese altamente justificada.

---

<sup>35</sup> Martín y Coll creció en un monasterio y con el tiempo terminó siendo fraile franciscano. Pasó los últimos años de su vida en el monasterio de San Francisco el Grande, en Madrid. Probablemente falleció allí entre 1733 y 1735.

d) *Batalla de 6º tono. José Jiménez.*

Discípulo de Francisco Correa de Arauxo, José Jiménez (1601 – 1672), quien sucedió a su maestro como organista en la catedral de San Salvador (la Seo) de Zaragoza. Los tientos de Jiménez son significativos por sus elementos contrastantes en puntos de imitación sucesivos y por su extendido desarrollo temático. Su *Batalla de 6º tono*, aproximadamente de 1650, pertenece a un género de piezas para laúd teclado, voces y conjuntos de los siglos XVI y XVII ampliamente difundido en el que los sucesivos puntos de imitación se basan en motivos triádicos tipo trompeta y ritmos de fanfarria. De ahí que se haya convertido en una de las más importantes transcripciones para trompeta y órgano.<sup>36</sup>

e) *Sonata de V tono. Francisco Cabo.*

El organista y compositor Francisco Cabo nació el 24 de mayo de 1768 en Náquera (Valencia) y falleció en Valencia el 21 de noviembre de 1832. En el año 1778 era infantilillo de la Catedral de Valencia. Fue organista de la catedral de Orihuela, de la Colegiata de Rubielos de Mora y, más tarde, de la de Valencia donde se conserva la mayor parte de su obra vocal, al menos dos misas, antífonas, mater, salmos, himnos, motetes, villancicos,... Como puso de manifiesto José Climent<sup>37</sup> al localizar los manuscritos, escribió también obras para órgano en las que se observa un estilo que podría calificarse de romántico, muy alejado del de sus composiciones vocales. Esta sonata es arreglada por el propio Climent, en una serie de composiciones editadas por la Catedral de Valencia y con el título de compositores catedralicios valencianos. Las Sonatas de Cabo no están escritas pensando en sonatas antiguas, sino e sonatas como interludios.

---

<sup>36</sup> Walter Hill (2010).

<sup>37</sup> José Climent Barber (1927) es un organista, director, compositor y musicólogo valenciano muy relacionado con los archivos de la Catedral de Valencia.



## **CAPÍTULO 3. EL REPERTORIO PARA TROMPETA Y ÓRGANO**

La trompeta, el instrumento del poder celestial, y el órgano el rey de los instrumentos, estaban, seguramente, predestinados a formar una combinación musical entre ellos. Ambos instrumentos tienen una relevante importancia en el periodo Barroco, y también tienen en común su amplio rango en sus dinámicas, por encima de otros muchos instrumentos musicales. A pesar de esto, es sorprendente que solo un pequeño grupo de obras fueran compuestas para esta formación musical en este periodo, en comparación con el vasto repertorio que se compuso para trompeta y cuerdas. Esto podría haber sido causado por los problemas que existían entre los diferentes tipos de temperamento que se usaban en esa época, o con el hecho de que la trompeta como instrumento ceremonial fue generalmente usado en obras de mayor envergadura. De cualquier manera, la existencia de este repertorio posee un poder de persuasión única que ha hecho muy popular esta formación despertando un gran interés en las audiencias.

### **3.1. PRIMERAS OBRAS. SIGLOS XVII Y XVIII**

Es en el periodo barroco, 1638, cuando se componen las primeras obras para trompeta y órgano con la aparición del método de Fantini. Posteriormente surgen otras dos obras para esta formación como son las dos Sonatas, pertenecientes al Opus IV de G. B. Viviani. Otra Sonata surge de forma paralela en la segunda mitad Siglo XVII, la del compositor Prentzl, del cual se tienen muy pocos datos sobre su vida y obra.

Las obras barrocas para trompeta y órgano tienden a dar a un solo instrumento el predominio sobre el otro. Es lo que sucede con las obras de Viviani y Fantini, en donde una melodía, la de la trompeta, predomina sobre el apoyo del continuo realizado por el órgano.

Tenemos que esperar al Siglo XVIII para encontrarnos con otro grupo de obras escritas para trompeta y órgano. Se trata de los *Seis Chorale Preludes* escritos por Johann

Ludwig Krebs<sup>38</sup>. Krebs escribe 14 *chorale preludes*<sup>39</sup> para órgano e instrumento de viento obligado, de estos, seis son para trompeta.

### **3.1.1. Composiciones originales del barroco para trompeta y órgano.**

Las composiciones originales que se conocen de la época barroca para trompeta y órgano son las siguientes:

1. Girolamo Fantini: 8 sonatas.
2. Giovanni Bonaventura Viviani: 2 sonatas.
3. Prentz: 1 sonata.
4. Johann Ludwig Krebs: 6 chorale preludes.

#### **3.1.1.1. Girolamo Fantini: 8 sonatas.**

El método de Fantini contiene un pequeño pero importante prefacio acerca de: ejercicios de picados, llamadas de batalla, ricercares para trompeta solo, varios movimientos de danza para trompeta y bajo continuo, siete dúos para dos trompetas y al final están las ocho sonatas para trompeta con acompañamiento de órgano (*di Tromba, et Organo in sieme*). Los títulos que llevan estas sonatas son todos referidos a importantes familias y todas están escritas en Do Mayor, que es la tonalidad en la que estaban las trompetas naturales italianas de la época de Fantini. En la siguiente tabla se pueden observar las principales características de estas Sonatas.

---

<sup>38</sup> Johann Ludwig Krebs (1713-1780), fue un músico del Barroco y organista alemán. Fue uno de los alumnos más aventajados de Bach.

<sup>39</sup> Un *chorale prelude* (preludio coral) es una composición litúrgica corta escrita para órgano, usando una melodía coral como base. Era un estilo predominante de la época barroca alemana, que alcanzó su culminación en las obras de J.S. Bach, que escribió 46 de este tipo de corales.

Tabla I.1. Sonatas para trompeta y órgano de Fantini.

Nº	Título	Tonalidad	Tipo de compás	Nº de compases
1	<i>Sonata detta del Colloredo</i>	Do Mayor	3/4	31
2	<i>Sonata detta del Gonzaga</i>	Do Mayor	3/4	35
3	<i>Sonata detta del Niccolini</i>	Do Mayor	3/2	44
4	<i>Sonata detta la Saracinelli</i>	Do Mayor	3/2	63
5	<i>Sonata detta dell 'Adimiari</i>	Do Mayor	3/2	33
6	<i>Sonata detta del Morone</i>	Do Mayor	3/2	30
7	<i>Sonata detta del Vitelli</i>	Do Mayor	3/2	57
8	<i>Sonata detta del Morone</i>	Do Mayor	3/2	73

Todas las sonatas son muy cortas, van de 30 a 70 compases de longitud. Están escritas en dos partes, la parte superior para la trompeta y la inferior para el órgano. Fantini como resultado de su entrenamiento en los ensembles de trompeta, asigna la melodía de sus sonatas a la parte aguda, la trompeta, relegando el bajo al órgano, con un papel puramente de apoyo y soporte de la melodía y del ritmo.

Las melodías escritas por Fantini son completamente diatónicas, nunca cromáticas. El órgano también se mueve entre acordes diatónicos. Otros dos elementos de las melodías de Fantini vale la pena mencionar: ciertas fórmulas melódicas recurrentes y el uso de los sonidos en la parte superior de la serie armónica del registro de la trompeta.

Otra característica destacable de sus sonatas era la inclusión de alguna nota que no se encontraba dentro de la serie armónica de la trompeta. Esta era muy poco común, pues la técnica de la trompeta en esa época no estaba tan desarrollada para hacer esas notas. Esto constata el nivel de dominio que Fantini tenía sobre su instrumento.

### 3.1.1.2. Giovanni Bonaventura Viviani: 2 sonatas Op.4.

Estas dos sonatas distan de las de Fantini en 40 años después. Musicalmente son más complejas que las de Fantini.

Se conoce poco de la vida de Viviani. Nació en Verona, y paso parte de su vida también en Florencia. Se tienen datos certeros de su vida entre los periodos de 1672/73 y 1693, durante este tiempo sirvió como maestro de capilla, primero en Innsbruck y luego en Pistoia.

Las dos sonatas para trompeta y órgano están dentro de su Opus IV de 1678. Forman el final de la colección. En contraposición con las sonatas de Fantini, estas son más largas y tienen varios movimientos.

Tabla 1.2. Sonatas para trompeta y órgano de Viviani.

Sonata N°1 (95 compases)				Sonata N°2 (168 compases)			
Movimiento	Tonalidad	Tipo compás	N° de compases	Movimiento	Tonalidad	Tipo compás	N° de compases
Andante	Do Mayor	4/4	24	Allegro	Do Mayor	4/4	16
Allegro	Do Mayor	4/4	18	Allegro	Do Mayor	3/4	54
Presto	Do Mayor	6/4	20	Adagio	Do Mayor	4/4	22
Allegro	Do Mayor	4/4	20	Aria	Do Mayor	4/4	17
Adagio	Do Mayor	4/4	13	Presto	Do Mayor	3/4	59

En los cuarenta años que transcurren desde las composiciones de Fantini, la forma sonata evoluciona dentro del barroco. Las sonatas de Viviani, están escritas en forma de *Sonata da Chiesa*<sup>40</sup>. Las melodías son diatónicas, como sucede con las de Fantini, y en cuanto al acompañamiento del órgano, Viviani utiliza inversiones, no como Fantini que usa los acordes en estado fundamental.

### 3.1.1.3. Johannes Prentzl: 1 sonata.

La única obra existente entre las mencionadas anteriormente del barroco italiano y las de Krebs, es esta sonata del S. XVII de Prentzl. Tanto de la obra como del compositor se tienen muy pocos datos.

<sup>40</sup> Es una forma musical que se utilizaba como acompañamiento del servicio religioso, es precursora de la sonata tal como la entendemos hoy día.

#### 3.1.1.4. Johann Ludwig Krebs: 6 chorale preludes.

Johann Ludwig Krebs (1713-1780), hijo del organista, Johann Tobias Krebs (1690 - 1762) fue alumno de la escuela de San Tomás en Leipzig desde 1726 a 1735, donde fue uno de los discípulos favoritos de J.S. Bach. Fue organista en Zwickau, Zeitz y Altenburg. Krebs escribió 14 *chorales preludes* para órgano e instrumento de viento obligado. De estos, seis fueron escritos para trompeta.

Una edición de ocho *chorales preludes* para trompeta u oboe, publicada en 1947 por E. Power Biggs<sup>41</sup>, ha sido bastante popular en los Estados Unidos. De estas ocho piezas, solo tres son originales para trompeta, las restantes son originales para oboe.

El oboe, de hecho, fue el instrumento más empleado por Krebs, introduciendo éste a la trompeta en algunas de sus piezas. Junto a Krebs, otros compositores escribieron *chorale preludes* con oboe obligado: Johann Bernhard Bach, Georg Friedrich Kauffmann, Gustav August Homilius, Christian Gotthilf Tag y Carl Heinrich Ebbard<sup>42</sup>. La práctica era colocar al oboísta en la tribuna del órgano de tal manera que “sonase como un registro perteneciente al propio órgano” (Kauffman 1733-36).

Krebs escribe a la trompeta de dos formas, por un lado la sitúa en el deslumbrante registro clarino, ascendiendo hasta el do agudo; y por otro la coloca en el registro grave, propio de la *tromba de tirarsi*<sup>43</sup>. Este instrumento fue usado frecuentemente por músicos de torre para tocar corales, por lo tanto es perfectamente lógico que cumpliera la misma función dentro de las iglesias. El mismo Bach compuso varias cantatas en las que se contemplaba el uso de la *tromba de tirarsi*.

---

<sup>41</sup> Edward George Power Biggs (1906 - 1977) fue un organista británico de amplia relevancia en la música clásica del Siglo XX.

<sup>42</sup> Todos, compositores alemanes contemporáneos de Krebs.

<sup>43</sup> La tromba de tirarsi es una trompeta de varas que se utiliza durante la Baja Edad Media y el Renacimiento. A diferencia de la trompeta naturale (longitud fija), podía reproducir todas las notas de la escala.

### 3.2. OBRAS PARA ÓRGANO E INSTRUMENTOS DE VIENTO DEL S. XVIII

Ha quedado evidentemente comprobado que el repertorio original para trompeta y órgano de esta época es muy escaso. Lo que no es tan escaso es el repertorio para órgano e instrumentos de viento sin especificación. Era muy común que en las iglesias y catedrales se compusiese música para órgano e instrumentos de viento, que solía ser ejecutada por trompas, oboes o trompetas principalmente; dependiendo de los músicos e instrumentos de los que se disponía.

Como primeros pasos algunos trompetistas comprobaban hasta qué grado composiciones escritas para instrumentos de teclado eran adecuadas para ser interpretadas con la trompeta barroca. Esta práctica no era nueva en esta época, pero era particularmente común en Inglaterra y Francia.

Es importante destacar que durante este periodo era bastante común usar instrumentos de viento en las liturgias, principalmente trompas y trompetas. En los archivos de la Catedral de Pistoia, numerosas composiciones evidencian esta usual práctica. Una Sonata de *Giovan Pietro Baldi (1776-1835)* lleva como título “*Sonata escrita para el gran órgano de San Pietro con acompañamiento de Corni, Contrabasso e Trombone ad libitum*”, es un ejemplo que muestra como partes de instrumentos de viento eran añadidas a una pieza originalmente escrita para órgano. La inclusión de instrumentos de viento en las composiciones litúrgicas no solo se producen *ad libitum*, era frecuente que los compositores demandaran la necesidad de incluir obligatoriamente a instrumentos de viento en su ejecución. En otros casos, composiciones litúrgicas para órgano solo han sido encontradas con páginas manuscritas añadidas que incluían voces para trompetas y trompas. El uso regular de instrumentos de viento en las liturgias influía considerablemente en los arreglos que se hacían en las composiciones, para dar cabida a estos instrumentos en la celebración de misas en los finales del Siglo XVIII.

Este tipo de factores son los que hacen interesante el desarrollo del repertorio para trompeta y órgano como una necesidad en la época.

### 3.3. LA TROMPETA ANTE SU ERA DE DECLIVE (1750-1815)

El periodo entre 1750 y 1815 fue un tiempo de crisis para la trompeta, por lo que aún se entiende más si cabe, que el repertorio para trompeta y órgano ni siquiera los compositores lo contemplasen. Por un lado el arte del *clarino* llegó a su cenit, y los cuerpos de trompetas de las cortes ya habían ofrecido bastante su flamante música. Por otro lado, de cualquier manera, y debido a una nueva burguesía y su idea de sociedad, el estilo de componer había cambiado. La trompeta representaba la vieja cultura de las cortes antiguas y expresaba una anticuada forma de afecto heroico. En un artículo Marpurg (1754), decía que : “el famoso flautista J. Quantz admitía que le habían ofrecido la oportunidad de convertirse en trompetista, algo que rechazó, porque según él, el buen gusto no se puede cultivar en la trompeta”.<sup>44</sup>

En la mitad del siglo XVIII, los cambios en el estilo musical y la estética como resultado hacen que la trompeta se utilice principalmente como un instrumento para el refuerzo armónico, con un empleo similar al que hacían los timbales. Aunque la invención de los pistones harían que la trompeta fuese totalmente cromática, aspecto que más tarde fue utilizado con gran efecto en las obras de ópera y orquesta del siglo XIX. Escribir para trompeta y órgano como un conjunto de cámara se detuvo por completo al final de la época barroca, y no se reanudó hasta mediados del siglo XX.

#### 3.3.1. Los ensembles de trompeta en las cortes. La *Charamela Real* de Lisboa.

La *Charamela Real* de Lisboa estaba formada por un total de 28 músicos divididos en cuatro coros. Cada uno de los coros contaba con 6 trompetistas y un timbalero. Se trataba de una copia del ensemble de 24 trompetas y 4 timbales de *Trompettes de la Garde du Corps* de Versalles, en la época de Luis XV.

En cada uno de los coros había una distribución clara en cuanto al cometido y la dificultad de las partes de trompeta. La primera voz tenía que interpretar pasajes de gran virtuosismo, en un registro que abarcaba entre el sexto y el vigésimo tercer armónico. Requería una buena resistencia por parte del trompetista debido a la falta de descanso

---

<sup>44</sup> Tarr (2008) en *The Trumpet*. p. 91.

que se podía apreciar en las partituras. A esta voz la acompañaban otras tres trompetas en el registro *clarino*. Estaba también las partes del registro *principale*, denominada *Clarim 5*, y una sexta y última voz llamada *Ripianno* que ejecutaban melodías más sencillas.

Afortunadamente, se han conservado hasta nuestros días 26 libros de música de esta agrupación de trompetas, que contienen un total de 54 sonatas procesionales, así como, 22 instrumentos de plata, con guirnalda, bola y abrazaderas doradas. En la guirnalda aparecen grabados los nombres de Joao I (en las trompetas datadas en 1761, que son la mayoría) y María I (en las trompetas fechadas en 1785). Todas ellas están en tono de Re actual, que era Mib de la época.<sup>45</sup>

El descubrimiento de los libros originales de la *Charamela Real* en el Archivo Nacional de la Torre do Tombo<sup>46</sup>, por Edward Tarr<sup>47</sup>, reveló una gran cantidad de manuscritos, composiciones especialmente realizadas para la *Charamela Real*. Junto a este material, también una gran colección de instrumentos sobrevivió y todavía se puede disfrutar en el Museo de entrenador en Lisboa.

El término Charamela, se asocia, después de las investigaciones de Tarr, al conjunto de trompetas naturales del rey Juan V de Portugal, el Magnánimo, (1789/50), aunque el significado del término sigue siendo controvertido.

La *Charamela Real* tradicionalmente abría las procesiones donde participaban los monarcas, los miembros de la casa real y los altos dignatarios extranjeros. En la ceremonia de apertura anual del parlamento, los *charameleiros* partían la procesión desde el Palacio Real a San Benito. Aguardaba el monarca en el interior del Parlamento y se iba al frente de la procesión que era organizada entre la puerta principal y la entrada de la Cámara de Representantes. Con el traslado de la corte a Río de

---

<sup>45</sup> Azorín (2011). *La Charamela Real de Lisboa en Alnafir*.

<sup>46</sup> El Archivo Nacional de la Torre do Tombo es el Archivo Nacional de Portugal, creado en 1378 para albergar todos los documentos provenientes de la cancillería real portuguesa. Está situado en la ciudad de Lisboa.

<sup>47</sup> Trompetista y musicólogo estadounidense. Pionero en el renacimiento de los instrumentos de época. Tarr es conocido mundialmente como una autoridad preeminente en la historia de la trompeta a través de su trabajo como prolífico autor, editor y profesor, además de sus numerosas actuaciones y grabaciones.

Janeiro, João VI en Brasil duplicó la chirimía, los bergantines y viejos estilos de la corte portuguesa, que se mantuvo en la época del Imperio.

### 3.3.2. El estilo clásico.

Paralelamente al desuso de la técnica del registro *clarino*, compositores de marcado estilo clásico como J. Haydn, W.A. Mozart y L.V. Beethoven, empezaban a escribir música de una nueva forma en la que la trompeta cumplía una función totalmente diferente que hasta estos momentos. Este nuevo estilo convertía a la trompeta en un instrumento *tutti*<sup>48</sup> en contraposición de lo que venía siendo hasta ahora como instrumento heroico y acaparador de los elementos melódicos. Algunas veces una pequeña fanfarria que cerraba algún movimiento allegro de alguna sinfonía era lo que iba quedando de aquella época dorada de los trompetistas en las cortes.<sup>49</sup>

No obstante, la trompeta seguía cumpliendo un rol militar y heroico. Para adaptarse a las diferentes tonalidades, se empezaron a construir trompetas en Fa y en ocasiones en Sol, así como en Sib y La. El registro *clarino* se redujo rápidamente en las obras clásicas, donde las trompetas tenían como notas más agudas el Sol y La por encima del pentagrama.

Sería falso afirmar que el registro *clarino* desapareció por completo en este época, y que los trompetistas ya no estaban entrenados para tocar esas notas agudas. Se puede observar en los conciertos de Sperger<sup>50</sup>, escritos entre 1778 y 1779, que aún el uso de este registro se conservaba. El método de trompeta de Joseph Fröhlich de finales de 1829 dejaba claro lo siguiente: “él escribió en su época a trompetistas sobre los parciales armónicos 20 al 24, que estos podían ejecutar sin mucho esfuerzo”.

La pérdida del registro *clarino* y por consiguiente, el uso de la trompeta como instrumento solista, pudo ser motivado por dos causas principalmente: una pudo ser por el descenso de la hegemonía de las cortes en el ámbito cultural y musical, y en consecuencia considerar que las costumbres musicales y heroicas quedaban en desuso y

---

<sup>48</sup> Un instrumento cumple la condición de tutti cuando carece de tener parte protagonista como solista, forma parte de un todo.

<sup>49</sup> Tarr (2008) en *The Trumpet*. p. 94.

<sup>50</sup> Johannes Matthias Sperger fue un compositor y contrabajista austriaco.

formaban parte de un época y estilo en decadencia; y la otra por la introducción de un nuevo estilo de componer que se estaba implantando en toda Europa.

### **3.3.3. La búsqueda del cromatismo.**

No solo Beethoven, sino también otros compositores querían cambiar la forma de escribir a la trompeta diferente a como se le trató en el barroco. Intérpretes y fabricantes de instrumentos no cesaban en la búsqueda de obtener una trompeta que pudiera ejecutarse de forma cromática. Hubo varios intentos de completar los espacios que dejaban en la primera octava la serie armónica. Se hicieron experimentos con las *stopped trumpet*<sup>51</sup>, la trompeta de llaves, la trompeta inglesa de varas hasta que se inventó el pistón alrededor de 1815 y con ello la técnica de la trompeta moderna.

## **3.4. LA ÉPOCA MODERNA DE LA TROMPETA: DE 1815 A NUESTROS DÍAS**

Durante esta época, próxima al siglo XX y donde se empiezan a componer una gran cantidad de obras para trompeta y órgano, se producen cambios y descubrimientos vitales para la evolución del instrumento y su repertorio.

### **3.4.1. La invención del pistón.**

En la historia de la trompeta se puede considerar que hay dos hallazgos o momentos históricos que se pueden considerar los más importantes en la historia de este instrumento. Por un lado, la incursión de la trompeta como instrumento artístico sobre el 1600, donde la trompeta pasa a poder ser un instrumento solista, con el desarrollo del registro *clarino* y de su repertorio; y por otro lado, un gran momento histórico es la invención del pistón alrededor de 1815.

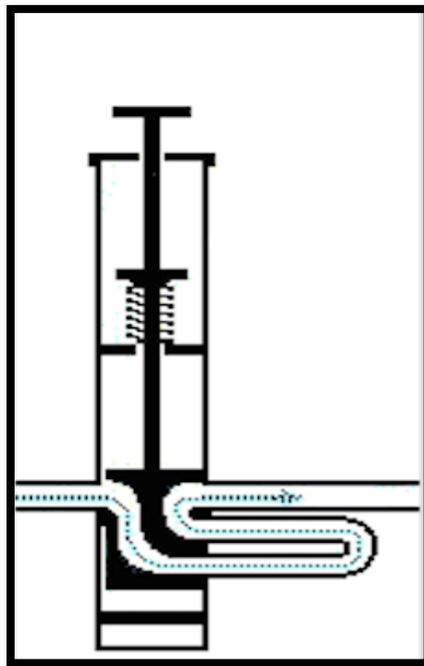
Previamente a este descubrimiento hubo otros intentos que pretendían salvar el problema del cromatismo en la trompeta:

---

<sup>51</sup> Manipulación de los sonidos de la trompeta colocando la mano en la campana del instrumento.

- La stopped-trumpet: que tenía el problema de que no se obtenían todas las notas con el mismo color y timbre entre las notas que se hacían abiertas y las que se cerraban con la mano.
- La trompeta de llaves: a la que le sucedía el mismo problema con la desigualdad en el color de las notas, aunque con esta trompeta se estrenaron y ejecutaron los conciertos de Haydn<sup>52</sup> y Hummel<sup>53</sup>.
- La trompeta de varas: que no tenía estas desventajas en el sonido, pero si contaba con muchas incomodidades para el ejecutante y la calidad en la precisión de las notas.

Con la trompeta de pistones todos estos inconvenientes eran resueltos. Primero, el instrumento era totalmente cromático, sin los problemas y desigualdades de los otros instrumentos antes mencionados. Segundo, el sonido era homogéneo, excepto quizás con las primeras trompetas que tenían cierta deficiencias en la compensación del tercer pistón.



*Figura I.7. Sistema del pistón.  
Fuente: Tarr (2008)*

<sup>52</sup> Concierto para trompeta y orquesta en Mib. Hob VIIe:1 de J. Haydn.

<sup>53</sup> Concierto a Tromba principale (1803) de J.N. Hummel.

### **3.4.2. Música para trompeta y órgano en el Siglo XX.**

Las tendencias del siglo XX hacia la experimentación y el interés en la composición con combinaciones tímbricas diferentes que aquellos heredadas del siglo XIX llevaron a los compositores a reexaminar el conjunto de cámara de trompeta y órgano. Como resultado, la literatura para trompeta y órgano se expandió rápidamente en el siglo XX. Sin embargo, a diferencia del trato desigual de las partes de trompeta y órgano en la literatura barroca, en las obras del Siglo XX y del siglo XXI tienden a tratar a ambos instrumentos por igual.

Los compositores del Siglo XX intrigados con la combinación formada por la trompeta y el órgano como un medio de composición, han escrito muchas piezas para esta formación en este siglo. El Siglo XX, sin duda, ha sido el siglo en el que más obras de este tipo se han escrito.

Nuevos timbres de la trompeta se exploraron ampliamente en el siglo XX. Trompetas en diferentes tonos, cada una con diferentes cualidades en el timbre, fueron desarrollándose a mediados del siglo XIX; la trompeta piccolo, con su registro agudo, se convirtió en una parte estándar de los equipos de los trompetistas a partir de la mitad del siglo XX. Las sordinas para trompeta, que fueron requeridas por primera vez en la tocata de Orfeo de Monteverdi, dieron muchas opciones tímbricas para los compositores de este siglo, en parte debido a las influencias del jazz. Por último, las técnicas extendidas, que requieren que el trompetista ejecute el instrumento de formas no tradicionales, se convirtieron en dispositivos de composición populares de 1970 en adelante. Cabe señalar, sin embargo, que debido a las funciones ceremoniales y religiosas tradicionales del órgano, las técnicas de vanguardia no han aparecido con tanta frecuencia en la música compuesta para trompeta órgano. De hecho, hay un gran número de obras que se siguen componiendo para actos ceremoniales litúrgicos que indican claramente que están compuestas específicamente para su uso en la iglesia.

Dos autores, Cansler (1984) y Heetland (2013), han tenido la preocupación de rescatar y organizar este repertorio que se ha creado en este siglo. Ellos solo se han centrado en obras publicadas, pero aún así han mostrado un numeroso repertorio para esta combinación instrumental que abarca todo el siglo y un poco más (1900-2008). De

hecho Heetland triplica, en su investigación, el número de obras encontradas por Cansler, esto quiere decir que las editoriales se muestran receptivas a la hora de editar estas obras, y los compositores, cada vez más, piensan en este formato como fuente de inspiración para componer.

En la siguiente tabla podemos observar un buen número de obras compuestas en los siglos XX y XXI. La tabla se ha confeccionado teniendo en cuenta las grabaciones que intérpretes importantes han hecho de ellas . Las hemos ordenado por orden cronológico.

*Tabla I.3. Obras para trompeta y órgano del S.XX y XXI.*

<b>Obra</b>	<b>Autor</b>	<b>Año</b>
Erste Sinfonische Kanzone op.85,1	S. Karg-Elert	1911
The Hollow Men	V. Persichetti	1948
Prayer of Saint Gregory	A. Hovhaness	1952
Semaine Sainte A Cuzco	H. Tomasi	1964
Lied ohne Worte	P. Baratto	1965
Arioso Barocco	A. Jolivet	1970
Sonata	H. Genzmer	1971
Partita	J. Koetsier	1971
Sept Chorals	J. Langlais	1972
Preludes	J.M. Defaye	1976
Mysteries Remain	D. Sampson	1979
Sonate	G. Delerue	1980
Okna	P. Eben	1980
4 Themes on Paintings of Edward Munch	A. Plog	1986
Triptyque	P. Mabboux	2000
Job Suite	T. Paul-Rosas	2002
Alektos	R. Boutry	2003
Apassionata	J. Filas	2004

### 3.5. LAS TRANSCRIPCIONES PARA TROMPETA Y ÓRGANO

El arte de transcribir, la adaptación de una composición para un instrumento que no fue el original para el que fue concebida la composición original, siempre ha existido. Solo debemos pensar en las innumerables piezas renacentistas adaptadas a teclado o las transcripciones realizadas por Listz y Busoni<sup>54</sup>, o incluso más recientemente las transcripciones de Gould y Godowsky<sup>55</sup>. Y aún más importante, los conciertos de Vivaldi que Bach arregló para interpretarlos en el órgano. Por lo tanto es una práctica habitual a lo largo de la historia de la música.

El pequeño número de obras barrocas para trompeta y órgano confronta constantemente a los intérpretes en la decisión de elegir obras transcritas o no para sus recitales. Algunos intérpretes incluso ignoran completamente el repertorio original para esta formación, prefiriendo mostrar en sus conciertos transcripciones de obras de violín u oboe para mostrar un mayor grado de virtuosidad en su ejecución. También el uso de las transcripciones tienen el hándicap de forzar a los organistas a reducir partituras de orquesta para que sean interpretadas con el órgano. No obstante, para los interesados en la música para trompeta y órgano, existen otro grupo de obras más satisfactorias en forma de transcripciones como son los *English Trumpet Voluntaries*<sup>56</sup>.

#### 3.5.1. Voluntarios ingleses. *English Trumpet Voluntaries*.

Estas piezas, escritas en imitación de la trompeta barroca, estaban destinadas originalmente para el registro de la trompeta (*trompetería*) dentro del órgano. Se ajustaban perfectamente a las notas de la serie armónica de la trompeta natural. Además, muchos de los *Trumpet Voluntaries* de Greene, Boyce, Stanley, Clarke y Purcell contienen algunas de las melodías de trompeta más emocionantes jamás escuchadas, llegando incluso a desconocerse que no son obras originales para trompeta y órgano.

---

<sup>54</sup> Ferruccio Busoni fue un compositor, pianista, profesor y director de orquesta italiano. Adaptó varias composiciones de Bach para el piano, destacando por su arte de transcribir.

<sup>55</sup> Leopold Godowsky fue un pianista y compositor polaco nacionalizado estadounidense desde 1891.

<sup>56</sup> Un *voluntary* es una pieza musical, generalmente escrita para órgano, que es tocada como parte de un servicio litúrgico muy comunes en Inglaterra.

Maurice Greene fue el músico de iglesia más importante de Inglaterra del Siglo XVIII, ostentando las posiciones de organista en la Catedral de Saint Paul (1718), organista y compositor de la Capilla Real (1727), profesor de música en Cambridge (1730) y maestro de las Bandas de Música del Rey (1735). William Boyce, pupilo de Greene, fue compositor de la Capilla del Rey (1736), director del *Three Choirs Festival* (1737) y sucesor de Greene como maestro de las Bandas de Música del Rey (1755). En 1760 - 62 sacó a la luz la publicación *Música de Catedral*, la cual había empezado Greene con anterioridad.

John Stanley, ciego desde los tres años, fue también alumno de Greene. También ocupó el cargo de maestro de las Bandas de Música del Rey (1779) y organista de la Capilla Real (1782). También estuvo muy cercano a Handel, dirigiendo actuaciones de sus oratorios hasta su muerte. Los *Trumpet Voluntaries* de estos tres compositores se encuentran entre algunos de los ejemplos más recientes de este género y representan la culminación del virtuosismo de estas piezas musicales. Mientras Stanley, generalmente, se contenta con efectos de eco en sus obras; Boyce y Greene introducen regularmente material contrastante en el desarrollo de sus voluntarios.

Henry Purcell, es considerado como el compositor más importante inglés antes de Handel. Su conciso *Voluntary for the Single Organ* muestra que el término *Voluntary* no es designado como una forma musical en particular, sino como una función. Los voluntarios servían como preludios o postludios a los servicios litúrgicos ingleses.

Tabla I.4. Voluntarios más interpretados.

Obra	Compositor
Prince of Denmark's March	Jeremiah Clarke
Trumpet Tune	Jeremiah Clarke
Trumpet Voluntary Op.6 N°5	John Stanley
Trumpet Voluntary	Henry Purcell
Trumpet Voluntary	William Boyce
Trumpet Tune "Indian Queen"	Henry Purcell
Trumpet Voluntary en Do	Maurice Green

### 3.5.2. Jeremiah Clarke. Los *Trumpet Tunes*.

#### 3.5.2.1. Jeremiah Clarke (1674–1707).

Jeremiah Clarke fue un compositor y organista inglés. Principalmente fue un músico de iglesia, compuso música religiosa, odas, canciones, música incidental para teatro y piezas para clave. Una de sus odas, *Come Along for a Dance and a Song*, fue escrita en memoria de Henry Purcell. Un movimiento de esta oda fue escrita para trompetas, tambores, flautas y cuerdas, lleva como título *Mr. Purcell's Farewell*. Este movimiento tiene la peculiaridad de que las partes de trompeta tienen notas fuera de la serie armónica, que son muy difíciles de ejecutar con las trompetas naturales del Siglo XVII.<sup>57</sup>

Clarke es conocido por su *Trumpet Voluntary*, el cual adquirió gran popularidad por su arreglo para trompeta y órgano. Esta pieza fue atribuida durante mucho tiempo de forma errónea a Purcell. Diferentes musicólogos descubrieron que esta pieza era una obra escrita para clave titulada *The Prince of Denmark's March*.

#### 3.5.2.2. Trumpet Tunes.

La virtuosidad de la trompeta tuvo un alto grado de dominio en los inicios del Siglo XVIII en Londres. Jeremiah Clarke y sus contemporáneos hicieron amplia utilización de las habilidades de los trompetistas en los teatros y en ceremonias ocasionales. Influenciado por este clima, muchas de sus obras tenían influencias de esto, pero eran escritas para otros instrumentos que imitaban el idioma de la trompeta. Como dato relevante, destacar que varias piezas vocales de Purcell comienzan con el texto *Sound the Trumpet*<sup>58</sup>. Paralelamente a los *trumpet tune* habían otras piezas denominadas *trumpet air*, *trumpet minuet*,... Varios *trumpet tune* de Clarke han sido encontrados en arreglos para hasta tres instrumentos diferentes.

Todos los *trumpet tunes* de Clarke están compuestos en Do o en Re mayor. La razón de esto era porque la trompeta que se usaba en aquella época era la trompeta natural, que se

---

<sup>57</sup> Koehler (2015).

<sup>58</sup> Suenan la trompeta.

construía en estos dos tonos principalmente. El registro normal sobre el que escribía Clarke eran la tercera y cuarta octavas de la serie natural de armónicos, pero sobre todo la cuarta, donde estaba situado el registro *clarino* de la trompeta y daba la posibilidad de ejecutar una escala diatónica. En raras ocasiones, Clarke solicitaba a los trompetistas ejecutar notas que se encontraban fuera de la serie armónica.

Las melodías que componía Clarke para la trompeta, tenían un carácter alegre y positivo. A menudo tienen un aire militar porque se asemejan a llamadas de corneta, a través de la utilización casi exclusiva de las notas de la serie armónica. La elección de tonalidades era muy limitada, la modulación era casi imposible. Debido a la popularidad de la trompeta y a las melodías marciales, muchas piezas vocales en el teatro eran del mismo tipo melódico, sobre todo cuando el texto era de carácter militar o patriótico. Esto se puede comprobar en el final del movimiento de la oda *On His Majestys Happy Delivrance*. Primero la voz expone la melodía que luego retoma la trompeta. Todas las notas de la parte de la voz se reproducen en la trompeta con la excepción de los dos últimos compases.

Una de las muchas obras para voz, que es un *trumpet tune* tipo, pero no es original para trompeta es la canción patriótica *Ode on the Union of the King and Parliament*, está basado en un texto del dramaturgo Thomas D'Urfey<sup>59</sup>, publicado en 1701.

La característica predominante de los *trumpet tune* y donde se observa claramente que no son originales para trompeta, es el hecho de que son melodías aparentemente muy trompetísticas, pero que contienen un gran número de notas que son impensables ejecutarlas con una trompeta de la época.

---

<sup>59</sup> Thomas d'Urfey, fue un escritor inglés. Compuso obras de teatro, canciones, poesía, chistes. Fue un importante innovador y contribuyó en la evolución de la ópera de baladas.



Figura I.8. Ejemplo de *trumpet tune* de Clarke, *March*.  
Fuente: Taylor (1970)

### 3.5.3. Transcripciones para trompeta y órgano de obras de trompeta y orquesta.

La práctica de realizar obras orquestales en el órgano tiene una larga y rica tradición, que tiene como resultado un extenso repertorio de obras transcritas. La demanda pública de recitales de órgano que incluía transcripciones orquestales alcanzó su cenit en Inglaterra y Estados Unidos en el año 1900. El público se contaba por miles, y enormes órganos sinfónicos fueron construidos con una mayor complejidad de timbre para dar cabida a la demanda y eficacia de las transcripciones orquestales. En otras palabras, se puede decir que la complejidad musical que se llevaba a los órganos llevó a los constructores a construir instrumentos con más capacidad expresiva.

A mediados del siglo XX, la demanda de la audiencia para este tipo de repertorio fue en disminución, en parte debido a las grabaciones de alta calidad de las que se podían

disponer y las emisoras de radio especializadas. A pesar de que las audiencias disminuían, los organistas continuaban interpretando música en los órganos que no era original para este instrumento. La gran carga de expresividad que había en las obras orquestales, hacía que los organistas no renunciasen a interpretar este repertorio en sus diferentes recitales. Puede parecer que transformar piezas de orquesta en obras para órgano debe ser un proceso sencillo, el órgano tiene registros con nombre de instrumentos que pertenecen a la orquesta (viola, flauta y trompeta principalmente) que corresponden vagamente a las secciones y a los instrumentos específicos de la orquesta. Sin embargo, la conexión entre los nombres de los registros en el órgano y los diferentes espectros sonoros en una orquesta distan mucho de la realidad. Esto hace que los procesos de transcribir piezas de este tipo sea algo complicado. Con el fin de crear una transcripción con la que nos sintamos satisfechos, el artista debe usar una buena combinación de los registros del órgano para que no se desvirtúe la versión original de orquesta, a la vez que el órgano debe mantener su identidad sonora. Este proceso se complica con otros aspectos como son la dinámica, la articulación y el registro (selección de sonidos) en el órgano.

Hay dos tipos de obras orquestales que se han transcrito para trompeta y órgano de forma muy satisfactoria:

- Concierto para trompeta y orquesta en Mib. Hob VIIe:1 de J. Haydn.
- Cuadros de una exposición de M. Mussorgsky

Hannifan (2010) en su trabajo de investigación *The Methodology of Transcription: Creating and Performing the Accompaniment of Joseph Haydn's Concerto in E-flat for Trumpet and Orchestra on Organ*, explica todo el proceso de elaboración de cómo se llevó a cabo la transcripción para trompeta y órgano de este concierto que lleva un acompañamiento de orquesta. Es un trabajo de gran valía porque como resultado no solo está la transcripción en sí, sino todo un trabajo que justifica de forma empírica el proceso para hacer transcripciones de material orquestal al órgano.

Di Martino y Robinson<sup>60</sup> realizan una grabación histórica en 1997 en la que graban una transcripción para trompeta y órgano de los Cuadros de Una Exposición de Mussorgsky, una de las grandes y más interpretadas obras orquestales de toda la historia. Ellos pretendieron, con esta grabación, plasmar que las transcripciones o arreglos no están reñidos con la calidad, y que si se respetan las intenciones del compositor y de la obra , no tiene por qué considerarse una transcripción menos que la obra original.

---

<sup>60</sup> Estos dos artistas formaron el dúo de trompeta y órgano DiMartino-Robinson Trumpet Organ Duo en 1982. Este dúo fue creado con la finalidad de ejecutar y promocionar el repertorio existente para esta formación musical de todas las épocas.

**PARTE  
II**

**DISEÑO  
Y DESARROLLO DE LA  
INVESTIGACIÓN**

---

---

**CAPÍTULO 4**  
**DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN**

**CAPÍTULO 5**  
**CATALOGACIÓN DE OBRAS PARA TROMPETA Y ÓRGANO DE**  
**COMPOSITORES ESPAÑOLES**

**CAPÍTULO 6**  
**ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS**

## **CAPÍTULO 4. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN**

### **4.1. OBJETIVOS**

El objetivo principal de esta investigación es el de recuperar y localizar la totalidad de la obra compositiva de autores españoles que han compuesto para la formación musical de trompeta y órgano, y ponerla al alcance de intérpretes, profesores, estudiantes e investigadores.

Los objetivos generales son: localizar, ordenar y catalogar el repertorio original que hay para la formación musical de trompeta y órgano de compositores españoles. Tras la catalogación otro de los objetivos es elaborar una propuesta didáctica con la que difundamos este repertorio y fomentemos el estudio del mismo en los conservatorios superiores de música.

Estos objetivos, a su vez, se concretan en los siguientes objetivos específicos:

- Localizar el repertorio existente para la formación de trompeta y órgano de compositores españoles.
- Elaborar un método de catalogación que nos permita clasificar y ordenar el repertorio localizado de manera adecuada.
- Catalogar el repertorio para trompeta y órgano de compositores españoles.
- Estudiar y analizar el repertorio encontrado según parámetros establecidos.
- Seleccionar una muestra de las obras bajo criterios específicos, que nos permita realizar una propuesta didáctica para su exposición y divulgación.
- Diseñar y elaborar una propuesta didáctica para el estudio del repertorio de trompeta y órgano de compositores españoles.

### **4.2. METODOLOGÍA**

Estamos ante una investigación documental que requiere de una búsqueda exhaustiva de un repertorio concreto. Una de las características fundamentales de este tipo de investigaciones consideradas artísticas documentales, es desarrollar la tarea de investigación mediante varias metodologías. Este es el caso en nuestra investigación, basándonos en una metodología cualitativa que por un lado desarrolla una tarea de

investigación documental en la búsqueda del repertorio de estudio. Para ello nos hemos basado en diferentes tipos de fuentes:

Primarias:

- Catálogos documentales de bibliotecas.
- Consultas directas a compositores e intérpretes.

Secundarias:

- Bases de datos en línea.
- Sumarios electrónicos e índices de revistas especializadas.
- Programas de mano.

Terciarias:

- Diversas fuentes que agrupan varios tipos de fuentes secundarias.

Por otro lado, podemos considerar que se trata de una investigación analítica encuadrada en un ámbito musicológico, pues hemos desarrollado y confeccionado una catalogación del repertorio localizado, basándonos en parámetros e ítems que proporcionen la mayor información posible de la obra a los intérpretes y estudiantes, lo cual nos ha servido de análisis general de la obra. Esta parte de la investigación se puede considerar perteneciente al ámbito musicológico, pero el marcado interés en catalogar estas obras desde un punto de vista del intérprete, profesor y estudiante de trompeta, hace que se diferencie del estándar de catalogación musicológica<sup>61</sup>. Para la fundamentación de nuestra catalogación nos basamos en *El documento musical: ensayo de tipología* de Torres Mulas, que dice en uno de sus apartados:

Está claro que lo que dichas normas pretenden -y pese a ésas y otras severas incoherencias logran en buena medida- es la descripción de los documentos poniendo el énfasis en su presentación y aspecto material, y no tanto en la comprensión de sus contenidos y características internas. A fin de cuentas, de lo primero puede encargarse cualquier persona que se atenga al ritual de la puntuación prescrita y demás cánones y preceptos, en tanto que para lo

---

<sup>61</sup> Son modelos de catalogación usados para catalogar la música notada desde un punto de vista bibliotecario o de archivo. Se centran en las reglas tradicionales: presentación y aspecto material más que en comprensión de contenidos.

segundo se requiere una especialización muy rigurosa y exigente en el terreno específico de la música. Torres Mulas (2000, pp.745).

Esto nos orienta a que si queremos hacer una catalogación útil debemos confeccionar una catalogación propia que saque a relucir la información más útil e importante para la población a la que queremos llegar.

La investigación se centra, en primera instancia, en una búsqueda pormenorizada del repertorio de estudio en las fuentes anteriormente citadas. Para ello se han consultado varias de ellas que poseen catálogo de obras de compositores españoles como son: Fundación Juan March, Centro de Documentación y Archivo de la SGAE (CEDOA)<sup>62</sup>, Biblioteca Nacional, Centro de Documentación de Música y Danza, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Sociedad Española de Musicología, Centro de Documentación del Orfeón Catalán, Asociación Española de Documentación Musical, Archivo Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Por otro lado se han consultado las bases de datos de editoriales especializadas a través de la Asociación Española de Editores de Música (AEDEM). Se consultó el catálogo de Martin Schmid<sup>63</sup> (Alemania), que es el distribuidor de partituras musicales más importante del mundo especializado en instrumentos de viento-metal. Otra fuente que nos ha servido de mucho en nuestra búsqueda ha sido la revisión de programaciones y programas de mano de conciertos de trompeta y órgano celebrados en diferentes festivales de órgano o recitales al uso, en los que se ha podido encontrar diversas obras que los trompetistas, en su mayoría españoles, han programado en sus conciertos. Hemos consultado dos fuentes muy especializadas en nuestro instrumento, por un lado los archivos de las revistas editadas por el International Trumpet Guild<sup>64</sup> y la base de datos de obras que tiene la Historic Brass Society<sup>65</sup>.

---

<sup>62</sup> El Centro de Documentación y Archivo (CEDOA) de la SGAE es el archivo de música civil más importante de España a la par que una de las más completas bibliotecas teatrales del país.

<sup>63</sup> Martin Schmid es la distribuidora más importante que existe a nivel mundial de partituras para instrumentos de viento-metal, teniendo en su catálogo más de 50000 entradas que consultar.

<sup>64</sup> International Trumpet Guild es una organización mundial de trompetistas, formada para promover la comunicación entre los trompetistas de todo el mundo y para mejorar el nivel de rendimiento artístico, la enseñanza y la literatura asociada a la trompeta.

<sup>65</sup> The Historic Brass Society es una organización internacional de músicos y estudiosos que se ocupan de todo lo referente a la evolución histórica de los instrumentos de viento-metal.

Es de destacar que el Centro de Documentación de Música y Danza (CDMyD) del INAEM<sup>66</sup> ha dado a conocer, en su reciente Simposio (*La gestión del patrimonio musical. Situación actual y perspectivas de futuro* / 19 a 21 de noviembre de 2014), una nueva herramienta de consulta para investigadores y estudiosos de la música patrimonial en nuestro país. Se trata del *Mapa del patrimonio musical en España*, una publicación web que recoge más de 350 instituciones españolas que tutelan fondos y colecciones patrimoniales relativas a la música (manuscritos musicales, partituras impresas, grabaciones sonoras y colecciones de instrumentos) cuyo acceso es público. La búsqueda realizada durante más de 5 años ha resultado bastante satisfactoria, lo que nos ha llevado a encontrar un total de 48 obras originales compuestas por compositores españoles para trompeta y órgano.

Podemos resumir como procesos de nuestra investigación lo reflejado en la figura IV.I.



*Figura IV.I.* Procesos seguidos en el diseño y desarrollo de la investigación.

---

<sup>66</sup> Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

### 4.3. MATERIAL DE BÚSQUEDA

En un primer momento nos dispusimos a buscar todo aquel repertorio de compositores españoles donde la trompeta y el órgano estuviese involucrado. Encontramos algunas obras de música de cámara con otros instrumentos o voz, además de dúos y tríos de trompeta con órgano principalmente. En los primeros meses de búsqueda nos damos cuenta que el número de obras que vamos encontrando es considerable y nos planteamos hacer una selección de este repertorio para acotar la investigación y hacerla factible, por lo que nos centramos solo en la búsqueda de repertorio original para una sola trompeta y órgano. Esto nos hace discriminar una serie de obras como transcripciones, arreglos, obras de música de cámara con más de dos componentes, que son atendidas en nuestro marco teórico.

Por lo tanto, el material de búsqueda se centra en obras originales<sup>67</sup> para trompeta y órgano de compositores españoles. Esto quizás nos haya dificultado un poco más la búsqueda y hemos tenido que localizar fuentes más especializadas para que la búsqueda fuese lo más eficiente posible y poder encontrar el mayor número de obras para esta formación musical.

Nuestra investigación se centra en la catalogación de obras originales para trompeta y órgano de compositores españoles.

#### 4.3.1. Fuentes.

Cuando comenzamos con la búsqueda del repertorio objeto de estudio, nos encontramos con la necesidad de ordenar las fuentes para obtener los primeros resultados, que consistían en descubrir la existencia de las obras. Una vez tuviésemos conocimiento de ellas, el siguiente paso era localizarlas.

Según Giráldez (2006<sup>68</sup>) “En esta revisión sistemática se trata, fundamentalmente, de buscar y acceder de la manera más directa posible a todas las fuentes documentales relacionadas con el tema”.

Las primeras incursiones para descubrir el repertorio fue consultar las bases de datos de editoriales de música españolas. No son muchas las editoriales que publican música

---

<sup>67</sup> Recalamos que sean originales porque hemos encontrado numerosas obras para trompeta y órgano que no son originales. Son escritas para otros instrumentos o para órgano solo y se adaptan para esta formación por diversos autores y arreglistas.

<sup>68</sup> En Maravillas Díaz (coord..) (2005). *Introducción a la investigación en Educación Musical*.

notada en España, pero la gran mayoría de ellas tienen alojamientos web con sus diferentes catálogos por instrumento o formación. Por lo que la primera búsqueda atendiendo a Giráldez (2006), fue buscar partituras de trompeta y órgano a través de la Asociación Española de Editores de Música (AEDEM), donde pudimos localizar todas las editoriales registradas. Los resultados obtenidos en estas editoriales no fueron muy satisfactorios, muchas de las obras encontradas no cumplían con la premisa marcada en nuestra investigación de que fuesen obras originales para estos instrumentos, y las obras originales que se encontraron fueron muy pocas. Siguiendo a la búsqueda en editoriales, trasladamos la búsqueda en una de las bases de datos más importantes para instrumentos de viento-metal que hay, se trata de la base de datos del catálogo de la distribuidora de partituras alemana Martin Schmid. Aquí la búsqueda fue más satisfactoria, aunque de momento escasa para una investigación de estas características. Todo el material que se iba encontrando era archivado en una base de datos de elaboración propia a espera de comprobar en algunas de las obras, que era material original.

Llegado a este punto y siguiendo con otra de las recomendaciones de Giráldez (2006) “la vía más directa para localizar las fuentes primarias es consultar los catálogos documentales de las bibliotecas”. Nos disponemos pues, a consultar los catálogos y fondos de las principales bibliotecas e instituciones españolas especializadas en música. De donde mejores resultados obtuvimos fueron de la Fundación Juan March, Centro de Documentación y Archivo de la SGAE (CEDOA), Biblioteca Nacional, Centro de Documentación de Música y Danza, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Sociedad Española de Musicología, Asociación Española de Documentación Musical y Archivo Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Todas estas fuentes se consultaron en línea, pues todas ellas disponen de la consulta de sus catálogos a través de la red.

Estas búsquedas nos proporcionaron una gran cantidad de obras, pero no nos facilitan aquellas obras manuscritas, no publicadas o registradas, y aquellas que están fuera de catálogos. Por lo tanto, nos disponemos a buscar en otras fuentes más localizadas y específicas como bibliotecas de conservatorios (Madrid, Valencia, Gran Canaria, Sevilla, Barcelona,...), programaciones de festivales de órganos, programas de manos de conciertos de trompeta y órgano, discos de trompeta y órgano. Estas fuentes nos

proporcionan más material y nos lleva a personas concretas, organistas y trompetistas que suelen trabajar con este formato musical. De aquí nos llevan a tratar con los compositores que también nos dan muchos datos, bien de sus obras o de aquellos otros colegas que han compuesto para esta misma formación instrumental.

Toda esta búsqueda se completó con consultas a fuentes secundarias y terciarias: artículos, tesis, revistas electrónicas, revistas especializadas, páginas web, monografías, críticas musicales en prensa y todos aquellos documentos donde pudimos encontrar algún resquicio que nos pudiera dar información sobre alguna obra del repertorio objeto de estudio.

#### **4.3.2. Selección del material. Obras encontradas/localizadas.**

Para seleccionar el material a catalogar nos aseguramos en realizar ciertas acotaciones bien claras y definidas para tener la seguridad de que toda la obra seleccionada fuese original para trompeta y órgano de compositores españoles.

- Acotación en cuanto a los compositores: se nos dio el caso de encontrar obras con autoría de compositores con nombres y apellidos castellanos que, recurriendo a estudios biográficos, comprobamos que no eran españoles y por lo tanto debíamos discriminarlos de nuestro estudio.<sup>69</sup>
- Acotación en cuanto a transcripciones y adaptaciones: en las primeras búsquedas por editoriales encontramos bastante música publicada para la formación de trompeta y órgano. Obras de *Cabanilles*, *Martín y Coll*, *Jiménez*, *Soler*, y alguna obra anónima, que por su título en español nos llevó a seleccionarla como obras catalogables dentro de nuestro estudio. Muchas de estas obras pertenecen a una misma editorial<sup>70</sup> y son editadas y arregladas por un mismo musicólogo, Edward Tarr, del que ya nos hemos referimos en el marco

---

<sup>69</sup> Los casos más destacados fueron los del suizo Víctor Martín con su obra *Orbitales VIII* y el argentino Martín Ackerman con *Pezzo II*.

<sup>70</sup> Mcnaughtan: es una editorial de música notada especializada en música de época, siglos XVII y XVIII.

teórico ampliamente. Las consultas hechas directamente a Tarr<sup>71</sup> nos dice que todas estas obras son originales para órgano y adaptadas posteriormente para trompeta y órgano, algo muy usual en el S.XX por la consonancia de ambos instrumentos y la escasez de repertorio barroco para esta formación.

- Acotación en cuanto a instrumentación: en un primer momento empezamos a archivar en nuestra base de datos obras para dúos y tríos de trompetas con órgano, así como para trompeta voz y órgano. Debido al elevado número de obras compuestas solo para trompeta y órgano, también nos llevó a discriminar este repertorio, quedándonos solo con las obras originales para trompeta y órgano.

Con todas estas acotaciones obtuvimos un total de 48 obras originales de compositores españoles compuestas para trompeta y órgano.

En la siguiente tabla las enumeramos ordenadas alfabéticamente por autor.

Tabla IV.1. Obras seleccionadas/encontradas.

Nº	Compositor	Título	Año crec.
1	Aguilá Macías, Fernando	<i>Tres Miniaturas Cortesanas</i>	2005
2	Alís Flores, Román	<i>Passacaglia para Trompeta y Órgano</i> <i>Op.168</i>	1993
3	Blanes Arques, Luis	<i>Coral figurado</i>	1978
4	Blanes Arques, Luis	<i>Coral variado</i>	1978
5	Casares López, Miguel	<i>Veles i vents de l'albufera</i>	2011
6	Chuliá Hernández, Salvador	<i>Festival para trompeta y órgano</i>	1988
7	Chuliá Ramiro, Vicente	<i>Solemnidad, danza y cadencia</i>	2008
8	Cuesta Aguirresarobe, Gorka	<i>Les larmes du feu</i>	2003
9	Díaz Yerro, Gonzalo	<i>Trhapsody I</i>	2011

<sup>71</sup> Mantuvimos entrevistas con este musicólogo en la isla de Fuerteventura, donde pasaba largas estancias invernales.

10	Franco García, Miguel	<i>Aria Rincontrata Op.41 bis</i>	1996
11	Garbizu Salaberria, Tomás	<i>Canto de Maitines</i>	1976
12	García-Alcalde, Guillermo	<i>Sonata Galieri</i>	2008
13	García Román, José	<i>Perazaniana</i>	1998
14	Guerrero Leoz, Antonio	<i>Invención en Tres Tiempos</i>	2012
15	Guerrero Moreno, César	<i>Ignotio</i>	2007
16	Gris Peñas, Miguel Ángel	<i>Luz - Tinieblas 2000</i>	1998
17	Hurtado Vallet, David	<i>Incertidumbre</i>	1998
18	Jurado, Pilar	<i>Kunsten Opfer</i>	2000
19	Legido González, Jesús M <sup>a</sup>	<i>Tres Invocaciones Marianas</i>	2003
20	León Gómez, Jaime	<i>Concierto N<sup>o</sup>2 en Sol con Introducción en Fa Mayor</i>	1975
21	Márquez Caraballo, Pablo	<i>Al pie de la Cruz</i>	2005
22	Martorell i Miralles, Antoni	<i>Sonata barroca per órgano e tromba</i>	1992
23	Mayor Ibáñez, Amando	<i>Scherzo</i>	1984
24	Montsalvatge i Bassols, Xavier	<i>Fantasia sobre un coral Luterá</i>	1979
25	Moreno Soriano, Alejandro	<i>Nueve Corales</i>	2006
26	Muneta Martínez de Morentin, Jesús M <sup>a</sup>	<i>Sonata en estilo barroco Op. 59 para trompeta y órgano</i>	1986
27	Muneta Martínez de Morentin, Jesús M <sup>a</sup>	<i>Ocho piezas para trompeta y órgano Op. 124</i>	1994
28	Muneta Martínez de Morentin, Jesús M <sup>a</sup>	<i>Sonata para trompeta y órgano Op. 134</i>	1995
29	Muneta Martínez de Morentin, Jesús M <sup>a</sup>	<i>Pequeña Suite para trompeta y órgano "Homenaje a Francisco de Goya" Op. 146</i>	1996
30	Muneta Martínez de Morentin, Jesús M <sup>a</sup>	<i>Fanfarria Te Deum Laudamus Op. 166/2</i>	1997
31	Muneta Martínez de Morentin, Jesús M <sup>a</sup>	<i>Tríptico "El Angelus" Op. 168</i>	1997

32	Muneta Martínez de Morentin, Jesús M <sup>a</sup>	<i>Sonata al estilo clásico Op. 178</i>	1998
33	Muneta Martínez de Morentin, Jesús M <sup>a</sup>	<i>Sonata para un estreno Op. 191 "Cantate Dómino in tubis ductilibus"</i>	1999
34	Muneta Martínez de Morentin, Jesús M <sup>a</sup>	<i>Sonata Pirenaica Op. 247</i>	2003
35	Muneta Martínez de Morentin, Jesús M <sup>a</sup>	<i>Fantasia para cornetto en sib y órgano Op. 288</i>	2005
36	Nava Cuervo, Jesús	<i>Abstracción, yuxtaposición y limbo</i>	2007
37	Noguera Guinovart, Antonio	<i>Confiteor Op.89</i>	2005
38	Noguera Guinovart, Antonio	<i>Resignación y plegaria Op.124</i>	2013
39	Noguera Guinovart, Antonio	<i>Sonata Op.125</i>	2013
40	Olives Villalonga, Bartolomé	<i>Sensacions</i>	2011
41	Pedrosa Muñoz, Juan Antonio	<i>Música Festiva Op.13</i>	1987
42	Pérez Díaz, Miguel	<i>Claros de Luna</i>	1996
43	Pons Server, Juan	<i>Romanza</i>	1991
44	Pons Server, Juan	<i>Plegaria a Santa Cecilia</i>	2014
45	Revueltas Colomer, Juan José	<i>Obertura y Chacona</i>	2007
46	Rodríguez Peris. Martín José	<i>Concierto a lo Barroco</i>	1996
47	Roncero Gómez, Vicente	<i>L'or del cel blau</i>	1997
48	Teixidó Ponce, Francesc	<i>Exordium Op. 42</i>	2005

## **CAPÍTULO 5. CATALOGACIÓN DE OBRAS PARA TROMPETA Y ÓRGANO DE COMPOSITORES ESPAÑOLES**

### **5.1. INTRODUCCIÓN**

Una vez dada por finalizada la búsqueda de obras para trompeta y órgano de compositores españoles, nos planteamos la necesidad de catalogar cada una de las obras, para poder dar una información exhaustiva de cada una de ellas. Al comprobar que hay muy pocas obras editadas, aún se nos hace más necesario catalogar este repertorio, para dar a conocer su existencia y que aquellos que estén interesados en él puedan saber donde localizarlas y conocer varios aspectos generales de ellas.

### **5.2. LA CATALOGACIÓN DE OBRAS MUSICALES**

Tradicionalmente las catalogaciones de obras musicales se han estructurado para organizar, archivar y documentar mayoritariamente estos documentos en bibliotecas o archivos eclesiásticos. La mayoría de los manuales, reglas y normativas que encontramos, están confeccionadas para satisfacer las necesidades de este tipo de catalogaciones. El problema lo encontramos cuando tenemos la necesidad de catalogar no solo físicamente el documento sino aportar información de su contenido, como es el caso que nos ocupa, además de querer llegar e informar a un gremio especializado como son los estudiantes, profesores e intérpretes de la trompeta, amén de aquellos investigadores y musicólogos que se interesen por esta investigación, que rescata y redescubre un repertorio poco frecuente y no organizado hasta el momento.

En nuestro caso abordamos la catalogación de partituras cuyo contenido es radicalmente diverso del que se puede esperar de un libro, aunque comparte con éste la forma y el medio por el que se materializa. La posible similitud que pueda haber entre una partitura y un libro o cualquier otro documento similar a estos, puede confundir y llevar a diversas contradicciones.

Tras consultar diversos manuales y reglas de catalogación, nos damos cuenta que debemos diseñar nuestro propio modelo de catalogación, pues como dice Torres Mulas:

En nuestras Reglas de Catalogación (que, a fin de cuentas, son la herramienta básica con la que cualquier profesional ha de contar para enfrentarse a su

colección) se establece la definición de libro ateniéndose estrictamente a su apariencia y materialidad, al margen de su contenido. Torres Mulas (2000, p.744).

Nuestro trabajo requiere de una catalogación que dé espacio para informar del contenido de la partitura, y es por esto que confeccionamos nuestra propia catalogación *ad hoc*.

### **5.3. CRITERIOS DE CATALOGACIÓN**

Ha habido dos trabajos que nos han servido como base para desarrollar nuestra catalogación, aunque ninguno de ellos satisface las necesidades de nuestro catálogo. Los trabajos de Heetland (2013) y García Torrelles (2005) catalogan un repertorio similar al nuestro, pero los criterios de catalogación nos parecen insuficientes para nuestro trabajo, ya que la finalidad de nuestra catalogación es dar la mayor información posible a los intérpretes (trompetistas y organistas) para despertar su interés y así se atrevan a programar estas obras, bien en conciertos o en programaciones didácticas en los conservatorios. También hemos revisado las Reglas de Catalogación editadas por el Ministerio de Educación y Cultura, al igual que diferentes manuales de catalogación y clasificación de obras musicales.

La catalogación que hemos realizado está basada en 7 ítems generales, los cuales aportan información muy explícita para los intérpretes especialistas<sup>72</sup>. Con ello se pretende dar toda la información de la obra de manera pormenorizada, sin necesidad de tener la obra física para saber qué tipo de obra es, qué nivel y estilo tiene. Los ítems principales son los siguientes:

- Título: título de la obra.
- Compositor: datos referidos al compositor.
- Obra: datos referidos al conocimiento general de la obra.
- Instrumentación: datos referidos a la trompeta y al órgano, según son tratados en la obra.
- Partitura: características físicas de la partitura.

---

<sup>72</sup> Entendemos como especialistas, a trompetistas y organistas.

- Datos de estreno: si la obra ha sido estrenada o no.
- Grabación sonora: si existe grabación de la obra.

Estos ítems se pueden ver reflejados de forma más sistemática en la Tabla VI.3.

#### 5.4. LÍMITES

La presente catalogación se desarrolla dentro de los siguientes límites:

1. Esta catalogación trata las obras originales para trompeta y órgano de compositores españoles.
2. Obras escritas originalmente para otros instrumentos que han sido arregladas para trompeta y órgano, no son tenidas en cuenta en esta catalogación.
3. Composiciones originales para órgano, donde se sustituye una de las voces ubicadas en algunos de su registros de clarines o trompetas para dejar esa parte a la trompeta, tampoco son incluidas.
4. Hay dos obras encontradas que no están dentro del catálogo por expresa petición de los compositores<sup>73</sup>. No obstante, sí están ubicadas como obras localizadas pero no formarán como parte del catálogo que se expone.

#### 5.5. ÍNDICE DE OBRAS

El índice de obras catalogables está compuesto por todas las obras encontradas excepto por las dos que sus compositores nos han pedido que no las incluyamos en nuestro catálogo.

Tabla V.1. Obras no catalogables.

<b>Compositor</b>	<b>Título</b>	<b>Año de creación</b>
Cuesta Aguirresarobe, Gorka	<i>Les larmes du feu</i>	2003
Mayor Ibáñez, Amando	<i>Scherzo</i>	1984

<sup>73</sup> Los compositores Gorca Cuesta y Amando Mayor nos han prohibido taxativamente la inclusión de sus obras en nuestro catálogo.

Todas las obras de nuestro catálogo están ordenadas, y así se presentan, cronológicamente por la fecha de composición de la obra. Así las 46 obras catalogables se expondrán en el siguiente orden:

1. León Gómez, Jaime. *Concierto N<sup>o</sup>2 en Sol con Introducción en Fa Mayor*. 1975.
2. Garbizu Salaberria, Tomás. *Canto de Maitines*. 1976.
3. Blanes Arques, Luis. *Coral figurado*. 1978.
4. Blanes Arques, Luis. *Coral variado*. 1978.
5. Montsalvatge i Bassols, Xavier. *Fantasia sobre un coral Luterá*. 1979.
6. Muneta Martínez de Morentin, Jesús M<sup>a</sup>. *Sonata en estilo barroco Op. 59 para trompeta y órgano*. 1986.
7. Pedrosa Muñoz, Juan Antonio. *Música Festiva Op.13*. 1987.
8. Chuliá Hernández, Salvador. *Festival para trompeta y órgano*. 1988.
9. Pons Server, Juan. *Romanza*. 1991.
10. Martorell i Miralles, Antoni. *Sonata barroca per órgano e tromba*. 1992.
11. Alís Flores, Román. *Passacaglia para Trompeta y Órgano Op.168*. 1993.
12. Muneta Martínez de Morentin, Jesús M<sup>a</sup>. *Ocho piezas para trompeta y órgano Op. 124*. 1994.
13. Muneta Martínez de Morentin, Jesús M<sup>a</sup>. *Sonata para trompeta y órgano Op. 134*. 1995.
14. Franco García, Miguel. *Aria Rincontrata Op.41 bis*. 1996.
15. Muneta Martínez de Morentin, Jesús M<sup>a</sup>. *Pequeña Suite para trompeta y órgano "Homenaje a Francisco de Goya" Op. 146*. 1996.
16. Pérez Díaz, Miguel. *Claros de Luna*. 1996.
17. Rodríguez Peris, Martín José. *Concierto a lo Barroco*. 1996.
18. Muneta Martínez de Morentin, Jesús M<sup>a</sup>. *Fanfarria Te Deum Laudamus Op. 166/2*. 1997.
19. Muneta Martínez de Morentin, Jesús M<sup>a</sup>. *Tríptico "El Angelus" Op. 168*. 1997.
20. Roncero Gómez, Vicente. *L'or del cel blau*. 1997.
21. García Román, José. *Perazaniana*. 1998.
22. Gris Peñas, Miguel Ángel. *Luz - Tinieblas 2000*. 1998.
23. Hurtado Vallet, David. *Incertidumbre*. 1998.
24. Muneta Martínez de Morentin, Jesús M<sup>a</sup>. *Sonata al estilo clásico Op. 178*. 1998.

25. Muneta Martínez de Morentin, Jesús M<sup>a</sup>. *Sonata para un estreno Op. 191 "Cantate Dómino in tubis ductilibus"*. 1999.
26. Jurado Ruiz, M<sup>a</sup> del Pilar. *Kunsten Opfer*. 2000.
27. Legido González, Jesús M<sup>a</sup>. *Tres Invocaciones Marianas*. 2003.
28. Muneta Martínez de Morentin, Jesús M<sup>a</sup>. *Sonata Pirenaica Op. 247*. 2003.
29. Aguilá Macías, Fernando. *Tres Miniaturas Cortesanas*. 2005.
30. Márquez Caraballo, Pablo. *Al pie de la Cruz*. 2005.
31. Muneta Martínez de Morentin, Jesús M<sup>a</sup>. *Fantasia para cornetto en sib y órgano Op. 288*. 2005.
32. Noguera Guinovart, Antonio. *Confiteor Op.89*. 2005.
33. Teixidó Ponce, Francesc. *Exordium Op. 42*. 2005.
34. Moreno Soriano, Alejandro. *Nueve Corales*. 2006.
35. Guerrero Moreno, César. *Ignotio*. 2007.
36. Nava Cuervo, Jesús. *Abstracción, yuxtaposición y limbo*. 2007.
37. Revueltas Colomer, Juan José. *Obertura y Chacona*. 2007.
38. Chuliá Ramiro, Vicente. *Solemnidad, danza y cadencia*. 2008.
39. García-Alcalde, Guillermo. *Sonata Galieri*. 2008.
40. Casares López, Miguel. *Veles i vents de l'albufera*. 2011.
41. Díaz Yerro, Gonzalo. *Trhapsody I*. 2011.
42. Olives Villalonga, Bartolomé. *Sensacions*. 2011.
43. Guerrero Leoz, Antonio. *Invención en Tres Tiempos*. 2012.
44. Noguera Guinovart, Antonio. *Resignación y plegaria Op.124*. 2013.
45. Noguera Guinovart, Antonio. *Sonata Op.125*. 2013.
46. Pons Server, Juan. *Plegaria a Santa Cecilia*. 2014.

## 5.6. FICHA DE CATALOGACIÓN

La siguiente tabla muestra la ficha de catalogación que hemos elaborado para este estudio.

*Tabla.V.2.* Modelo de ficha de catalogación de obras para trompeta y órgano.

<b>Título</b>				
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>			
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>			
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>			
	<b>Estilo / Estética</b>			
	<b>Forma musical</b>			
	<b>Movimientos</b>			
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>			
	<b>Duración</b>			
	<b>Características generales</b>			
<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>		
		<b>Tesitura</b>		
		<b>Uso de sordinas</b>		
		<b>Técnicas extendidas</b>		
		<b>Nivel de dificultad</b>		
	<b>Órgano</b>	<b>Tipo de instrumento</b>		
		<b>Registración</b>		
		<b>Nivel de dificultad</b>		
	<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	
			<b>Formato de escritura</b>	
<b>Datos de registro</b>				
<b>Descripción física</b>				
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>			
	<b>Lugar / Festival / Órgano</b>			
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>		
<b>Órgano</b>				
<b>Grabación sonora</b>				

### **5.6.1. Descripción de los ítems de la ficha de catalogación.**

Cada ítem está confeccionado para proporcionar una información concreta. Están divididos en siete grandes apartados (título, compositor, obra, instrumentación, partitura, datos estreno, grabación sonora), los cuales aportan información que puede ser consultada por separado o conjuntamente, según la persona que se interese por el repertorio, bien sea estudiante de trompeta, profesor, musicólogo, organista,...Esto hace muy práctica la consulta del catálogo, sin tener que consultar la ficha entera para obtener la información que se busca según el perfil del interesado.

### **5.6.2. Título.**

El título de la obra se describe tal como aparece en la partitura o manuscrito, con su subtítulo y número de Opus<sup>74</sup> si lo tuviese.

### **5.6.3. Compositor.**

#### **5.6.3.1. Nombre.**

Nombre completo del compositor (nombre y dos apellidos), con el año de nacimiento y muerte según corresponda.

#### **5.6.3.2. Grupo o corriente compositiva.**

Este ítem ubica al compositor en alguna corriente compositiva en la que se encuentre su trabajo de creación o si pertenece a un grupo de creación en concreto. Nunca se menciona si pertenece a algunas de las asociaciones regionales de compositores existentes o si es socio de alguna sociedad de compositores nacional.

### **5.6.4. Obra.**

#### **5.6.4.1. Año de creación.**

Año en el que se terminó de componer la obra.

---

<sup>74</sup> Palabra latina, *obra*, que se emplea para designar el número que corresponde a una obra musical en la producción global de un compositor.

#### **5.6.4.2. Estilo / Estética.**

Consideraciones generales a tener en cuenta referente a rasgos peculiares del estilo y de la estética de la obra.

#### **5.6.4.3. Forma musical.**

Este ítem describe la forma musical de la pieza según la terminología estándar de las formas musicales (sonata, suite, concierto, fantasía,...). Aquellas que no se encuentren dentro de éstas, se describen según las indicaciones del compositor o como resultado del análisis de la obra.

#### **5.6.4.4. Movimientos.**

Número de movimientos que tiene la obra, así como su título, agógica, indicador de tempo o medida metronómica si lo tuviese, según aparece en la partitura.

#### **5.6.4.5. Encargo / Motivo de composición.**

Se describe si la obra fue compuesta por algún encargo (festivales, concursos, conmemoraciones,...) y lo que motivó al compositor a su creación (dedicatoria o iniciativa particular del compositor).

#### **5.6.4.6. Duración.**

Duración de la obra, reflejada en minutos y segundos.

#### **5.6.4.7. Características generales.**

Datos generales de la obra que dan una información somera y sucinta de la misma. De tal forma que proporcione los datos más importantes, sin tener que conocer exhaustivamente toda ella.

#### **5.6.5. Instrumentación.**

Información referida a los instrumentos de esta formación musical (trompeta y órgano).

### **5.6.5.1. Trompeta.**

#### **5.6.5.1.1. Tipo de instrumento.**

Tipo de instrumento para el que fue compuesta la obra (trompeta en Sib, Do, Mib, natural, piccolo, fliscorno,...).

#### **5.6.5.1.2. Tesitura.**

Registro en el que se encuentra la obra. Aunque pudimos usar algunos de los sistemas internacionales<sup>75</sup> de asignación de octavas para la descripción de la tesitura de la obra, decidimos usar la imagen visual del pentagrama ubicando las notas reales con la nota más grave y la más aguda, siempre en el tono para el instrumento que se usa en la obra. Creemos que de esta forma se facilita más claramente esta información, al tratarse de sonidos reales ubicados dentro del pentagrama, siendo muy práctico para el intérprete o estudiante que consulte esta información.

#### **5.6.5.1.3. Uso de sordinas.**

Describe si es necesario el uso de sordinas en la obra y de qué tipo es requerida.

#### **5.6.5.1.4. Técnicas extendidas.**

Descripción de si la obra contiene efectos sonoros, de articulación, registro o de todos aquellos que se consideren que están dentro de las técnicas extendidas actuales de la interpretación trompetística. En este apartado nos hemos basado en el trabajo de Cherry (2009), en el que hace un estudio pormenorizado de las técnicas extendidas en la trompeta.

#### **5.6.5.1.5. Nivel de dificultad.**

En este ítem ubicamos el nivel de dificultad de la obra atendiendo a la normativa vigente por la que se rigen los niveles de enseñanza musical en el estado español, enseñanzas profesionales y enseñanzas superiores de música. Tan solo en algunos casos muy claros se recomendará el curso específico en el que debe estar ubicada.

---

<sup>75</sup> ASA: Sistema de designación de octavas adoptado por el Acoustical Society of America. Sistema Francobelga de numeración de las octavas, muy adoptado en Europa.

### **5.6.5.2. Órgano.**

La información que la ficha proporciona en cuanto al órgano es menos exhaustiva que la proporcionada para la trompeta. Este trabajo está enfocado desde un punto de vista trompetístico y especializado en este instrumento principalmente. Referente al órgano, se dan datos concretos que ayudarán al intérprete o estudiante a poder elegir el tipo de instrumento con mayor criterio para su interpretación. También servirá para que los organistas puedan tener una idea más clara en el uso de los registros y del nivel de la obra.

#### **5.6.5.2.1. Tipo de instrumento.**

Se describen datos referidos a:

- Si la obra fue compuesta para algún órgano en concreto, en su caso, se anexan las características del mismo.
- Si el compositor quiere que se use un órgano de determinadas características (barroco, romántico, contemporáneo,...).
- Si el compositor permite la interpretación de la obra en cualquier tipo de órgano, independientemente de sus características.

#### **5.6.5.2.2. Registración.**

Se describe si el compositor demanda registraciones concretas o las deja a elección del intérprete. En el primer caso se anexan las especificaciones de las registraciones.

#### **5.6.5.2.3. Nivel de dificultad.**

En este ítem, al igual que hicimos en el apartado de la trompeta, ubicamos el nivel de dificultad de la obra, atendiendo a la normativa vigente por la que se rigen los niveles de enseñanza musical en el estado español, enseñanzas profesionales y enseñanzas superiores de música.

### **5.6.6. Partitura.**

Se proporcionan los datos del documento musical siguiendo las directrices de La Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada (ISBD)<sup>76</sup>.

#### **5.6.6.1. Editorial.**

Ofrece el dato de si la partitura está editada o no, y cuál es su editorial en su caso. También si la publicación está descatalogada, como son algunos casos.

#### **5.6.6.2. Formato de escritura.**

Da la información de en qué formato de escritura se encuentra la partitura. Transcribimos la mención específica del formato musical (impresos, archivos digitales y manuscritos) y su presentación física (número de páginas y tamaño de la partitura física).

#### **5.6.6.3. Datos de registro.**

Se refieren a los numéricos de registros que dan los organismos, dependiendo de los lugares en los que el compositor haya hecho el registro de su obra. Tomando como el principal, el número de registro de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

#### **5.6.6.4. Descripción física.**

Descripción física de la partitura, que incluye su tamaño, dimensiones y detalles físicos así como una descripción del material acompañante con los tipos de unidades y tamaños.

### **5.6.7. Datos estreno.**

#### **5.6.7.1. Fecha.**

Fecha en la que se realizó el estreno de la obra. Describiendo día, mes y año.

---

<sup>76</sup> La ISBD es la norma que determina los elementos de datos que se deben registrar o transcribir en un orden específico como base para la descripción del recurso que se está catalogando.

#### **5.6.7.2. Lugar / Festival / Órgano.**

Localidad en la que se desarrolló el estreno, si formó parte de algún festival y si se conoce en qué órgano tuvo lugar dicho estreno.

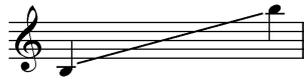
#### **5.6.7.3. Intérpretes.**

Nombre de los intérpretes que estrenaron la obra.

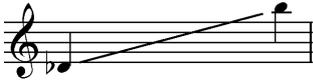
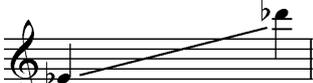
#### **5.6.8. Grabación sonora.**

Describe si la obra ha sido registrada y editada en algún sello discográfico para su comercialización.

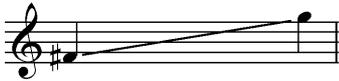
**5.7. LEÓN GÓMEZ, JAIME: *CONCIERTO Nº 2 EN SOL CON INTRODUCCIÓN EN FA MAYOR***

<b>Título</b>	<b>Nombre</b>	Jaime León Gómez (1966)		
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	No pertenece a ningún grupo o corriente compositiva.		
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	1975		
	<b>Estilo / Estética</b>	El estilo de la obra es completamente tonal, con tres movimientos, uno lento y los otros dos en tempo allegro.		
	<b>Forma musical</b>	Concierto.		
	<b>Movimientos</b>	I. Introducción. Allegro. II. Adagio. III. Final.		
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	Es un ejercicio práctico de la época de estudio del compositor en el conservatorio.		
	<b>Duración</b>	11´		
	<b>Características generales</b>	Es una obra de juventud. La intención de su composición es la Gloria de Dios mediante la percepción de la belleza. La obra parte de un ejercicio en el que el compositor indaga en los sonidos de este espectacular binomio musical.		
<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Trompeta en Si b.	
		<b>Tesitura</b>		
		<b>Uso de sordinas</b>	No.	
		<b>Técnicas extendidas</b>	No.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.	
	<b>Órgano</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Órgano de dos teclados y pedal.	
		<b>Registración</b>	Sin especificar.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.	
<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	No editada.	
		<b>Formato de escritura</b>	Partitura impresa.	
		<b>Datos de registro</b>	SGAE: 3.263.905	
		<b>Descripción física</b>	Partitura (23 pp.); Din A4	
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	Sin estrenar.		
	<b>Lugar/Festival / Órgano</b>			
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>		
<b>Órgano</b>				
<b>Grabación sonora</b>	No.			

## 5.8. GARBIZU SALABERRIA, TOMÁS: *CANTO DE MAITINES*

<b>Título</b>	<b>Canto de Maitines</b>			
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	Tomás Garbizu Salaberria (1901 – 1989)		
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	No pertenece a ningún grupo o corriente compositiva.		
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	1976		
	<b>Estilo / Estética</b>	Se trata de una obra en forma de suite, escrita en un lenguaje atonal y politonal, estructurada en episodios.		
	<b>Forma musical</b>	Suite.		
	<b>Movimientos</b>	Un solo movimiento.		
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	Obra encargo del VII Ciclo Estival de Música Coral y de Órgano en el Santuario de la Bien Aparecida de Santander.		
	<b>Duración</b>	7'		
	<b>Características generales</b>	En esta obra la combinación instrumental de trompeta y órgano parece que intente hacer una alusión simbólica al diálogo entre la Tierra y el Cielo, de modo parecido al canto litúrgico.		
<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Trompeta en Do o Sib.	
		<b>Tesitura</b>	Tpt. en Do. 	
			Tpt. en Sib. 	
		<b>Uso de sordinas</b>	No.	
		<b>Técnicas extendidas</b>	No.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.	
	<b>Órgano</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Órgano de dos teclados y pedal.	
		<b>Registración</b>	Sin especificar.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Profesionales (5º-6º).	
	<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	Descatalogada (Tritó).
<b>Formato de escritura</b>			Partitura editada.	
<b>Datos de registro</b>			Dep. Leg: B-30.142-2004 ISMN: M-69204-212-9	
<b>Descripción física</b>			Partitura (11 pp.) ; Din A4 + 2 partes.	
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	17/7/1977		
	<b>Lugar / Festival / Órgano</b>	VII Ciclo Estival de Música Coral y de Órgano en el Santuario de la Bien Aparecida de Santander.		
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>	Jannis Marshale-Coffma.	
<b>Órgano</b>		Montserrat Torrent.		
<b>Grabación sonora</b>	No.			

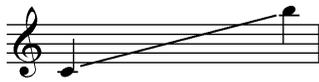
## 5.9. BLANES ARQUES, LUIS: *CORAL FIGURADO*

<b>Título</b>	<b>Coral Figurado</b>			
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	Luis Blanes Arques (1929 - 2009)		
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	Generación de 1967		
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	1978		
	<b>Estilo / Estética</b>	Obra de clara orientación tonal basada en un tema de J. S. Bach.		
	<b>Forma musical</b>	Coral.		
	<b>Movimientos</b>	Un solo movimiento.		
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	Se desconoce.		
	<b>Duración</b>	1'20''		
	<b>Características generales</b>	Obra de índole menor y que, a buen seguro, compondría el compositor en sus inicios, porque son de clara orientación tonal y de escritura simple. El coral figurado es una sencilla melodía de 32 compases en el que el órgano tiene el mayor papel interpretativo, siendo la trompeta la que hace la línea superior del coral con una escritura muy tradicional.		
<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Trompeta en Do.	
		<b>Tesitura</b>		
		<b>Uso de sordinas</b>	No.	
		<b>Técnicas extendidas</b>	No.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Profesionales (3º- 4º).	
	<b>Órgano</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Órgano de uno o dos teclados sin pedal.	
		<b>Registración</b>	Sin especificar.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Profesionales (3º-4º).	
	<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	No editada.
<b>Formato de escritura</b>			Partitura impresa.	
<b>Datos de registro</b>			Sin registrar.	
<b>Descripción física</b>			Partitura (3 pp.) ; Din A4	
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	29/12/1983		
	<b>Lugar / Festival / Órgano</b>	Conservatorio Municipal "Mestre Vert" de Carcaixent (Valencia).		
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>	Salvador Albert Palop.	
<b>Órgano</b>		Francisco Hernández Guirado.		
<b>Grabación sonora</b>	No.			

## 5.10. BLANES ARQUES, LUIS: *CORAL VARIADO*

<b>Título</b>	<b>Coral Variado</b>			
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	Luis Blanes Arques (1929 - 2009)		
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	Generación de 1967		
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	1978		
	<b>Estilo / Estética</b>	Obra de clara orientación tonal basada en un tema de J. S. Bach.		
	<b>Forma musical</b>	Coral.		
	<b>Movimientos</b>	Un solo movimiento.		
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	Se desconoce.		
	<b>Duración</b>	2'		
	<b>Características generales</b>	Obra de índole menor y que, a buen seguro, compondría el compositor en sus inicios porque son de clara orientación tonal y de escritura simple. El coral variado es una sencilla melodía de mayor extensión que la obra anterior del mismo compositor, 42 compases, en el que el órgano tiene el mayor papel interpretativo, siendo la trompeta la que hace la línea superior del coral con una escritura muy tradicional.		
<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Trompeta en Do.	
		<b>Tesitura</b>		
		<b>Uso de sordinas</b>	No.	
		<b>Técnicas extendidas</b>	No.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Profesionales (3º- 4º).	
	<b>Órgano</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Órgano de uno o dos teclados sin pedal.	
		<b>Registración</b>	Sin especificar.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Profesionales (3º-4º).	
	<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	No editada.
<b>Formato de escritura</b>			Partitura impresa.	
<b>Datos de registro</b>			Sin registrar.	
<b>Descripción física</b>			Partitura (3 pp.); Din A4	
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	29/12/1983		
	<b>Lugar / Festival / Órgano</b>	Conservatorio Municipal “Mestre Vert” de Carcaixent (Valencia).		
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>	Salvador Albert Palop.	
<b>Órgano</b>		Francisco Hernández Guirado.		
<b>Grabación sonora</b>	No.			

**5.11. MONTSALVATGE i BASSOLS, XAVIER: *FANTASÍA SOBRE UN CORAL LUTERÁ***

<b>Título</b>	<b>Fantasia sobre un Coral Luterá</b>			
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	Xavier Montsalvatge i Bassols (1912-2002)		
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	Generación perdida.		
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	1979		
	<b>Estilo / Estética</b>	Obra atonal basada en la composición por modos y con alguna reminiscencia dodecafónica.		
	<b>Forma musical</b>	Fantasia.		
	<b>Movimientos</b>	Un solo movimiento.		
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	Encargo para la inauguración del órgano barroco restaurado de la iglesia de San Pedro de Torredembarra (Tarragona).		
	<b>Duración</b>	7'		
	<b>Características generales</b>	Esta obra está basada en un tema de coral luterano, armonizado para órgano. Algunas secciones tienen algunas reminiscencias de formas musicales tradicionales, pero está estructurada de forma muy libre, característica muy marcada en la forma de componer de Montsalvatge.		
<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Trompeta en Do.	
		<b>Tesitura</b>		
		<b>Uso de sordinas</b>	- Con sordino (Sin especificar tipo). - Cup.	
		<b>Técnicas extendidas</b>	- Glissandos. - Frulatos. - Picados múltiples.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.	
	<b>Órgano</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Órgano de dos teclados y pedal. Órgano barroco de la iglesia de San Pedro de Torredembarra (Tarragona).	
		<b>Registración</b>	- I (Orgue major): Fons 8',4',2'. Ple, Trompeta 8' - II (Positiu): Fons 8',4',2' - III (Eco): Fons 8',4' - Ped: Fons 16',8',4'; Llengüetes 16',8'	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.	

<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	Tritó.	
		<b>Formato de escritura</b>	Partitura editada.	
		<b>Datos de registro</b>	Dep. Leg. :B-43.749-2002 SGAE: 425.407 ISMN: M-69204-079-8	
		<b>Descripción física</b>	Partitura (13 pp.); 31 cm + 1 parte.	
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	15/7/1979		
	<b>Lugar/Festival / Órgano</b>	Órgano barroco de la Iglesia de San Pedro de Torredembarra (Tarragona).		
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>	Francesc Oliver.	
		<b>Órgano</b>	Montserrat Torrent.	
<b>Grabación sonora</b>	No.			

**5.12. MUNETA MARTÍNEZ DE MURENTIN, JESÚS MARÍA: SONATA EN ESTILO BARROCO OP.59 PARA TROMPETA Y ÓRGANO**

<b>Título</b>	<b>Sonata en estilo barroco Op. 59 para trompeta y órgano</b>			
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	Jesús María Muneta Martínez de Morentin (1939)		
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	No pertenece a ningún grupo o corriente compositiva.		
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	1986		
	<b>Estilo / Estética</b>	Obra compuesta en forma sonata y de marcado estilo barroco.		
	<b>Forma musical</b>	Sonata.		
	<b>Movimientos</b>	I. Andante. II. Adagio Molto. III. Allegro (a modo de rondó).		
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	IX Ciclo de Órgano de Teruel.		
	<b>Duración</b>	6'20''		
	<b>Características generales</b>	Sonata para trompeta y órgano en tres movimientos. Es una obra de marcado carácter barroco con bastante atención a las ornamentaciones, típicas de este periodo. La trompeta y el órgano crean un diálogo continuo en toda la obra, no predominando el uno sobre el otro en ningún momento.		
	<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Trompeta en Do.
<b>Tesitura</b>				
<b>Uso de sordinas</b>			No.	
<b>Técnicas extendidas</b>			No.	
<b>Nivel de dificultad</b>			Enseñanzas Profesionales (5º-6º).	
<b>Órgano</b>		<b>Tipo de instrumento</b>	Órgano de uno o dos teclados sin pedal.	
		<b>Registración</b>	Sin especificar.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Profesionales (3º-4º).	
<b>Partitura</b>		<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	No editada.
	<b>Formato de escritura</b>		Partitura impresa.	
	<b>Datos de registro</b>		SGAE: 2.571.868	
	<b>Descripción física</b>		Partitura (23 pp.); Din A4.	

<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	22/10/1986	
	<b>Lugar/Festival / Órgano</b>	Iglesia de los Padres Franciscanos (Teruel).	
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>	Manuel Esparrells.
		<b>Órgano</b>	Jesús María Muneta Martínez de Morentin.
<b>Grabación sonora</b>	Grabada en el CD <i>Música para Trompeta y Órgano</i> - Jesús María Muneta Martínez de Morentin por Juan Ignacio Lozano Martínez (trompeta) y José María Berdejo Marín (órgano). Editado por la Asociación Cultural de Músicos de Teruel. Ref.: CD 1001/2000 – Marywather Productions.		

### 5.13. PEDROZA MUÑOZ, JUAN ANTONIO: *MÚSICA FESTIVA OP.13*

<b>Título</b>	<b>Música Festiva Op.13</b>			
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	Juan Antonio Pedrosa Muñoz (1955)		
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	No pertenece a ningún grupo o corriente compositiva.		
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	1987		
	<b>Estilo / Estética</b>	Se trata de una obra que pretende imitar una sonata barroca en su formato, pero adaptando el lenguaje armónico. Es de estilo Neoclásico.		
	<b>Forma musical</b>	Sonata.		
	<b>Movimientos</b>	I. Largo. II. Allegro. III. Adagio. IV. Andante Espressivo. Presto.		
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	Obra encargada por el Ateneo de Sevilla. Dedicada al Excmo. Ateneo de Sevilla en el primer centenario de su fundación.		
	<b>Duración</b>	8'		
	<b>Características generales</b>	Al igual que en los modelos barrocos, es una obra tipo sonata (da chiesa) en 4 tiempos, alternando carácter y tempo (lento-rápido-lento-rápido). Como es habitual, el tercer tiempo es solo para órgano, con objeto de que el solista pueda descansar. Esto permite que el lenguaje de este tiempo pueda ser un poco más contemporáneo, pero dentro de un límite.		
	<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Trompeta en Do.
<b>Tesitura</b>				
<b>Uso de sordinas</b>			No.	
<b>Técnicas extendidas</b>			No.	
<b>Nivel de dificultad</b>			Enseñanzas Superiores.	
<b>Órgano</b>		<b>Tipo de instrumento</b>	Órgano de dos teclados y pedal.	
		<b>Registración</b>	Registración barroca.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.	
<b>Partitura</b>		<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	No editada.
	<b>Formato de escritura</b>		Partitura impresa.	
	<b>Datos de registro</b>		SGAE : 80.601.	
	<b>Descripción física</b>		Partitura (11 pp.); Din A4. + 1 parte.	

<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	10/12/1987		
	<b>Lugar/Festival / Órgano</b>	Parroquia del Divino Salvador (Sevilla).		
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>	Francisco Cano.	
		<b>Órgano</b>	Juan Antonio Pedrosa.	
<b>Grabación sonora</b>	No.			

**5.14. CHULIÁ HERNÁNDEZ, SALVADOR: *FESTIVAL PARA TROMPETA Y ÓRGANO***

<b>Título</b>	<b>Festival para trompeta y órgano</b>		
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	Salvador Chuliá Hernández (1944)	
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	No pertenece a ningún grupo o corriente compositiva.	
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	1988	
	<b>Estilo / Estética</b>	Las obra está compuesta sobre una armonía clara donde el contrapunto nace desde el interior de los diferentes temas empleados en la obra. Tiene un alto manejo de la modulación que lleva en ocasiones a la bitonalidad o politonalidad, muy característico en el estilo compositivo del autor.	
	<b>Forma musical</b>	Suite.	
	<b>Movimientos</b>	I. Allegro non troppo. II. Adagio. III. Andante. Allegro Final.	
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	Obra dedicada a la "Semana Internacional de Trompeta" de Navajas.	
	<b>Duración</b>	10'	
	<b>Características generales</b>	Es considerada una de las más importantes obras para trompeta y órgano del repertorio español. Se caracteriza por el amplio uso de las modulaciones, dejando entrever una politonalidad constante a lo largo de toda la obra. La trompeta es tratada de manera virtuosística, de tal forma que en el primer y tercer movimiento siempre comienza sola en forma de cadencia. Fue concebida para ser interpretada en un gran órgano, tomando como base el Órgano Monumental Cabanilles de Iglesia de la Compañía de Jesús de Valencia.	
<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Trompeta Piccolo en Sib.
		<b>Tesitura</b>	
		<b>Uso de sordinas</b>	Cup.
		<b>Técnicas extendidas</b>	No.
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.

	<b>Órgano</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Fue concebida para ser interpretada en un gran órgano, tomando como base el Órgano Monumental Cabanilles de la Iglesia de la Compañía de Jesús de Valencia.	
		<b>Registración</b>	Mvto. I: - Positivo. 8-4-2. - Llano / G.O. 8-4-2.Llano / - Ped. 16-8-4-2. - Enganche II. Mvto. II: - Positivo. Flauta 8-4-2. / G.O. - Principal 8 / Pedal. 16-8 Mvto. III: - Positivo: 8-4-2. - Llano: Enganche II-I / G.O. 8-4-2. - Llano / Pedal: 16-8-I ped.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.	
<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	Piles.	
		<b>Formato de escritura</b>	Partitura editada.	
		<b>Datos de registro</b>	Dep. Leg.: V. 4131 – 2000 SGAE: 496.586 PIL.: 0589	
		<b>Descripción física</b>	1 partitura (16 pp.); 30 cm + 1 parte.	
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	9/9/1988		
	<b>Lugar/Festival / Órgano</b>	Residencia Martí, Navajas (Castellón).		
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>	Vicente López.	
<b>Órgano</b>		Bernard Bailbe.		
<b>Grabación sonora</b>	Grabada en el CD <i>Encuentro entre dos estirpes</i> . Ernesto Chuliá (trompeta) y José Vicente Giner (órgano). ML Producciones. ML-092CD. Valencia, España.			

## 5.15. PONS SERVER: ROMANZA

Título	Romanza		
Compositor	Nombre	Juan Pons Server (1941)	
	Grupo o corriente compositiva	No pertenece a ningún grupo o corriente compositiva.	
Obra	Año de creación	1991	
	Estilo / Estética	Obra de escritura tradicional centrada en la melodía y el acompañamiento armónico de estructuras convencionales. Obra de marcado estilo melódico, en lo que se basa el autor para su composición.	
	Forma musical	Romanza.	
	Movimientos	Un solo movimiento.	
	Encargo / Motivo de composición	No fue compuesta para ningún encargo específico. Dedicada al trompetista Vicente López.	
	Duración	4'50''	
	Características generales	Esta es una obra compuesta en forma de <i>Romanza</i> . Esta forma musical se caracteriza por ser un tipo de obra no muy larga, con cierto carácter sentimental y con mucha importancia de la melodía y la expresividad. La obra está compuesta en tres secciones bien diferenciadas.	
Instrumentación	Trompeta	Tipo de instrumento	Trompeta en Do.
		Tesitura	
		Uso de sordinas	No.
		Técnicas extendidas	No.
		Nivel de dificultad	Enseñanzas Profesionales (5º-6º).
		Órgano	Tipo de instrumento
	Registación		Sin especificar.
	Nivel de dificultad		Enseñanzas Profesionales (1º-2º).
	Partitura	Edición	Editorial
Formato de escritura			Partitura editada.
Datos de registro			Dep. Leg.: V.3468-1991 SGAE: 2.335.737 ISMN: 979-0-3505-0550-8
Descripción física			1 partitura (8 pp.); 30 cm + 1 parte.

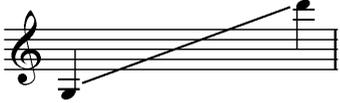
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	Sin estrenar.	
	<b>Lugar/Festival / Órgano</b>		
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>	
		<b>Órgano</b>	
<b>Grabación sonora</b>	No.		

**5.16. MARTORELL I MIRALLES, ANTONI: SONATA BARROCA PER ÓRGANO E TROMBA**

<b>Título</b>	<b>Sonata barroca per órgano e tromba</b>		
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	Antoni Martorell i Miralles (1913 - 2009)	
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	Novecento musical español.	
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	1992	
	<b>Estilo / Estética</b>	El compositor se define como clásico en la forma, impresionista de inspiración, en el color y romántico en la expresión. Todas estos aspectos son contemplados en esta sonata de forma marcadamente clásica.	
	<b>Forma musical</b>	Sonata.	
	<b>Movimientos</b>	I. Allegro moderato. II. Andante, allegretto (♩ = 84). III. Alla "siciliana", "more classico". Vivace con eleganza. (♩ = 66).	
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	Compuesta con motivo del 250 aniversario de la muerte de Vivaldi.	
	<b>Duración</b>	11'	
	<b>Características generales</b>	Obra que destaca especialmente por la armonía y el contrapunto. Esta sonata tiene cierto cultivo de la música litúrgica, sobre la base de los motivos populares (cantos y danzas) de nuestro folklore, donde ha ido construyendo (al estilo de J. S. Bach) esta forma sonata en estilo barroco.	
<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Piccolo en Sib.
		<b>Tesitura</b>	
		<b>Uso de sordinas</b>	No.
		<b>Técnicas extendidas</b>	No.
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.

	<b>Órgano</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	La obra se compuso pensando en el gran órgano de Santanyí, cuyo registro de llenos es el más grande del mundo. Este instrumento impresionante es obra del organero Jordi Bosch, mallorquín, que fuera organero real (Carlos IV) y ujier de cámara de la reina. Es un órgano de corte barroco. No obstante, este magnífico instrumento reclamaba (como hizo él) obras de corte barroco, sin expresivo ni pedaler completo. Aunque según la partitura se puede interpretar con un órgano de uno o dos teclados con pedal.	
		<b>Registración</b>	Sin especificar.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Profesionales (5º-6º).	
		<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>
<b>Formato de escritura</b>	Partitura impresa y manuscrita.			
<b>Datos de registro</b>	Sin registrar.			
<b>Descripción física</b>	Partitura (18 pp.); Din A4			
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	1995		
	<b>Lugar/Festival / Órgano</b>	Órgano de Santanyí (Mallorca).		
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>	Julio Beltrán.	
		<b>Órgano</b>	Arnau Reynés.	
<b>Grabación sonora</b>	No.			

**5.17. ALÍS FLORES, ROMÁN: *PASSACAGLIA PARA TROMPETA Y ÓRGANO*  
OP. 168**

<b>Título</b>	<b>Passacaglia para trompeta y órgano Op.168</b>		
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	Román Alís Flores (1931-2006)	
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	No pertenece a ningún grupo o corriente compositiva.	
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	1993	
	<b>Estilo / Estética</b>	Esta obra se caracteriza por un lenguaje absolutamente personal y rezuma una gran riqueza de ideas, trazadas bajo el dominio de una sólida técnica en su composición. Román Alís es un músico de entrañable personalidad humana, ética y estética, alcanzada por la reflexión de su vida espiritual y cultural, que se ve reflejada en la obra. Su corpus musical se encamina hacia un neo impresionismo romántico expresionista que se traduce en una especial sonoridad surgida de su innata sensibilidad proyectada a la continua búsqueda de la de belleza.	
	<b>Forma musical</b>	Passacaglia.	
	<b>Movimientos</b>	Un solo movimiento.	
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	Encargado por la Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE). INAEM.	
	<b>Duración</b>	11'30''	
	<b>Características generales</b>	Obra compuesta en forma de <i>Passacaglia</i> , que es una forma musical que consiste en una sucesión de variaciones melódicas y rítmicas que se ejecutan sobre un mismo bajo o esquema armónico. La obra posee amplias melodías in crescendo que son de una interválica muy singular, con un protagonismo repartido entre el órgano y la trompeta, tratada esta con un lenguaje contemporáneo, con uso de diversas sonoridades (sordinas) y algunas técnicas extendidas.	
	<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>
<b>Tesitura</b>			
<b>Uso de sordinas</b>			- Straight. - Harmon (wa-wa). - Bucket.
<b>Técnicas extendidas</b>			- Frullato. - Técnicas de uso de sordinas (wa-wa).
<b>Nivel de dificultad</b>			Enseñanzas Superiores.

	<b>Órgano</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Gran órgano de dos teclados con pedal.	
		<b>Registración</b>	I: 16-8, 8-4 II: 8-6, 8, 8-4 Pedal: 16-8, 16 Pleno.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.	
<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	No editada.	
		<b>Formato de escritura</b>	Partitura manuscrita.	
		<b>Datos de registro</b>	SGAE: 2.587.591	
		<b>Descripción física</b>	Partitura (21 pp.); Din A4	
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	20/1/1994		
	<b>Lugar/Festival / Órgano</b>	Auditorio Nacional de Música (Madrid). Ciclo de Cámara y Polifonía, 16. Organizado por: Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE). INAEM.		
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>	José Ortí Soriano.	
		<b>Órgano</b>	Maite Iriarte.	
<b>Grabación sonora</b>	No.			

**5.18. MUNETA MARTÍNEZ DE MURENTIN, JESÚS MARÍA: *OCHO PIEZAS PARA TROMPETA Y ÓRGANO OP.124***

<b>Título</b>	<b>Ocho piezas para trompeta y órgano Op. 124</b>			
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	Jesús María Muneta Martínez de Morentin (1939)		
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	No pertenece a ningún grupo o corriente compositiva.		
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	1994		
	<b>Estilo / Estética</b>	El autor siempre busca en sus composiciones que la música sea bien sonante, armónica y muy contrapuntística, así como formalista.		
	<b>Forma musical</b>	Pequeñas piezas musicales.		
	<b>Movimientos</b>	I. Al alba el despertar de los pájaros. II. Laudes. Alabanza matutina. III. El sol dora la pradera. IV. Con fatiga se afana el hombre. V. Al mediodía se doblan las espigas. VI. A la hora de Nona lo crucificaron. VII. Vísperas. Oración vespertina. VIII. Al ocaso el trabajo cumplido.		
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	XVII Ciclo de Órgano de Teruel.		
	<b>Duración</b>	19'15''		
	<b>Características generales</b>	Obra que recoge ocho momentos del día en el quehacer humano y de la práctica religiosa, desde el amanecer (I. Al alba el despertar de los pájaros) hasta que se pone el sol (VIII. Al ocaso el trabajo cumplido). Se muestra en breves diseños, con una cierta complejidad armónica y contrapuntística.		
<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Trompeta en Do.	
		<b>Tesitura</b>		
		<b>Uso de sordinas</b>	No.	
		<b>Técnicas extendidas</b>	No.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Profesionales (5º-6º).	
	<b>Órgano</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Órgano de uno o dos teclados sin pedal.	
		<b>Registración</b>	Sin especificar.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Profesionales (3º-4º)	

<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	No editada.	
		<b>Formato de escritura</b>	Partitura impresa.	
		<b>Datos de registro</b>	SGAE: 2.707.024	
		<b>Descripción física</b>	Partitura (36 pp.); Din A4	
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	6/10/1994		
	<b>Lugar/Festival / Órgano</b>	Iglesia del Salvador (Teruel). XVII Ciclo de Órgano de Teruel.		
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>	Juan Ignacio Lozano Martínez.	
		<b>Órgano</b>	Jesús María Muneta Martínez de Morentin.	
<b>Grabación sonora</b>	Grabada en el CD <i>Música para Trompeta y Órgano</i> - Jesús María Muneta Martínez de Morentin por Juan Ignacio Lozano Martínez (trompeta) y José María Berdejo Marín (órgano). Editado por la Asociación Cultural de Músicos de Teruel. Ref: CD 1001/2000 – Marywather Productions.			

**5.19. MUNETA MARTÍNEZ DE MURENTIN, JESÚS MARÍA: *SONATA PARA TROMPETA Y ÓRGANO OP.134***

<b>Título</b>	<b>Sonata para trompeta y órgano Op. 134</b>			
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	Jesús María Muneta Martínez de Morentin (1939)		
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	No pertenece a ningún grupo o corriente compositiva.		
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	1995		
	<b>Estilo / Estética</b>	La obra cumple estrictamente el esquema clásico de la forma sonata. Muneta es tildado por ser el maestro de la forma.		
	<b>Forma musical</b>	Sonata.		
	<b>Movimientos</b>	I. Moderato. II. Andante sostenuto. III. Allegro maestoso.		
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	XVIII Ciclo de Órgano de Teruel. Obra compuesta por el autor como homenaje a Henry Purcell en el III Centenario de su muerte.		
	<b>Duración</b>	8´		
	<b>Características generales</b>	La obra tiene ciertas reminiscencias barrocas, pues está compuesta en el aniversario de la muerte del compositor Henry Purcell, el cual compuso también una sonata para trompeta muy característica de aquel periodo. La obra ejerce un diálogo marcado entre la trompeta y el órgano en sus tres movimientos.		
<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Trompeta en Do.	
		<b>Tesitura</b>		
		<b>Uso de sordinas</b>	No.	
		<b>Técnicas extendidas</b>	No.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Profesionales (5º-6º).	
	<b>Órgano</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Órgano de uno o dos teclados sin pedal.	
		<b>Registración</b>	Sin especificar.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Profesionales (3º-4º).	
<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	No editada.	
		<b>Formato de escritura</b>	Partitura impresa.	
		<b>Datos de registro</b>	SAGE: 2.875.423	
		<b>Descripción física</b>	Partitura (15 pp.); Din A4	

<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	6/10/1995		
	<b>Lugar/Festival / Órgano</b>	Iglesia del Salvador (Teruel). XVIII Ciclo de Órgano de Teruel.		
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>	Juan Ignacio Lozano Martínez.	
		<b>Órgano</b>	Jesús María Muneta Martínez de Morentin.	
<b>Grabación sonora</b>	No.			

## 5.20. FRANCO GARCÍA, MIGUEL: *ARIA RINCONTRATA OP.41 BIS*

<b>Título</b>	<b>Aria Rincontrata Op.41 bis</b>			
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	José Miguel Franco García (1962)		
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	No pertenece a ningún grupo o corriente compositiva.		
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	1996		
	<b>Estilo / Estética</b>	Es una obra escrita en estilo barroco.		
	<b>Forma musical</b>	Aria.		
	<b>Movimientos</b>	Un solo movimiento.		
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	Escrita para el trompetista Benjamín Moreno y la organista Pilar Cabrera.		
	<b>Duración</b>	5'		
	<b>Características generales</b>	La obra, aunque posee giros melódicos extemporáneos, está basada en los usos compositivos del barroco y acotada por una clara forma binaria simple. Siguiendo el uso general en el Barroco, el trompetista tocaría dentro de un rango dinámico medio a excepción de las progresiones armónicas y el periodo con nota pedal, donde puede crecer y decrecer de forma intuitiva.		
<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Trompeta en Do.	
		<b>Tesitura</b>		
		<b>Uso de sordinas</b>	No.	
		<b>Técnicas extendidas</b>	No.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Profesionales (5º-6º).	
		<b>Órgano</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Órgano de dos teclados y pedal.
	<b>Registración</b>		Sin especificar.	
	<b>Nivel de dificultad</b>		Enseñanzas Profesionales (5º-6º)	
	<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	No editada.
<b>Formato de escritura</b>			Partitura impresa y manuscrita.	
<b>Datos de registro</b>			Sin registrar.	
<b>Descripción física</b>			Partitura (4 pp.); Din A4	
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	30/11/1996		
	<b>Lugar/Festival / Órgano</b>	Academia de Bellas Artes de San Fernando.		
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>	Benjamín Moreno.	
<b>Órgano</b>		Pilar Cabrera.		
<b>Grabación sonora</b>	No.			

**5.21. MUNETA MARTÍNEZ DE MURENTIN, JESÚS M<sup>ª</sup>: PEQUEÑA SUITE PARA TROMPETA Y ÓRGANO “HOMENAJE A FRANCISCO DE GOYA” OP.146**

<b>Título</b>	<b>Pequeña Suite para trompeta y órgano “Homenaje a Francisco de Goya” Op. 146</b>			
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	Jesús María Muneta Martínez de Morentin (1939)		
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	No pertenece a ningún grupo o corriente compositiva.		
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	1996		
	<b>Estilo / Estética</b>	La obra se mueve en un estilo modal bien marcado. Es una obra compuesta a modo de tributo al pintor Francisco de Goya, donde el compositor refleja alguno de sus cuadros en cada uno de sus movimientos con diferentes motivos melódicos.		
	<b>Forma musical</b>	Suite.		
	<b>Movimientos</b>	I. Allegretto. II. Expresivo. III. Allegro ma non troppo. IV. Finale.		
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	Obra escrita al cumplirse el 250 aniversario del nacimiento del pintor aragonés Francisco de Goya. XIX Ciclo de Órgano de Teruel.		
	<b>Duración</b>	10'15''		
	<b>Características generales</b>	Es una obra escrita en forma de suite de cuatro movimientos, en los que la trompeta y el órgano desarrollan diferentes motivos en cada uno de ellos. La trompeta se mueve en un registro medio que facilita la ejecución del intérprete.		
	<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Trompeta en Do.
<b>Tesitura</b>				
<b>Uso de sordinas</b>			No.	
<b>Técnicas extendidas</b>			No.	
<b>Nivel de dificultad</b>			Enseñanzas Profesionales (5º-6º).	
<b>Órgano</b>		<b>Tipo de instrumento</b>	Órgano de uno o dos teclados sin pedal.	
		<b>Registración</b>	Sin especificar.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Profesionales (3º-4º).	
<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	No editada.	
		<b>Formato de escritura</b>	Partitura impresa.	
		<b>Datos de registro</b>	SGAE: 3.259.387	
		<b>Descripción física</b>	Partitura (19 pp.); Din A4	

<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	2/10/1996	
	<b>Lugar/Festival / Órgano</b>	Iglesia del Salvador (Teruel). XIX Ciclo de Órgano de Teruel.	
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>	Juan Ignacio Lozano Martínez.
		<b>Órgano</b>	Jesús María Muneta Martínez de Morentin.
<b>Grabación sonora</b>	Grabada en el CD <i>Música para Trompeta y Órgano</i> - Jesús María Muneta Martínez de Morentin por Juan Ignacio Lozano Martínez (trompeta) y José María Berdejo Marín (órgano). Editado por la Asociación Cultural de Músicos de Teruel. Ref: CD 1001/2000 – Marywather Productions.		

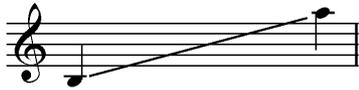
## 5.22. PÉREZ DÍAZ, MIGUEL: *CLAROS DE LUNA*

<b>Título</b>	<b>Claros de Luna</b>			
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	Miguel Pérez Díaz (1976)		
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	Compositor de marcado carácter minimalista.		
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	1996		
	<b>Estilo / Estética</b>	Es una obra con claras influencias de los autores de la música cinematográfica americana.		
	<b>Forma musical</b>	Es una forma libre con una clara reexposición final (A-B-A).		
	<b>Movimientos</b>	Un solo movimiento.		
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	Encargada por el trompetista Benjamín Moreno y dedicada a este mismo intérprete.		
	<b>Duración</b>	6'		
	<b>Características generales</b>	Es una obra tonal inspirada en un dibujo de María del Carmen Ruíz Zamora, <i>Onírico</i> , casi surrealista.		
<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Trompeta en Do.	
		<b>Tesitura</b>		
		<b>Uso de sordinas</b>	Si (Sin especificar tipo).	
		<b>Técnicas extendidas</b>	Frullato.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.	
		<b>Órgano</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Órgano de uno o dos teclados sin pedal.
	<b>Registración</b>		Sin especificar.	
	<b>Nivel de dificultad</b>		Enseñanzas Profesionales (5º-6º).	
	<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	No editada.
<b>Formato de escritura</b>			Partitura impresa.	
<b>Datos de registro</b>			SGAE: 2.463.533-72	
<b>Descripción física</b>			Partitura (9 pp.); Din A4 + 1 Parte.	
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	30/11/1996		
	<b>Lugar / Festival / Órgano</b>	Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid). Ciclo: Orquesta Sinfónica y Coro de Radiotelevisión Española (OSCRTVE). Temporada 1996-1997. Ciclo de Música de Cámara, 1.		
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>	Benjamín Moreno.	
		<b>Órgano</b>	Pilar Cabrera.	
<b>Grabación sonora</b>	No.			

### 5.23. RODRÍGUEZ PERIS, MARTÍN JOSÉ: *CONCIERTO A LO BARROCO*

<b>Título</b>	<b>Concierto a lo barroco</b>			
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	Martín José Rodríguez Peris (1949)		
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	No pertenece a ningún grupo o corriente compositiva.		
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	1996		
	<b>Estilo / Estética</b>	Barroco.		
	<b>Forma musical</b>	Concierto compuesto en forma de Sonata.		
	<b>Movimientos</b>	I. Invención. II. Siciliana. III. Giga.		
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	Encargo del trompetista Enrique Rioja.		
	<b>Duración</b>	13'		
	<b>Características generales</b>	Obra compuesta en tres movimientos, Invención, Siciliana y Giga, basados todos ellos en la escala exátona y en estilo <i>concertato</i> ; característico del período barroco, en los que la trompeta y el órgano juegan y se interaccionan a lo largo de toda la obra.		
<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Piccolo en La.	
		<b>Tesitura</b>		
		<b>Uso de sordinas</b>	No.	
		<b>Técnicas extendidas</b>	No.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.	
	<b>Órgano</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Gran órgano sinfónico.	
		<b>Registración</b>	Sin especificar.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.	
<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	No editada.	
		<b>Formato de escritura</b>	Partitura manuscrita.	
		<b>Datos de registro</b>	SGAE:14.477.484	
		<b>Descripción física</b>	Partitura (27 pp.); Din A4 + 1 parte.	
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	Sin estrenar.		
	<b>Lugar / Festival / Órgano</b>			
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>		
<b>Órgano</b>				
<b>Grabación sonora</b>	No.			

5.24. MUNETA MARTÍNEZ DE MURENTIN, JESÚS M<sup>a</sup>: *FANFARRIA TE DEUM LAUDAMUS OP. 166/2*

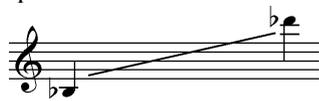
<b>Título</b>	<b>Fanfarria Te Deum Laudamus Op. 166/2</b>			
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	Jesús María Muneta Martínez de Morentin (1939)		
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	No pertenece a ningún grupo o corriente compositiva.		
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	1997		
	<b>Estilo / Estética</b>	La obra fue compuesta en un periodo de convalecencia del compositor. Éste, como celebración del fin de este estado, le da un carácter solemne a la pieza y la compone a modo de himno litúrgico.		
	<b>Forma musical</b>	Fanfarria.		
	<b>Movimientos</b>	Un solo movimiento.		
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	XX Ciclo de Órgano de Teruel.		
	<b>Duración</b>	4'40''		
	<b>Características generales</b>	Obra de corta duración compuesta a modo de <i>Fanfarria</i> , en la que la trompeta interviene con llamadas características de esta forma musical, con bastante uso del triple picado. La obra consta de un motivo que se repite de manera cíclica en el transcurso de la misma.		
<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Trompeta en Do.	
		<b>Tesitura</b>		
		<b>Uso de sordinas</b>	No.	
		<b>Técnicas extendidas</b>	No.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Profesionales (5º-6º).	
	<b>Órgano</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Órgano de uno o dos teclados sin pedal.	
		<b>Registración</b>	Sin especificar.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Profesionales (3º-4º).	
<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	No editada.	
		<b>Formato de escritura</b>	Partitura impresa.	
		<b>Datos de registro</b>	Sin registrar.	
		<b>Descripción física</b>	Partitura (2 pp.); Din A4	
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	16/10/1997		
	<b>Lugar/Festival / Órgano</b>	Iglesia del Salvador (Teruel). XX Ciclo de Órgano de Teruel.		
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>	Juan Ignacio Lozano Martínez.	
<b>Órgano</b>		Marcos Vega Mata.		
<b>Grabación sonora</b>	No.			

5.25. MUNETA MARTÍNEZ DE MURENTIN, JESÚS M<sup>a</sup>: *TRÍPTICO “EL ANGELUS” OP. 168*

Título		Tríptico “El Angelus” Op. 168	
Compositor	Nombre	Jesús María Muneta Martínez de Morentin (1939)	
	Grupo o corriente compositiva	No pertenece a ningún grupo o corriente compositiva.	
Obra	Año de creación	1997	
	Estilo / Estética	Obra dividida en tres secciones, a modo de obra pictórica, describiendo <i>El Angelus</i> , que consta de tres textos/movimientos que resumen el misterio.	
	Forma musical	Tríptico (aunque no es considerada una forma musical convencional).	
	Movimientos	I. Ecce ancilla Domini. II. Verbum caro factum. III. Ora pro nobis.	
	Encargo / Motivo de composición	XX Ciclo de Órgano de Teruel.	
	Duración	7'15''	
	Características generales	Obra escrita en tres movimientos, con mayor densidad armónica en el órgano y mayor intensidad interpretativa en la trompeta.	
	Instrumentación	Trompeta	Tipo de instrumento
Tesitura			
Uso de sordinas			No.
Técnicas extendidas			No.
Nivel de dificultad			Enseñanzas Superiores.
Órgano			Tipo de instrumento
		Registración	Sin especificar.
		Nivel de dificultad	Enseñanzas Profesionales (3º-4º).
Partitura		Edición	Editorial
	Formato de escritura		Partitura impresa.
	Datos de registro		SGAE: 3.523.653
	Descripción física		Partitura (16 pp.); Din A4.

<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	16/10/1997	
	<b>Lugar/Festival / Órgano</b>	Iglesia del Salvador (Teruel). XX Ciclo de Órgano de Teruel.	
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>	Juan Ignacio Lozano Martínez.
		<b>Órgano</b>	Marcos Vega Mata.
<b>Grabación sonora</b>	Grabada en el CD <i>Música para Trompeta y Órgano</i> - Jesús María Muneta Martínez de Morentin por Juan Ignacio Lozano Martínez (trompeta) y José María Berdejo Marín (órgano). Editado por la Asociación Cultural de Músicos de Teruel. Ref: CD 1001/2000 – Marywather Productions.		

## 5. 26. RONCERO GÓMEZ, VICENTE: *L'OR DEL CEL BLAU*

<b>Título</b>	<b>L'or del cel blau</b>			
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	Vicente Roncero Gómez (1960)		
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	No pertenece a ningún grupo o corriente compositiva.		
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	1997		
	<b>Estilo / Estética</b>	El punto de partida es un cuadro homónimo que Joan Miró pintó en 1967. El lenguaje utilizado en la escritura de <i>L'or del cel blau</i> es atonal, aunque no evita, ni renuncia a determinados momentos en los que podríamos establecer relaciones tonales entre las distintas líneas del contrapunto.		
	<b>Forma musical</b>	No tiene una forma musical establecida.		
	<b>Movimientos</b>	Un solo movimiento.		
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	Compuesta por iniciativa propia del compositor.		
	<b>Duración</b>	7'30''		
	<b>Características generales</b>	Concebida en un solo movimiento, comienza con un brevísimo <i>Adagio freddo ma luminoso</i> que nos conduce inmediatamente a un impulsivo <i>Doppio movimento</i> con un carácter rítmico muy acentuado. Estos dos <i>tempi</i> citados van a marcar el transcurrir de la obra, alternándose y dando así lugar a dos secciones antagónicas.		
	<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Trompeta en Do. Piccolo en La.
<b>Tesitura</b>			Tpt. en Do. 	
			Picc. en La. 	
<b>Uso de sordinas</b>			Muted (sin especificar).	
<b>Técnicas extendidas</b>			No.	
<b>Nivel de dificultad</b>			Enseñanzas Superiores.	
<b>Órgano</b>			<b>Tipo de instrumento</b>	Órgano de dos o más teclados con pedal.
		<b>Registración</b>	Sin registración específica.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.	

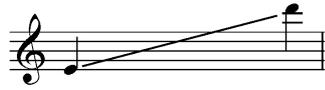
<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	Editorial JPH Haeck. Welkenraedt. Bélgica. (Editorial desaparecida).	
		<b>Formato de escritura</b>	Partitura editada.	
		<b>Datos de registro</b>	SGAE: 3.847.257	
		<b>Descripción física</b>	Partitura (16 pp.); 31 cm.	
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	11/4/1998		
	<b>Lugar / Festival / Órgano</b>	Iglesia Arciprestal Mayor de Villarreal, Castellón.		
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>	André Henry.	
		<b>Órgano</b>	Pascale Mélis.	
<b>Grabación sonora</b>	Grabada en el CD <i>Les couleurs XX siècle</i> . Antoine Acquisto (trompeta) y Fabienne Crutzen (órgano). JPHproductions. Welkenraedt. Bélgica.			

## 5. 27. GARCÍA ROMÁN, JOSÉ: *PERAZANIANA*

<b>Título</b>	<b>Perazaniana</b>	
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	José García Román (1945)
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	No pertenece a ningún grupo o corriente compositiva.
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	1998
	<b>Estilo / Estética</b>	El planteamiento compositivo de esta obra presenta cierta independencia con relación a cualquier sistema, incluso propio del autor. El compositor evidencia un deseo de escribir una música intensamente comunicativa. <i>Perazaniana</i> , como toda la obra de García Román, nació con la idea de perseguir una coherencia y un lenguaje más preciso y personal. Se tiene muy presente la idea generadora, de la mano de la trompeta y el órgano. Es una obra abierta, de cierta búsqueda, entreviendo un final de ciclo, en la que lo tímbrico, lo cromático, lo acórdico atonal tienen presencia destacada.
	<b>Forma musical</b>	La forma musical es la obra compuesta en sí misma, en palabras del compositor.
	<b>Movimientos</b>	Un solo movimiento.
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	III Congreso del órgano español (Sevilla 1998). Dedicada a A Petre Nancu y Miguel Ángel García. En el 4º centenario de la muerte de Francisco de Peraza.
	<b>Duración</b>	7'30''
	<b>Características generales</b>	Pequeña elegía para trompeta y órgano. En el cuarto centenario de la muerte de Francisco de Peraza. La obra es un gran arco doble que se apoya en sus dos extremos sobre sonoridades de Peraza, con las que se inicia la obra y llega a su conclusión con una cita <i>modo antiquo</i> , finalizando con fugaz acorde grave (se forma y desaparece en unos segundos) sobre la interválica Re, Mi, Fa del inicio, y la quinta de la misma, terminando con el sonido Re. Un tema de Peraza con sutiles variaciones, a modo de instantáneas, acompañadas de silencios entrecortados preside el desarrollo de esta partitura en la que pueden percibirse, <i>sensu lato</i> , dos mundos sonoros: uno más duro, y otro menos, pero rítmico, dándole un carácter peculiar al concepto de elegía que no tiene por qué estar presidida por la idea de remanso, estatismo o gravedad. Se alternan sonoridades oscuras y duras, algunas vinculadas al <i>cluster</i> , con otras más amables. Los volúmenes, generalmente fuertes, pretenden recordar el rechazo del adiós a la vida.

<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Trompeta en Do. Piccolo en Sib.	
		<b>Tesitura</b>	Tpt. en Do. 	
			Picc. en Sib. 	
		<b>Uso de sordinas</b>	Straight (de cartón).	
		<b>Técnicas extendidas</b>	- Frullato. - Portamento / bending.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.	
	<b>Órgano</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Órgano de dos o más teclados con pedal. La obra fue encargada para ser interpretada en el órgano de la Parroquia del Sagrario, de Sevilla.	
		<b>Registración</b>	Sin especificar.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.	
	<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	No editada.
<b>Formato de escritura</b>			Partitura impresa.	
<b>Datos de registro</b>			Sin registrar.	
<b>Descripción física</b>			Partitura (13 pp.); Din A4	
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	6/ 6/1998		
	<b>Lugar / Festival / Órgano</b>	Parroquia del Sagrario (Sevilla). III Congreso del órgano español.		
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>	Petre Nancu.	
<b>Órgano</b>		Miguel Ángel García.		
<b>Grabación sonora</b>	No.			

5. 28. GRIS PEÑAS, MIGUEL ÁNGEL: *LUZ – TINIEBLAS 2000*

<b>Título</b>	<b>Luz – Tinieblas 2000</b>		
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	Miguel Ángel Gris Peñas (1965)	
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	No pertenece a ningún grupo o corriente compositiva.	
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	1998	
	<b>Estilo / Estética</b>	Es una obra que está inspirada en las dos piedras que hay en las puertas de entrada a las Catedrales e Iglesias, que tienen cierto simbolismo, a saber, las dos piedras que hay en la entrada de las mismas y que son de color blanco y negro, representando la Luz y las Tinieblas respectivamente. Es de claro estilo modernista.	
	<b>Forma musical</b>	Se puede tomar como forma de Antífona, aunque no tiene una forma definida como binaria o ternaria, aunque sí tiene una forma clara por una serie de partes que se juntan al final con un collage en el Coral en Antífona.	
	<b>Movimientos</b>	Un solo movimiento.	
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	Obra encargada para el III Congreso Nacional de Órgano Español. Dedicada al organista Miguel Ángel García Fernández.	
	<b>Duración</b>	10'	
	<b>Características generales</b>	La obra empieza con la famosa disonancia del tritono, a la cual se le había calificado con el sobrenombre de <i>Diabulus in música</i> , en este caso representa las Tinieblas, luego empieza la Luz, que va creando una lucha con las tinieblas hasta llegar a ganar mediante un Coral, la trompeta muta a piccolo mostrando la máxima brillantez en la tesitura, la Luz.	
<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Trompeta en Sib. Piccolo en Sib.
		<b>Tesitura</b>	Tpt. en Sib. 
			Picc. en Sib. 
		<b>Uso de sordinas</b>	Cup.
		<b>Técnicas extendidas</b>	- Frulatto. - Trémolo de pistones.
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.

	<b>Órgano</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Órgano de dos o más teclados con pedal. Órgano de la Capilla del Sagrario de la Catedral de Sevilla.
		<b>Registración</b>	Sin especificar.
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Profesionales (5º-6º).
<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	No editada.
		<b>Formato de escritura</b>	Partitura impresa.
		<b>Datos de registro</b>	SGAE: 3.891.687
		<b>Descripción física</b>	Partitura (25 pp.); Din A4
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	6/6/1998	
	<b>Lugar / Festival / Órgano</b>	Parroquia del Sagrario, S.I. Catedral de Sevilla. III Congreso Nacional del Órgano Español. Organizado por: Fundación Focus.	
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>	Petre Nancu.
		<b>Órgano</b>	Miguel Angel García.
<b>Grabación sonora</b>	No.		

## 5. 29. HURTADO VALLET, DAVID: *INCERTIDUMBRE*

<b>Título</b>	<b>Incertidumbre</b>			
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	David Hurtado Vallet (1966)		
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	No pertenece a ningún grupo o corriente compositiva.		
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	1998		
	<b>Estilo / Estética</b>	Obra de estilo contrapuntístico, que busca el continuo diálogo entre trompeta y órgano, explorando caminos alternativos a la tonalidad.		
	<b>Forma musical</b>	Forma binaria, con introducción, cadencia central, reexposición y pequeña coda final.		
	<b>Movimientos</b>	Un solo movimiento.		
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	Compuesta por iniciativa propia del compositor.		
	<b>Duración</b>	5' 10''		
	<b>Características generales</b>	Es una obra de juventud del compositor, que se caracteriza por desarrollar un contrapunto simple después de una introducción en triple picado de la trompeta, con soporte armónico del órgano. La obra está basada en un motivo rítmico muy trompetístico, desarrollando un contrapunto central con dialogo entre la trompeta y el órgano.		
<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Trompeta en Do.	
		<b>Tesitura</b>		
		<b>Uso de sordinas</b>	No.	
		<b>Técnicas extendidas</b>	No.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.	
	<b>Órgano</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Órgano de uno o dos teclados sin pedal.	
		<b>Registración</b>	Sin especificar.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Profesionales (5°-6°).	
	<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	No editada.
			<b>Formato de escritura</b>	Partitura impresa.
<b>Datos de registro</b>			SGAE: 4.013.889	
<b>Descripción física</b>			Partitura (8 pp.); Din A4	
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	Sin estrenar.		
	<b>Lugar / Festival / Órgano</b>			
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>		
<b>Órgano</b>				
<b>Grabación sonora</b>				

**5.30. MUNETA MARTÍNEZ DE MURENTIN, JESÚS M<sup>a</sup>: SONATA AL ESTILO CLÁSICO OP. 178**

<b>Título</b>	<b>Sonata Al Estilo Clásico Op. 178</b>			
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	Jesús María Muneta Martínez de Morentin (1939)		
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	No pertenece a ningún grupo o corriente compositiva.		
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	1998		
	<b>Estilo / Estética</b>	El compositor busca en esta obra que la música sea bien sonante, armónica y muy contrapuntística, y formalista. Con una forma Sonata bien clara y tradicional, y en este caso de estilo clásico.		
	<b>Forma musical</b>	Sonata.		
	<b>Movimientos</b>	I. Allegro maestoso. II. Adagio cantabile. III. Andante mosso.		
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	XX Ciclo de Órgano de Teruel.		
	<b>Duración</b>	10'20''		
	<b>Características generales</b>	Se trata de una sonata clásica en tres movimientos con un tratamiento más bien lírico y melódico en la parte de la trompeta, en contraposición de otras obras anteriores del autor. El primer movimiento sigue el esquema de la forma sonata (movimiento rápido con tres partes), el segundo movimiento es una Adagio con estructura <i>ABA</i> y el tercer movimiento consta a su vez de tres partes.		
	<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Trompeta en Do.
<b>Tesitura</b>				
<b>Uso de sordinas</b>			No.	
<b>Técnicas extendidas</b>			No.	
<b>Nivel de dificultad</b>			Enseñanzas Profesionales (5º-6º).	
<b>Órgano</b>		<b>Tipo de instrumento</b>	Órgano de uno o dos teclados sin pedal.	
		<b>Registración</b>	Sin especificar.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Profesionales (3º-4º).	
<b>Partitura</b>		<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	No editada.
			<b>Formato de escritura</b>	Partitura impresa.
	<b>Datos de registro</b>		SGAE: 3.869.120	
	<b>Descripción física</b>		Partitura (17 pp.); Din A4	

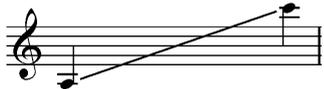
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	1/10/1998	
	<b>Lugar/Festival / Órgano</b>	Iglesia del Salvador (Teruel). XX Ciclo de Órgano de Teruel.	
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>	Juan Ignacio Lozano Martínez.
<b>Órgano</b>		José María Berdejo Marín.	
<b>Grabación sonora</b>	Grabada en el CD <i>Música para Trompeta y Órgano</i> - Jesús María Muneta Martínez de Morentin por Juan Ignacio Lozano Martínez (trompeta) y José María Berdejo Marín (órgano). Editado por la Asociación Cultural de Músicos de Teruel. Ref: CD 1001/2000 – Marywather Productions.		

**5.31. MUNETA MARTÍNEZ DE MURENTIN, JESÚS M<sup>a</sup>: SONATA PARA UN ESTRENO “CANTATE DÓMINO IN TUBIS DUCTILIBUS” OP. 191**

<b>Título</b>	<b>Sonata para un estreno OP. 191 “Cantate Dómino in tubis ductilibus”</b>			
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	Jesús María Muneta Martínez de Morentin (1939)		
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	No pertenece a ningún grupo o corriente compositiva.		
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	1999		
	<b>Estilo / Estética</b>	Sonata muy característica en la forma clásica de componer de Muneta. Esquema clásico en su forma Sonata.		
	<b>Forma musical</b>	Sonata.		
	<b>Movimientos</b>	I. Allegro maestoso. II. Larghetto. III. Allegretto.		
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	Compuesta con motivo del estreno del órgano de tubos de la Iglesia de la Milagrosa de Teruel.		
	<b>Duración</b>	7'35''		
	<b>Características generales</b>	Esta obra compuesta para un estreno y celebración, contiene dentro de la forma Sonata tan característica en la obra del compositor, un dialogo lírico y rítmico entre los instrumentos (órgano/trompeta).		
<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Trompeta en Do.	
		<b>Tesitura</b>		
		<b>Uso de sordinas</b>	No.	
		<b>Técnicas extendidas</b>	No.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Profesionales.	
	<b>Órgano</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Órgano de uno o dos teclados sin pedal.	
		<b>Registración</b>	Sin especificar.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Profesionales (3º-4º).	
	<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	No editada.
<b>Formato de escritura</b>			Partitura impresa.	
<b>Datos de registro</b>			Sin registrar.	
<b>Descripción física</b>			Partitura (12 pp.); Din A4.	

<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	25/6/1999	
	<b>Lugar/Festival / Órgano</b>	Iglesia de la Milagrosa (Teruel).	
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>	Juan Ignacio Lozano Martínez.
		<b>Órgano</b>	Jesús María Muneta Martínez de Morentin.
<b>Grabación sonora</b>	Grabada en el CD <i>Música para Trompeta y Órgano</i> - Jesús María Muneta Martínez de Morentin por Juan Ignacio Lozano Martínez (trompeta) y José María Berdejo Marín (órgano). Editado por la Asociación Cultural de Músicos de Teruel. Ref: CD 1001/2000 – Marywather Productions.		

5.32. JURADO RUIZ, M<sup>a</sup> DEL PILAR: *KUNSTEN OPFER*

<b>Título</b>	<b>Kunsten Opfer</b>		
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	Pilar Jurado (1968).	
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	No pertenece a ningún grupo o corriente compositiva.	
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	2000	
	<b>Estilo / Estética</b>	Al tratarse de una obra inspirada en J.S. Bach, se usa material propio del compositor alemán con muchos juegos contrapuntísticos.	
	<b>Forma musical</b>	No tiene una forma musical establecida.	
	<b>Movimientos</b>	Un solo movimiento.	
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	Esta obra está dedicada a Francisco Amaya y Martín Baeza, a Daniel Vera por su influencia en el uso de las técnicas contrapuntísticas y a J. S. Bach, fuente inagotable de sabiduría musical. Homenaje a J.S. Bach en el 250º aniversario de su muerte.	
	<b>Duración</b>	8'30''	
	<b>Características generales</b>	Obra de lenguaje contemporáneo pero con influencias del lenguaje de J. S. Bach, con muchos elementos contrapuntísticos, tanto en la parte de la trompeta como en la del órgano. Las reminiscencias barrocas son difíciles de distinguir, pues la compositora las entremezcla con un sofisticado entramado de figuras rítmicas y técnicas extendidas en la trompeta.	
<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Trompeta en Do.
		<b>Tesitura</b>	
	<b>Uso de sordinas</b>	No.	
	<b>Técnicas extendidas</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Escritura sin compás establecido.</li> <li>- Dinámicas extremas.</li> <li>- Frulato.</li> <li>- Glissandos.</li> <li>- Glissandos hacia el grave y agudo sin especificar nota.</li> <li>- Picados múltiples.</li> <li>- Oscilaciones de sonido (1/4 de tono).</li> <li>- Efectos de aire sin sonido.</li> <li>- Manipulación del sonido con la mano en la campana.</li> <li>- Vibratos.</li> </ul>	
	<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.	

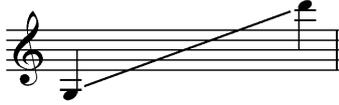
	<b>Órgano</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Órgano de dos teclados y pedal.	
		<b>Registración</b>	Sin especificar.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.	
<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	No editada.	
		<b>Formato de escritura</b>	Partitura impresa.	
		<b>Datos de registro</b>	BEMTC: 1111335.	
		<b>Descripción física</b>	Partitura (11 pp.); 30 cm.	
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	30/11/2007		
	<b>Lugar / Festival / Órgano</b>	Órgano de Federico Acitores de la Iglesia del Cerro de los Angeles de Getafe (Madrid), en el marco del Festival ACIMUS (Asociación de cooperación Ibero Americana en la Música). Música entre América y España.		
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>	Raúl Miguel.	
		<b>Órgano</b>	Francisco Amaya.	
<b>Grabación sonora</b>	No.			

### 5.33. LEGIDO GONZÁLEZ, JESÚS M<sup>a</sup>: *TRES INNOVACIONES MARIANAS*

<b>Título</b>	<b>Tres Invocaciones Marianas</b>		
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	<i>Jesús María Legido</i> González (1943)	
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	No pertenece a ningún grupo o corriente compositiva.	
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	2003	
	<b>Estilo / Estética</b>	El estilo se desenvuelve en torno a una línea estética en torno a autores como Berg, Bartok o Stravinski con preferencia de la armonía ampliada, sin descartar la melodía y el trabajo elaborado de motivos contrapuntísticos y la modalidad.	
	<b>Forma musical</b>	Es una obra tripartita tradicional (tempo moderato, lento y allegro) en torno a la forma sonata.	
	<b>Movimientos</b>	I. Improvisación. II. Súplica. III. Loa.	
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	Obra encargo de la Academia de Bellas Artes de la Inmaculada Concepción con motivo del nombramiento del compositor como académico de la misma. Dedicada a la organista Pilar Cabrera.	
	<b>Duración</b>	15'	
	<b>Características generales</b>	La obra se estructura en tres movimientos contrastados. El final recoge un tema muy conocido en la liturgia navideña que toma diseños en diálogo entre la trompeta y el órgano.	
<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Trompeta en Do.
		<b>Tesitura</b>	
		<b>Uso de sordinas</b>	Si (Con sord. Sin especificar).
		<b>Técnicas extendidas</b>	No.
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.
	<b>Órgano</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Órgano sinfónico. La obra surgió como encargo para la Catedral de Valladolid en los conciertos que tienen lugar sobre el gran órgano Allen (órgano electrónico), de gran potencia y sonoridad, para el que se pensó en la composición de esta obra.

		<b>Registración</b>	Sin especificar.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.	
<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	No editada.	
		<b>Formato de escritura</b>	Partitura impresa.	
		<b>Datos de registro</b>	SGAE: 5.432.391	
		<b>Descripción física</b>	Partitura (10 pp.); Din A4 + 1 parte.	
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	11/05/2003		
	<b>Lugar / Festival / Órgano</b>	Órgano de la Catedral de Valladolid.		
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>	Miguel Oller.	
		<b>Órgano</b>	Pilar Cabrera.	
<b>Grabación sonora</b>	No.			

**5.34. MUNETA MARTÍNEZ DE MURENTIN, JESÚS M<sup>a</sup>: SONATA PIRENAICA  
OP. 247**

<b>Título</b>	<b>Sonata Pirenaica Op. 247</b>			
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	Jesús María Muneta Martínez de Morentin (1939).		
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	No pertenece a ningún grupo o corriente compositiva.		
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	2003		
	<b>Estilo / Estética</b>	Esta obra evoca en tres movimientos, lugares y situaciones que nos acercan a los Pirineos, lugar de regocijo del compositor. En esta pieza el compositor se sale un poco de la forma clásica de componer sus Sonatas anteriores.		
	<b>Forma musical</b>	Sonata.		
	<b>Movimientos</b>	I. Larghetto (Sonata de las altas montañas). II. Larghetto (San Juan de la Peña). III. Allegro (Mirando a las estrellas).		
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	Compuesta para los intérpretes Sergio Guarné (trompeta) y Soledad Mendive (órgano).		
	<b>Duración</b>	13'05''		
	<b>Características generales</b>	El primer movimiento, en lento, facilita la ejecución de los ecos de las montañas. El segundo, también en lento, permite el canto de la salmodia gregoriana y traslada al oyente al claustro románico del Real Monasterio de San Juan de la Peña. En el tercero también se encuentra un cantábile que permite soñar con las laderas de las montañas pirenaicas en las que tumbarse a contar las miles de estrellas del cielo alto aragonés.		
	<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Trompeta en Do.
<b>Tesitura</b>				
<b>Uso de sordinas</b>			No.	
<b>Técnicas extendidas</b>			No.	
<b>Nivel de dificultad</b>			Enseñanzas Superiores.	
<b>Órgano</b>			<b>Tipo de instrumento</b>	Órgano de uno o dos teclados sin pedal.
		<b>Registración</b>	Sin especificar.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Profesionales (3º-4º).	
		<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>
			<b>Formato de escritura</b>	Partitura impresa.
		<b>Datos de registro</b>	SGAE: 5.972.207	
		<b>Descripción física</b>	Partitura (24 pp.); Din A4	

<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	23/8/2004	
	<b>Lugar/Festival / Órgano</b>	Iglesia de la Milagrosa (Teruel). XXVII Ciclo de Órgano de Teruel.	
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>	Sergio Guarné.
		<b>Órgano</b>	Soledad Mendive.
<b>Grabación sonora</b>	No.		

### 5.35. AGUILÁ MACÍAS, FERNANDO: *TRES MINIATURAS CORTESANAS*

<b>Título</b>	<b>Tres Miniaturas Cortesanas</b>		
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	Fernando Aguilá Macías (1982)	
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	No pertenece a ningún grupo o corriente compositiva. Su obra recibe la influencia del maestro Juan Alfonso García, figura clave en su formación como compositor, por cuyas enseñanzas hereda su especial dedicación a la música coral, pretendiendo fomentar su difusión desde su doble faceta de compositor e intérprete.	
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	2005	
	<b>Estilo / Estética</b>	La obra se nutre de la corriente neobarroca (ya no sólo neoclásica) a la que muchos compositores se adscribieron a comienzos del siglo XX (Poulenc, Respighi, Rodrigo), partiendo de una estética puramente neoclásica.	
	<b>Forma musical</b>	Es una especie de forma mixta tripartita elaborada realmente a modo de pequeña suite, o incluso concierto, en tres movimientos.	
	<b>Movimientos</b>	I. Canto del Cavallero. (Toccatà). II. Dexaldos mi Madre. (Madrigal). III. El Villano. (Danza Final).	
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	Obra premiada con el Primer Premio del Concurso de Composición "Ángel Barrios" de Granada. Dedicada a José David Guillén.	
	<b>Duración</b>	8' 30''	
	<b>Características generales</b>	Esta obra es un homenaje a la música española de transición entre los siglos XVII y XVIII, de ahí que se hayan utilizado fragmentos musicales de la época (del manuscrito "Flores de música" de Martín y Coll) como material de partida para cada movimiento. Es interesante destacar la desigualdad de dificultad interpretativa entre la parte de trompeta y la de órgano, siendo esta última de mayor complejidad.	
<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Trompeta en Do.
		<b>Tesitura</b>	
	<b>Uso de sordinas</b>	No.	
	<b>Técnicas extendidas</b>	No.	
	<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.	

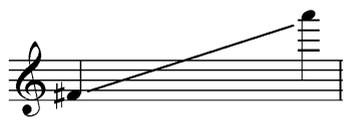
	<b>Órgano</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Gran órgano sinfónico de dos teclados y pedal. La obra no está destinada a ningún órgano concreto. Se recomienda un instrumento moderno de estética barroca con pedalero completo y, al menos, dos teclados.	
		<b>Registración</b>	Registración orientativa: respétese en la medida de lo posible. Se podrá modificar sólo en función de las posibilidades del órgano en el que se interprete. ( <i>Ver anexo</i> )	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.	
<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	No editada.	
		<b>Formato de escritura</b>	Partitura impresa.	
		<b>Datos de registro</b>	Sin registrar.	
		<b>Descripción física</b>	Partitura (18 pp.); Din A4 + 1 parte.	
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	Sin estrenar.		
	<b>Lugar / Festival / Órgano</b>			
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>		
<b>Órgano</b>				
<b>Grabación sonora</b>	No.			

### 5.36. MÁRQUEZ CARABALLO, PABLO: *AL PIE DE LA CRUZ*

<b>Título</b>	<b>Al Pie de la Cruz</b>		
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	Pablo Márquez Caraballo (1984)	
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	No pertenece a ningún grupo o corriente compositiva.	
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	2005	
	<b>Estilo / Estética</b>	Es una pieza de juventud, cercana al estilo impresionista francés. Presenta un clima y atmósfera en sus páginas que le dan un cierto encanto y aires de misterio muy peculiares.	
	<b>Forma musical</b>	La pieza no tiene una forma clásica o tipificada.	
	<b>Movimientos</b>	Un solo movimiento.	
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	La obra fue compuesta para el "Ciclo de Música Sacra y de Órgano" en el órgano de la iglesia de la Compañía de Jesús de Valencia. Dedicada al trompetista Manuel Blanco Gómez-Limón, con el que el compositor formaba dúo en esa época.	
	<b>Duración</b>	7'45''	
	<b>Características generales</b>	<p>La pieza responde a la representación musical de los últimos momentos de Jesús en la Cruz, donde el compositor ha querido expresar los distintos sentimientos que se produjeron ese primer viernes santo, ante la muerte de Jesús. Está estructurada en tres partes:</p> <p>Parte I: de carácter dramático, recoge los sentimientos de angustia, miedo, desencanto,...</p> <p>Parte II: de carácter rítmico más pronunciado e incluso heroico, expresa la furia de la naturaleza. Los motivos tienen un alto grado simbólico, la melodía presenta en la mayoría de casos formas de cruces en aspa.</p> <p>Parte III: en esta última parte vuelve la calma y los últimos compases, a modo de súplica, expresan el <i>Consumatum est</i>, cerrando la obra de forma muy íntima.</p>	
	<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>
<b>Tesitura</b>			Tpt en Do. 
			Picc. en Sib. 
<b>Uso de sordinas</b>			- Straight - Cup

		<b>Técnicas extendidas</b>	No.
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.
	<b>Órgano</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Gran órgano sinfónico de dos teclados y pedal. El instrumento ideal para su interpretación sería un órgano de estética romántica. También se puede interpretar en órganos de estética neoclásica o en cualquier órgano moderno (construidos para poder tocar todo el repertorio orgánico).
		<b>Registración</b>	SECCIÓN I: I. Bourdón. 8. II. Flauta de madera. 8. III. Gamba, celeste. SECCIÓN II: I. Fondos. 8 – 4. II. Fondos 8. Trompetería 8. III. Pedal + Fondos de 16-8 + III/P. SECCIÓN III: I. Bourdón. III. Bourdón. 16-8 y Principal de 16.
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.
<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	Rivera Editores.
		<b>Formato de escritura</b>	Partitura editada.
		<b>Datos de registro</b>	Depósito legal: V-147-2008 ISMN: 979-0-69215-031-2
		<b>Descripción física</b>	Partitura (24 pp.); 29,7 x 21 cm + 1 parte.
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	13/03/2005	
	<b>Lugar / Festival / Órgano</b>	Ciclos de Música Sacra en el gran órgano de la Iglesia de la Compañía de Jesús, Valencia.	
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>	Manuel Blanco Gómez-Limón.
<b>Órgano</b>		Pablo Márquez Carballo.	
<b>Grabación sonora</b>	No.		

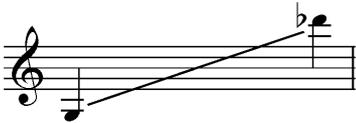
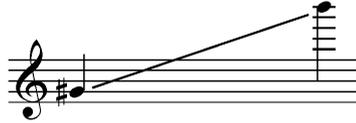
**5.37. MUNETA MARTÍNEZ DE MURENTIN, JESÚS MARÍA: *FANTASÍA PARA CORNETTO EN SIB Y ÓRGANO OP. 288***

<b>Título</b>	<b>Fantasia para cornetto en sib y órgano Op. 288</b>			
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	Jesús María Muneta Martínez de Morentin (1939).		
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	No pertenece a ningún grupo o corriente compositiva.		
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	2005		
	<b>Estilo / Estética</b>	Es una de las últimas obras que el compositor ha escrito para este dúo de trompeta y órgano. Experimenta con registros inusuales. Rompe con su estilo para concentrarse en la virtuosidad, hasta ahora inédita, en la escritura para trompeta.		
	<b>Forma musical</b>	Fantasía.		
	<b>Movimientos</b>	I. Allegro. II. Larghetto. III. Allegro.		
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	XXVII Ciclo de órgano de Teruel.		
	<b>Duración</b>	8'15''		
	<b>Características generales</b>	Esta obra es de una dificultad elevada, por el uso del registro tan agudo en el instrumento. Se refiere al cornetto, instrumento del renacimiento, por el cariz y matiz que usa en la obra, pues no en el registro, ya que al cornetto le queda muy agudo.		
	<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Piccolo en Sib.
<b>Tesitura</b>				
<b>Uso de sordinas</b>			No.	
<b>Técnicas extendidas</b>			No.	
<b>Nivel de dificultad</b>			Enseñanzas Superiores.	
<b>Órgano</b>			<b>Tipo de instrumento</b>	Órgano de uno o dos teclados sin pedal.
		<b>Registración</b>	Sin especificar.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Profesionales (5º-6º).	
		<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>
<b>Partitura</b>		<b>Edición</b>	<b>Formato de escritura</b>	Partitura impresa.
	<b>Datos de registro</b>		SGAE: 6.350.765	
	<b>Descripción física</b>		Partitura (13 pp.); Din A4	

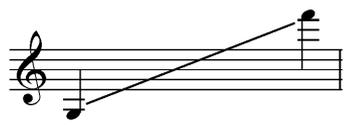
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	5/10/2005	
	<b>Lugar/Festival / Órgano</b>	Iglesia de la Milagrosa (Teruel). XXVII Ciclo de órgano de Teruel.	
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>	Alexis Plana.
		<b>Órgano</b>	Eduardo Gregorio.
<b>Grabación sonora</b>	No.		

5.38. NOGUERA GUINOVART, ANTONIO: *CONFITEOR OP.89*

<b>Título</b>	<b>Confiteor Op.89</b>	
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	Antonio Noguera Guinovart (1963)
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	El lenguaje musical en el que se expresa este compositor se encuentra entre la pantonalidad habitual de gran parte de sus obras y la académica modernidad de las últimas partituras.
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	2005
	<b>Estilo / Estética</b>	Estilo atonal y muy vinculada a la estética expresionista.
	<b>Forma musical</b>	Forma desarrollada en 7 secciones. A [1-32] – cc. 1 al 10 de carácter introductorio. B [33-48] - coral I. C [49-74]. D [75-86] -cadencia-. A[87-108]. E [109-141]-coral II-. F [142 y siguientes]-coda facultativa-.
	<b>Movimientos</b>	Un solo movimiento.
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	Dedicada a José Santos de la Iglesia y a Pablo Martínez
	<b>Duración</b>	16'30''
	<b>Características generales</b>	La primera y cuarta sección de la obra (de carácter reexpositivo) prevalece la escritura vertical, que aporta un discurso sonoro de grandes tensiones armónicas. En la segunda y quinta sección, el contrapunto trocado e imitativo, es la materia prima sobre la que se elaboran dos corales de carácter figurado. La tercera sección (confiada, en su totalidad, a la trompeta piccolo), está estructurada por pequeñas células melódico-rítmicas, sobre las cuales, se presentan y desarrollan las breves subsecciones, que vertebran esta sección de la obra y que son expuestas, por ambos instrumentos, como cadencias o breves fermatas <i>a solo</i> . Por último, y a discreción del organista, puede interpretarse la sexta sección que, con carácter de coda y sobre una textura eminentemente armónica, deberá de interpretarse con un gran estado de interiorización.

<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	- Trompeta en Do. - Piccolo en Sib.
		<b>Tesitura</b>	Tpt en Do. 
			Picc. en Sib. 
		<b>Uso de sordinas</b>	Straight.
		<b>Técnicas extendidas</b>	- Trémolo de pistones. - Glissandos cromáticos. - Frullatos. - Dinámicas extremas. - Duraciones extremas de notas. - Registros extremos. - Serie de notas ejecutadas con gran rapidez.
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.
	<b>Órgano</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Gran órgano de dos teclados y pedal. Órgano de la Iglesia del Carmen de Vitoria. Constructor: Aristides Cavallé-Coll.
<b>Registración</b>		32 combinaciones diferentes. ( <i>Ver anexo</i> ).	
<b>Nivel de dificultad</b>		Enseñanzas Superiores.	
<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	No editada.
		<b>Formato de escritura</b>	Partitura manuscrita.
		<b>Datos de registro</b>	SGAE: 9.585.709
		<b>Descripción física</b>	Partitura (35 pp.); Din A4
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	1/5/2009	
	<b>Lugar / Festival / Órgano</b>	Iglesia de Santa María de la Sunción de Laredo. Cantabria. XIV Primaveras Musicales Pejinas.	
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>	Juan Vicente Codina.
		<b>Órgano</b>	Pedro Guallar.
<b>Grabación sonora</b>	No.		

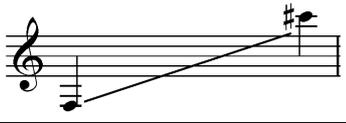
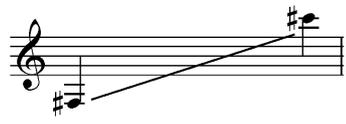
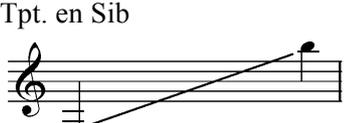
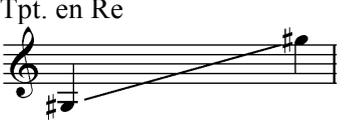
### 5.39. TEIXIDÓ PONCE, FRANCESC: *EXORDIUM OP.42*

<b>Título</b>	<b>Exordium Op. 42</b>		
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	Francesc Teixidó Ponce (1966)	
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	No pertenece a ningún grupo o corriente compositiva.	
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	2005	
	<b>Estilo / Estética</b>	Obra con un estilo ecléctico, de escritura no estrictamente tonal pero más bien conservadora desde el punto de vista armónico y melódico.	
	<b>Forma musical</b>	Es una forma libre basada en la estructura del discurso retórico (exordio, exposición, narración, refutación, y confirmación) inspirada en algunas composiciones para órgano de Dietrich Buxtehude.	
	<b>Movimientos</b>	Un solo movimiento.	
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	Obra compuesta por iniciativa propia del compositor. Después de haber escrito y estrenado algunas composiciones para órgano quiso experimentar con la combinación de éste con algún instrumento solista.	
	<b>Duración</b>	6'15''	
	<b>Características generales</b>	Es una obra que explora las diversas posibilidades de combinación tímbrica entre los dos instrumentos. No posee momentos de lirismo, sino más bien de energía, ritmo y colorismo, buscando contrastes dinámicos entre secciones de lleno del órgano con otros que combinan registraciones más ligeras.	
<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Trompeta en Do.
		<b>Tesitura</b>	
		<b>Uso de sordinas</b>	Sí (Sin especificar tipo).
		<b>Técnicas extendidas</b>	No.
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.

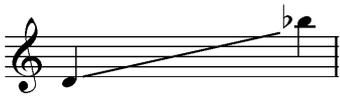
	<b>Órgano</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Gran órgano de tres teclados y pedal. Puede funcionar bien tanto en órganos de tipo barroco, romántico o neoclásico-moderno.	
		<b>Registración</b>	I.: Órgano pleno, conjunto de registros principales, uso ocasional de trompeta. II.: Uso ocasional de corneta, nasard. III.: Sin especificar. Pedal: Con y sin acoplamientos.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.	
<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	No editada.	
		<b>Formato de escritura</b>	Partitura impresa.	
		<b>Datos de registro</b>	SGAE: 6.564.690	
		<b>Descripción física</b>	Partitura (17 pp.); Din A4.	
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	Sin estrenar.		
	<b>Lugar / Festival / Órgano</b>			
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>		
<b>Órgano</b>				
<b>Grabación sonora</b>	No.			

#### 5.40. MORENO SORIANO, ALEJANDRO: *NUEVE CORALES*

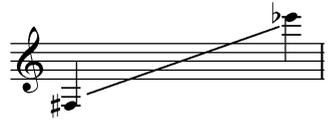
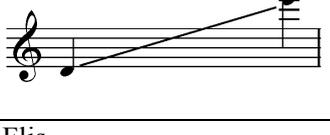
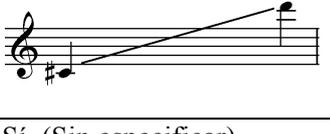
<b>Título</b>	<b>Nueve Corales</b>		
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	Alejandro Moreno Soriano (1960)	
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	No pertenece a ningún grupo o corriente compositiva.	
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	2006	
	<b>Estilo / Estética</b>	Obra de naturaleza sumamente abstracta. El término coral al que se alude en el título se relaciona con el correspondiente de la tradición luterana.	
	<b>Forma musical</b>	Coral.	
	<b>Movimientos</b>	I. ↓ca.48 II. ↓ ca.40 III. ↓ca.40 ( <i>tempo I</i> ) IV. ↓ca.60 V. ↓ca.66 VI. ↓ ca.60 VII. ↓ca.60( <i>tempo I</i> ) VIII. ↓ ca.66 IX. ↓ ca.66	
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	Obra compuesta a petición del trompetista Raúl Miguel y el organista Francisco Amaya.	
	<b>Duración</b>	14'30''	
	<b>Características generales</b>	Estos <i>corales</i> son nueve piezas independientes entre sí que se pueden tocar sueltas o intercalarse entre otras obras. Igualmente, pueden tocarse seguidas. Esta fórmula funciona mejor cuando se puede jugar con elementos de contraste como la registración en el caso del órgano, o como el uso de diferentes trompetas y sus sordinas. Se trata de piezas escritas a 4, 5 o 6 voces en una textura con mínima elaboración rítmica, y la melodía es prácticamente la resultante del enlace armónico.	
	<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>

		<b>Tesitura</b>	Tpt. en Do 
		Flisc. en Sib 	
		Tpt. en Sib 	
		Tpt. en Re 	
		<b>Uso de sordinas</b>	- Straight. - Cup.
	<b>Técnicas extendidas</b>	- Glissando de bomba. - Vibrato. - Notaciones irregulares en tempo y sin compás establecido. - Duraciones aleatorias de notas. - Picados múltiples.	
	<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.	
	<b>Órgano</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Órgano con dos teclados y pedal.
	<b>Registración</b>	Registración específica ( <i>Ver anexo</i> ).	
	<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.	
<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	No editada.
		<b>Formato de escritura</b>	Partitura impresa.
		<b>Datos de registro</b>	SGAE: 13.756.834
		<b>Descripción física</b>	Partitura (18 pp.); Din A4
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	30/11/2007	
	<b>Lugar / Festival / Órgano</b>	Órgano de Federico Acitores de la Iglesia del Cerro de los Angeles de Getafe ( Madrid), en el marco del Festival ACIMUS (Asociación de cooperación Ibero Americana en la Música). Música entre América y España.	
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>	Raúl Miguel.
<b>Órgano</b>		Francisco Amaya.	
<b>Grabación sonora</b>	No.		

### 5.41. GUERRERO MORENO, CÉSAR: *IGNOTIO*

<b>Título</b>	<b>Ignotio</b>			
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	César Guerrero Moreno (1972)		
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	No pertenece a ningún grupo o corriente compositiva.		
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	2007		
	<b>Estilo / Estética</b>	El compositor centra esta obra ante lo desconocido, lo no descubierto, <i>Ignotio</i> .		
	<b>Forma musical</b>	No tiene una forma musical establecida.		
	<b>Movimientos</b>	Un solo movimiento.		
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	Encargo realizado por el trompetista Raúl Miguel.		
	<b>Duración</b>	5'		
	<b>Características generales</b>	Obra escrita en un solo movimiento con cambios de tempo frecuentes. La trompeta tiene espacios en los que no requiere del acompañamiento del órgano, dándole un carácter libre ( <i>ad libitum</i> ) en su interpretación.		
<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Trompeta en Do.	
		<b>Tesitura</b>		
		<b>Uso de sordinas</b>	Si. (Sin especificar tipo).	
		<b>Técnicas extendidas</b>	No.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Profesionales.	
	<b>Órgano</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Órgano de dos teclados y pedal.	
		<b>Registración</b>	Sin especificar.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.	
<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	No editada.	
		<b>Formato de escritura</b>	Partitura impresa.	
		<b>Datos de registro</b>	Sin registrar.	
		<b>Descripción física</b>	Partitura (8 pp.); Din A4.	
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	Sin estrenar.		
	<b>Lugar / Festival / Órgano</b>			
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>		
<b>Órgano</b>				
<b>Grabación sonora</b>	No.			

5.42. NAVA CUERVO, JESÚS: *ABSTRACCIÓN, YUXTAPOSICIÓN Y LIMBO*

<b>Título</b>	<b>Abstracción, yuxtaposición y Limbo</b>		
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	Jesús Nava Cuervo (1961)	
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	No pertenece a ningún grupo o corriente compositiva.	
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	2007	
	<b>Estilo / Estética</b>	La obra utiliza recursos estéticos de la música contemporánea de la segunda mitad del S.XX, con alternancia de partes fijas y secciones flexibles con parámetros abiertos.	
	<b>Forma musical</b>	Forma libre.	
	<b>Movimientos</b>	Un solo movimiento.	
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	La obra fue compuesta por encargo del trompetista Raúl Miguel y el organista Francisco Amaya.	
	<b>Duración</b>	10'15''	
	<b>Características generales</b>	Esta obra se caracteriza por tener un interés principal en el uso de recursos tímbricos y de sonoridades muy ligadas al color instrumental. Sobre todo en la sonoridad de la trompeta, donde varía en los instrumentos que se utilizan para su interpretación.	
<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	- Trompeta en Do. - Piccolo en Sib. - Fliscorno.
		<b>Tesitura</b>	Tpt. en Do 
			Picc. en Sib. 
			Flis. 
<b>Uso de sordinas</b>	Sí. (Sin especificar).		

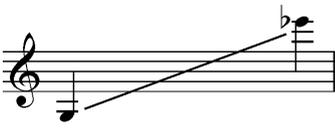
		<b>Técnicas extendidas</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Glissandos.</li> <li>- Glissandos hacia el agudo sin especificar nota.</li> <li>- Glissandos de pistones.</li> <li>- Efectos de aire sin sonido.</li> <li>- Bending.</li> <li>- Escritura sin compás establecido.</li> <li>- Registro agudo extremo.</li> <li>- Oscilaciones del sonido.</li> <li>- Manipulación del sonido con la sordina (plunger).</li> <li>- Frulato.</li> <li>- Efectos sonoros tapando la campana.</li> <li>- Picados múltiples.</li> <li>- Trémolos.</li> <li>- Variaciones rítmicas.</li> <li>- Pasajes con variación de velocidad en mismas figuras rítmicas.</li> <li>- Efectos sonoros sobre las notas pedales.</li> <li>- Efectos puntillistas.</li> </ul>
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.
	<b>Órgano</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Gran órgano sinfónico.
		<b>Registración</b>	Sin especificar.
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.
<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	No editada.
		<b>Formato de escritura</b>	Partitura impresa.
		<b>Datos de registro</b>	Sin registrar.
		<b>Descripción física</b>	Partitura (7 pp.); Din A4
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	30/11/2007	
	<b>Lugar / Festival / Órgano</b>	Órgano de Federico Acitores de la Iglesia del Cerro de los Angeles de Getafe ( Madrid), en el marco del Festival ACIMUS (Asociación de cooperación Ibero Americana en la Música). Música entre América y España.	
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>	Raúl Miguel.
<b>Órgano</b>		Francisco Amaya.	
<b>Grabación sonora</b>	No.		

### 5.43. REVUELTAS COLOMER, JUAN JOSÉ: *OBERTURA Y CHACONA*

<b>Título</b>	<b>Obertura y Chacona</b>		
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	Juan José Revueltas Colomer (1966)	
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	Compositor con lenguaje muy personal y aunque pueda tener cosas en común con otros autores, no encaja en ninguna tendencia concreta. Ha sido catalogado como neotonalidad, aunque se puede definir como tonalidad fuera de contexto.	
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	2007	
	<b>Estilo / Estética</b>	Para aprovechar la sonoridad de la trompeta piccolo, la obertura está desarrollada como un estilo reminiscente del barroco. En cambio la Chacona, pensada para Fliscorno, tiene una estética diferente, basada en acordes y desprovista de una tonalidad específica, y teniendo como referencia principal los conceptos de consonancia/disonancia para crear una narrativa que mantenga a la audiencia interesada sin sacarlos de la obra.	
	<b>Forma musical</b>	Obertura y Chacona.	
	<b>Movimientos</b>	I. Obertura. II. Chacona.	
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	Dedicada al trompetista Luis González.	
	<b>Duración</b>	10'	
	<b>Características generales</b>	Obra de dos movimientos bien diferenciados en los que se usan diferentes instrumentos para su interpretación. Esto ofrece tímbricas diferentes y exige formas de ejecutar distintas en el intérprete.	
<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Piccolo en Sib. Fliscorno. Trompeta en Do.
		<b>Tesitura</b>	Picc. en Sib
			Flisc.
			Tpt. en Do.
		<b>Uso de sordinas</b>	No.
		<b>Técnicas extendidas</b>	No.
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.

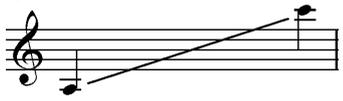
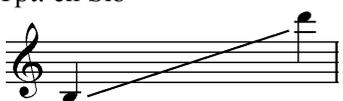
	<b>Órgano</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Órgano de dos teclados y pedal.	
		<b>Registración</b>	Sin especificar.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.	
<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	No editada.	
		<b>Formato de escritura</b>	Partitura impresa.	
		<b>Datos de registro</b>	SGAE: 7.073.214	
		<b>Descripción física</b>	Partitura (20 pp.); Din A4 +1 parte.	
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	12/12/2007		
	<b>Lugar / Festival / Órgano</b>	Catedral de Barcelona.		
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>	Luis González.	
		<b>Órgano</b>	Roberto Fresco.	
<b>Grabación sonora</b>	No.			

#### 5.44. CHULIÁ RAMIRO, VICENTE: *SOLEMNIDAD, DANZA Y CADENCIA*

<b>Título</b>	<b>Solemnidad, danza y cadencia</b>		
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	Vicente Francisco Chuliá Ramiro (1984)	
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	No pertenece a ningún grupo o corriente compositiva. Compositor influenciado principalmente en la figura de Johann Sebastian Bach.	
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	2008	
	<b>Estilo / Estética</b>	El estilo, tanto de esta obra como de toda su música, está muy influenciada por su padre, el compositor Salvador Chuliá. En cuanto a la estética es una obra basada en la tonalidad, en todo su abanico de posibilidades: bitonalidad, politonalidad, etc...	
	<b>Forma musical</b>	No tiene una forma musical clara.	
	<b>Movimientos</b>	Un solo movimiento.	
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	Compuesta para el trompetista Antonio Cambres y dedicada al padre de éste, Jesús Cambres.	
	<b>Duración</b>	6'35''	
	<b>Características generales</b>	Está basada en dos temas trabajados compositivamente por medio de diálogos y contrastes entre la trompeta y el órgano. La obra reúne las dos características principales de la trompeta, la rítmica y la solemnidad, con la sublime dulzura de sus pasajes cantábiles.	
<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Trompeta en Do.
		<b>Tesitura</b>	
		<b>Uso de sordinas</b>	Si (sin especificar tipo).
		<b>Técnicas extendidas</b>	No.
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.
		<b>Órgano</b>	<b>Tipo de instrumento</b>
	<b>Registración</b>		Sin especificar.
	<b>Nivel de dificultad</b>		Enseñanzas Superiores.
	<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>
<b>Formato de escritura</b>			Partitura manuscrita.
<b>Datos de registro</b>			SGAE: 9.398.792
<b>Descripción física</b>			Partitura (11 pp.); Din A4.

<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	24/10/2010	
	<b>Lugar / Festival / Órgano</b>	Palau de la Música de Valencia en el acto de Homenaje al Padre José Climent.	
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>	Antonio Cambres.
		<b>Órgano</b>	José Vicente Giner.
<b>Grabación sonora</b>	Grabada en el CD <i>Si Suoni La Tromba</i> . Antonio Cambres (trompeta) y José Vicente Giner (órgano). Lady Alicia Records . Madrid, España. Reg.: CDDM-10x09		

### 5.45. GARCÍA-ALCALDE, GUILLERMO: *SONATA GALIERI*

<b>Título</b>	<b>Sonata Galieri</b>			
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	Guillermo García-Alcalde (1940)		
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	No ubicado en una corriente determinada. El compositor se siente cómodo en el pluralismo de Promuscan, no entendido como grupo sino como asociación abierta.		
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	2008		
	<b>Estilo / Estética</b>	Atonalismo libre que integra los propósitos estéticos y los estados de ánimo del momento compositivo.		
	<b>Forma musical</b>	Sonata.		
	<b>Movimientos</b>	Un solo movimiento.		
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	Esta obra fue concebida pensando en la versátil sonoridad del trompetista Sebastián Gil. El título no alude a un antecedente concreto. Es acrónimo de los nombres SERGIO (Alonso) y NATALIA (Falcón), a quienes está dedicada.		
	<b>Duración</b>	5'		
	<b>Características generales</b>	La Sonata Galieri es un solo movimiento que remeda con amplia liberalidad la forma sonata sobre la base de dos temas contrastados. La incesante movilidad métrica pretende favorecer una lectura creativa, y flotante, tan alejada como sea posible de la cuadratura de las piezas barrocas para ambos instrumentos.		
<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Trompeta en Do o Sib.	
		<b>Tesitura</b>	Tpt. en Do 	
			Tpt. en Sib 	
		<b>Uso de sordinas</b>	No.	
		<b>Técnicas extendidas</b>	No.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.	
	<b>Órgano</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Órgano con dos teclados y pedal.	
		<b>Registración</b>	Sin especificar.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.	

<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	No editada.	
		<b>Formato de escritura</b>	Partitura impresa.	
		<b>Datos de registro</b>	Sin registrar.	
		<b>Descripción física</b>	Partitura (9 pp.); Din A4 + 2 partes.	
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	3/11/2011		
	<b>Lugar / Festival / Órgano</b>	Órgano de la Catedral Metropolitana de México Distrito Federal.		
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>	Sebastián Gil.	
		<b>Órgano</b>	Sergio Alonso.	
<b>Grabación sonora</b>	No.			

5.46. CASARES LÓPEZ, MIGUEL ÁNGEL: *VELES i VENTS de L'ALBUFERA*

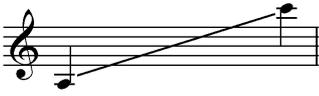
<b>Título</b>	<b>Veles i Vents de L'albufera</b>		
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	Miguel Ángel Casares López (1944)	
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	No pertenece a ningún grupo o corriente compositiva. En su vertiente clásica tiene un acercamiento al Romanticismo y en la más contemporánea se decanta por las estructuras interválicas.	
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	2011	
	<b>Estilo / Estética</b>	Estilo clásico en cuanto a escritura y estructura atonal-tonal-atonal respecto a la parte armónica. En cuanto a la estética por una parte es hedonista y por otra espiritual.	
	<b>Forma musical</b>	Fantasia.	
	<b>Movimientos</b>	Un solo movimiento.	
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	Dedicada al trompetista Ernesto Chuliá.	
	<b>Duración</b>	8'20''	
	<b>Características generales</b>	Atonal y tonal, polifónica, con una estructura formal A-B-A. Los intervalos empleados son: tercera menor y tercera mayor, partiendo de la nota Sol para crear un acorde inicial.	
<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	- Trompeta en Do. - Trompeta Piccolo en Sib. - Fliscorno.
		<b>Tesitura</b>	Tpt. en Do 
			Picc. en Sib 
			Flisc. 
		<b>Uso de sordinas</b>	No.
		<b>Técnicas extendidas</b>	No.
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.
	<b>Órgano</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Gran órgano de dos teclados y pedal.
		<b>Registración</b>	Sin especificar.
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Profesionales (5°-6°).

<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	No editada.	
		<b>Formato de escritura</b>	Partitura impresa.	
		<b>Datos de registro</b>	SGAE: 11.025.703	
		<b>Descripción física</b>	Partitura (18 pp.); Din A4.	
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	Sin estrenar.		
	<b>Lugar / Festival / Órgano</b>			
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>		
		<b>Órgano</b>		
<b>Grabación sonora</b>	No.			

### 5.47. DÍAZ YERRO, GONZALO: *TRHAPSODY 1*

<b>Título</b>	<b>Trhapsody 1</b>			
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	Gonzalo Díaz Yerro (1977)		
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	No pertenece a ningún grupo o corriente compositiva. Tiene influencias del minimalismo, pop-rock, la música cinematográfica y la música electrónica.		
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	2011		
	<b>Estilo / Estética</b>	Modalidad ampliada y ecos contrapuntísticos del Renacimiento y el Barroco.		
	<b>Forma musical</b>	Rapsodia.		
	<b>Movimientos</b>	Un solo movimiento.		
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	Dedicada al trompetista Sebastián Gil.		
	<b>Duración</b>	7'30''		
	<b>Características generales</b>	La obra alterna pasajes estáticos con otros de gran virtuosismo en la trompeta y con mucha libertad de interpretación, todo ello acompañado en el órgano por texturas muy estáticas (a modo de notas pedal) que se van modificando progresivamente.		
<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Trompeta en Do.	
		<b>Tesitura</b>		
		<b>Uso de sordinas</b>	No.	
		<b>Técnicas extendidas</b>	No.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.	
	<b>Órgano</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Órgano de dos teclados y pedal.	
		<b>Registración</b>	Sin especificar	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Profesionales (1º-2º).	
	<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	No editada.
			<b>Formato de escritura</b>	Partitura impresa.
<b>Datos de registro</b>			SGAE: 13.850.704	
<b>Descripción física</b>			Partitura (15 pp.); Din A4 + 1 parte.	
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	Sin estrenar.		
	<b>Lugar / Festival / Órgano</b>			
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>		
<b>Órgano</b>				
<b>Grabación sonora</b>	No.			

## 5.48. OLIVES VILLALONGA, BARTOLOMÉ: *SENSACIONES*

Título	Sensacions			
Compositor	Nombre	Bartolomé Olives Villalonga (1972)		
	Grupo o corriente compositiva	No pertenece a ningún grupo o corriente compositiva. Al compositor le gusta referirse al <i>sensacionismo</i> como corriente definitoria de una búsqueda en la composición en torno a sentir, evocar y provocar sensaciones a través de la obra.		
Obra	Año de creación	2011		
	Estilo / Estética	La obra pretende ser de estilo vanguardista sin referencias tonales, sin dinámicas ni tempos, para que el intérprete haga suya la obra.		
	Forma musical	Forma libre.		
	Movimientos	Un solo movimiento.		
	Encargo / Motivo de composición	Dedicada al trompetista menorquín, José Luis Pons.		
	Duración	7'		
	Características generales	Es una obra pensada para buscar las posibilidades extremas de la trompeta. Las principales dificultades de la obra giran en torno a la interválica, la afinación, la respiración,...		
Instrumentación	Trompeta	Tipo de instrumento	Trompeta en Do.	
		Tesitura		
		Uso de sordinas	Si (sin especificar).	
		Técnicas extendidas	No.	
		Nivel de dificultad	Enseñanzas Superiores.	
	Órgano	Tipo de instrumento	Órgano con dos teclados y pedal. Órgano de Santa M <sup>a</sup> de Mahón.	
		Registración	Sin especificar.	
		Nivel de dificultad	Enseñanzas Profesionales.	
	Partitura	Edición	Editorial	No editada.
Formato de escritura			Partitura impresa.	
Datos de registro			SGAE: 4.367.969	
Descripción física			Partitura (13 pp.); Din A4.	
Datos estreno	Fecha	13/12/2007		
	Lugar / Festival / Órgano	Catedral de Mallorca.		
	Intérpretes	Trompeta	Adán Delgado.	
Órgano		Tomé Olives.		
Grabación sonora	No.			

### 5.49. GUERRERO LEOZ, ANTONIO: *INVENCIÓN EN TRES TIEMPOS*

Título		Invención en Tres Tiempos		
Compositor	Nombre	Antonio Guerrero Leoz (1971)		
	Grupo o corriente compositiva	No pertenece a ningún grupo o corriente compositiva.		
Obra	Año de creación	2012		
	Estilo / Estética	Marcado estilo barroco con coloratura y consiguiente abundancia de adornos.		
	Forma musical	Obra escrita en tres movimientos.		
	Movimientos	I. Maestoso. II. Largo. III. Allegro.		
	Encargo / Motivo de composición	Compuesta por iniciativa propia del compositor.		
	Duración	6'30''		
	Características generales	Es una obra compuesta para trompeta en Do y órgano, con un comienzo brillante y grandioso, de estilo calmado pero de un nivel alto de dificultad. Abundan las imitaciones y diálogos por parte de ambos instrumentos. El segundo tiempo, Largo, está en compás ternario y es más sombrío debido al tono menor y más elaborado en la armonía y modulaciones. El tercer tiempo, Allegro, es el que mejor representa el espíritu barroco, pleno en virtuosismo y con un final más excelso y lleno de plenitud.		
Instrumentación	Trompeta	Tipo de instrumento	Trompeta en Do.	
		Tesitura		
		Uso de sordinas	No.	
		Técnicas extendidas	No.	
		Nivel de dificultad	Enseñanzas Superiores	
	Órgano	Tipo de instrumento	Órgano de uno o dos teclados sin pedal.	
		Registración	Sin especificar.	
		Nivel de dificultad	Enseñanzas Profesionales (5°-6°).	

<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	No editada.	
		<b>Formato de escritura</b>	Partitura impresa.	
		<b>Datos de registro</b>	SGAE ( <i>registrada por movimientos</i> ): I. Maestoso. 12.627.094 II. Largo. 12.802.601 III. Allegro. 12.627.067	
		<b>Descripción física</b>	Partitura (8 pp.); Din A4.	
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	Sin estrenar.		
	<b>Lugar / Festival / Órgano</b>			
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>		
		<b>Órgano</b>		
<b>Grabación sonora</b>	No.			

**5.50. NOGUERA GUINOVART, ANTONIO: RESIGNACIÓN Y PLEGARIA  
OP.124**

<b>Título</b>	<b>Resignación y plegaria Op.124</b>		
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	Antonio Noguera Guinovart (1963)	
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	El lenguaje musical en el que se expresa este compositor se encuentra entre la pantonalidad habitual de gran parte de sus obras y la académica modernidad de las últimas partituras.	
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	2013	
	<b>Estilo / Estética</b>	Estilo tonal y estética clásica, aunque en la plegaria se plasma una armonía cromática y un tratamiento muy libre en relación de lo que pueda representar la emancipación de la disonancia.	
	<b>Forma musical</b>	La forma musical de la Resignación es ternaria y reexpositiva A[1-34]-los 17 primeros compases son de introducción. B [34-59]. A' [59 al final]-los 7 últimos con carácter de coda. La Plegaria está estructurada en 5 secciones: A[1-24]. B [24-45] cc.42 al 45 con carácter de soldadura. C [45-57]. D [58-81] cc.76 al 80 con carácter de soldadura E [81 al final] de carácter cíclico con elementos armónicos de las secciones B y C. Los cc. 106 al 123, con carácter de coda.	
	<b>Movimientos</b>	I. Resignación. II. Plegaria.	
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	Obra escrita siendo Antonio Noguera compositor residente de la Asociación para la Conservación de los Órganos de Cantabria (ACOCA).	
	<b>Duración</b>	10'30''	
	<b>Características generales</b>	Es una obra inspirada en la obra homónima del escultor catalán Josep Llimona i Bruguera, realizada para la Capilla-Panteón de los Marqueses de Comillas (Cantabria) y escrita para el trompetista Basilio Gomarín.	
	<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>
<b>Tesitura</b>			
<b>Uso de sordinas</b>		No.	
<b>Técnicas extendidas</b>		No.	
<b>Nivel de dificultad</b>		Enseñanzas Superiores.	

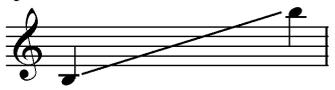
	<b>Órgano</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Órgano de dos teclados y pedal. Órgano de la Capilla-Panteón del Marqués de Comillas, Santander. Constructor: Casa Gaietá Vilardebo i Ginesta.
		<b>Registración</b>	Registración específica. ( <i>Ver Anexo</i> ).
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.
<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	No editada.
		<b>Formato de escritura</b>	Partitura manuscrita.
		<b>Datos de registro</b>	SGAE: 9.585.709
		<b>Descripción física</b>	Partitura (25 pp.); Din A4.
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	7/9/2013	
	<b>Lugar / Festival / Órgano</b>	IV Ciclo de Órgano <i>La Música en Palacio</i> . Capilla-Panteón del Marqués. Palacio de Sobrellano, Comillas (Santander).	
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>	Basilio Gomarín.
<b>Órgano</b>		Antonio Noguera.	
<b>Grabación sonora</b>	No.		

### 5.51. NOGUERA GUINOVART, ANTONIO: *SONATA OP.125*

<b>Título</b>	<b>Sonata Op.125</b>			
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	Antonio Noguera Guinovart (1963)		
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	El lenguaje musical en el que se expresa este compositor se encuentra entre la pantonalidad habitual de gran parte de sus obras y la académica modernidad de las últimas partituras.		
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	2013		
	<b>Estilo / Estética</b>	El estilo es tonal dentro de los parámetros de la estética clásica.		
	<b>Forma musical</b>	Sonata.		
	<b>Movimientos</b>	I. Allegro moderato. II. Coral I. III. Allegretto quasi Menuetto. IV. Coral II. Grave.		
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	Dedicada a Basilio Gomarín y Handel Cecilio.		
	<b>Duración</b>	7'10''		
	<b>Características generales</b>	Como características generales de la obra el primer movimiento puede enmarcarse dentro de los parámetros de la escritura armónico-imitativa. El segundo y cuarto movimiento son corales fugados al estilo de J.S.Bach. En el segundo movimiento prevalece la textura canónico-imitativa y ya en el último movimiento, después de una cadencia frigia, se elabora en estilo eminentemente vertical o armónico, con algunos elementos de estilo imitativo.		
<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Trompeta natural en Do.	
		<b>Tesitura</b>		
		<b>Uso de sordinas</b>	No.	
		<b>Técnicas extendidas</b>	No.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.	
	<b>Órgano</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Órgano de dos teclados y pedal. Órgano de la Iglesia de la Asunción de Torrelavega (Santander). Constructor: Viuda de Amezua, F. Eleizgaray y Compañía, de Azpeitia.	
		<b>Registración</b>	4 combinaciones manuales fijas: 1.Piano. 2.Forte. 3.Fortísimo. 4.Combinación libre de registros.	

		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Superiores.
<b>Partitura</b>	<b>Edición</b>	<b>Editorial</b>	No editada.
		<b>Formato de escritura</b>	Partitura manuscrita.
		<b>Datos de registro</b>	Sin registrar.
		<b>Descripción física</b>	Partitura (23 pp); Din A4.
<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	12/10/2015	
	<b>Lugar / Festival / Órgano</b>	IV Ciclo Homenaje al Órgano de Torrelavega. Santander. Parroquia de N <sup>a</sup> Sra. de la Asunción.	
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>	Basilio Gomarín.
		<b>Órgano</b>	Handel Cecilio.
<b>Grabación sonora</b>	No.		

## 5.52. PONS SERVER, JUAN: *PLEGARIA A SANTA CECILIA*

<b>Título</b>	<b>Plegaria a Santa Cecilia</b>			
<b>Compositor</b>	<b>Nombre</b>	Juan Pons Server (1941)		
	<b>Grupo o corriente compositiva</b>	No pertenece a ningún grupo o corriente compositiva.		
<b>Obra</b>	<b>Año de creación</b>	2014		
	<b>Estilo / Estética</b>	Obra de estilo melódico y de marcada estética religiosa en honor a Santa Cecilia.		
	<b>Forma musical</b>	Coral.		
	<b>Movimientos</b>	Un solo movimiento		
	<b>Encargo / Motivo de composición</b>	Compuesta por iniciativa propia del compositor.		
	<b>Duración</b>	5'		
	<b>Características generales</b>	La <i>Plegaria a Santa Cecilia</i> es una obra de marcado carácter religioso compuesta en forma de coral con melodías expuestas en varias tonalidades. La plegaria en lo que a música se refiere, se puede denominar como una oración musical, que en este caso está dedicada a la patrona de los músicos, Santa Cecilia.		
	<b>Instrumentación</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Tipo de instrumento</b>	Trompeta en Do o en Sib.
<b>Tesitura</b>			Tpt. en Do 	
			Tpt. en Sib 	
<b>Uso de sordinas</b>			No.	
<b>Técnicas extendidas</b>			No.	
<b>Nivel de dificultad</b>			Enseñanzas Profesionales (5º-6º).	
<b>Órgano</b>		<b>Tipo de instrumento</b>	Órgano con uno o dos teclados sin pedal.	
		<b>Registración</b>	Sin especificar.	
		<b>Nivel de dificultad</b>	Enseñanzas Profesionales (1º-2º).	
		<b>Edición</b>		
<b>Partitura</b>	<b>Editorial</b>	Piles.		
	<b>Formato de escritura</b>	Partitura editada.		
	<b>Datos de registro</b>	Dep. Leg.: V-206-2014 ISMN: 979-0-3505-0859-2		
	<b>Descripción física</b>	1 partitura (11 pp.); 30 cm + 2 partes.		

<b>Datos estreno</b>	<b>Fecha</b>	Sin estrenar.	
	<b>Lugar/Festival / Órgano</b>		
	<b>Intérpretes</b>	<b>Trompeta</b>	
		<b>Órgano</b>	
<b>Grabación sonora</b>	No.		

## CAPÍTULO 6. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS

La búsqueda realizada, durante todos estos años, ha resultado muy satisfactoria, encontrando un total de 48 obras originales para trompeta y órgano compuestas por compositores españoles. Todas estas obras están fechadas entre los siglos XX y XXI. Hemos clasificado todas las obras encontradas en dos grupos, por un lado las catalogables y por otro las no catalogables. Consideramos obras no catalogables aquellas encontradas y que los compositores no han querido que sean registradas en nuestro catálogo. Las principales razones expuestas por estos compositores son por considerar que sus obras no tienen un interés musical apropiado para ser tenidas en cuenta en este estudio. Son decisiones exclusivamente tomadas por los autores, y como tales, debemos respetarlas si su deseo es que no aparezcan en este catálogo. No obstante, sí aparecen como obras existentes y así se recogen en la *Tabla IV.1* como obras encontradas.

*Tabla VI.1.* Obras para trompeta y órgano de compositores españoles.

<b>Obras para trompeta y órgano de compositores españoles (S.XX-XXI)</b>	
<b>Catalogables</b>	<b>No catalogables</b>
46	2

### 6.1. RESULTADOS DE LOS PARÁMETROS ANALIZADOS EN LA CATALOGACIÓN DEL REPERTORIO

Una vez realizada la catalogación de todo el repertorio que en nuestra investigación hemos encontrado, presentamos los resultados de los parámetros que se han tenido en cuenta a la hora de catalogar estas obras.

Los parámetros los presentamos en el siguiente orden, tal como lo hemos ordenado en la ficha de catalogación:

#### 1. Datos referidos a los compositores:

- Sexo.
- Número de obras compuestas.

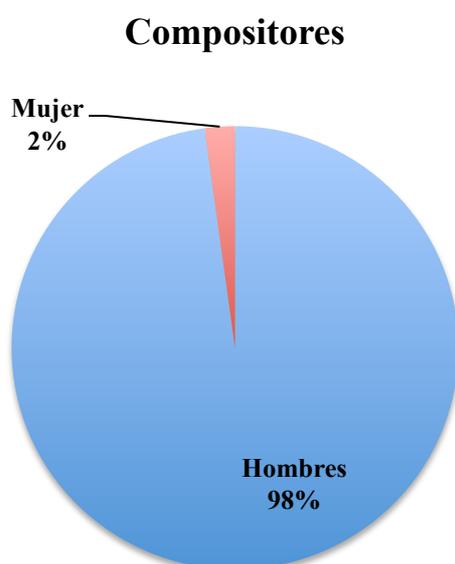
- Año de nacimiento.
  - Corriente compositiva.
2. Datos referidos a la obra:
- Año de creación.
  - Estilo y estética.
  - Forma musical.
  - Movimientos.
  - Encargo o motivo de composición.
  - Duración.
3. Datos referidos a la instrumentación:
- Trompeta:
    - Tipo de instrumento.
    - Tesitura.
    - Uso de sordinas.
    - Técnicas extendidas.
    - Nivel de dificultad.
  - Órgano:
    - Tipo de instrumento.
    - Registración.
    - Nivel de dificultad.
4. Datos referidos a la partitura:
- Edición.
  - Formato de escritura.
  - Datos de registro.
  - Descripción física.
5. Datos de estreno:
- Fecha.
  - Lugar / Festival / Órgano.
  - Intérpretes.
6. Datos referidos a la grabación de la obra.

### 6.1.1. Datos referidos a los compositores.

En este apartado exponemos los resultados obtenidos en las variables estudiadas con respecto a algunos datos de los compositores recogidos en nuestra catalogación. Las variables analizadas son: el sexo del compositor/a, el número de obras compuestas, el año de nacimiento y fallecimiento, según corresponda y si pertenece a alguna corriente compositiva en concreto.

#### a) *Sexo:*

Este parámetro nos aporta la información del sexo del compositor.



*Figura VI.1. Sexo de los compositores.*

Los datos obtenidos nos muestran que de todos los compositores solo uno es mujer, este dato reafirma la preponderancia del sexo masculino en la labor de compositor, incluso en la actualidad y teniendo en cuenta que no es hasta el siglo XX cuando la mujer empieza a mostrar el verdadero potencial femenino para la creación musical. Lo que indica la poca presencia de la mujer en el mundo compositivo actual.

#### b) *Número de obras compuestas por compositor.*

En este apartado mostramos el número de obras que cada compositor ha compuesto, lo que nos hará saber si hay algún compositor que ha compuesto más de una obra para esta formación musical.

### Nº de obras por compositor

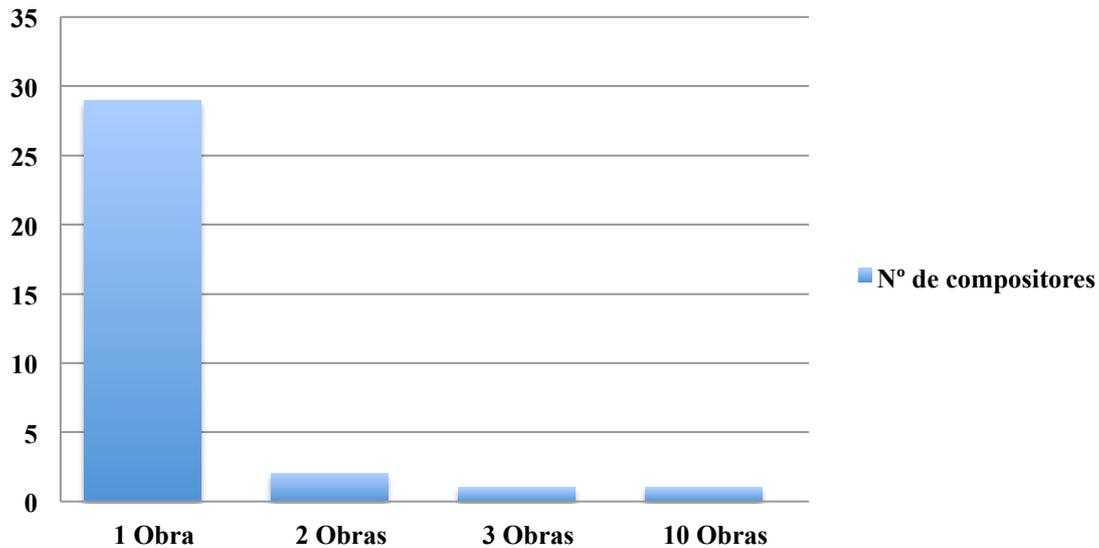


Figura VI.2. Número de obras compuestas por compositor.

Como se puede comprobar en este gráfico, la gran mayoría de los compositores solo han compuesto una obra. Hay dos compositores que han compuesto 2 obras, uno que ha compuesto 3 y el atípico caso de un compositor que ha compuesto 10 obras para esta formación musical de trompeta y órgano. El caso de Muneta<sup>77</sup>, es debido a que dirige un ciclo de órgano en la ciudad de Teruel, y al formar dúo con el trompetista Juan Ignacio Lozano, ha aprovechado ese espacio para estrenar ese gran número de obras.

#### c) Año de nacimiento.

El análisis de este parámetro nos muestra la época en la que los compositores han nacido, dentro del ya conocido dato de que todas las obras encontradas pertenecen a los siglos XX y XXI.

---

<sup>77</sup> Compositor que ha compuesto 10 obras para trompeta y órgano.

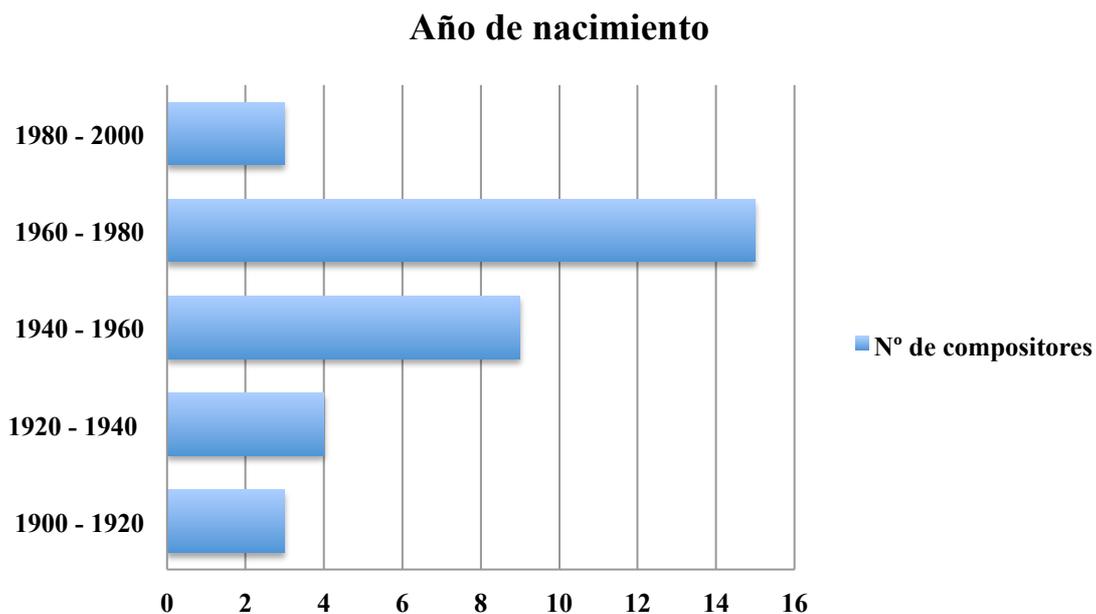


Figura VI.3. Periodos de nacimiento de los compositores.

Podemos observar que el periodo que transcurre entre 1960 y 1980, es el periodo en el que mayor número de compositores han nacido. Esto también nos da una idea de en qué época se han compuesto más obras, aunque no tiene por qué estar tan directamente relacionado.

#### d) *Corriente compositiva.*

Este parámetro nos indica si los compositores pertenecen a alguna corriente compositiva destacable. También podremos mostrar el dato de qué corrientes compositivas se tratan, teniendo en cuenta que el Siglo XX y XXI en España no destaca por la agrupación de compositores en corrientes o grupos compositivos.

## Corriente compositiva

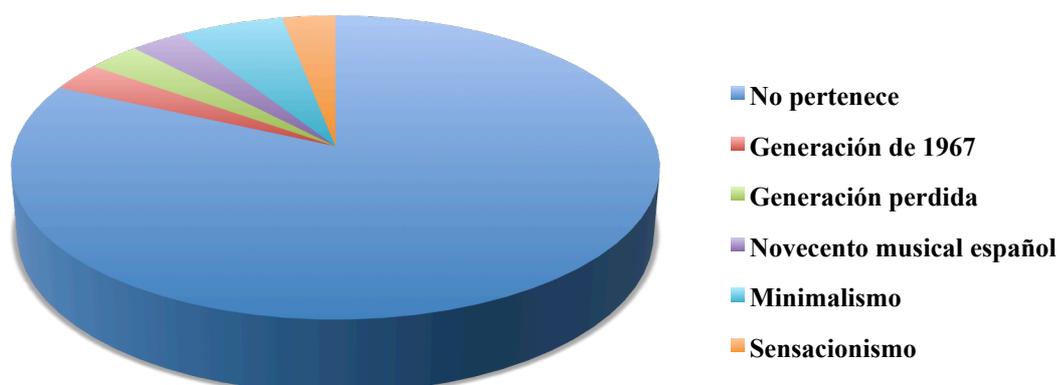


Figura VI.4. Corrientes compositivas de los autores.

Observamos cómo la gran mayoría de compositores no pertenece a ningún grupo o corriente compositiva. Aparecen tres corrientes compositivas (*generación de 1967*, *generación perdida* y *novecento musical español*) que surgieron a principios de siglo, para tratar de ubicar a los compositores como se había hecho a finales del S. XIX, pero no contó con muchos adeptos ninguna de ellas, por lo menos en España. Las dos últimas, *minimalismo* y *sensacionismo*<sup>78</sup> son corrientes con las que determinados compositores se sienten más afines, pero siguen siendo un número muy reducido de compositores los que optan por ellas.

### 6.1.2. Datos referidos a la obra.

En los siguientes apartados se muestran datos concretos de las variables analizadas en nuestra catalogación que nos dan datos útiles para saber de qué obras se tratan. Con el análisis de estas variables conoceremos los datos más importantes y significativos de cada obra.

---

<sup>78</sup> Se conoce el sensacionismo como corriente definitoria que busca sentir, evocar y provocar sensaciones a través de la interpretación de las obras, similar a como se hizo en el impresionismo. Es una terminología más propia del sabor, olor,...

a) *Año de creación.*

Este parámetro nos da la información de en qué años y periodos fueron compuestas este grupo de obras.

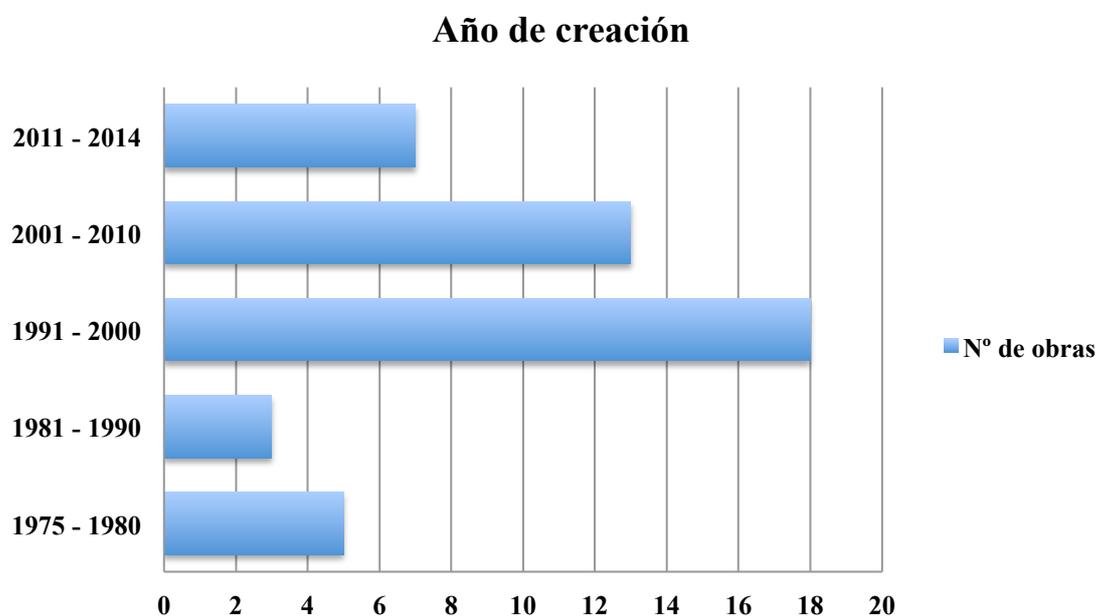


Figura VI.5. Periodos de creación de las obras.

Esta gráfica nos aporta diferentes datos en relación a los periodos en los que las obras se han creado. Nuestro estudio nos revela que la primera obra que se compone en España para esta formación data de 1975, el *Concierto N°2 en Sol con Introducción en Fa Mayor* de Jaime León Gómez, organista de la Catedral de Toledo. Nos puede parecer un poco tarde, pero analizando los datos que nos proporciona el estudio de Cansler (1984) a nivel mundial, los datos son bastante similares. La primeras obras que se empiezan a publicar para este dúo aparecen en los años sesenta, encontrándose tan solo una obra, la de Karg-Elert<sup>79</sup> en 1911. Esto nos indica que en España los compositores empiezan a despertar el interés por componer para esta formación instrumental diez años después de cuando comienza en el resto de países occidentales.

Por otro lado, esta gráfica nos da el dato de que los años que van entre el 2000 y el 2010 es el periodo en el que mayor número de obras son compuestas. Esto sucede en gran parte porque la formación trompeta y órgano ya no es algo experimental, y se considera entre los compositores como una formación con entidad propia.

<sup>79</sup> Karg-Elert, Sigfrid (1877-1933). *Erste Sinfonische Kanzone*. Verlag von F.E.C. Leuckart, 1911.

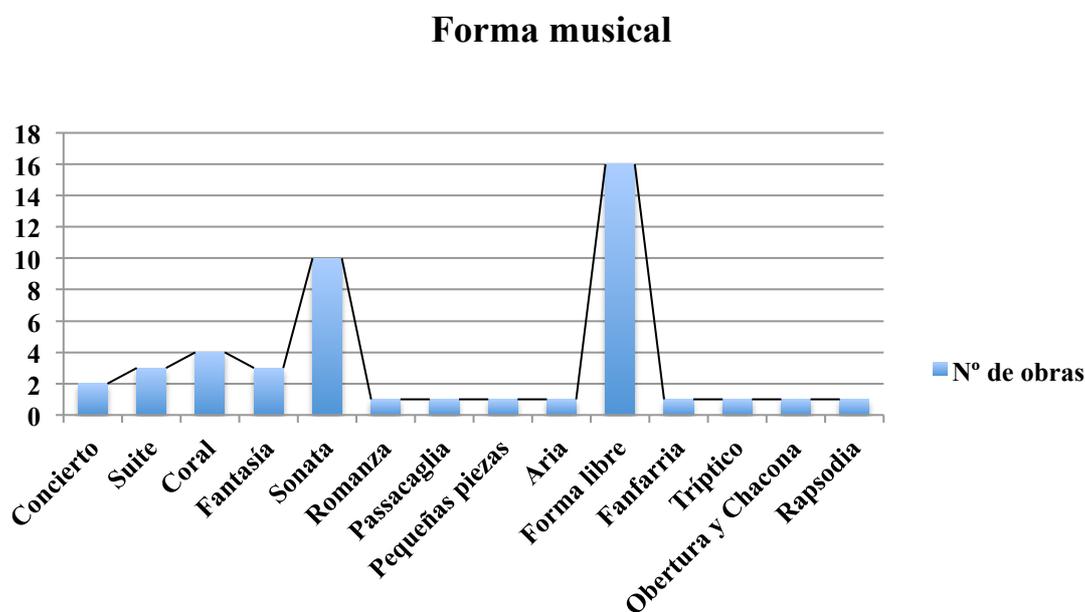
*b) Estilo y estética.*

Los datos obtenidos en estos dos parámetros son de información cualitativa en su mayoría. Es difícil expresar con un gráfico el estilo y estética de todas las obras, máxime cuando los propios compositores nos han proporcionado textos extensos, de entre los cuales hemos reflejado un resumen en nuestras fichas de catalogación. Por la dificultad que entraña plasmar estos datos tan puramente cualitativos, lo ideal es remitirnos a este apartado en la ficha de catalogación de cada obra.

Sí podemos destacar el dato de que muchas obras tienen estilo barroco, pudiendo afirmar que es la principal influencia en el estilo compositivo de muchas de las obras. Esto es debido al origen de esta formación musical, que sucede en el barroco temprano italiano.

*c) Forma musical.*

Este parámetro nos da la información de qué forma musical tiene la obra. Esto nos proporciona una valiosa información que nos hará saber con qué tipo de obra nos vamos a enfrentar en lo que se refiere a su estructura musical.



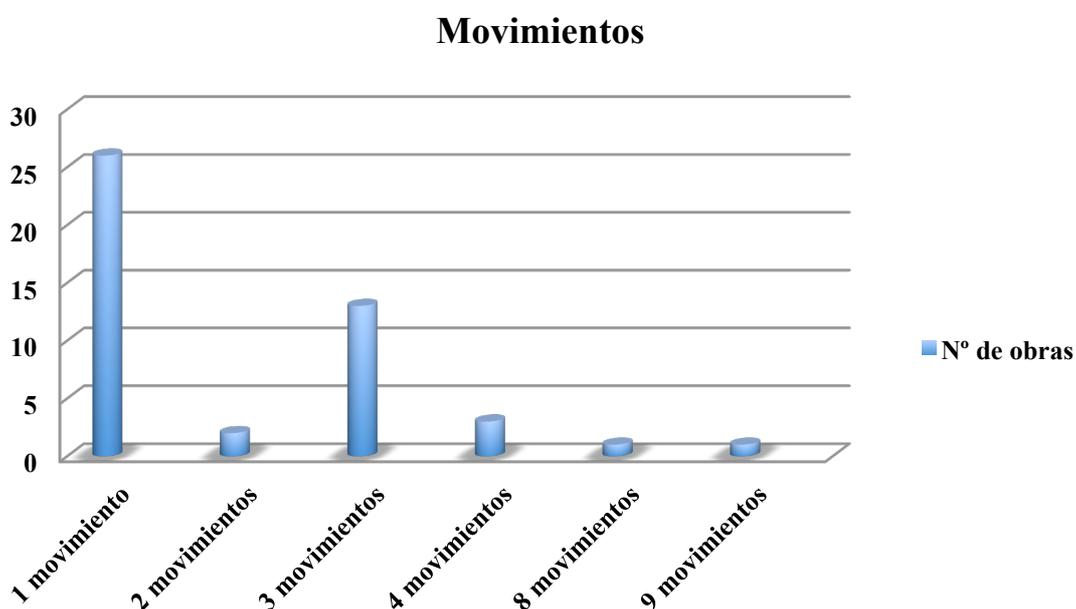
*Figura VI.6.* Formas musicales de las obras.

Los datos que refleja la gráfica nos proporciona interesantes datos en relación a las formas musicales empleadas en las obras de este repertorio. En primer lugar podemos

observar que hay hasta 13 formas musicales diferentes, sin contar aquellas obras clasificadas como forma libre<sup>80</sup>, lo cual es un importante dato porque nos revela que el repertorio es bastante desigual y rico a su vez en variedad en lo que se refiere a este apartado. Por otro lado, se observa que hay un gran número de obras que no contemplan una forma musical definida, esto es muy común en obras de estilo contemporáneo en el Siglo XX. Por último, se evidencia que la forma sonata es la más empleada por los compositores, encontrándonos hasta 16 sonatas en este repertorio.

#### *d) Movimientos.*

Las diferentes obras encontradas, como hemos comprobado en el apartado anterior, están compuestas de muy diversas formas y estilos. Esto conlleva también que puedan estar compuestas en un solo movimiento o en varios. Deducimos que, al haber un buen número de sonatas en este repertorio, habrán bastantes obras compuestas en varios movimientos. Este parámetro nos proporciona esta información, que nos sirve para conocer el formato de la obra con más detalle.



*Figura VI.7.* Número de movimientos de las obras.

Observamos como la gran mayoría de las obras (26) están compuestas en un solo movimiento. También la gráfica nos da el dato de que hay un buen número de obras

<sup>80</sup> Una obra se considera que tiene una forma musical libre cuando no se ajusta a ninguna forma preestablecida.

(13) que están compuestas en tres movimientos. Esto último va relacionado con el dato del apartado anterior, en el que nos encontramos un número elevado de Sonatas. Como sabemos, la forma clásica de la sonata está compuesta por tres movimientos, de ahí la similitud en ambos resultados.

*e) Encargo o motivo de composición.*

Muchas de las obras que hemos localizado en nuestro trabajo son fruto de encargos de festivales de órgano, de intérpretes interesados en esta formación, de festivales de música, de estrenos de órganos, .... Este parámetro nos proporciona estos datos en los que podremos comprobar el motivo de composición de este repertorio.

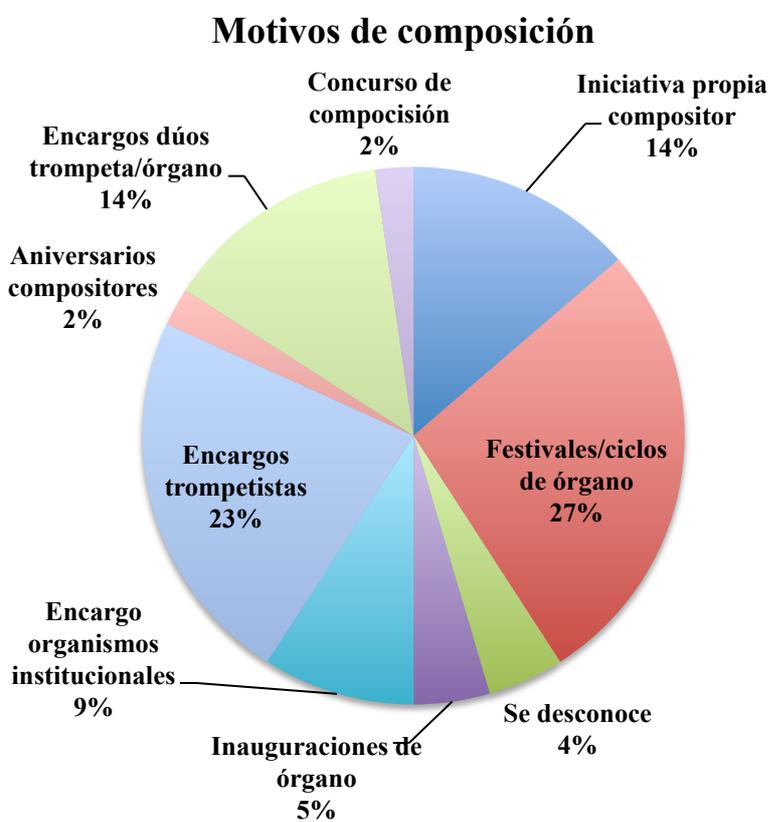


Figura VI.8. Motivos de composición.

En este gráfico podemos observar las motivaciones por las que este repertorio se ha compuesto y forma parte de nuestro patrimonio musical. El 50% de las obras se han compuesto por dos motivos principalmente, por encargo de los numerosos festivales de órgano que hay en España y por el interés de trompetistas en tener repertorio original para esta formación musical, muy escaso hasta este siglo. Del resto de motivos que

origina este repertorio, podemos observar que la iniciativa propia de los compositores es bastante importante y los encargos de las formaciones conjuntas a dúo también influyen para que este repertorio se haya creado.

*f) Duración.*

Este parámetro nos proporciona la duración de las obras, nos ayudará a seleccionar una obra u otra dependiendo de la finalidad para la que queramos escoger la pieza.

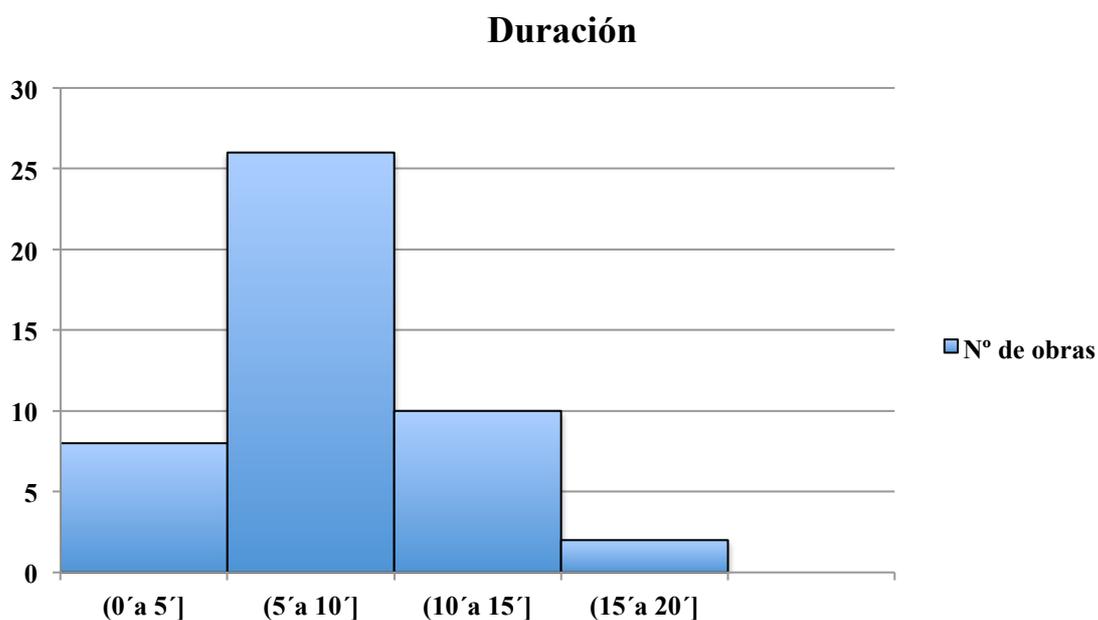


Figura VI.9. Duración y proporción de las obras.

En este gráfico podemos descubrir como el 57% de las obras están en el rango de duración de entre 5 y 10 minutos. El 22% están entre 10 y 15 minutos, el 17% están en obras de no más de 5 minutos de duración, quedando un bajo porcentaje de obras de larga duración, entre las horquillas de 15 a 20. Con estos datos podemos concluir que hay un gran número de obras que se pueden incluir fácilmente en un recital o en programaciones didácticas, pues la duración de muchas de ellas no es muy elevada, y así facilitan su inclusión en los recitales o en programaciones didácticas.

### 6.1.3. Datos referidos a la instrumentación.

Los siguientes datos están agrupados en dos partes, datos referidos a la parte de la obra correspondiente a la trompeta; y por otro lado, y en menor medida, los referidos a la parte de órgano.

#### 6.1.3.1. Trompeta.

##### a) Tipo de instrumento.

En el Siglo XX y XXI la trompeta ha evolucionado de manera muy rápida. Uno de los grandes avances está relacionado con los múltiples instrumentos con los que un trompetista profesional puede disponer para interpretar determinado repertorio. En este parámetro que analizamos, podemos observar para qué tipo de trompetas se han compuesto estas obras.

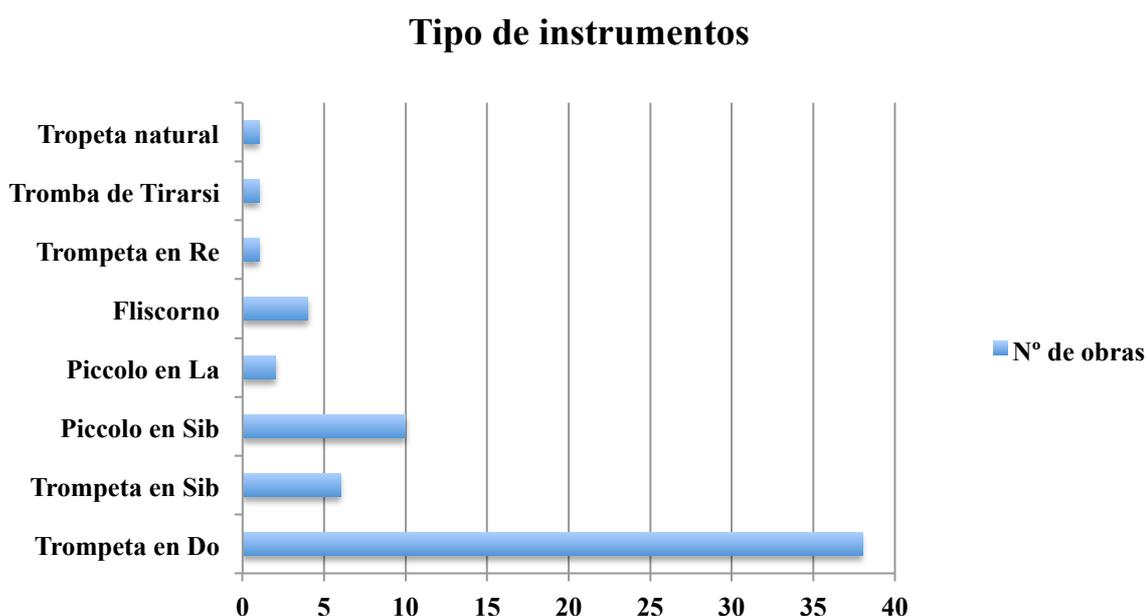


Figura VI.10. Tipos de instrumentos para los que se han compuesto obras.

El gráfico nos muestra que hay hasta siete diferentes tipos de trompeta para las que se ha compuesto este repertorio. De estas siete, predomina de manera muy clara la trompeta en Do, esto es debido a que este instrumento se ha convertido desde mediados del Siglo XX<sup>81</sup> en el instrumento estándar para los compositores. Podemos observar

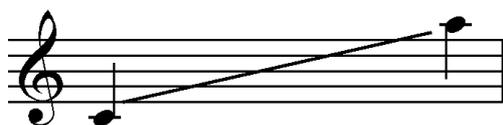
<sup>81</sup> La influencia de la escuela francesa ha sido muy importante en la evolución de la trompeta en Do, debido a las numerosas composiciones realizadas desde el Conservatorio Superior de Música de París.

como la trompeta en Sib, tan en alza en el S.XIX y primera mitad del S.XX, pierde importancia a favor de la trompeta en Do. Cabe destacar el uso de instrumentos antiguos en obras compuestas en el S.XXI, como son la trompeta natural y la tromba de tirarsi, un dato extremadamente extraño. Destacar el uso de las trompetas piccolo, herederas del sonido del repertorio barroco.

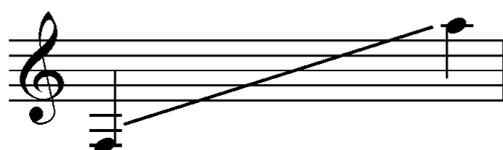
*b) Tesitura.*

En este apartado se puede comprobar en qué registros están escritas las piezas. Establecemos 4 rangos para clasificar las obras y obtener unos datos más precisos:

- Rango 1: obras de registro medio que abarcan la siguiente tesitura:



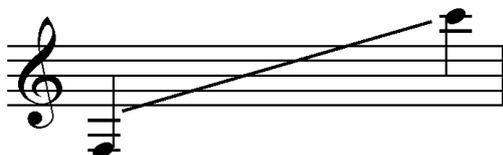
- Rango 2: obras de registro medio grave que abarcan la siguiente tesitura:



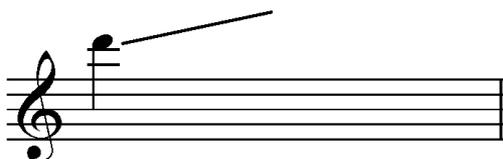
- Rango 3: obras de registro medio agudo que abarcan la siguiente tesitura:



- Rango 4: obras de registro completo que abarcan la siguiente tesitura:



- Rango 5: obras de registro agudo que tienen notas superiores a la siguiente:



## Tesitura

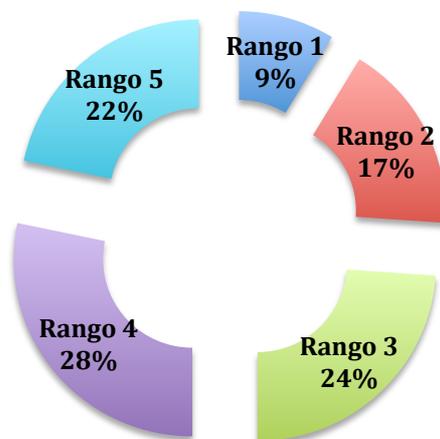


Figura VI.11. Tesitura de las obras según rango establecido.

El gráfico nos muestra que este repertorio tiene obras que contemplan gran variedad de registros, por lo que pueden ser ejecutadas por trompetistas de diferente nivel. Muchos compositores han compuesto sus obras abarcando el registro ordinario de la trompeta sin usar los registros extremos<sup>82</sup>. Las obras que usan el piccolo para su ejecución son las que están ubicadas en las de rango 5, pertenecientes al uso del registro agudo. Las piezas de rango 1 (registro medio) tienen menor número de obras, pero quizás suficientes para que alumnos de enseñanzas profesionales se inicien en este repertorio con obras de compositores españoles.

### *c) Uso de sordinas.*

Este parámetro nos dará los datos de las obras en las que es necesario el uso de sordinas y el tipo de sordinas que se requieren.

---

<sup>82</sup> Consideramos registros extremos en la trompeta al uso de las notas pedales y el registro excesivamente agudo.

### Uso de sordinas

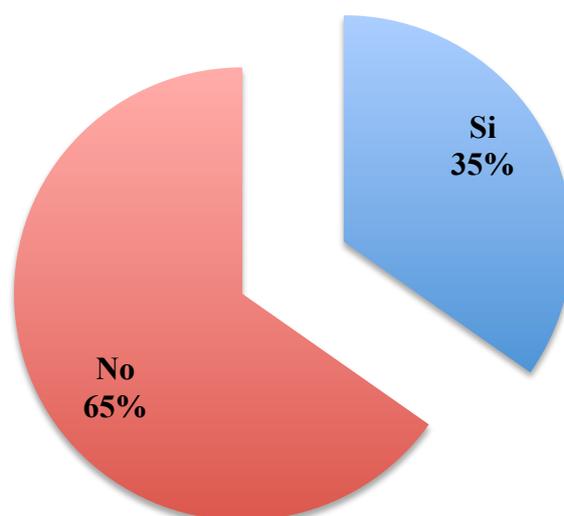


Figura VI.12. Uso de sordinas en las obras.

Este gráfico nos muestra que hay un número considerable de obras que requieren el uso de sordinas para su interpretación. Debemos tener en cuenta que son obras compuestas en el Siglo XX y XXI, donde ya todos los accesorios del instrumento están muy evolucionados y los compositores pueden requerir de ellos sin ningún problema para el intérprete.

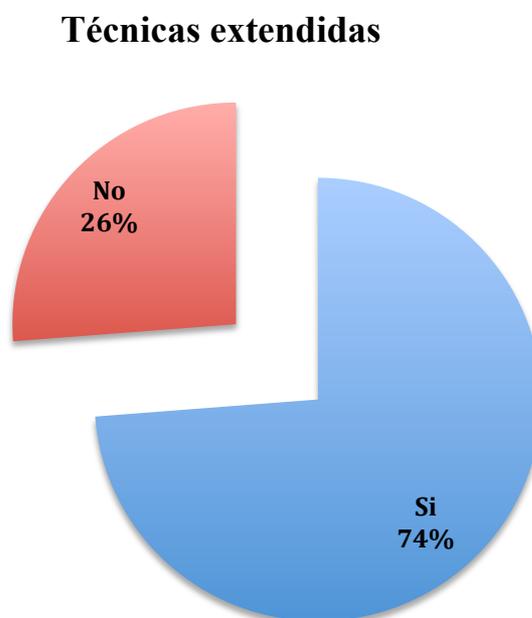
Tabla VI.2. Tipo de sordinas requeridas en las diferentes obras.

TIPO DE SORDINAS				
Sin especificar	Straight	Cup	Harmon/Wa-Wa	Bucket
8	5	5	1	1

En esta tabla podemos comprobar qué tipo de sordinas son requeridas en las 16 obras en las que se solicita su uso en diversos pasajes. Muchas de las obras no especifican qué tipo usar, esto se puede interpretar de dos formas; por un lado, seguir la norma de Hickman (2006) en donde dice que si el compositor no especifica el tipo de sordina debemos usar la sordina estándar, que es el modelo straight; o por otro lado, interpretarlo como que se da libertad al intérprete para usar la sordina más adecuada en cada momento. Lo que sí queda claro es que si el compositor conoce todos los tipos de sordina especificará en cada momento qué tipo usar.

d) *Técnicas extendidas.*

Las técnicas extendidas se han desarrollado de forma muy rápida en la segunda mitad del Siglo XX. Se conocen estas técnicas de interpretación como técnicas no convencionales, ni de ejecución en los instrumentos musicales, las cuales tienen como objetivo obtener sonidos inusuales. Esto es de vital importancia para la elección de una pieza instrumental dentro de nuestro repertorio de estudio, pues las obras que usan estas técnicas suelen ser de carácter contemporáneo y vanguardista. Este parámetro nos dará esta información que dejará claro al interesado el tipo de obra a seleccionar.

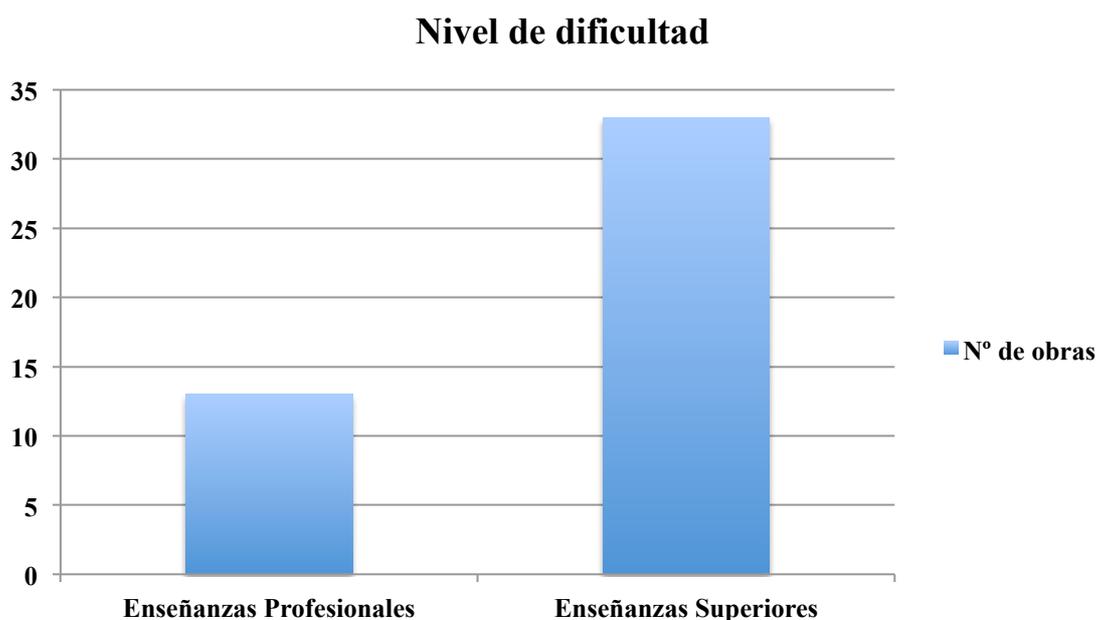


*Figura VI.13.* Uso de las técnicas extendidas.

Observamos como hay un 26% de obras, equivalente a 9 de ellas, que contienen alguna técnica extendida. A pesar de que en las fichas de catalogación están bien definidas las técnicas usadas en cada una de las obras, cabe destacar que las más frecuentes son: *frulato, glissandos, picados múltiples, trémolos de pistones,...*

*e) Nivel de dificultad.*

El nivel de dificultad de la obra nos dará la información necesaria para saber la dificultad general que entraña. Esto nos servirá para saber en qué nivel de enseñanza se puede programar y conocer el grado de dificultad de la obra de forma somera.



*Figura VI.14.* Nivel de dificultad de las obras.

Como se puede observar, el nivel de dificultad se ha organizado según las enseñanzas regladas de música, Enseñanzas Profesionales y Enseñanzas Superiores. Esto orienta a aquellos profesores que quieran emplear este repertorio en sus programaciones didácticas. Hay un mayor número de obras con dificultad de nivel superior que de nivel profesional o medio. No obstante, hay 13 obras que se pueden usar en las Enseñanzas Profesionales para ir introduciendo al alumnado en esta formación musical con material de compositores españoles.

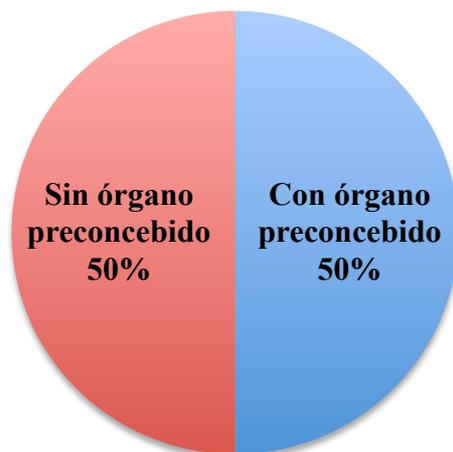
### **6.1.3.2. Órgano.**

*a) Tipo de instrumento.*

Con este parámetro pretendemos conocer si la obra se compuso pensando en un órgano en concreto, si es así saber cual, o por el contrario no se tuvo en cuenta ningún órgano para componerla. Son muchos los compositores que se fijan en las características y

sonoridades de algunos órganos para plasmar su obra y registrarla según las características de ellos; bien sean barrocos, románticos, positivos, gran órgano,... También con un análisis de la obra hemos obtenido los datos de los requisitos mínimos con los que debe contar el órgano con el que se debe interpretar cada pieza.

### **Tipo de instrumento I**



*Figura VI.15.* Porcentaje de órganos preconcebidos para la composición de las obras.

Curiosamente esta gráfica nos muestra que la mitad de las obras han sido pensadas para que sean ejecutadas en algún órgano específico y la otra mitad no se ha tenido en cuenta tal factor a la hora de componer las obras.

## Tipo de instrumento II

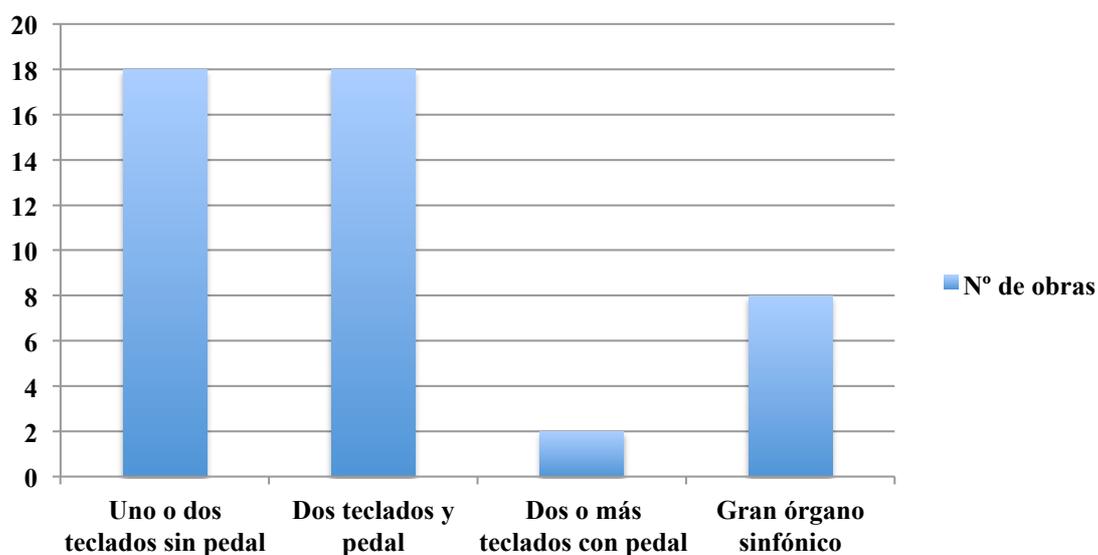


Figura VI.16. Tipo de instrumento recomendable para su ejecución.

Observamos que hay cuatro tipos de instrumentos con los que se puede interpretar todo el repertorio catalogado. Estos datos proporcionan una valiosa información al intérprete para saber qué órgano es el más idóneo para interpretar cada obra. Esto no excluye que se pueda interpretar la obra con otros órganos que no posean estas características; pero sí se proporciona, previo análisis de la partitura, qué tipo de órgano es el adecuado para afrontar cada obra.

### *b) Registración.*

La registración que el compositor marca en la partitura del órgano es otro parámetro necesario que el intérprete debe conocer. De esta forma podrá saber qué sonidos y combinaciones se deben tener previstas en el instrumento en el que se lleve a cabo la interpretación o estudio de la pieza.

## Registración

■ Con registraci3n ■ Sin registraci3n

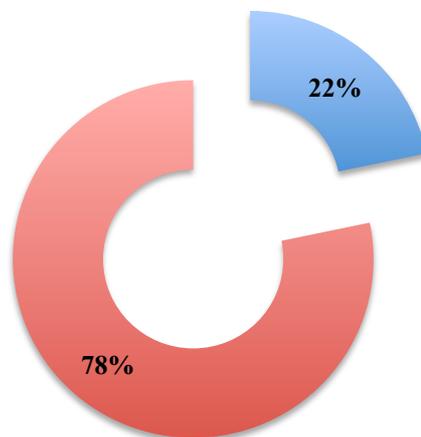


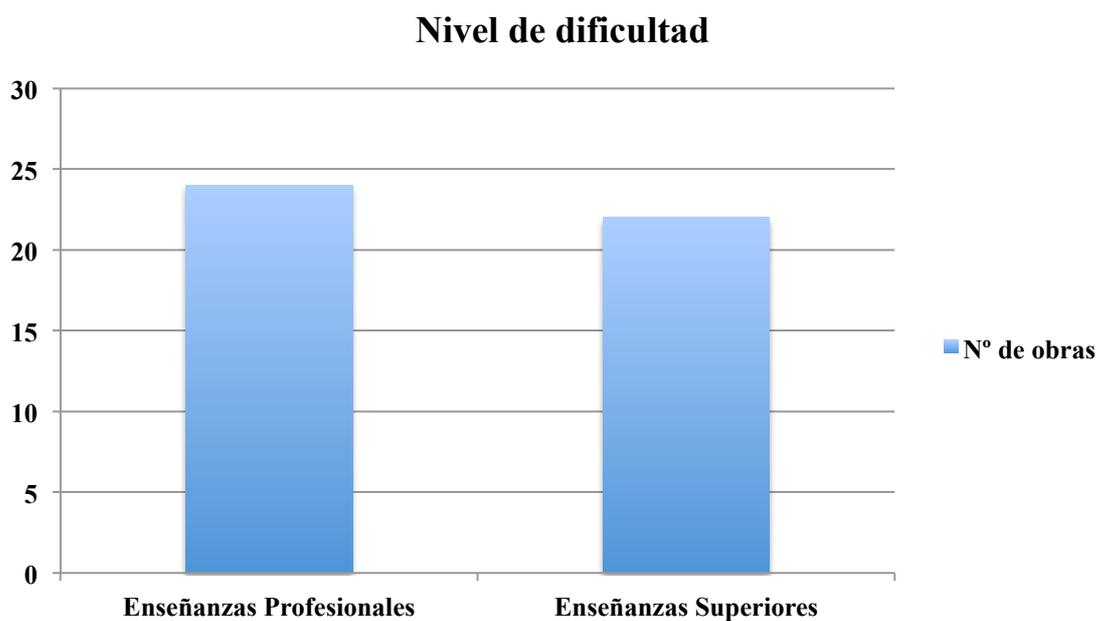
Figura VI.17. Obras con o sin registraci3n.

El gr1fico nos muestra que la gran mayoría de las obras no tienen marcadas una registraci3n específica. Se podría pensar que las obras que no est1n compuestas por organistas son las que no tienen registraci3n, pero muchas de las obras que est1n compuestas por organistas, conocedores del instrumento, tampoco ponen una registraci3n concreta. Esto se puede deber a varias razones:

- Dar libertad al intérprete de, según el 3rgano del que disponga, configurar sus propias registraciones.
- Para poder interpretar la obra, independientemente de los registros con los que se cuente, y así poder ejecutarla en 3rganos diferentes.

### *c) Nivel de dificultad.*

El nivel de dificultad de la obra nos dar1 la informaci3n necesaria para saber la dificultad general que entraña la parte de 3rgano. Esto nos servir1 para saber en qu3 nivel de enseanza se puede programar y conocer el grado de dificultad de la obra de forma general.



*Figura VI.18.* Nivel de dificultad de las obras.

Al contrario que con las partes de trompeta, aquí un poco más del 50% de las obras pueden ser ejecutadas en las enseñanzas profesionales de música, habiendo 22 obras ubicadas en nivel superior.

#### **6.1.4. Datos referidos a la partitura.**

##### *a) Edición / publicación.*

Este parámetro nos proporciona el número de obras que están publicadas por alguna editorial, también podremos saber qué número de ellas no están editadas. Este es un dato importante para que la población interesada sepa donde acudir para conseguir obras de este repertorio.

## Obras editadas

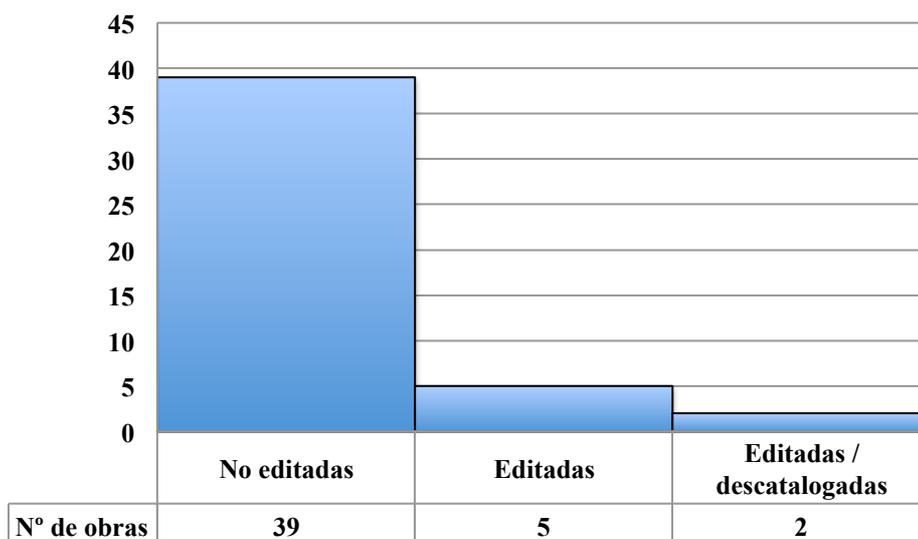


Figura VI.19. Número de obras editadas.

Observamos que la gran mayoría de las obras de este repertorio no están editadas. Esto genera un problema en la localización de estas obras, pues al no estar publicadas en ninguna editorial, acceder a ellas es muy difícil para los intérpretes o profesores interesados. Hay dos obras que fueron editadas pero se han descatalogado, por lo que se hace igual de complicado localizarlas. Una de ellas, *Canto de Maitines* de Tomás Garbizu, fue publicada por la editorial Tritó atribuyéndosela erróneamente a Montsalvatge. Cuando la editorial lo descubre descataloga la obra, considerándola anónima. Nosotros en este estudio descubrimos que esta obra realmente pertenece al compositor vasco Tomás Garbizu Salaberria<sup>83</sup>. La otra obra descatalogada, *L'or del cel blau* del compositor valenciano Vicente Roncero Gómez, fue editada en la editorial belga *JPH Productions*, actualmente desaparecida y con sus productos totalmente descatalogados.

En la siguiente tabla podemos observar las obras que están publicadas y en qué editorial se encuentran disponibles. Recalcar que cinco obras editadas de todo este repertorio es un número muy bajo para la correcta difusión y conocimiento de este repertorio.

<sup>83</sup> Este descubrimiento hecho en esta investigación se pone en conocimiento de la editorial Tritó para tratar de que vuelvan a publicar la obra con la autoría corregida.

Tabla VI.3. Obras publicadas.

<b>OBRAS PUBLICADAS</b>		
<b>Título</b>	<b>Compositor</b>	<b>Editorial</b>
Festival para Trompeta y Órgano	Chuliá Hernández, Salvador	Piles
Al Pie de la Cruz	Márquez Caraballo, Pablo	Rivera Editores
Fantasia sobre un Coral Luterá	Montsalvatge i Bassols, Xavier	Tritó
Plegaria a Santa Cecilia	Pons Server, Juan	Piles
Romanza	Pons Server, Juan	Piles

b) *Formato de escritura.*

El parámetro formato de escritura nos permite conocer el tipo de escritura que tiene el material recopilado:

- Partitura manuscrita: partitura escrita a mano.
- Partitura impresa: partitura no manuscrita tratada con editores de música o con material preparado para su impresión.
- Partitura editada: partitura impresa que ha sido editada por alguna editorial.
- Partitura impresa y manuscrita: partitura que se encuentra en estos dos formatos.

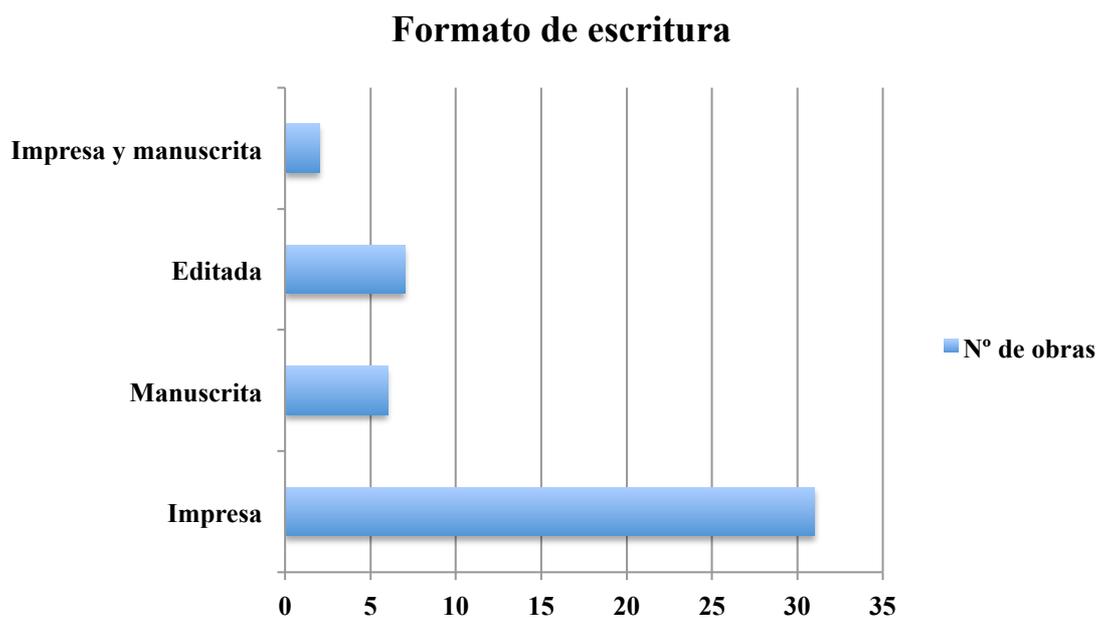


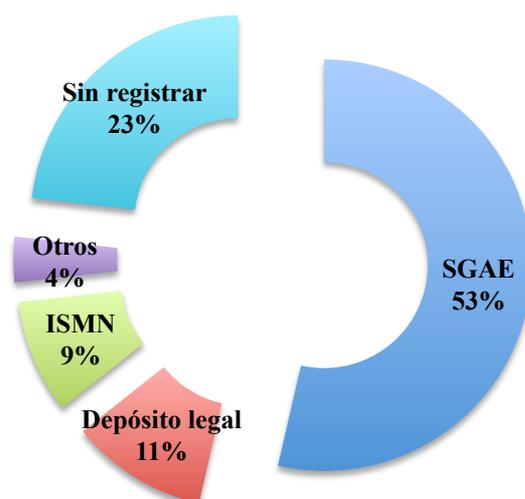
Figura VI.20. Formato de escritura.

Observamos como la gran mayoría de obras se encuentran impresas. Lo realmente extraño es que encontremos en partituras del Siglo XX y XXI, donde los editores de música ya están muy desarrollados, algunas partituras manuscritas (6). Suponemos que es por el medio en el que mejor se desenvuelven los compositores para plasmar su trabajo.

*c) Datos de registro.*

Este parámetro nos da la información de si la obra se encuentra registrada en alguna institución<sup>84</sup> y donde.

### Datos de registro



*Figura VI.21.* Datos de registro.

Podemos comprobar que más de la mitad de las obras están registradas en la SGAE. Esto nos ayuda a localizar las obras que no están publicadas, por su número de registro ubicado en la catalogación, en la base de datos de esta sociedad de autor. Otro dato relevante es que hay un número elevado de obras sin registrar, que nos dificultará la localización de estas obras. Hay piezas que también tienen número de depósito legal,

---

<sup>84</sup> Las instituciones más comunes para registrar obras de música en España son la SGAE (Sociedad General de Autores y Editores de España) y otras entidades de gestión de derechos de propiedad intelectual.

imprescindible para proteger la propiedad intelectual y las obras editadas cuentan con número ISMN<sup>85</sup>.

*d) Descripción física.*

Sugerimos se consulten las fichas de catalogación para conocer el tipo de partitura física a la que se refiere cada obra. Este parámetro nos aporta datos como el número de páginas, número de partes, tamaño de la partitura,...

### 6.1.5. Datos de estreno.

*a) Fecha.*

Este parámetro nos dará el dato de las obras que están estrenadas y aquellas que no se han estrenado al momento de cerrar esta investigación. También podremos observar en qué fechas han sido estrenadas las obras y así poder comprobar en qué periodos se han hecho más estrenos de este repertorio.



*Figura VI.22.* Datos de estrenos realizados.

---

<sup>85</sup> El International Standard Music Number (ISMN) es el número internacional que identifica unívocamente las publicaciones de música escrita, ya sea para su venta, alquiler, difusión gratuita o a efectos de derechos de autor. Sirve para racionalizar la elaboración y el tratamiento de las publicaciones de música escrita y sus respectivos datos bibliográficos, para las editoriales, el comercio de música y las bibliotecas.

El gráfico nos muestra que más del 75% de las obras están estrenadas, frente a un 24% de obras sin estrenar. Este dato es muy positivo, ya que la mayoría de las obras se han interpretado como mínimo una vez, pero no lo es tanto al ver que 11 de ellas nunca se han ejecutado. Esperamos que este estudio anime a los intérpretes a seleccionar obras de este repertorio y se puedan difundir, sobre todo aquellas que no se han tocado nunca.

### Fechas de los estrenos

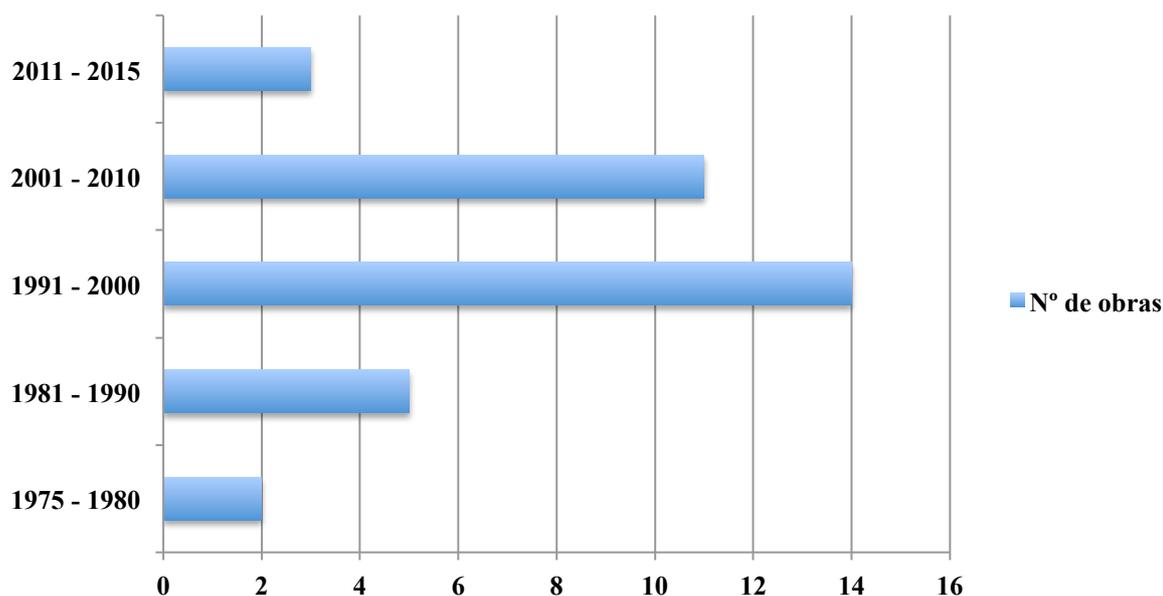


Figura VI.23. Fechas de los estrenos.

La gráfica nos muestra que el periodo que va de 1991 a 2000 fue el más prolífico en estrenos de obras para trompeta y órgano en España. Corresponde con que en esa misma década fue cuando más obras se compusieron. Comparando esta gráfica con la VI.5, referida al año de creación de las obras, podemos observar que son casi idénticas, por lo que el año de creación y la fecha de estreno están directamente relacionadas en los rangos de años analizados. Esto quiere decir que las obras se han estrenado muy próximas a su fecha de creación.

#### b) Lugar / Festival / Órgano.

Los parámetros que abarcan este apartado proporcionan una información concreta de donde se han producido los diferentes estrenos. El lugar, casi todos se han producido en órganos de iglesias, el tipo de festival o ciclo de órgano y en algunos casos también se

facilita el órgano en el que se llevó a cabo. Las catalogaciones contienen toda esta información de forma detallada.

*c) Intérpretes.*

En este parámetro mostraremos todos los trompetistas que han estrenado alguna de las 35 obras. También reflejaremos la posición profesional que ocupan, para dar una información más detallada de cada intérprete. La visión de este trabajo es principalmente trompetística, por lo que omitiremos en este apartado a los intérpretes de órgano, que sí se podrán comprobar en las diferentes catalogaciones realizadas.

*Tabla VI.4.* Intérpretes de trompeta que han estrenado las obras del repertorio de estudio.

<b>Intérprete (Trompeta)</b>	<b>Posición profesional</b>	<b>Nacionalidad</b>	<b>Obras estrenadas</b>
Adán Delgado	Solista de la Orquesta Nacional de España	España	1
Alexis Plana	Profesor del Conservatorio Profesional de Música de Teruel	España	1
André Henry	Profesor en la Kunitachi College of Music (Japón)	Francia	1
Antonio Cambres	Solista de la Banda Municipal de Madrid	España	1
Basilio Gomarín	Solista de la Banda Municipal de Santander	España	1
Benjamín Moreno	Solista de la Orquesta de Radio Televisión Española	España	2
Francesc Oliver	Banda Municipal de Barcelona	España	1

Francisco Cano	Catedrático del Conservatorio Superior de Sevilla	España	1
Jannis Marshele- Coffma	Solista de la Orquesta Filarmónica de Estocolmo	Suecia	1
José Ortí	Catedrático del Conservatorio Superior de Madrid	España	1
Juan Ignacio Lozano	Profesor del Conservatorio Profesional de Música de Teruel	España	7
Juan Vicente Codina	Solista de la Banda Municipal de Bilbao	España	1
Julio Beltrán	Solista de la Banda Municipal de Mallorca	España	1
Luis González	Profesor del Centro Superior de Música del País Vasco, <i>Musikene</i>	España	1
Manuel Blanco	Solista de la Orquesta Nacional de España	España	1
Manuel Esparrells	Freelance <sup>86</sup>	España	1
Miguel Oller	Orquesta Sinfónica de Castilla y León	España	1
Petre Nancu	Real Orquesta Sinfónica de Sevilla	Rumanía	2
Raúl Miguel	Profesor del Conservatorio Profesional de Música de Getafe (Madrid)	España	3

---

<sup>86</sup> Se denomina músico *freelance* a aquel cuya actividad consiste en realizar trabajos propios de su especialidad instrumental para terceros que requieren sus servicios para tareas determinadas.

Salvador Albert	Profesor del Conservatorio Profesional de Música de Carcaixent (Valencia)	España	2
Sebastián Gil	Profesor del Conservatorio Superior de Música de Canarias	España	1
Sergio Guarné	Profesor del Conservatorio Profesional de Música “Miguel Fleta” de Monzón (Huesca)	España	1
Vicente López	Profesor del Conservatorio Profesional de Música “José Iturbi” de Valencia	España	1

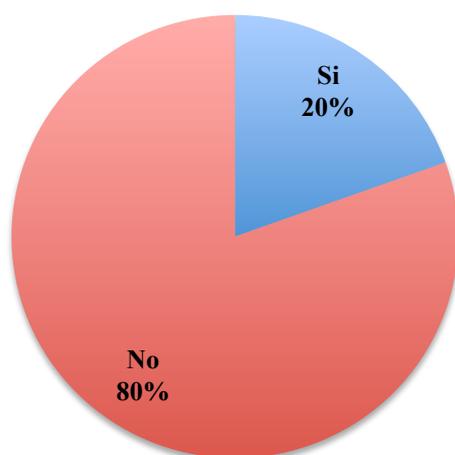
La tabla nos muestra los 23 trompetistas profesionales que han interpretado todas las obras estrenadas de este repertorio. Hemos creído conveniente mostrar los puestos que ocupan u ocupaban en el momento de estrenar las obras, para resaltar la calidad de los profesionales que se han interesado por este repertorio. La gran mayoría de los intérpretes son españoles, hay solo tres intérpretes de nacionalidad diferente (Francia, Suecia y Rumanía). Esto muestra el elevado interés que hay entre nuestros trompetistas en este repertorio, a pesar de no haber un trabajo de estas características para fomentar aún más las obras de nuestro patrimonio musical para trompeta y órgano.

También podemos observar como hay trompetistas que han estrenado más de una obra, en algún caso llega hasta 7 estrenos. Esto es debido a la relación cercana de cada uno de ellos con esta formación o con un compositor u organista en concreto. Así es el caso de Juan Ignacio Lozano quien formaba dúo con el padre Muneta, autor de 10 obras para trompeta y órgano.

### 6.1.6. Datos referidos a la grabación de la obra.

En este parámetro analizaremos qué cantidad de obras de este repertorio están grabadas de forma comercial y editadas en sello discográfico. No contaremos aquellas obras que hayan sido grabadas en sus estrenos para archivo o para emisiones radiofónicas. Solo tendremos en cuenta las incluidas en trabajos discográficos editados.

#### Obras grabadas



*Figura VI.24.* Obras grabadas en trabajos discográficos.

En la gráfica se observa que tan solo un 20% del repertorio está incluido en trabajos discográficos editados. Queda un 80%, equivalente a 37 obras, que no están grabadas; y que bajo nuestro criterio es necesario que se graben para difundir este repertorio.

**PARTE  
III**

**PROPUESTA  
DIDÁCTICA**

---

---

**CAPÍTULO 7**

**PROPUESTA DIDÁCTICA PARA LA INTERPRETACIÓN  
DEL REPERTORIO PUBLICADO**

## CAPÍTULO 7. PROPUESTA DIDÁCTICA PARA LA INTERPRETACIÓN DEL REPERTORIO PUBLICADO.

### 7.1. INTRODUCCIÓN / JUSTIFICACIÓN

Tras la catalogación y ordenación que hemos realizado de este repertorio, nos vemos en la obligación de difundir más didácticamente algunas de las obras encontradas. Será solo de esta forma, la que anime a intérpretes y docentes a interesarse por él, usándolo en sus recitales y programándolo en las diferentes programaciones didácticas de los conservatorios.

Para facilitar lo más posible esta propuesta, hemos seleccionado únicamente las obras publicadas. De todas las obras que hemos catalogado, nos encontramos que solo cinco de ellas están publicadas en diferentes editoriales, esto hace que sean las únicas a las que se tenga acceso de forma directa<sup>87</sup>. Los intérpretes y profesores interesados en ejecutar o programar obras de compositores españoles para esta formación, tendrán la posibilidad de encontrar las siguientes obras en las editoriales que se indican.

*Tabla VII.1.* Obras publicadas para trompeta y órgano de compositores españoles.

<b>OBRAS PUBLICADAS</b>		
<b>Título</b>	<b>Compositor</b>	<b>Editorial</b>
Festival para Trompeta y Órgano	Chuliá Hernández, Salvador	Piles
Al Pie de la Cruz	Márquez Caraballo, Pablo	Rivera Editores
Fantasia sobre un Coral Luterá	Montsalvatge i Bassols, Xavier	Tritó
Plegaria a Santa Cecilia	Pons Server, Juan	Piles
Romanza	Pons Server, Juan	Piles

Nos centramos en estas obras para la elaboración de nuestra propuesta didáctica, de esta forma todas las obras publicadas para trompeta y órgano de compositores españoles tendrán un tratamiento específico para acercar a los alumnos las características interpretativas de éstas, mostrándolas tal como fueron concebidas. Situaremos cada una de las obras en un curso que consideremos el adecuado, teniendo en cuenta la dificultad técnica e interpretativa que entraña la obra. Prevalecerá la parte de trompeta ante la de órgano a la hora de decidir el nivel y realizar los diferentes análisis y propuestas de

<sup>87</sup> Entendemos como forma directa, la posibilidad de adquirir una partitura por los medios habituales de compra, en las diferentes tiendas y plataformas web disponibles para ello.

interpretación, ya que esta propuesta está enfocada a los estudiantes de trompeta en sus diferentes niveles, dentro de las enseñanzas superiores de música.

Consideramos de suma importancia que el alumnado de nivel superior estudie algunas de sus obras programadas con acompañamiento de órgano. Varias de las obras que se suelen programar, sobre todo las de época barroca, requieren de este acompañamiento, pero siempre es sustituido por el piano; ya que muchos conservatorios no tienen órganos en sus centros o profesorado especializado que puedan acompañar estas obras.

Esta propuesta parte de la idea de que los estudiantes de cualquier conservatorio puedan desarrollar algunas sesiones con un órgano real, para que puedan comprobar lo diferente que es la interpretación musical con este instrumento con cualidades sonoras muy amplias, que sin un estudio previo nos puede llevar a interpretaciones erróneas dependiendo de qué repertorio escojamos. Por esto consideramos que nuestra propuesta, usando repertorio de compositores españoles, sirve por una lado para la difusión del patrimonio musical español y por otro para que el alumno pueda desarrollar una práctica musical en un órgano real.

## **7.2. OBJETIVOS**

Los objetivos se centran en las competencias que el alumno tiene que desarrollar en la asignatura instrumento principal, trompeta:

- Conocer de forma detallada el repertorio publicado para trompeta y órgano de compositores españoles.
- Conocer todos los aspectos generales de la obra: compositor, contexto histórico, estilo, génesis de la obra.
- Estudiar los elementos técnicos e interpretativos de las obras.
- Comprender mediante el análisis musical los rasgos estilísticos y procedimientos compositivos fundamentales de la obra.

### **7.3. DOCUMENTOS LEGISLATIVOS**

Para adecuar esta propuesta a las enseñanzas en las que se han ubicado las obras en la catalogación realizada, nos debemos referir a los Reales Decretos y órdenes pertinentes. Esta propuesta didáctica está confeccionada para que sea desarrollada dentro de las enseñanzas superiores de música, tomando como normas las vinculantes en el Conservatorio Superior de Música de Canarias. Por lo tanto, debemos hacer referencia a las normativas vigentes que regulan estas enseñanzas desde diferentes ámbitos, para que nos sirvan de base para atender los aspectos a tratar en nuestra propuesta didáctica de interpretación.

La normativa vigente se resume en tres documentos:

*Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.*

*Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.*

*ORDEN de 14 de marzo de 2014, por la que se modifica parcialmente la Orden de 29 de abril de 2011, que aprueba, con carácter experimental, la implantación de los Estudios Oficiales de Grado en Música, Arte Dramático y Diseño en el ámbito de la Comunidad Autónoma de Canarias y se culmina el proceso de implantación experimental de dichos estudios.*

### **7.4. COMPETENCIAS RELACIONADAS CON LA PROPUESTA DIDÁCTICA**

De los documentos anteriores, previo análisis y estudio de los mismos, observamos como las siguientes competencias son las que quedan atendidas en esta propuesta didáctica, satisfaciendo de esta forma un amplio espectro del currículo de las enseñanzas artísticas superiores de música.

Según el *Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.*

Los nuevos planes de los estudios superiores de Música se configuran desde la propuesta del Espacio Europeo de Educación Superior, según la cual éstos deben fundamentarse en la adquisición de competencias por parte del alumnado, en la aplicación de una nueva metodología de aprendizaje y en la adecuación de los procedimientos de evaluación.

Es en la adquisición de competencias en donde nos debemos centrar para adaptar esta propuesta a la realidad de la enseñanza musical en los centros superiores. Atendiendo a ellas, podemos afirmar que nuestra propuesta didáctica aborda la adquisición de las siguientes competencias:

Competencias transversales:

- Recoger información significativa, analizarla, sintetizarla y gestionarla adecuadamente.
- Solucionar problemas y tomar decisiones que respondan a los objetivos del trabajo que se realiza.
- Contribuir con su actividad profesional a la sensibilización social de la importancia del patrimonio cultural, su incidencia en los diferentes ámbitos y su capacidad de generar valores significativos.

Competencias generales:

- Dominar uno o más instrumentos musicales en un nivel adecuado a su campo principal de actividad.
- Estar familiarizado con un repertorio amplio y actualizado, centrado en su especialidad pero abierto a otras tradiciones. Reconocer los rasgos estilísticos

que caracterizan a dicho repertorio y poder describirlos de forma clara y completa.

- Estar familiarizado con los diferentes estilos y prácticas musicales que le permitan entender, en un contexto cultural más amplio, su propio campo de actividad y enriquecerlo.

Competencias específicas en la especialidad de Interpretación:

- Interpretar el repertorio significativo de su especialidad tratando de manera adecuada los aspectos que lo identifican en su diversidad estilística.
- Construir una idea interpretativa coherente y propia.
- Comunicar, como intérprete, las estructuras, ideas y materiales musicales con rigor.

La presente propuesta didáctica, a pesar de que tiene aspectos que pueden abarcarse en diferentes asignaturas del plan de estudios y poseer cierta transversalidad, está diseñada para ser puesta en práctica en la asignatura de instrumento principal en la especialidad de trompeta. Atendiendo a los descriptores de las diferentes asignaturas, podemos corroborar que esta propuesta atiende a los siguientes aspectos contenidos en ella:

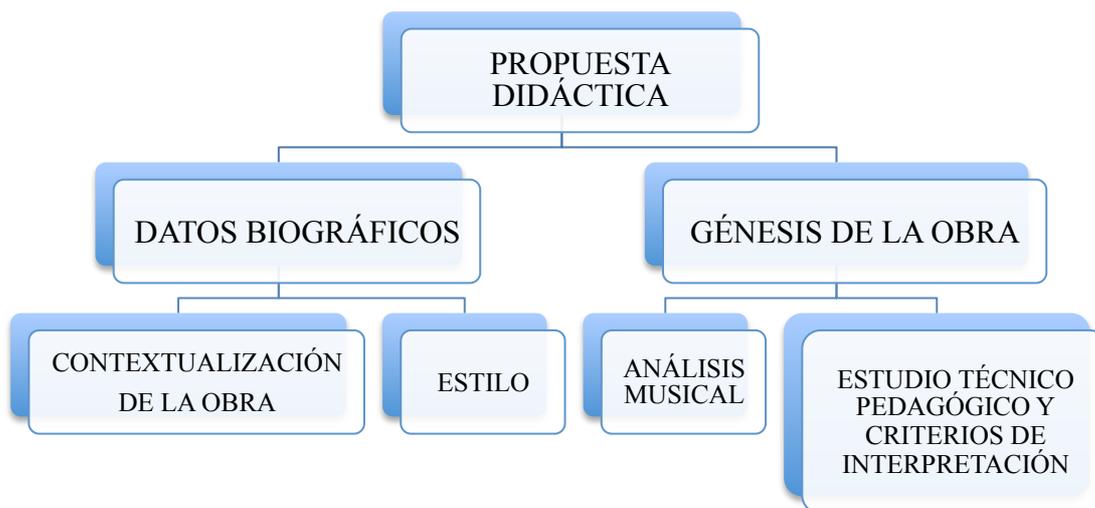
- Práctica de la técnica instrumental, aprendizaje del repertorio principal y de un repertorio complementario.
- Preparación para la interpretación en público, como solista o junto a otros intérpretes.

## **7.5. MODELO DE LA PROPUESTA DIDÁCTICA PARA LA INTERPRETACIÓN DE OBRAS PARA TROMPETA Y ÓRGANO**

El modelo que presentamos en esta propuesta didáctica, como proceso de aprendizaje y práctica del repertorio de obras para trompeta y órgano, está basado en siete apartados; considerando dos de ellos fuentes primarias que nos dan datos para poder analizar otros cinco apartados más detalladamente.

Los datos biográficos proporcionan información donde podemos localizar la obra objeto de estudio, así como el estilo de composición que el compositor tiene en el periodo en el que compuso la obra a estudiar. El estudio del proceso de composición de la obra o génesis de la obra, por su parte, nos proporciona la posibilidad de analizar la obra musicalmente con más detalle, así como proponer un estudio técnico para que el alumno pueda solventar las dificultades más relevantes de la pieza en su ejecución. También se dan criterios de interpretación teniendo muchos factores en cuenta como es la tímbrica, el uso correcto de los registros del órgano, la elección adecuada del tipo de instrumento y sobre todo el estilo de interpretación.

La siguiente figura muestra de manera conceptual el proceso que esta propuesta didáctica aporta al alumno para un mejor y mayor entendimiento de la obra objeto de estudio, que le dará una información muy detallada para la correcta interpretación de ellas.



*Figura VII.1.* Modelo de propuesta didáctica para la interpretación de obras para trompeta y órgano.

### **7.5.1. Datos biográficos del autor.**

Aportamos los datos más relevantes del autor de la obra, para que el alumno pueda conocer de forma general los datos más importantes de los compositores objeto de estudio. Esto es interesante desde el punto de vista compositivo porque permite conocer

las tendencias compositivas del autor, el orden cronológico de la obra de estudio en su catálogo y su relación con nuestro instrumento, si la tuviese.

Los datos biográficos han sido extraídos de referencias bibliográficas de varios autores en el caso de compositores fallecidos. En los restantes se ha realizado una entrevista personal para obtener los datos más significativos.

### **7.5.2. Contextualización de la obra.**

Antes de ahondar en datos más específicos de la obra, la situaremos en un contexto que nos permita conocer en qué situación se compuso. Considerando las observaciones de Aguilar (2008):

Para comprender una obra musical hay que situarla en su contexto histórico (que incluye los contextos social, político, cultural, religioso y económico, sin olvidar el pensamiento musical). Esto, que se ciñe a la obra concreta y a sus circunstancias inmediatas, no puede estudiarse de forma aislada, sino que debe insertarse en un contexto más amplio, con lo que el análisis de una obra como afirma Nagore (2004), no debe reducirse a la partitura, es decir, a la creación musical notada.

### **7.5.3. Estilo.**

Ubicaremos estilísticamente la obra para dar al intérprete una visión general del estilo en el que se mueve la obra y así pueda tener referencias básicas para poder conocerla más concretamente. También haremos referencia a las características estilísticas en las que se desenvuelve el autor, y ubicar la obra dentro de ellas.

### **7.5.4. Génesis de la obra.**

En este apartado hacemos un estudio de las razones que motivaron la composición de la pieza. Si fue un encargo de alguna persona en particular, de algún organismo o Festival,

si fue dedicada a alguien o por el contrario fue fruto de la iniciativa propia del compositor. También estudiaremos si en el proceso creativo se trabajó cercanamente con algún trompetista u organista, y si se tuvo en cuenta algún instrumento (órgano) en especial.

#### **7.5.5. Características generales de la obra.**

En este apartado pretendemos dar una información básica y general, que le proporcione al estudiante los aspectos más relevantes y básicos de la obra, de tal forma que tenga información necesaria para optar por una obra u otra sin necesidad de ahondar en mayores detalles.

#### **7.5.6. Análisis musical.**

Este punto consiste en un análisis musical global de la obra. Se analizan aspectos de tipo formal, temático, estilístico y armónico, con la pretensión de explicar lo que acontece a lo largo de toda la obra, cómo está estructurada y concebida. Este análisis se realiza de manera lineal y pretende aclarar todos los aspectos dignos de destacar, para su mejor comprensión. Asimismo, se pretende un estudio de la obra musical a partir de sus materiales constructivos básicos como son los elementos melódicos, rítmicos y armónicos, estructuras formales, texturas, timbres,...

El método de análisis que hemos usado está basado en el que nos propone Roca (2014) en su tratado *Materiales básicos de análisis musical*. El que aquí proponemos es una adaptación del citado a las necesidades que nos hemos planteado en esta propuesta didáctica, teniendo en cuenta que este material está enfocado a alumnos de nivel superior que optan por los itinerarios de interpretación del instrumento, y su interés es puramente interpretativo, por lo que el análisis está enfocado a una comprensión de la partitura enfocada a una correcta interpretación de ella.

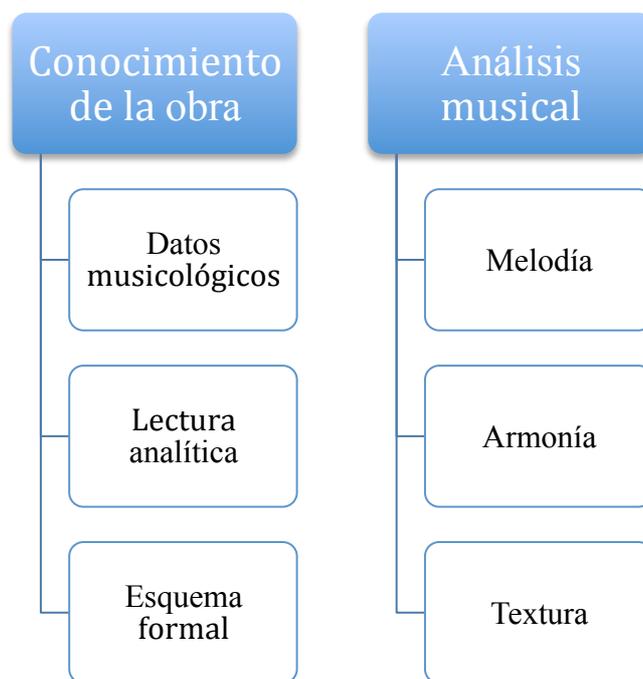


Figura VII.2. Modelo de análisis.

#### 7.5.7. Esquema formal.

El esquema formal de la obra es un resumen gráfico, que ubicamos al final del análisis, de los aspectos más importantes que se deban destacar. Es una forma de que el alumno obtenga información general de la obra sin necesidad de tenerla delante o conocerla con anterioridad. Según Roca (2012, p.26), “Un esquema formal es una representación gráfica de la estructura formal. Debe permitir visualizar la estructura musical con el máximo de claridad, y con los aspectos más importantes.”

Nuestro esquema formal está organizado según los siguientes niveles formales:

- Sección: partes de las que consta la obra.
- Subsección: divisiones de la sección.
- Frase: motivos principales y sus derivaciones.
- Región armónica: las cadencias, las regiones o cambios de tonalidad y pedales.
- Textura: instrumentación, cambios y combinaciones de instrumentación.

### **7.5.8. Estudio técnico pedagógico y criterios de interpretación.**

En este apartado procedemos a explicar algunos aspectos técnicos e interpretativos de cada una de las obras, siempre centrados en la parte de la trompeta. No obstante, se anotan algunos apuntes que puedan ayudar a que la parte de órgano sea ejecutada con mayor eficiencia, independientemente del órgano que se use, y así servir de guía al instrumentista.

En los ejemplos que resaltamos aparecen la entrada del número del compás o compases objeto de análisis. Esta referencia permite localizar rápidamente un pasaje y conocer todas las observaciones técnicas e interpretativas que aportamos.

Los aspectos tratados son:

- Elección de instrumento y equipamiento.
- Dificultades técnicas.
- Propuestas de ejercicios para la mejora técnica de pasajes de especial dificultad.
- Interpretación de pasajes específicos y consejos de ejecución.
- Recomendaciones para la ejecución en el órgano.

## 7.6. CHULIÁ HERNÁNDEZ, SALVADOR: *FESTIVAL PARA TROMPETA Y ÓRGANO*



### 7.6.1. Biografía.

Compositor Valenciano, nacido en Catarroja. Ha dirigido Coros, Bandas y Orquestas en España, Francia y Alemania. Fundador y director del grupo Metales Catedralicios de Valencia, Coral *Antonio Claverol*. Coro Mixto, Banda y Orquesta Sinfónica del Conservatorio Municipal *José Iturbi* de Valencia, así como promotor del Certamen de Bandas *Real Club Náutico de Valencia*, Concurso de Composición *José Manuel Izquierdo*, Concurso Internacional para piano *José Roca*...

En el campo de la composición musical es autor de más de cuatrocientas obras del más variado estilo y carácter, pudiendo definirse como música nacida en la tonalidad (bitonalidad y politonalidad), de inspiración y con un fuerte arraigo armónico-contrapuntístico. Su producción musical ha sido estrenada en el Palau de la Música, Teatro Principal, Ateneo Mercantil, en Valencia; Auditorio y Palacio de Congresos de Castellón; Teatro Principal de Alicante; Teatro Guimerá de Tenerife; Teatro Fernán Gómez, Teatro Español y Teatro Monumental, en Madrid; Auditorium Theatre

Timmendorf, Auditorium de Eutin en Alemania; Salle Gaveau de París en Francia;...e interpretada en todo el mundo, abarcando música vocal, camerística y sinfónica.

En 1981, 1993, 1994, 1995, 2005, 2007, 2008 y 2009 sus obras *Díptico Sinfónico*, *Episodios Sinfónicos*, *Movimientos Cíclicos*, *Bautismos que no bautizan*, *Al Maestro Serrano*, *Sinfonía Valentina*, *Tres secuencias sinfónicas*, *Suite Migratoria*, *La Exposición de 1909*... son obligadas en el Certamen Internacional de Habaneras y Polifonía de Torreveja (Alicante), Certamen Internacional Ciudad de Valencia, Certamen de la Diputación Provincial de Valencia, Alicante y Castellón.... En 2006, el Ayuntamiento de París le encarga la obra obligada para la final del *Concours Internationaux de trompette de la Ville de París, Maurice André*.

Directores como Ernesto Pastor, Manuel Massotti, José Ferriz, Pablo Sánchez, Francisco Grau, Bernabé Sanchís, Kirill Karabitsen, Francisco Perales, Fernando Bonete, Henri Adams, Edmon Colomer... han estrenado las obras más representativas sinfónicas de Chuliá, si bien podemos destacar las interpretaciones de los Maestros García Asensio y Vicente Chuliá, con las Orquestas de Valencia, Ciutat de Torrent, Banda Sinfónica de Madrid, Ensemble Orquestal de Paris, Banda Municipal de Valencia. También destacar reconocidos solistas que han registrado y estrenado su obra, como son, Sergio Sapena, Miguel A. Gorrea, Fernando Tortajada, Jesús A. Rodríguez, Manuel Marín, Mario Monreal, Perfecto García Chornet, Francisco Salanova, Ruíz del Puerto, José Climent, Nicolás André, Eric Aubier, José Roca, Antonio Cambres, Vicente López, Montserrat Torrent, Bernard Bailbé, Vicente y Ernesto Chuliá, Maurice André...

Su música está registrada en más de veinte trabajos discográficos por distintas agrupaciones sinfónicas y solistas, aunque su más destacada grabación es la realizada en 2006 *Encuentro entre dos estirpes*, la cual recoge parte de su obra, colaborando como intérprete excepcional el prestigioso trompetista Maurice André.

Está en posesión de numerosos premios y distinciones, destacando Medalla de Plata de la ciudad de Bougmadam (Francia), 1972; Paterna 1974; la Insignia de Oro de Catarroja 1974; la Insignia y pergamino de Teulada, en 1977; Premio Joan Senent de Valencia 1977; Pergamino de la Falla El Palmar, en 1979; Nacional de Onda 1981; Villa de

Almusafes 1984; Medalla de Plata del Ayuntamiento de Navajas 1984; la Insignia de Oro del Real Club Náutico de Valencia, en el año 2000; Premio Vinatea a la trayectoria en el campo de la docencia, composición y dirección en 2002; I Concurso Internacional de Composición para bandas sinfónicas, convocado por el Ayuntamiento de Torrevieja con su Sinfonía *Tercer Milenio* 2003; Lira de oro de Los Poblados Marítimos de Valencia, 2008; Pergamino en reconocimiento de su aportación a la Música Valenciana del Ayuntamiento de Liria; la Sala de Orquesta del Conservatorio *José Iturbi* de Valencia lleva su nombre, en reconocimiento a su labor en pro del mismo, en 2009; Insigne de la música Valenciana otorgado por unanimidad por la Muy Ilustre Academia de la Música Valenciana 2013; Insignia nº 43 de la Junta Municipal de Ciutat Vella de Valencia 2013; Director Honorífico de la Orquesta de Plectro El Micalet, de Liria, Septiembre de 2014; Hijo Predilecto de la Villa de Catarroja, nombrado por unanimidad por el Ayuntamiento el 12 de Junio de 2015.

Ha sido presidente y vocal en multitud de tribunales y jurados para la provisión de plazas de profesores de bandas municipales, orquestas, conservatorios, certámenes de banda, coros y concursos de composición. También es asiduamente requerido para dictar conferencias y cursos de armonía y composición.

Es autor de tratados de Composición, Contrapunto y Fuga, Armonía, Repentización, así como de multitud de artículos, en los que aborda la música y distintas facetas de la Cultura Valenciana.

Desde 1978 profesor de armonía y composición del Conservatorio Municipal de Música *José Iturbi* de Valencia, del cual es el director desde el año 1992 hasta septiembre del 2014. Asimismo es miembro, desde su fundación, de la Academia de las Artes y las Ciencias de la Música, Presidente de la Asociación de Compositores Sinfónicos Valencianos (COSICOVA) y Académico numerario de la RACV (Real Academia de Cultura Valenciana).

El pianista y doctor en Música Sergio Sapena ha publicado el libro *Salvador Chuliá: Una vida dedicada a la música*, con RomEditors (2014). En los meses de mayo y junio del mismo año, el Palau de la Música programa con la Orquesta de Valencia, el Coro

Catedralicio y diferentes solistas del panorama musical español una serie de conciertos homenaje, interpretando parte de su extensa obra.

### **7.6.2. Contextualización de la obra.**

Salvador Chuliá compuso esta obra en 1988, es considerada una de las más importantes obras para trompeta y órgano del repertorio español. Es una obra compuesta en su segunda etapa<sup>88</sup>, donde el compositor guarda la esencia compositiva que tiene en la primera, su estilo no varía. La originalidad en la esencia de sus composiciones de esta etapa siguen teniendo las principales características de todas sus obras anteriores.

### **7.6.3. Estilo.**

Salvador Chuliá es un compositor que se caracteriza por la espontaneidad y naturalidad de su escritura, que forma una unidad y madurez desde su primera etapa como compositor hasta la actualidad. La melodía de sus obras y las conexiones de las diferentes partes de la estructura son muy naturales, sin complejidades, en algunos casos este hecho se le ha catalogado como escritura simple<sup>89</sup>. Tiene mucha influencia en sus obras la luz mediterránea, a la que le acompañan los esplendores de los cuadros de Sorolla. Es música con clara influencia valenciana, con armonías claras nacidas de la pureza de las melodías y contrapuntos, rebosantes de color.

Las obras de Chuliá siempre descansan sobre una armonía clara donde el contrapunto nace desde el interior de los temas, nunca forzado o de relleno técnico. Tiene un alto manejo de la modulación que le lleva en ocasiones a la bitonalidad o politonalidad, muy característico en su segunda etapa compositiva donde se encuentra este *Festival para Trompeta y Órgano*.

---

<sup>88</sup> Sapena (2014),p. 95.

<sup>89</sup> *Ibid.*

#### 7.6.4. Génesis de la obra.

Chuliá es un compositor que tiene cierta debilidad por la trompeta. Esto es debido a varias circunstancias; por un lado uno de sus hijos, Ernesto Chuliá<sup>90</sup>, es trompetista y le ha dedicado muchas obras de su catálogo; y por otra le unió una gran amistad con uno de los grandes trompetistas de todos los tiempos, Maurice André.

La obra se gesta como encargo de otro importante trompetista español, Vicente López<sup>91</sup>, para ser incluida y estrenada en los programas de conciertos de la *Semana Internacional de Trompeta de Navajas*<sup>92</sup>. Es muy común en este tipo de festivales hacer encargos de obras a compositores locales para aumentar la literatura del instrumento. En palabras del compositor<sup>93</sup>, compone la obra para trompeta y órgano siendo conecedor de la escasez de repertorio para esta formación en España, eso le anima a hacer ésta. Para ello también se inspira en uno de los órganos más importantes que hay en Valencia, el Órgano Monumental Cabanilles de la Iglesia de la Compañía de Jesús de Valencia.

#### 7.6.5. Características generales.

Esta obra fue una dedicatoria del autor a la *Semana Internacional de Trompeta de Navajas*, en su edición de 1988. Es considerada una de las más importantes obras para trompeta y órgano del repertorio español. Se caracteriza por el amplio uso de las modulaciones, dejando entrever una politonalidad constante a lo largo de toda la obra. La trompeta es tratada de manera virtuosística, de tal forma que en el primer y tercer movimiento siempre comienza sola en forma de cadencia. Fue concebida para ser interpretada en un gran órgano, tomando como base el Órgano Monumental Cabanilles de Iglesia de la Compañía de Jesús de Valencia<sup>94</sup>.

---

<sup>90</sup> Destacado trompetista español que ocupó la plaza, durante muchos años, de Fliscorno solista en la Banda Municipal de Madrid. En la actualidad ocupa el puesto de profesor de trompeta en el Conservatorio Municipal de Música *José Iturbi* de Valencia.

<sup>91</sup> Uno de los precursores de la enseñanza de la trompeta en España. Fue profesor del Conservatorio Municipal de Música *José Iturbi* de Valencia.

<sup>92</sup> Importante curso estival de trompeta que se celebraba en la localidad castellanense de Navajas, de donde es natural el trompetista Vicente López, el cual fue director artístico en todas sus ediciones.

<sup>93</sup> Entrevista mantenida con el compositor el 26 de junio de 2015 en la localidad de Catarroja, Valencia.

<sup>94</sup> Descripción breve: Órgano de 4 teclados manuales (56 notas) y pedalier (30 notas). Tracción mecánica y 74 registros. Fue construido por el taller G. Blancafort entre los años 1982 y 2002.

Es una obra compuesta en forma de suite de tres movimientos.

Tabla VII.2. Secciones/movimientos de la obra

SECCIONES/MOVIMIENTOS DE LA OBRA		
I. Allegro non troppo	II. Adagio	III. Andante. Allegro final

### 7.6.6. Análisis musical.

*Movimiento I: Allegro non troppo.*

Este movimiento está escrito en 2/4. Podemos comprobar, según nuestro análisis formal (ver esquema formal), que este primer movimiento está dividido en 5 secciones bien diferenciadas.

Subsección I. [1-8].

La trompeta es la encargada de exponer el tema en forma de cadencia libre, sin el acompañamiento del órgano. Consideramos la tonalidad de Do como tonalidad referente en esta sección. Podemos observar como se pueden definir dos frases, una de ellas mostrando el motivo principal de este movimiento, con la característica de un intervalo de 4ª aumentada; y una segunda con un desarrollo más elaborado ofreciendo materia para una interpretación más virtuosística en el instrumento solista.

**Festival para Trompeta y Órgano**  
(Suite)  
Trompeta  
Salvador Chuliá Hernández

Libremente **Motivo A**  
*mf* 4ª Aumentada

**Motivo B**  
*p*

Figura VII.3. Subsección 1. Mvto.I.

Subsección II. [9-13].

Esta subsección no es más que un pequeño interludio del órgano que da paso al *Allegro non troppo* en el cual se desarrolla todo el tema melódico de este movimiento.

Subsección III. [14-29].

Comienza con el órgano exponiendo el tema principal, que ya previamente ha sido expuesto de manera muy sutil por la trompeta en la primera sección. En esta ocasión usa de manera intencionada el intervalo de 5ª aumentada, que formará parte de este motivo en todo el movimiento.



The image shows a musical score snippet for the tempo *Allegro non troppo*. The score is written on a grand staff with five staves. The top staff is empty. The second staff contains the main melodic line, which is enclosed in a purple rounded rectangle labeled "Motivo principal". Within this rectangle, a yellow circle highlights a specific interval between two notes, labeled "5ª Aumentada". The bottom two staves show accompaniment. A dynamic marking *f* (forte) is present at the beginning of the main melody and at the start of the bottom staff.

Figura VII.4. Subsección 3.1. Mvto. I.

Una vez expuesto el tema por el órgano durante los regulares ocho compases de la frase, el tema pasa al instrumento solista, desarrollándolo con un acompañamiento

contrapuntístico por parte del órgano. En el final de la frase modula a Do menor, que será la tonalidad con la que empezará la siguiente sección.

The image displays a musical score for Subsección 3.2. Mvto. I. It consists of three systems of staves. The first system features a trumpet staff with a blue oval highlighting a melodic phrase labeled 'Motivo A'. Below it, the organ part is shown with a 'Pos.' marking and a dynamic of *mf*. The second system includes a trumpet staff with a red oval highlighting another phrase labeled 'Motivo B'. A green oval highlights a section labeled 'Modulación a Do m'. The organ part continues with a dynamic of *ff*. A measure number '30' is enclosed in a box. The third system shows the organ part with a 'G. O.' marking and a dynamic of *ff*.

Figura VII.5. Subsección 3.2. Mvto. I.

Subsección IV. [30-45].

Se caracteriza por los motivos rítmicos que desarrolla la trompeta ante un contrapunto imitativo realizado por el órgano. Esta sección comienza en Do menor, modulando posteriormente mediante cadencia perfecta a Mib mayor. El órgano va reforzando la armonía en el pedaler del órgano con dobles pedales, en ocasiones. El final de la

sección contiene figuras de tresillos de semicorcheas, dando sensación de virtuosismo, tanto en la trompeta como en el órgano.

The image displays a musical score for Subsección 4. Mvto. I, featuring three systems of staves. The score is annotated with several key features:

- Modulación a MibM:** A green box highlights the beginning of the section, indicating a modulation to the key of B-flat major.
- Figuras rítmicas / Contrapunto:** A blue box highlights a section of the score showing complex rhythmic patterns and counterpoint.
- Cadencia perfecta:** A yellow circle highlights a cadence in the piano part, marked with 'V' and 'I'.
- Doble Pedal:** A red box highlights a double pedal point in the piano part.
- Figuras virtuosísticas:** A yellow oval highlights a section of the score (starting at measure 40) featuring virtuosistic figures, specifically triplets of eighth notes in the trumpet part.

Figura VII.6. Subsección 4. Mvto. I.

Subsección V. [46-61].

Esta subsección marca el final de este primer movimiento con el uso de marchas progresivas modulantes en ritmo anacrúsico por parte de la trompeta, mediante el movimiento del círculo de quintas<sup>95</sup>. El órgano utiliza un mismo motivo para adornar melódicamente cuando la trompeta se queda en nota larga, modulando conjuntamente con ella.

The image displays three systems of musical notation for Subsección 5, Mvto. I. Each system consists of a trumpet part (top staff) and an organ part (bottom two staves).  
- The first system (measures 46-50) features a trumpet part with a yellow box around measures 48-50 labeled "Marcha progresiva - Lam" and a measure number "50". The organ part has a blue box around a melodic motif in measure 49 labeled "Motivo melódico - Lam".  
- The second system (measures 51-55) features a trumpet part with a yellow box around measures 53-55 labeled "Marcha progresiva - Solm". The organ part has two blue boxes around melodic motifs in measures 52 and 54 labeled "Motivo melódico - ReM" and "Motivo melódico - Solm" respectively.  
- The third system (measures 56-61) features a trumpet part with a yellow box around measures 58-60 labeled "Marcha progresiva - FaM" and a measure number "60". The organ part continues with the melodic motif.  
Dynamics include *f* (forte) and *dim.* (diminuendo). The organ part starts with *p* (piano) and *f* (forte) markings.

Figura VII.7. Subsección 5. Mvto. I.

<sup>95</sup> En teoría musical, el círculo de quintas (o círculo de cuartas) representa las relaciones entre los doce tonos de la escala cromática, sus respectivas armaduras de clave y las tonalidades relativas mayores y menores.

*Movimiento II: Adagio.*

El autor en este movimiento evoca una *Zarabanda*<sup>96</sup>, como movimiento lento de las danzas que forman una suite. Está escrito en 3/4, compás en el que se escriben las zarabandas en el periodo barroco. Está dividido en 3 secciones principales, siendo una de ellas, la segunda, la sección principal de este movimiento.

Subsección I. [1-4].

Consiste en un contrapunto imitativo de cuatro compases en el órgano, a modo de canon, que sirve como introducción de este movimiento. El contrapunto es al unísono con distancia temporal de una parte dentro del compás.

The image shows a musical score for a section titled 'Subsección I. Mvt. II.' with the tempo marking 'Adagio'. The score is in 3/4 time. It features a 'Contrapunto imitativo' section. The instruments listed are Trompeta, Positivo, Flauta 8-4-2, Órgano (G. O. Principal 8 and Pedal. 16-8), and Princip. Bordón. The score shows a four-measure imitative canon in the organ part, with dynamics ranging from p to f. A double bar line is present at the beginning of the section.

Figura VII.8. Subsección I. Mvt. II.

Subsección II. [5-59].

Es la parte central de este movimiento en la que se muestra una melodía apasionada, sentimental y muy íntima. La tonalidad predominante es La menor con alguna bitonalidad y varias modulaciones, resultado del estilo modulante del autor.

<sup>96</sup> La zarabanda es una danza lenta escrita en compás ternario y se distingue en que el segundo y tercer tiempo van a menudo ligados, dando un ritmo distintivo de negra y blanca alternativamente. Las blancas corresponden a los pasos arrastrados en el baile.

En la subsección que va del compás [5-12] la trompeta realiza un discurso melódico en La menor con una frase de ocho compases bien diferenciada que termina en un acorde de Mi dominante.

The musical score is for a section titled "Subsección 2. Mvto. II." and is marked "Adagio". It consists of five staves: Trompeta, Positivo, Flauta 8-4-2., Órgano (G. O. Principal 8), and Pedal. 16-8. The key signature is one flat (La menor) and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system shows the Trompeta part with a melodic phrase starting at measure 5, marked *mp*. The second system shows Motivo A and Motivo B. The third system shows the Trompeta part with a melodic phrase starting at measure 10, marked *mf*, and the Órgano part with a chord labeled "Mi 7".

Figura VII.9. Subsección 2. Mvto. II.

En la subsección que va del compás [20-30] podemos observar una de las características más importantes de este movimiento y de toda la obra. Es una máxima en el estilo compositivo de Chuliá, las modulaciones constantes. En la siguiente figura se puede observar muy claramente tres modulaciones progresivas.

The image displays a musical score for Subsección 3, Mvto. II, illustrating progressive modulations. The score is presented in two systems. The first system, spanning measures 20 to 30, is enclosed in a yellow box and labeled "MODULACIONES PROGRESIVAS" and "La m". The second system, spanning measures 31 to 44, is divided into two parts: a green box labeled "Do M" and a blue box labeled "+ Oboe Fa M". The score includes staves for piano and oboe.

Figura VII.10. Subsección 3. Mvto. II.

En el compás [44] aparece una reexposición del tema principal de este movimiento, con la peculiaridad de que es el órgano quien lo lleva, con un contrapunto en la trompeta a

modo de llamadas que cada vez va adquiriendo mayor complejidad rítmica, volviendo a dar importancia virtuosística al instrumento solista.

The image displays a musical score for a trumpet and piano. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 40. The trumpet part has a circled section labeled "Sordina" (muted) and another circled section labeled "Motivo A". The piano part has a circled section labeled "Motivo A" and another circled section labeled "Motivo B". The second system starts at measure 50. The trumpet part has a circled section labeled "Motivo B" and another circled section labeled "Motivo B". The piano part has a circled section labeled "Motivo B" and another circled section labeled "Motivo B". The text "LLAMADAS CONTRAPUNTÍSTICAS" is written across the middle of the score, with lines pointing to the circled sections. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like *mf*.

Figura VII.11. Subsección 4. Mvto. II.

Subsección III. [60-68].

Es el final del movimiento, el compositor deja todo el protagonismo a la trompeta con una cadencia de elementos cromáticos, motivos por trasladados de nivel o por transporte, notas tenidas y una frase virtuosística con la que finaliza la cadencia, para

pasar a un diálogo íntimo entre la trompeta y el órgano con dinámica de pianísimo con el que concluye este movimiento.

The image shows a musical score for a section of a work, featuring a trumpet part and an organ accompaniment. The score is annotated with several key features:

- Top Staff (Trumpet):**
  - A yellow box highlights a passage labeled "Elementos cromáticos" with the instruction "accel." below it.
  - A blue box highlights a phrase labeled "Motivo A" with the instruction "deciso" above it.
- Middle Section:**
  - A blue box highlights a phrase labeled "Motivo B" with the instruction "cantabile" above and "eco" below.
  - A green box highlights a phrase labeled "Notas tenidas" with the instruction "ten. ten. ten." above.
  - A yellow box highlights a phrase labeled "Frase virtuosística" with the instruction "accel. e cresc." below.
- Bottom Staff (Organ):**
  - The instruction "Sordina cup" is placed above the staff.
  - The dynamic "pp" is indicated.
  - The instruction "+ lleno" is placed above the staff.
  - The dynamic "p" is indicated.
  - The instruction "- lleno" is placed below the staff.
  - The dynamic "ppp" is indicated.
- Other Annotations:**
  - "+ octava" is written above the organ staff.
  - "ff" is written below the organ staff.
  - "II" is written above the organ staff.
  - The text "MOTIVOS POR TRASLADO DE NIVEL" is written across the middle of the organ staff.

Figura VII.12. Subsección 5. Mvto. II.

*Movimiento III: Andante. Allegro final.*

El tercer movimiento de esta obra tiene un carácter muy virtuosístico por parte de la trompeta, más notable incluso que en los movimientos anteriores. El órgano da un apoyo contrapuntístico y armónico en todo el movimiento, para que la trompeta pueda lucirse de manera brillante. La tonalidad predominante es Do menor, bastante empleada en toda la obra. A diferencia de los movimientos anteriores, está escrita alternando los compases de 3/4 y 2/4.

Este movimiento consta de tres secciones bien distintas, con alguna variante agógica más lenta en alguna de ellas, como sucede en la segunda sección.

Subsección I. [1-22].

Se caracteriza por la aparición de un motivo que nos lo encontramos hasta en tres ocasiones sin modificarse, siempre con las mismas notas, figuras rítmicas e interválicas. Dos veces aparece en la trompeta y una en el órgano. Armónicamente esta sección es bastante simple, con el predominio de la tonalidad de Do menor y algunos movimientos cromáticos en algunos motivos, así como la presencia de semicadencias en los compases [7 y 14].

La primera presencia del motivo se expone en el comienzo de la obra, en la trompeta y sin acompañamiento.



*Figura VII.13.* Subsección I.1. Mvto. III.

La segunda aparición del motivo viene precedida por una intervención del órgano, para volver a al motivo principal otra vez en la trompeta, con la única diferencia de la duración de la última nota que es más corta que en la primera.

The image displays a musical score for a piece in 2/4 time, featuring a melodic line in the upper register and a piano accompaniment. The score is divided into two systems. The first system shows the initial part of the piece, with a melodic line in the upper register and a piano accompaniment. A blue box highlights a specific melodic motif in the upper register. The second system shows the continuation of the piece, with a melodic line in the lower register and a piano accompaniment. A blue box highlights a similar melodic motif in the lower register. A measure number '10' is visible above the lower register staff.

Figura VII.14. Subsección I.2. Mvto. III.

La tercera aparición de este motivo es la más interesante y novedosa por varias razones. Aparece en el órgano, escrita a cuatro octavas diferentes aprovechando la registración de lleno del órgano con el pedalier incluido. Vuelve a suceder que la última nota del motivo se acorta, en esta ocasión porque el órgano continua con otra frase de estilo virtuosístico.

The image shows a musical score for a section titled "Subsección I.3. Mvto. III". The score is written for voice and piano. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and a "Llento" marking. A blue box highlights a specific melodic motif in the piano's right hand, which is described in the text as an interesting motivic material that announces another motif later in the piece.

Figura VII.15. Subsección I.3. Mvto. III.

Esta sección acaba con un interesante material motivico en el órgano, que anuncia otro motivo que se revela posteriormente en la siguiente sección, pero esta vez en la trompeta con un tempo más lento.



Figura VII.16. Subsección I.4. Mvto. III.

Subsección II. [23 - 47].

Tiene un cambio de tempo a *Poco menos* que ralentiza bastante la velocidad en el movimiento, para que la trompeta pueda expresar el nuevo motivo con el que comienza la frase principal de esta sección, que previamente nos adelantaba el órgano en la sección anterior.



Figura VII.17. Subsección II.1. Mvto. III.

Esta sección está centrada en un discurso melódico por parte de la trompeta con un acompañamiento armónico por parte del órgano, que irá acompañando las diferentes modulaciones, ya características de esta obra. En la siguiente subsección [24 - 31] lo podemos comprobar.

Figure VII.18. Subsección II.2. Mvt. III. The score shows a melody in the upper voice and piano accompaniment in the lower voices. The melody consists of two motifs: Motivo A (circled in blue) and Motivo B (circled in red). The piano accompaniment features chords labeled 'Do m' and 'Mib M'. A measure number '30' is indicated above the second Motivo A.

Figura VII.18. Subsección II.2. Mvt. III.

Esta sección continua con un grupo de progresiones armónicas a distancias de un tono, tanto en la trompeta como en el órgano.

Figure VII.19. Subsección II.3. Mvto. III. The score shows a melody in the upper voice and piano accompaniment in the lower voices. The melody consists of three motifs (circled in yellow) and the piano accompaniment features chords (circled in blue).

Figura VII.19. Subsección II.3. Mvto. III.

La última parte de esta segunda sección continua con el desarrollo del tema por parte del órgano con un contrapunto en la trompeta, como ya hiciera el compositor en el segundo movimiento, hasta el final de la frase que se vuelve a retomar la melodía por el instrumento solista. Los últimos cuatro compases [45 - 48], se divide la frase en dos semifrases, de tal forma que la melodía pasa del órgano a la trompeta para que ésta acabe la sección con un cadencia perfecta a Do Mayor.

mf Contrapunto I

mf Contrapunto II

mf Motivo A

40

Motivo B

rit. Allegro Final

Motivo A

ff Tutti

Cadencia perfecta a DoM

V ff I

Figura VII.20. Subsección II.4. Mvto. III.

Subsección III. [48-79].

Esta parte es básicamente una reexposición del tema del *Allegro non troppo* del compás [14] del primer movimiento (*ver análisis del primer movimiento*). Es en el compás [63] donde difiere del primer movimiento con la inserción de una coda final en la tonalidad de Do Mayor. El compositor juega con una serie simple de notas para crear tensión hasta los últimos siete compases donde la trompeta se queda en una nota tenida, para que el órgano siga con el juego rítmico con el que comienza la coda. Estas son las series de notas con las que el compositor crea estos últimos motivos:

Serie I: la podemos encontrar en negras y corcheas.



*Figura VII.21. Serie I.*

Serie II: la encontramos en tresillos de semicorcheas en la trompeta y en corcheas en el órgano.



*Figura VII.22. Serie I.*

The image displays a musical score for Subsección III.1, Mvto. III, consisting of three systems of staves. The first system includes a piano part with two systems of staves and a vocal line. The piano part features two sections: 'Serie I' (highlighted in yellow) and 'Serie II' (highlighted in blue). The vocal line also features 'Serie II' (highlighted in blue). The second system shows a piano part with three systems of staves and a vocal line. The piano part includes 'Serie II' (highlighted in blue) and a section marked '70' (highlighted in blue) with dynamics 'cresc.' and 'poco a poco'. The vocal line continues with 'Serie II' (highlighted in blue). The third system features a piano part with three systems of staves and a vocal line. The piano part includes 'Serie II' (highlighted in blue) and a section labeled 'Cadencia Perfecta a Do Mayor' (highlighted in green) with dynamics 'ff' and Roman numerals 'V I'. The vocal line continues with 'Serie II' (highlighted in blue).

Figura VII.23. Subsección III.1. Mvto. III.

## 7.6.7. Esquema formal.

Tabla. VII.3. Esquema formal: Festival Para Trompeta y Órgano.

Nº de compás	1	9	14	30	46	1	5	59	1	23	48																		
<b>SECCIÓN</b>	A I. Allegro non troppo					B II. Adagio				C III. Allegro final																			
<b>SUBSECCIÓN</b>	a1	a2	a3		a4	a5	b1	b2		b3	c1	c2	c3																
Nº de compás	1	3	9	14	18	22	26	30	46	1	5	13	21	25	29	37	42	52	59	1	15	23	36	48	63				
<b>FRASE</b>	F1		F2		F3		F4		F5		F1		F2		F3		F4		F1'		F5		F1		F2		F3		
	a	b	a	b	a'	b					a	b	a	b	a	b	a'	b'			a	a'	a	a'	a	b			
<b>REGIÓN ARMÓNICA</b>	Tonalidad de Do con varios cambios modales					Dom Cadencia perfecta a Mib Transiciones armónicas (V-I)					Lam	DoM	Bitonalidad Dom / Lam		Modulaciones varias Predominio de Lam Semicadencias / Cadencia perfecta					Dom	Semicadencia / Cadencia perfecta		Dom Transición DoM		Reexposición DoM				
<b>TEXTURA</b>	T	O	O	O+T		O	O	O	O+T	O	O	O	O+T	O	O+T	O	O+T	O	O	O	O+T	O	O	O	O	O+T	O	O	O+T
Nº de compás	1	9	14	22					1	5	13	29	42							1	15	23			48				

### **7.6.8. Estudio técnico pedagógico y criterios de interpretación.**

La parte de trompeta del *Festival para Trompeta y Órgano* de Salvador Chuliá es una obra concebida para que la trompeta tenga un claro protagonismo virtuosístico. El propio autor incide en esta intención en entrevistas mantenidas con él. Es una obra que la podemos ubicar en cualquiera de los cuatro cursos del grado superior, siempre y cuando el alumno haya estudiado en cursos anteriores la trompeta piccolo, pues es una obra que para este instrumento no es muy cómoda, principalmente por la tonalidad en la que están escritos los dos primeros movimientos, Re Mayor<sup>97</sup>, y por las excesivas modulaciones y numerosas alteraciones accidentales consecuencia de las mencionados cambios de tono.

#### **7.6.8.1. Elección de instrumento y equipamiento.**

Cuando nos encontramos con esta obra nos puede llevar a confusión la escritura en la que está la parte de trompeta. Observamos que está escrita para trompeta en Do y esto nos puede confundir y escoger este instrumento para su estudio. Esta obra es la única de las incluidas en esta propuesta didáctica que tiene grabación<sup>98</sup>. Haciendo un análisis auditivo de la grabación de la obra, comprobamos que la parte de trompeta está ejecutada con trompeta piccolo, y consultando a su intérprete, Ernesto Chuliá hijo del compositor, nos confirma que la ejecuta en trompeta piccolo en Sib. Por lo que el instrumento recomendado por nuestra parte también es la trompeta piccolo en Sib.

---

<sup>97</sup> La tonalidad de Re Mayor en la trompeta piccolo no es muy cómoda, por el excesivo uso del tercer pistón en su digitación.

<sup>98</sup> CD “Encuentro entre dos estirpes”. Ernesto Chuliá (trompeta) y José Vicente Giner (órgano). ML Producciones.ML-092CD. Valencia, España.



*Figura VII.24.* Trompeta piccolo en Sib de 4 pistones.

En el segundo movimiento el compositor requiere el uso de la sordina en dos momentos, la primera vez no nos especifica qué tipo, por lo que por norma y según Hickman (2006, p.358) en su compendio de técnicas modernas de enseñanza dice que “ la sordina más común es la straight, usualmente designándose la nomenclatura de sordina o sordina straight ”. De ahí que siempre que aparezca la palabra sordina en una partitura sin más especificación, debemos escoger la straight<sup>99</sup>.



*Figura VII.25.* Sordina Straight.



*Figura VII.26.* Sordina Cup.

<sup>99</sup> Modelo de sordina considerado el estándar. Siempre que no se especifica el modelo claramente, por norma debemos recurrir a este modelo en su ejecución.

Posteriormente en este mismo movimiento, compás [63] nos indica Sordina Cup<sup>100</sup>, por lo que aquí debemos cambiar de tipo de sordina.

Figura VII.27. Final del segundo movimiento (Adagio), en el que se requiere el uso de las sordinas.

#### 7.6.8.2. Dificultades técnicas.

Lo primero que debemos considerar antes de estudiar esta obra es el nivel de dominio que tengamos en la ejecución de la trompeta piccolo. Para el estudio de esta obra necesitamos conocer este instrumento y tener un nivel óptimo de ejecución. La principal diferencia entre esta obra y las que se suelen programar para piccolo en el grado superior, la gran mayoría de estilo barroco, es la tonalidad y las excesivas modulaciones a diferentes tonalidades, esto da un grado de dificultad en la digitación que las obras del periodo barroco no tienen. Además la obra está escrita en un registro que nos hace usar el cuarto pistón del piccolo con frecuencia, por lo que también debemos tener suficiente

<sup>100</sup> Traducido al español sería sordina de copa. Es una sordina que apaga bastante el sonido. Se usa en dinámicas muy suaves, produce un sonido cálido y es muy recomendada para movimientos lentos con mucha expresividad.

agilidad con el uso de este pistón para afrontar la obra con plenas garantías. Por lo tanto podemos considerar que una de las principales dificultades técnicas de esta obra es la digitación.

Otra dificultad técnica a tener en cuenta es el dominio del triple picado, pues en la parte final del tercer movimiento, hay una frase larga con esta articulación.

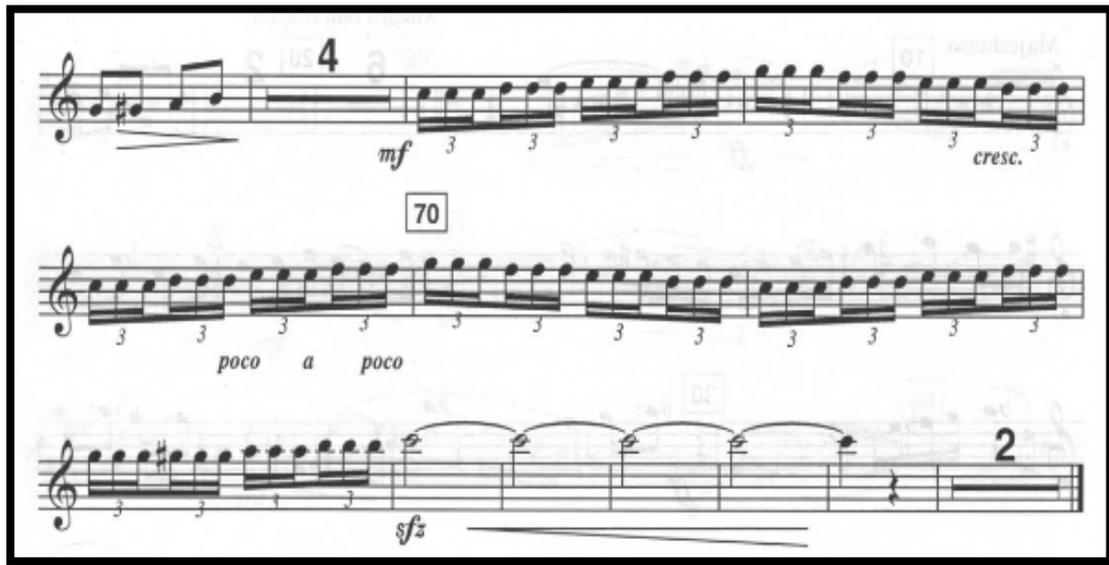


Figura VII.28. Final del tercer movimiento en el que se requiere el uso del triple picado.

### 7.6.8.3. Propuesta de ejercicios para la mejora técnica de pasajes de especial dificultad.

En la siguiente tabla proponemos una serie de métodos que tratan el estudio del piccolo de forma específica. Con el estudio de algunos de estos métodos paralelamente al estudio de esta obra, mejoraremos nuestro nivel de ejecución y podremos afrontar el estudio de esta pieza con más garantías.

Tabla VII.4. Métodos específicos para el estudio de la trompeta piccolo.

<b>AUTOR</b>	<b>MÉTODO</b>	<b>EDITORIAL</b>
Collins, Phil	Piccolo Trumpet Studies	Collinsnotes Publications
Gekker, Chris	Fifteen Studies for Piccolo Trumpet	Transition Publications
Hickman, David	The Piccolo Trumpet	Tromba Publications
Hickman, David	The Piccolo Trumpet Big Book	Tromba Publications
Webster, Gerald	Method For Piccolo Trumpet, Vols. I-II	The Brass Press

Los ejercicios que se muestran a continuación, extraídos del método de Webster (1974, p.25), son excelentes para el dominio de la digitación del cuarto pistón. Webster<sup>101</sup> usa una interesante estrategia, haciéndonos usar el dedo índice de la mano izquierda para el uso del tercer pistón, de esta forma estaremos usando esta digitación muchas más veces que las que puede aparecer de forma normal en una obra con pasajes que sean necesarios el uso del cuarto pistón.

---

<sup>101</sup> Gerald Webster es un activo trompetista y pedagogo. Es profesor de trompeta y coordinador del departamento de instrumentos de viento-metal en la Portland State University, Estados Unidos.

## Mezzo Soprano Trumpet "4th Valve Exercises"

Place 2nd and 3rd fingers on valves 1 & 2, use left index finger\* on 3rd valve. See page 13.

Note: 2 = 2nd finger right hand.  
3 = 3rd finger right hand.  
1\* = index finger left hand.

The musical score consists of five systems of music, each with a tempo marking and dynamic marking. The first system is marked 'Moderato' and 'mf', featuring eighth-note patterns with fingerings 2, 1\*, 2/3, 2, and 2/3. The second system is marked 'Andante (legato throughout)' and 'mf', showing a sequence of notes with fingerings 2, 1, 3, etc. The third system is marked 'Moderato' and 'f', with fingerings 2, 1, 2, 3, etc. The fourth system is marked 'Allegro' and 'mf', with fingerings 2/3, 2/3, and 3, 1, etc. The fifth system continues the pattern with 'etc.' at the end.

Figura VII.29. Ejercicios específicos para la digitación del cuarto pistón. Webster, Vol.I.

Traducción del sistema de digitación:

Colocar 2º y 3er dedo en los pistones 1 y 2, usar el dedo índice de la mano izquierda para el tercer pistón.

2= 2º dedo de la mano derecha.

3= 3er dedo de la mano derecha.

1\*= dedo índice de la mano izquierda.

Para el estudio del triple picado podemos consultar cualquier método que contenga ejercicios de este tipo como puede ser el método de J.B.Arbán.<sup>102</sup>

Como mencionamos anteriormente la obra está escrita para trompeta en Do, y nuestra sugerencia es que sea interpretada en trompeta piccolo en Sib. Esto quiere decir que aparte de tener destreza en la ejecución de la trompeta piccolo, también debemos ser hábiles en la transposición. Seguidamente ofrecemos una tabla que nos ayudará para la transposición de Do a Sib.

*Tabla VII.5. Tabla de transposición de trompeta en do a sib.*<sup>103</sup>

Trompeta en Do	Trompeta en Sib
DO	RE
SOL	LA
RE	MI
LA	SI
MI	FA# - Gb
SI	REb
FA# - Gb	LAB
REb	MIb
LAB	SIB
MIb	FA
SIB	DO
FA	SOL

Debemos entender la transposición como una actividad mental que nos agudiza la agilidad para leer en diferentes claves o tonalidades, de tal forma que podamos tocar diferentes partituras no escritas para el tono en el que está el instrumento con el que vamos a ejecutar. Koehler (2015, p. 282).

Es por ello, que para el dominio de la transposición debemos practicar material en diferentes tonos para adquirir la destreza necesaria en la ejecución de obras o pasajes escritos en otras tonalidades.

<sup>102</sup> El método completo de trompeta (en francés *Grande méthode complète pour cornet à pistons et de saxhorn par Arban*), conocido comúnmente como método Arban, es el método pedagógico más popular en el estudio de la trompeta.

<sup>103</sup> La tabla está confeccionada basándonos en el círculo de quintas.

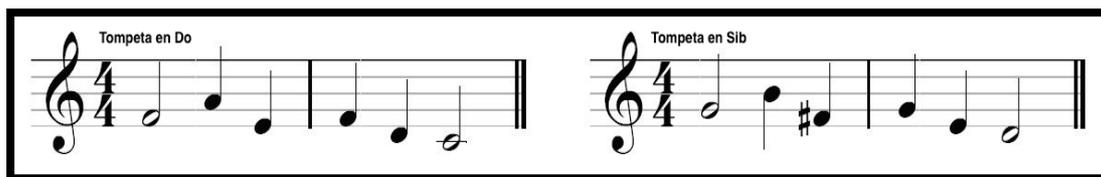


Figura VII.30. Melodía simple en Do y Sib. Cada nota de la parte de Sib está transportada un tono por encima de la parte de Do.

Al igual que hicimos con la propuesta metodológica del estudio del piccolo, seguidamente volvemos a ofrecer una lista de métodos que ayudarán a mejorar el estudio de la transposición en la trompeta.

Tabla VII.6. Métodos específicos para el estudio de la transposición en la trompeta.

AUTOR	MÉTODO	EDITORIAL
Bordogni, Marco	24 Vocalises	Alphonse Leduc
Caffarelli, Reginaldo	100 Melodic Studies in Transposition	Ricordi
Liesering, Ludwig	Method of Transposition for Trumpets in B flat and A – Vol.1/2	Elite Edition
Vacchiano, William	Moving Transposition	Edition Peters
Williams, Ernest S.	Method for Transposition	Chas. Colin

Si no dominamos con cierto nivel la transposición, la mejor forma de empezar a practicarla es escogiendo algunas lecciones de poca dificultad y practicar el transporte que debemos usar en la obra. Aquí mostramos dos ejemplos con los que podemos empezar esta práctica.

1

Allegro

5

9

13

*f*

*p*

*f*

rit.

Figura VII.31. Estudio 1 para la práctica de la transposición.

2

Allegro

5

9

13

*f*

*p*

*f*

*mf*

3

*mp*

*f*

rall.

Figura VII.32. Estudio 2 para la práctica de la transposición.

#### 7.6.8.4. Interpretación de pasajes específicos y consejos de ejecución.

Cada uno de los movimientos de esta obra tienen algunos pasajes que por su dificultad o características técnicas e interpretativas debemos prestarles especial atención.

*Movimiento I: Allegro non troppo.*

Este movimiento se debe ejecutar con precisión rítmica y respetando mucho los valores de las notas dentro del tempo, teniendo en cuenta que el compositor quiere que sea *Allegro* pero con la indicación de *Non troppo*. La introducción la debemos ejecutar a modo de cadencia, aprovechando los momentos virtuosísticos que nos deja el compositor en la obra, siempre adaptándola a las medida de nuestras posibilidades.

[1-8]

El comienzo de la obra viene dado por una introducción, casi en forma de cadencia, que el compositor marca con el matiz agógico de *Libremente*.

Debemos diferenciar, en la ejecución de esta sección, el tema de la siguiente parte más virtuosística, teniendo en cuenta no acelerar demasiado el tempo en la primera parte para poder ejecutar las fusas del final con claridad y virtuosismo.

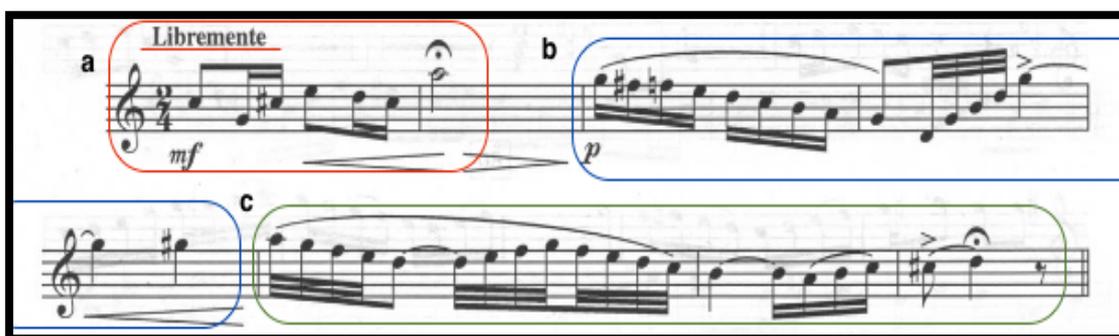
The image shows a musical score for the introduction of the first movement, divided into three parts labeled a, b, and c. Part a is marked 'Libremente' and 'mf' (mezzo-forte). Part b is marked 'p' (piano). Part c is marked 'p' (piano). The score is written in treble clef with a 2/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The score is enclosed in a black border.

Figura VII.33. Pasaje 1. Mvto. I.

Observamos como hemos dividido esta introducción en tres partes bien diferenciadas, que a su vez deben ser interpretadas de forma diferente cada una. Sugiriendo lo siguiente:

- a) Exposición del motivo principal en *mf* y bien articulado, a modo de llamada y en tempo lento.
- b) Respetar la dinámica de piano sin ejecutar demasiado rápido el pasaje hasta la llegada del arpeggio que aparece en fusas.
- c) Ejecutar este pasaje de fusas con mucha claridad y destreza, siempre haciéndolo tan rápido como podamos, pero sin sacrificar la limpieza y claridad en la ejecución.

[22-25]

Este pasaje, que se encuentra ya dentro del *Allegro non troppo*, debemos ejecutarlo con especial cuidado, pues es el tema principal de la obra que volverá a aparecer en el tercer movimiento.

Figura VII.33. Pasaje 2. Mvto. I.

Este pasaje lo hemos dividido en dos partes, de tal forma que la frase la ejecutemos con dos intenciones diferentes:

- a) Imitar la primera parte de la introducción con atención especial al Sol# que forma un intervalo de 5ª aumentada y lo podemos desafinar al ser un intervalo disonante.
- b) Ejecutar esta parte con un poco más de ligereza, respetando la articulación e imitando los pasajes barrocos en semicorcheas, que se articulan de esta misma forma.

[34-46]

Hemos seleccionado este pasaje, que aunque no presenta una dificultad excesiva, si tiene figuras rítmicas que debemos tratar con cuidado.

Figura VII.34. Pasaje 3. Mvto. I.

Observamos como en los extractos seleccionados hay tres tipos de articulación diferentes, algunos de ellos son problemáticos en la ejecución de la trompeta.

a) La figura corchea con puntillo y semicorchea es una figura rítmica que siempre solemos ejecutar mal por diferentes motivos. Si notamos que el pasaje no nos sale con exactitud rítmica, podemos recurrir a los ejercicios de Arban en su apartado, *Corcheas con puntillo y semicorcheas*, para su mejora.

b) Este pasaje tiene el problema de poder ser ejecutado con rapidez, no respetando el tempo al que vamos. Es por esto, que se recomienda su estudio lento y, si es necesario, usar el metrónomo para asegurarnos que mantenemos el tempo exacto.

c) Este último pasaje lo destacamos porque es necesario el uso del triple picado. Aunque en este caso es sobre una misma nota. Nunca debemos descuidar el tener esta articulación bien presente en nuestra rutina de estudio.

#### *Movimiento II: Adagio.*

Este movimiento, en palabras del autor, está compuesto de forma apasionada, sentimental y muy íntima, lo que nos da información para saber cómo debemos

enfrentarnos a este Adagio. Requiere el uso de dos diferentes sordinas por lo que debemos tenerlas preparadas y comprobar siempre la afinación cuando las usemos.

[5-12]

Lo primero que debemos tener en cuenta es la intención a dar en la primera frase para marcar el carácter lírico e íntimo del movimiento.

The image shows a musical score for an Adagio movement. The tempo is marked 'Adagio' and the time signature is 3/4. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first phrase, labeled 'a', starts at measure 5 and is enclosed in a red oval. It begins with a fermata over a whole note, followed by a series of eighth notes with slurs and a vibrato symbol. The dynamic is marked 'mp'. The second phrase, labeled 'b', starts at measure 10 and is enclosed in a blue oval. It begins with a fermata over a whole note, followed by a series of eighth notes with slurs and a triplet of eighth notes. The dynamic is marked 'p'.

Figura VII.35. Pasaje 1. Mvto. II.

a) La primera frase es la que debe marcar el carácter de este movimiento. No debemos abusar del vibrato, aprovechando las notas largas para conectar la melodía de manera apasionada.

b) Lo que nos encontramos en este pasaje no es más que una ornamentación a modo de gruppetto. En nuestra opinión, y según la revisión de la grabación de la obra, si se interpreta la figura de la primera parte del compás tal como está, sonaría muy separada y no continuaría el sentido de toda la frase, por lo que sugerimos que lo hagamos más como un gruppetto de cuatro notas para que su ejecución sea más homogénea y continuista con el carácter de este *Adagio*. En el compás [50] vuelve a aparecer esta figura, por lo que la debemos ejecutar de igual forma.

[29-41]

Esta es la parte central del movimiento que sigue con el carácter íntimo y a veces un tanto melancólico. Lo más complicado en su interpretación es el correcto uso de las respiraciones. El compositor nos hace una marca respiratoria, pero es necesario tomar

una respiración más como mínimo. Ofrecemos dos posibilidades, compás [32] y [34]. Ambas creemos que funcionan de forma musical, y si nos fijamos las dos se aproximan cromáticamente a la siguiente nota, por lo que queda a elección del ejecutante según su capacidad pulmonar o gusto musical. Lo que si que no es recomendable es usar las dos que ofrecemos, eso cortaría demasiado la frase innecesariamente.

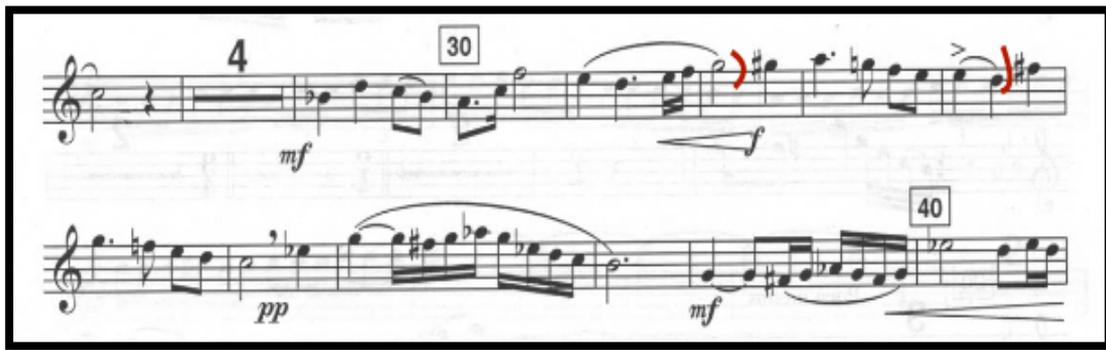


Figura VII.36. Pasaje 2. Mvto. II.

[59-60]

En esta sección el compositor vuelve a escribir una cadencia para lucimiento del solista. No contempla excesiva dificultad, pero con el piccolo se puede hacer incómodo la ejecución de algunos motivos insertos en ella.

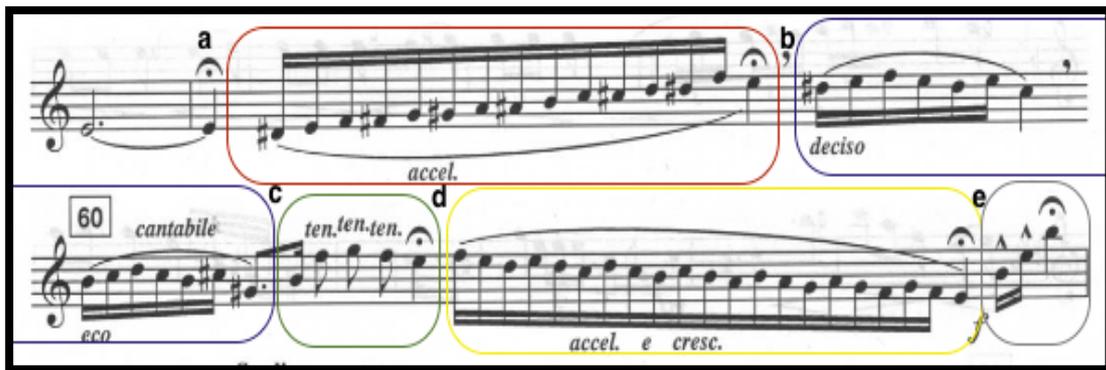


Figura VII.37. Pasaje 2. Mvto. II.

Observamos como hemos diseccionado la cadencia en seis partes. Su interpretación se debe hacer teniendo en cuenta estas divisiones y ejecutándolas con coherencia, para darle el sentido virtuosístico que pretende el compositor. Este deja muy claro con las

marcas agógicas, de expresión y diferentes dinámicas que escribe en la partitura, cómo debemos interpretar esta cadencia.

a) Este pasaje cromático que se nos marca con *accelerando*, debemos ejecutarlo con mucha precisión en su comienzo y no tomando el cambio de velocidad hasta la parte final del pasaje.

b) Esta sección tiene un mismo motivo repetido por adaptación por cambio de nivel<sup>104</sup>. El compositor quiere que el segundo sea eco del primero y muy cantáble.

c) Estas notas tenidas nos piden dar sensación de reposo para atacar el pasaje final de la cadencia, por lo que debemos respetar ese contraste jugando con la duración de los *tenutos*, y así intentar que no todas las notas tengan la misma duración.

d) Es el pasaje más virtuosístico de la cadencia y como tal debemos practicarlo para poder imprimirle una velocidad adecuada en su interpretación. Podemos agrupar las notas en grupos de tres para que rítmicamente nos permita ese cambio de velocidad que se nos requiere.

e) Este último motivo es el más diferente de toda la cadencia, pues está marcado con articulación de *marcato*. Debemos ejecutarlo dando sensación de conclusión y con mucha presencia.

### *Movimiento III: Andante. Allegro final.*

Este movimiento tiene tres partes bien diferenciadas, desde un punto de vista analítico musical e interpretativo. La introducción en movimiento *Andante* expone un tema marcial y bien articulado, muy trompetístico. La segunda parte, con indicación de *Poco menos*, propone un tema más lírico e íntimo, recordando al segundo movimiento de la obra. El *Allegro Final* es una reexposición del primer movimiento con una variación final acabando en el registro agudo.

---

<sup>104</sup> Adaptación por cambio de nivel: cada nota de un acorde representa un nivel. Cambiar de nivel consiste en sustituir todas las notas reales del motivo por otras notas reales próximas, superiores o inferiores. Roca y Molina (2006, p.10)

[1-14]

Esta primera sección nos muestra dos frases que deben ser ejecutadas de forma diferente, teniendo especial atención al motivo introductorio que se repite y siempre es ejecutado sin acompañamiento del órgano.

Figura VII.38. Pasaje 1. Mvto. III.

a) Esta frase, que se repite dos veces, debe ser interpretada muy nítida y con marcado carácter anacrúsico. Tiene la dificultad de la digitación pues la presencia del tercer pistón es constante (Re, Sol# y Do#). Además todas las notas que se ejecutan con el piccolo en el tercer pistón suelen dar algún problema de afinación, por lo que se recomienda el estudio muy lento y con afinador, hasta que nos sintamos seguros en estos aspectos.

b) En este pasaje vuelven a aparecer motivos virtuosísticos a modo de ornamentación, compases [10 y 13]. Siempre debemos tener en cuenta no hacerlos demasiado rápidos para que se puedan entender claramente y no rompa la continuidad melódica.

[24-44]

La sección del *Poco menos* viene caracterizada por dos motivos melódicos muy expresivos en contraposición de las llamadas contrapuntísticas que hay al final de la sección. Siempre debemos tener muy presentes los contrastes que busca el compositor en toda la obra, combinando ambas formas de ejecutar; una más melódica y otra más trompetística a modo de fanfarria.

Figura VII.39. Pasaje 2. Mvto. III.

a) Este primer motivo melódico, quizás debemos ejecutarlo sin grandes movimientos musicales ni expresivos. Solo teniendo en cuenta la frase en cuanto a su pregunta y respuesta. Atención a los tresillos del compás [31].

b) Aquí el compositor nos recalca la atención con varios reguladores que crecen y decrecen en cada motivo que se va trasladando de nivel. Esto quiere decir que cada uno de los motivos debe ser ejecutado con la misma intención.

c) Esta sección contiene el contrapunto a modo de llamada, casi militar. Debemos darle ese carácter, atendiendo a las tres diferentes intervenciones. Atención al uso del triple picado en la primera intervención.

[56-77]

El *Allegro Final* reexpone el tema del primer movimiento, terminando el movimiento y la obra con la trompeta en una difícil frase en tresillos de semicorcheas que llevan al trompetista a tener dominado el triple picado con bastante solvencia para afrontar con garantías ese pasaje.

The image shows a musical score for the 'Allegro Final' section, measures 50 to 77. The score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro Final'. The score is divided into five systems, each with a measure number in a box: 50, 60, 70, and 2. The first system (measures 50-59) starts with a 'rit.' marking and ends with a 'f' marking. The second system (measures 60-69) continues the melody. The third system (measures 70-76) features a '4 b' marking and a 'mf' marking, followed by a 'cresc.' marking. The fourth system (measures 70-76) features a 'poco a poco' marking. The fifth system (measures 70-76) features a 'sfz' marking and ends with a '2' marking. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Figura VII.40. Pasaje 3. Mvto. III.

a) La reexposición del tema debemos ejecutarla exactamente igual que en el primer movimiento, esa es la idea cuando se repite un motivo exactamente igual. Otra cosa que debemos tener muy en cuenta es el tiempo, debe ser también el mismo con el que empezamos este tema en el compás [22].

b) Este pasaje quizás sea uno de los más dificultosos de toda la obra. Por un lado tenemos una frase con uso continuo del triple picado, y por otro el final de esta, que acaba en un Re agudo en crescendo, para el que debemos estar en buenas condiciones de resistencia y así poder aguantar los cinco compases que dura sin problemas. Sugerimos tomar el tiempo del allegro en función de esta última frase, para que no tengamos problemas de tener que tocar más lenta la frase y quedar descompensada con el tema principal.

#### 7.6.8.5. Recomendaciones para la ejecución en el órgano.

El compositor compuso esta obra pensando en un gran órgano, tomando como base el Órgano Monumental Cabanilles de la Iglesia de la Compañía de Jesús de Valencia<sup>105</sup>. No obstante, es una obra que se puede ejecutar en órganos más reducidos si no se dispone de un gran órgano, solo tener en cuenta que tenga pedalier<sup>106</sup>.

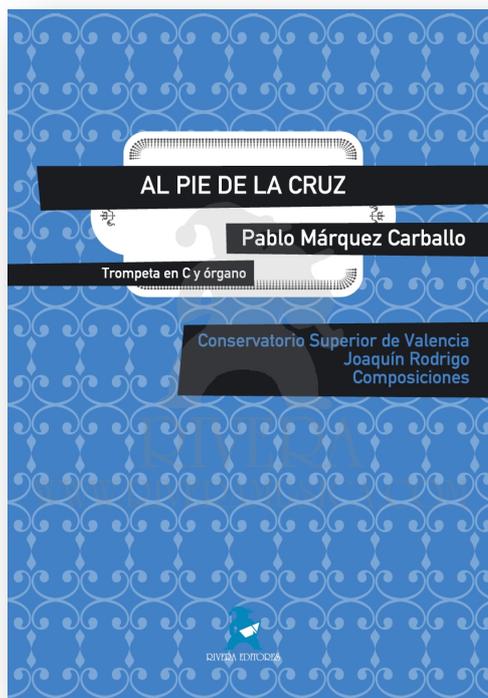
Tabla VII.7. Registración del órgano.

REGISTRACIÓN		
Movimiento I	Movimiento II	Movimiento III
Positivo. 8-4-2. Llano.	Positivo. Flauta. 8-4-2.	Positivo. 8-4-2. Llano. Enganche II-I.
G.O. 8-4-2. Llano.	G.O. Principal 8.	G.O. 8-4-2. Llano.
Pedal. 16-8-4-2. Enganche II.	Pedal. 16-8.	Pedal. 16-8-I. Pedal.

<sup>105</sup> Órgano de 4 teclados manuales (56 notas) y pedalier (30 notas). Tracción mecánica y 74 registros. Fue construido por el taller G. Blancafort entre los años 1982 y 2002.

<sup>106</sup> Es el teclado ubicado en la parte inferior del órgano, que debe ser ejecutado con los pies.

## 7.7. MÁRQUEZ CARABALLO, PABLO: *AL PIE DE LA CRUZ*



### 7.7.1. Biografía.

Nacido en Valencia en 1984, *Pablo Márquez Carballo* comienza muy joven los estudios de órgano, clave y composición en el Conservatorio de Valencia, obteniendo dos primeros premios extraordinarios de final de carrera por unanimidad. Durante estos años, se formó bajo la tutela de *Montserrat Torrent* y *Oscar Candendo* (ESMUC), quiénes influirían de manera decisiva en su posterior carrera musical.

En 2007 se traslada a Francia becado por el Instituto Valenciano de la Música, para continuar sus estudios en el Conservatorio Nacional de Toulouse, teniendo la oportunidad de trabajar con *Michel Bouvard* (órgano), *Jan Willem Jansen* (clavecín), *Philippe Lefebvre* (improvisación) y *Guy Ferla* (composición). Finaliza dichos estudios obteniendo la mención *très bien* en su examen final.

En 2009, interesado en la interpretación de la música antigua, se traslada a Holanda. Después de ser galardonado con la prestigiosa beca Huygens Scholarship Programme del ministerio holandés, Pablo Márquez emprende los estudios de Master en órgano con

*Pieter van Dijk* en el Conservatorio de Amsterdam, terminando con un recital en los órganos históricos de la Grote Sint Laurenskerk en Alkmaar, y una ponencia de su trabajo de investigación *Interpretación de la música para tecla del S. XVI español*. Asimismo realiza los estudios de clavecín y música antigua en el Real Conservatorio de la Haya con *Fabio Bonizzoni*, teniendo la oportunidad de estudiar igualmente con *Ton Koopman* y *Patrick Ayrton*.

Asiste también a clases magistrales con los organistas y clavecinistas más destacados de música antigua y barroca con *Gustave Leonhardt*, *Ton Koopman*, *Jean-Claude Zehnder*, *Hans Fagius*, *Wolfgang Rubsam* y *Jacques van Oortmerssen*; de música francesa y romántica con *Daniel Roth*, *Louis Robilliard* y *Olivier Latry*; y en improvisación con *Lionel Rogg*, *Edoardo Bellotti*, *William Porter*, *Jos van der Kooy* y *Wolfgang Seifen*.

Ha sido galardonado con el tercer premio en el Concurso Internacional de Órgano Buxtehude, celebrado en Lübeck (Alemania), y en varios concursos por sus composiciones *Al pie de la Cruz* (para trompeta y órgano, publicada por la Editorial Ribera) y *Autour du La. Deux esquisses* para flauta y clarinete.

Desde el año 2000 trabaja como organista en la Catedral de Valencia y desde 2006 en el Coro Catedralicio. Ha dado numerosos conciertos de órgano y clave como solista y como integrante de agrupaciones camerísticas y orquestales en *España*, *Portugal*, *Francia*, *Italia*, *Alemania* y *Holanda*, teniendo la oportunidad de participar en los festivales más importantes y de tocar en numerosos instrumentos históricos.

Colabora regularmente con los grupos *Harmonia del Parnás* y *Capella Saetabis*, con los que ha realizado diversas grabaciones dedicadas a la música antigua valenciana. En 2012 forma el dúo *Concertante a quattro* con la organista y clavecinista japonesa *Atsuko Takano*.

De 2010-2012 fue organista asistente del órgano Sauer (1889) de la Basílica de S. Nicolás en Amsterdam, teniendo la oportunidad de acompañar regularmente a la Capella Nicolai bajo la dirección de *Michael Hedley*.

Desde 2012 *Pablo Márquez* es el director artístico del Ciclo de Música Antigua de la Catedral de Valencia.

Actualmente realiza su doctorado en la Universitat de València.

### **7.7.2. Contextualización de la obra.**

Pablo Márquez compone esta obra en su época estudiantil en el *Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo de Valencia* en el año 2005. Es una obra de juventud en la que el compositor cursaba estudios de órgano y composición paralelamente. En esta época el compositor conoce y queda influenciado por la música francesa de la mano de compositores como Messiaen, Dupré, Debussy,...y empieza a analizar obras de estos compositores. Son años de búsqueda y de estudio dentro de la composición.

La obra está compuesta en torno a los ciclos de órgano y música de cámara de Semana Santa que tenían lugar en el Órgano Monumental Cabanilles de la Compañía de Jesús de Valencia. El compositor aprovecha esta circunstancia para tomar la pasión de Jesús como temática de la obra. Citando su prólogo a la obra dice : “Con esta obra, *Al Pie de la Cruz*, he querido expresar los distintos sentimientos que se produjeron ese primer viernes santo, ante la muerte de Jesús”. Márquez (2005, p.4).

### **7.7.3. Estilo.**

El estilo compositivo de Márquez está muy ligado a influencias francesas en donde lo que predomina es el color y el timbre, ante fundamentos más teóricos. Le gusta la música programática en la que pueda contar una historia o un suceso dentro de ella. Mucha de su producción está ligada a su instrumento, el órgano. Usa la disonancia como recurso en determinados momentos de su obra, de tal forma que en sus composiciones es habitual el uso de acordes aumentados y disminuidos en combinación. Márquez se interesa mucho por compositores que también compaginan su labor compositiva con la de la interpretación en el órgano, es el caso del ya mencionado Messiaen o Dubuclet.

Su estilo se puede definir como intuitivo y en contaste búsqueda de las texturas y colores tímbricos propios del impresionismo francés.

#### **7.7.4. Génesis de la obra.**

La obra surge a raíz de un dúo que formaba el compositor con el trompetista Manuel Blanco<sup>107</sup> en sus años de estudio. El compositor crea la obra como parte del recital fin de curso en la asignatura de Música de Cámara, el cual se desarrolla en unos ciclos de música de cámara que se llevan a cabo en el Órgano Monumental Cabanilles de la Compañía de Jesús de Valencia. La estrecha colaboración con el trompetista hace que la obra trate al instrumento de manera bastante correcta usando dos diferentes instrumentos para su interpretación, trompeta en Do y trompeta piccolo en Sib. La parte de la trompeta piccolo en Sib está tratada de manera especial para las condiciones del trompetista para el que fue compuesta la obra, de ahí el uso del registro agudo en la sección central.

La obra se compone en un corto periodo de tiempo, dándose la anécdota que se programa sin estar compuesta por lo que lleva una elaboración muy intensa durante un mes para su composición y estreno.

#### **7.7.5. Características generales.**

Esta obra no tiene una forma musical clara, se puede considerar una obra programática. Es una obra de juventud, de la época estudiantil del compositor en el conservatorio, con clara influencia del impresionismo francés. El compositor en esta obra quiere expresar los distintos sentimientos que se produjeron el viernes santo, ante la muerte de Jesús.

La obra está estructurada en tres partes:

- La primera parte, de carácter dramático, recoge los sentimientos de angustia, miedo, desencanto,...
  
- La segunda parte, de un carácter rítmico mucho más energético e incluso hasta heroico, expresa la furia de la naturaleza. Tiene un alto grado simbólico. La melodía en varios momentos forma cruces en aspa.

---

<sup>107</sup> Trompeta solista de la Orquesta Nacional de España y ganador del prestigioso concurso ADR de Munich en el 2011.

- En la tercera parte de la obra, vuelve la calma y los últimos compases, a modo de súplica, expresan el *Consummatum est*<sup>108</sup>, cerrando la obra de forma muy íntima.

#### 7.7.6. Análisis musical.

Esta obra está compuesta en un solo movimiento que se divide en tres secciones bien diferenciadas.

Tabla VII.8. Secciones de la obra.

SECCIONES DE LA OBRA		
Lento / Ad Libitum [1-77]	Enérgico [78-125]	Coda [126-153]

*Lento / Ad Libitum. [1-77].*

Esta sección de la obra está escrita mayoritariamente en compás de compasillo con algunos cambios esporádicos a 2/4. Se divide a su vez en cinco subsecciones bien diferenciadas, las cuales podemos tomar como base para este análisis musical.

Subsección I. [1-6].

Esta primera subsección está marcada por un pedal en Mib en el órgano, del cual se despliegan una superposición de acordes sin funcionalidad ni relación armónica alguna, para dar paso a un motivo en la trompeta que se irá repitiendo hasta tres veces en esta primera parte de la obra. El acorde del compás [4], lo podemos definir como un acorde de dominante con la quinta disminuida o bemol.

---

<sup>108</sup> *Consummatum est* es una locución latina de uso actual que significa literalmente "se acabó todo", "todo está cumplido".

Figura VII.41. Subsección 1.1.

Subsección II. [7-13].

En esta subsección se vuelve a repetir el motivo en la trompeta con una ligerísima variación. Destaca la aparición de una mixtura<sup>109</sup> en la parte del órgano, muy característica de la influencia impresionista del compositor.

Figura VII.42. Subsección 1.2.

<sup>109</sup> La mixtura es un desplazamiento paralelo de un mismo tipo de acorde.

Subsección III. [14-32].

Observamos que la continuación de la obra, en esta primera sección, continúa básicamente con los elementos anteriormente citados: motivo melódico, pedal, mixtura y superposición de acordes. La siguiente figura nos lo muestra claramente.

The image displays a musical score for Subsección 1.3, measures 14 through 32. The score is written for piano and includes several annotations and markings:

- Measure 14:** The upper staff contains a melodic motif labeled "Motivo" in green boxes. The lower staff features a bass line with a "Pedal" point in red and a "Vb5" (Vibraphone 5) section in blue, marked with "III" and "pp".
- Measure 19:** The upper staff shows a melodic line with a "mf" dynamic and "senza rit." marking. The lower staff has a "Pedal" point in red and a "Mixtura" section in yellow, marked with "II" and "mf".
- Measure 26:** The upper staff is marked "Ad libitum" and "mp". The lower staff has a "Pedal" point in red.

The score is set in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 2/4 time signature. The annotations highlight the melodic motifs, the vibraphone section, and the pedal points throughout the section.

Figura VII.43. Subsección 1.3.

Subsección IV. [37-41].

Esta subsección la podemos entender como un interludio que hace el órgano para dar pie a la aparición de otro nuevo motivo en la trompeta. Continúa el pedal en Mib con alternancia de acordes de séptima dominante, que dan una inestabilidad en la sonoridad de la obra.

Figura VII.44. Subsección 1.4.

Subsección V. [42-46].

Aquí podemos observar la aparición del nuevo motivo en la parte de la trompeta. El pedal sigue constante en Mib, y también la alternancia de acordes con el único fin de dar diferentes colores a la frase.

Figura VII.45. Subsección 1.5.

Subsección VI. [50-60].

Vuelve a aparecer el segundo motivo que antes hacía la trompeta, esta vez en el órgano en la mano derecha. En la mano izquierda acompaña con un ritmo ostinato<sup>110</sup>. La presencia del pedal continua en figura de blancas, al igual que las notas que va haciendo la trompeta. Esta subsección acaba en un acorde muy tensionado que se podría analizar como Mib menor con la séptima mayor.

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 47-50) shows a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. Annotations include 'pp' (pianissimo), 'II Fondos de 8' y 16' + III/II', 'fzando' (fzando), and 'III Fondos de 8''. The second system (measures 51-55) highlights a 'Motivo' in the right hand and 'Ostinato' in the left hand. The third system (measures 56) shows a 'cedendo' (cedendo) dynamic marking, 'mf' (mezzo-forte), and a final chord labeled 'Mib menor / 7 Mayor'.

Figura VII.46. Subsección 1.6.

<sup>110</sup> Cuando repetimos un ritmo constantemente, sin parar, estamos interpretando un ostinato rítmico.

Subsección VII. [61-77].

La última parte de esta primera sección nos refleja algunos pequeños cambios con respecto a lo anterior. El pedal cambia de Mib a Sib y Lab. Armónicamente podríamos tomar como centro tonal Mib menor en su primera parte [61-66], modulando a Lab Mayor hasta la resolución final con dos acordes superpuestos, uno en Mib menor y el otro un acorde suspendido al que se le podrían dar diferentes interpretaciones. La trompeta introduce un nuevo motivo basado en los anteriores, siempre con la anotación de *como un lamento* por el carácter tan expresivo de la obra. Recalcar que el compositor usa los acordes en esta obra como paleta de colores, fruto de su influencia impresionista<sup>111</sup>.

Figura VII.47. Subsección 1.7.

<sup>111</sup> El impresionismo experimenta con el timbre, convirtiendo a éste en el factor más importante esta música.

*Enérgico. [78-125].*

La segunda sección de la obra cambia radicalmente su carácter, pasamos del lamento expresivo a la agógica *enérgico y con furia*. Toda esta sección está escrita en 4/4 pero las figuras musicales cambian por completo. Aparecen grupos de valoración especial como los seisillos, nonillos y oncillos. El compositor emplea otro registro en la trompeta, colocándola en el registro agudo y sobreagudo en algún momento. Esta sección está dividida en tres subsecciones.

Subsección I. [79-82].

A modo de introducción, el órgano muestra el acompañamiento en seisillos que va a preponderar en toda esta sección. En estos primeros cuatro compases emplea el acorde de dominante Sib7sus4<sup>112</sup> combinándolo rítmicamente con otro dominante alterado, Mi7#4 (dominante con la cuarta aumentada). Se sigue manteniendo el pedal, ahora en figuras de menor valor (negras) alternándolo con silencios.

Figura VII.47. Subsección 2.1.

<sup>112</sup> Acorde muy común en el jazz, donde se suprime la 5ª del acorde en favor de la 4ª.

Subsección II. [83-86].

En esta subsección aparece un primer motivo en la trompeta, con el mismo acompañamiento que el órgano expuso anteriormente en la introducción. Es el único elemento nuevo que aparece. Destacar que el compositor usa la técnica de espejo<sup>113</sup> en el acompañamiento.

Figura VII.48. Subsección 2.2.

En la siguiente figura podemos observar como el motivo que hace la trompeta es el mismo con una ornamentación a modo de gruppetto de cuatro notas.

Figura VII.49. Subsección 2.3.

<sup>113</sup> Técnica de construcción motívica que consiste en cambiar de dirección todos o algunos de los intervalos de un motivo o célula.

Subsección III. [87-90].

En esta subsección el órgano cambia de acorde, Fa disminuido, haciendo de los seisillos un acompañamiento a modo de trémolo<sup>114</sup>. Continúa el pedal y la dinámica de *più forte*.

Figura VII.50. Subsección 2.4.

Los siguientes 4 compases que siguen [91-94], son exactamente iguales al fragmento que va entre los compases [83-86].

<sup>114</sup> Repetición rápida y continua de una o varias notas de igual duración.

Subsección IV. [95-98].

Siguiendo con la misma estructura compositiva, el compositor introduce en la trompeta otro nuevo motivo con cambios armónicos en el acompañamiento del órgano, acorde dominante de Re 7 con la sexta añadida y conservando en los cuartos tiempos el acorde dominante de Mi con la cuarta aumentada.

Figura VII.51. Subsección 2.5.1.

Figura VII.52. Subsección 2.5.2.

La parte que continúa, compases [99-102], es exactamente lo mismo que los cuatro compases anteriores a distancia de una segunda mayor ascendente.

Subsección V. [103-105].

Estos tres compases, se pueden considerar una transición o pequeño interludio que da paso a un cambio rítmico en el acompañamiento casi ostinato del órgano. Es una progresión ascendente con un paso tonal entre cada cambio de acorde. Los acordes son La dim7, Do dim7, Do m7; aunque este último se puede confundir con el mismo acorde anterior (Do dim7) por la presencia del Solb en el bajo.

Figura VII.53. Subsección 2.6.

Subsección VI. [106-107].

Aparece una nueva figura de valoración especial, el oncillo. Es una figura muy compleja que añade aún más notas al ya cargado acompañamiento rítmico. El compositor lo emplea para introducir un nuevo motivo en la trompeta en el registro sobreagudo. También destaca la desaparición del pedal. La tonalidad empleada es Mib Mayor que estará presente de manera constante hasta el compás [114].

The image shows a musical score for measures 107-114. The key signature is G major (Mib M). The score consists of three staves: a trumpet staff (top), a piano accompaniment staff (middle), and a bass line staff (bottom). The trumpet part features a complex rhythmic figure with accents. The piano accompaniment has a dense rhythmic texture. The bass line is marked 'Sin pedal' (without pedal). A blue circle highlights the trumpet part, a yellow circle highlights the piano accompaniment, and an orange oval highlights the 'Sin pedal' instruction.

Figura VII.54. Subsección 2.7.

Subsección VII. [108-116].

Con el mismo acompañamiento y tonalidad, aparece un nuevo motivo en la trompeta en el registro sobreagudo con la agógica de *muy lírico*. En la figura siguiente se refleja la parte central de esta subsección donde se puede apreciar lo comentado.

110

111 **Motivo en el registro sobregado**

112

Figura VII.55. Subsección 2.8.

Subsección VIII. [114-115].

En el compás [114] aparecen dos nuevos acordes, después de un periodo sin modulación alguna, es una sucesión de acordes disminuidos (La dim7 y Sib dim7). Como podemos comprobar los disminuidos son acordes que el compositor usa bastante en la obra. La trompeta hace notas tenidas que crean disonancias con el acorde del órgano. También podemos observar como en el compás [115] el órgano varía la figura con la que venimos a nonillos. En toda esta sección el compositor hace énfasis en la acentuación de la nota más aguda.

The image displays two measures of a musical score, labeled 114 and 115. Measure 114 features a piano part with a series of four chords, each marked with an accent (>) and labeled 'La dim7'. The organ part in measure 114 is silent. Measure 115 features a piano part with a series of four chords, each marked with an accent (>) and labeled 'Sib dim7'. The organ part in measure 115 is marked 'simile' and features a series of four chords, each marked with an accent (>) and labeled 'Sib dim7'. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C).

Figura VII.56. Subsección 2.9.

Subsección IX. [116-125].

El órgano en el compás [116] elabora un nuevo motivo que posteriormente pasará a la trompeta para concluir esta sección con notas largas en agógica de *perdendosi*. En el compás [118] se recupera el pedal en Mib. El acorde no cambia hasta el compás [122], que va a La disminuido manteniéndose hasta el final de esta sección.

The image displays a musical score for three measures (116, 117, and 118) of Subsección 2.10. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and includes a separate bass line for the pedal. Measure 116 features a complex texture with a treble staff containing rests, a middle staff with rhythmic patterns, and a bass staff with a melodic line. A green bracket highlights the pedal part in measure 116, with the text "Ped + Fondos de 32', 16', 8' y Fagot 16' + II/P" below it. Measure 117 continues the texture, with a green bracket highlighting a specific melodic phrase in the bass staff labeled "Motivo". Measure 118 shows the continuation of the texture, with a red bracket highlighting the pedal part in the bass staff labeled "Pedal". The score is in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

Figura VII.57. Subsección 2.10.

En esta figura podemos apreciar como el motivo precedido por el órgano pasa ahora a la trompeta.

The image displays a musical score for two measures, 119 and 120. Measure 119 features a trumpet part (top staff) with a dynamic marking of *f* (forte) and a green box highlighting a specific melodic motif. The organ accompaniment (middle and bottom staves) consists of rhythmic patterns with accents. Measure 120 is labeled 'Motivo' and shows the same melodic motif in the trumpet part, with the organ accompaniment continuing. The score is written in a key signature of three flats and a common time signature.

Figura VII.58. Subsección 2.11.

La sección termina con el ya mencionado acorde de La disminuido con notas tenidas en la trompeta y con un pedal en Do con dinámica de *piano*.

122

La dim 7

Pedal en Do

123

decrescendo

124

perdendosi

La dim 7

p

Figura VII.59. Subsección 2.12.

Coda [126-153].

La coda final introduce nuevos timbres con acordes aumentados. En el compás [129] realiza una aproximación cromática para resolver en Re Mayor, para así dar paso a un motivo energético en la trompeta en una tesitura más normal y cómoda.

126 cambiar a a Trompeta Do, poner sordina

Acordes aumentados  
Reb M#5 DoM#5

p sólo Bourdón

Aproximación cromática

132 enérgico  
mf Motivo

Re Mayor

Ped sólo Bourdón de 16' y 8' y Principal de 16'

Figura VII.60. Subsección 2.13.

En el compás [141] la trompeta repite el motivo, pero esta vez con otro acorde en el órgano, Lab Mayor. La obra finaliza con un motivo en espejo por parte del órgano y otro en la trompeta a modo de lamento, para terminar la obra con un acorde disminuido, sonoridad predominante en toda la obra.

141

Motivo *perdendosi*

La b Mayor

Pedal

146

poner sordina Cup

como una súplica

Motivo

Motivo en espejo

*p*

III Flautas de 8' y 4'.

150

*molto rit.*

*largo*

Do dim7

Figura VII.61. Subsección 2.14.

7.7.7. Esquema formal.

Tabla. VII.9. Esquema formal: *Al Pie de la Cruz*.

Nº de compás	1	25	42	61	68	78	103	116	126	148		
<b>SECCIÓN</b>	A Lento / Ad Libitum					B Enérgico			C Coda			
<b>SUBSECCIÓN</b>	a1	a2	a3		a4	a5	b1		b2	b3	c1	c2

Nº de compás	1	25	42	50	61	68	78	87	95	103	112	116	126	148	
<b>FRASE</b>	F1		F2		F3		F4	F5	F1	F1'	F2	F3	F4	F1	F2
	a	b	a	b	a	b	a'	b'	a	a'	a	b		a	a'
<b>REGIÓN ARMÓNICA</b>	Pedal en Mib Mixtura				Trans. arm.		Pedal en Sib y Lab		Sucesión de enlaces de acordes sin funcionalidad			Pedal en Do Cadenci a Plagal		Mixtura Real / Pedal en Mib	
<b>TIMBRE</b>	O	O+T		O	O+T		O	O+T		O	O+T		O	O+T	
Nº de compás	1	5	25	31	60	68	78	87	103	107	116	119	126	132	137 148

### **7.7.8. Estudio técnico pedagógico y criterios de interpretación.**

*Al Pie de la Cruz* de Pablo Márquez es una obra que combina el uso de la trompeta en Do con el piccolo en Sib. Es una obra programática basada en la pasión de Cristo, por lo que la interpretación debe estar muy relacionada con lo que el compositor plasma en su obra. La primera parte, sin entrañar mucha dificultad técnica, tiene un cargado contenido expresivo que el intérprete debe entender para poder ejecutar los diferentes pasajes lo más próximo a la intención del compositor. Hay muchas indicaciones agógicas (*como un lamento, como una súplica,...*) que hacen que esos pasajes se deban interpretar de manera especial y cuidando mucho el timbre con el que lo hagamos. La sección central cambia radicalmente el concepto, es donde debemos cambiar a la trompeta piccolo con un registro extremadamente agudo para el que debemos estar preparados.

#### **7.7.8.1. Elección de instrumento y equipamiento.**

Esta obra está compuesta por el compositor en conexión muy cercana con el trompetista Manuel Blanco, con el que formaba dúo en su época de estudiante en el Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia. Es por esto, que los instrumentos con los que el compositor marca que se debe interpretar esta pieza no da lugar a dudas. La introducción y la parte final se deben interpretar con Trompeta en Do y la central con Piccolo en Sib, tal como se indica en la partitura.



*Figura VII.62.* Trompeta en Do.



*Figura VII.63.* Trompeta piccolo en Sib de 4 pistones.

La parte final de la obra indica el uso de la sordina cup, con la indicación agógica de *como una súplica*. Si usamos un modelo que nos permita calibrar el ajuste de la copa en la campana, sugerimos tapar bastante la campana para lograr un sonido muy íntimo y así podamos imitar lo más posible al lamento de una persona o al de una súplica, como indica la partitura.



Figura VII.64. Sordina cup.

Figura VII.65. Final de la obra donde se indica el uso de la sordina Cup con la anotación agógica de cómo una súplica.

### 7.7.8.2. Dificultades técnicas.

Como en la anterior obra de Salvador Chuliá, lo primero que debemos tener en cuenta a la hora de afrontar el estudio de esta obra es el nivel de destreza que tengamos con la trompeta piccolo. Esta obra aún tiene una dificultad más elevada que la obra anterior, pues el registro que se emplea es bastante agudo, llegando a un Fa agudo. Por norma es una nota que debemos tener presente en nuestro estudio diario, pero aún así no es fácil ejecutarla en un concierto.

La parte del piccolo, compases [78-126] tiene dos dificultades técnicas principalmente. Por un lado, tiene tres frases o motivos en los que la digitación es complicada y están escritos en fusas, lo que complica más aún su digitación.

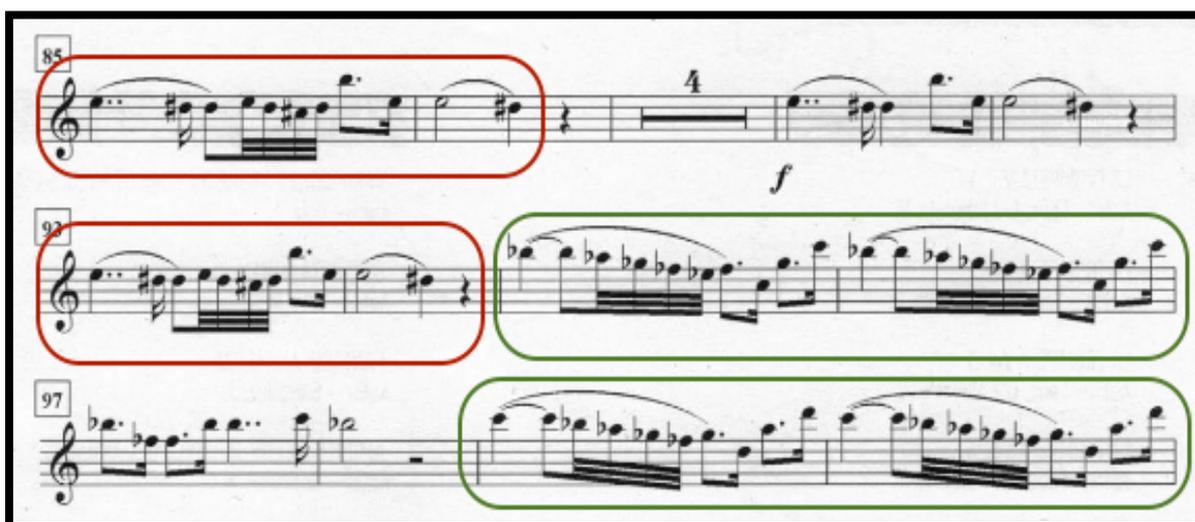


Figura VII.66. Pasajes de dificultad técnica en digitación.

El registro en el que está escrita esta obra es asequible para un estudiante de grado superior o trompetista profesional. Solo hay un momento donde se nos requiere una nota que se pasa del registro estándar de la trompeta<sup>115</sup>, aunque no tanto en el registro del piccolo. Por ello, debemos ser capaces de afrontar el registro agudo con solvencia. La ejecución de esta frase

<sup>115</sup> Según el blog trumpetstyles: La tesitura básica de la trompeta tiene una extensión de dos octavas y media, desde *fa* #<sub>3</sub> por debajo del *do* central del piano, incluso en algunas ocasiones desde notas más graves, hasta *do*<sub>7</sub>. Aunque en la actualidad el registro aumenta hasta un *fa* – *sol* por encima de esta nota aumentando el registro a tres octavas. Por encima de esta nota, la trompeta tiende a emitir un sonido distorsionado, que es muy difícil de dominar. Por lo tanto, existe la recomendación a los compositores que al momento de escribir para estos instrumentos, no pasen los límites mencionados. En <http://trumpetstyles.blogspot.com.es/>.

depende directamente de nuestra destreza en este registro, para poder tocarla sin excesiva dificultad.

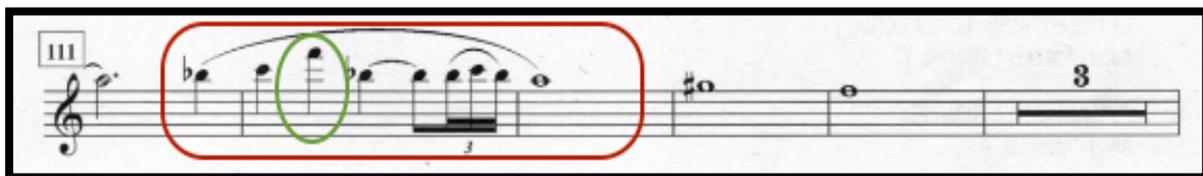


Figura VII.67. Pasajes de dificultad en el registro agudo.

Otra de las dificultades técnicas que nos muestra esta obra son los numerosos pasajes en dinámicas *piano* que hay, así como pasajes muy líricos en los que el compositor especifica que se deben tocar de manera delicada, usando diferentes términos. Para poder afrontar estos pasajes con garantías debemos dominar las emisiones en *piano* o *pianísimo* y ser capaces de tocar en ligado frases y motivos dentro de las dinámicas marcadas.

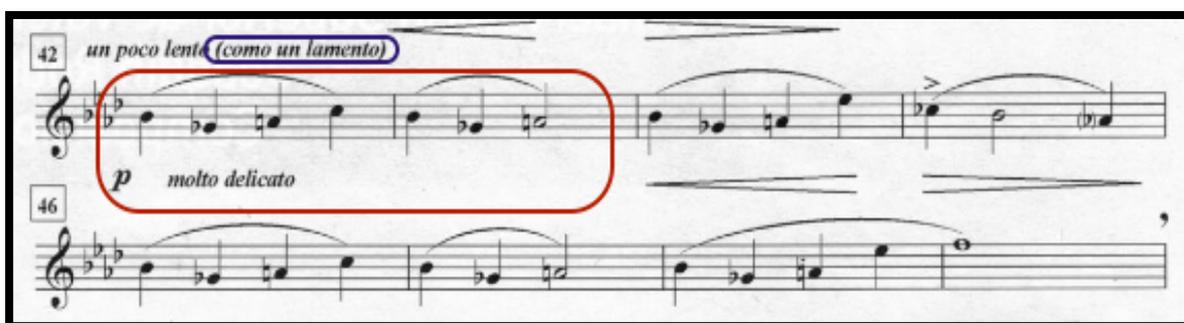


Figura VII.68. Pasajes líricos en ligado y con dinámicas suaves.



Figura VII.69. Pasaje en pianísimo.

### 7.7.8.3. Propuesta de ejercicios para la mejora técnica de pasajes de especial dificultad.

Al igual que en la propuesta de ejercicios de la anterior obra propusimos una tabla con los métodos más relevantes para el estudio del piccolo, en esta obra aprovecharemos para facilitar algunos métodos que traten el registro agudo específicamente, ya que es una de las dificultades técnicas que nos encontramos, y a su vez una de las más comunes en el grado superior de los estudios de trompeta.

Tabla VII.10. Métodos específicos para el estudio del registro agudo en la trompeta.

<b>AUTOR</b>	<b>MÉTODO</b>	<b>EDITORIAL</b>
Anderson, Cat	The Cat Anderson Method	Gwyn Publishing Publishing
Haas, Augie	Build Your Range	Matt White Editions
Ingram, Roger	Clinical Notes On Trumpet Playing	One Too Tree Publishing
Vizzutti, Allen	High Notes For Trumpet	Village Place Music
Williams, Ernest	Trumpet High Notes	Charles Colin

Haas (2011) en su trabajo de investigación *The Art of Playing Trumpet in the Upper Register* menciona que:

Uno de los aspectos técnicos más deseados para un trompetista es la posibilidad de ejecutar el registro agudo con facilidad. Este registro es requerido en la mayoría de estilos y géneros musicales, y es considerado como uno de los aspectos más difíciles desde el punto de vista mental y físico en la ejecución de la trompeta. Haas (2011, p.5)

Mostraremos algunos ejercicios específicos que nos puedan ayudar a estudiar el registro agudo, pero lo más importante no es el qué hagamos, sino cómo lo hagamos. Debemos entender que el registro agudo nunca mejorará si lo abordamos con tensión y excesiva fuerza. Debe ser todo lo contrario, conseguir que nuestro cuerpo se relaje para poder afrontar las notas agudas sin tensión. La respiración también es un aspecto fundamental para la mejora de

este aspecto. Para ello recomendamos la lectura de algunos de los libros que tratan la respiración en los instrumentos de viento metal<sup>116</sup> e incluso algún libro de canto que trate la respiración como el interesante *El Arte de Respirar* de Nancy Zi.



Figura VII.70. Ejercicios para trabajar el registro agudo.

El ejercicio que se pone como ejemplo, es un modelo bastante común para el estudio de la amplitud del registro en la trompeta. El ejercicio se basa en, a partir de un motivo, ir ascendiendo por semitonos hasta donde podamos llegar con facilidad, nunca debemos continuar si nos notamos con alguna tensión o excesiva presión en nuestros labios. El ejercicio viene acompañado por una nota grave que nos ayuda a relajar después de cada motivo.

Para la mejora de pasajes líricos en dinámicas suaves, recomendamos usar los ejercicios de Chicowitz<sup>117</sup> y el método de Concone<sup>118</sup>. Ambos son libros que están en cualquier

<sup>116</sup> Trompeta, trompa, trombón y tuba.

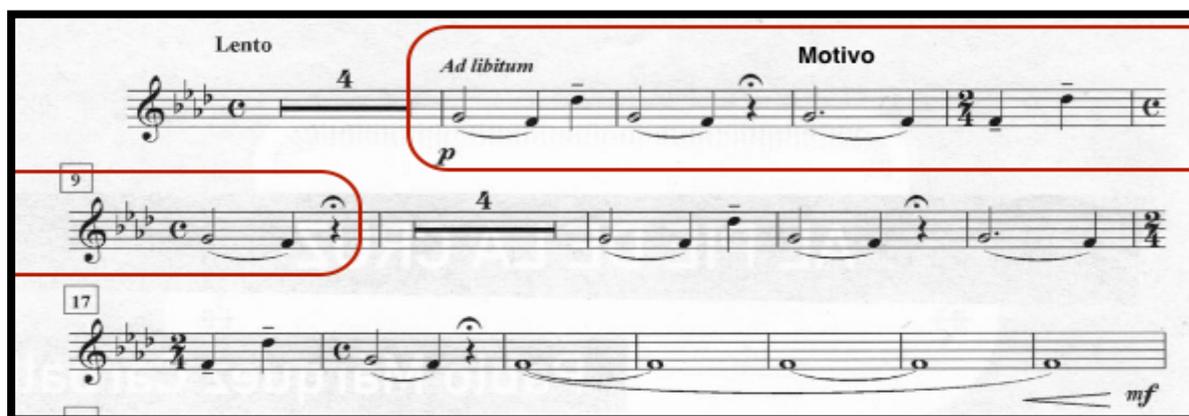
programación de grado profesional e incluso en algunas de grado superior, por la importancia de estos métodos en la formación básica de cualquier trompetista.

Las emisiones en pianísimo nos harán dominar los pasajes en este rango dinámico. Lo podemos trabajar con cualquier ejercicio pero siempre utilizando las dinámicas suaves extremas (*pp*, *ppp*, ...).

#### 7.7.8.4. Interpretación de pasajes específicos y consejos de ejecución.

La primera sección de la obra está toda escrita bajo pequeños motivos que se van repitiendo. Casi todos tienen marcas agógicas que indican como se deben tocar y el carácter que hay que darles (*Ad libitum*, *como un lamento*, *molto delicato*, *dolce e molto expresivo*, ...). Están escritos bajo dinámicas de *mf* hasta *p*, por lo que debemos tener mucho cuidado en nunca llegar a la dinámica *f*. Debemos evitar que los ataques en toda esta sección sean duros. Es ideal, si tenemos dominio de ello, que usemos los ataques sin lengua<sup>119</sup>.

*Sección I. Lento / Ad Libitum.*



The image shows a musical score for a trumpet part, consisting of three staves. The first staff begins with the tempo marking 'Lento' and a 4-measure rest. It then transitions to 'Ad libitum' with a dynamic marking of 'p' (piano). A red bracket highlights a four-measure motif labeled 'Motivo'. The second staff starts at measure 9 and continues the motif. The third staff starts at measure 17 and concludes with a dynamic marking of 'mf' (mezzo-forte).

Figura VII.71. Sección 1. Pasaje 1.

<sup>117</sup> Flow studies – V. Cichowicz – Balquhiddar Music.

<sup>118</sup> Lyrical Studies for Trumpet – G. Concone – Bim Editions.

<sup>119</sup> Llamado también en la enseñanza de la trompeta con el término inglés *Breath Attack*. Consiste en usar solo el aire en el ataque de una nota, y que mediante el paso del aire a través de los labios se produzca el sonido sin la necesidad de usar la lengua.

Teniendo en cuenta que el órgano se mantiene en un pedal cada vez que está este motivo (Figura VII.41); podemos, como la partitura indica, ser flexibles en el tempo y darle la expresión y el sentido que queramos, siempre dentro del contexto íntimo y delicado que quiere el compositor. Tan solo debemos tener en cuenta, como en toda frase musical, que ésta tenga sentido de pregunta-respuesta.

El siguiente motivo está escrito con la misma idea que el anterior, es un poco más complejo y nos indica que debemos tocarlo *como un lamento* y con mucha delicadeza. Esto con la armonía del órgano puede resultar más fácil, porque nos da un color tímbrico con el que podemos dar la intención de lamento con más facilidad.

Figura VII.72. Sección 1. Pasaje 2.

El último motivo de esta sección es un poco más largo y la dinámica está en *mf*. Podemos tocar un poco más holgados en volumen porque el órgano añade registro que apoya la sonoridad un poco más amplia. El *cedendo* lo podemos entender casi como *ritardando* para preparar la última nota y hacerla lo más larga posible. Esto le dará un carácter más cercano a lo que el compositor nos propone.

Figura VII.73. Sección 1. Pasaje 3.

*Sección II: Enérgico.*

En esta segunda sección debemos cambiar a piccolo. Cambia radicalmente el carácter de la obra, tanto en las dinámicas como en el registro y en las figuras. Motivicamente coincide en la forma de componer, pero difieren muchos elementos que debemos tener en cuenta. Márquez sigue usando un motivo que repite como mínimo una vez, todos en dinámica *f* y con la agógica *enérgico* que debemos dar en la ejecución de esta sección.

*Figura VII.74. Sección 2. Pasaje 1.*

Comprobamos como los motivos están bien diferenciados. Sugerimos en el compás [85] ejecutar el grupo de cuatro fusas ligado, la otra alternativa que nos queda es hacerlo en doble picado y nos puede ensuciar la ejecución. En el motivo siguiente, compás [94], tenemos otro grupo de fusas con bastantes alteraciones accidentales que nos dificultan la digitación. Debemos estudiarlo muy lento para poder hacerlo en tempo sin problemas.

Sección III: Coda.

La coda final la retomamos con la trompeta en Do nuevamente. El compositor nos indica que cambiemos a este instrumento en el compás [126], que es donde empieza la coda, pero en el compás [119] la trompeta vuelve a su registro normal, y creemos que es un lugar más conveniente para cambiar a trompeta en Do. Si tocamos ese pasaje con el piccolo, corremos el riesgo de desafinar y perder cuerpo y calidad en el sonido, por no ser el registro natural de este instrumento.

The image shows a musical score for Trompete in C, measures 119-148. The score is written in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The score includes the following elements:

- Measure 119: **Cambiar a Trompeta en Do**, *f*, *perdendosi*.
- Measure 126: **cambiar a a Trompeta Do, poner sordina**, *energico*, *mf*. A red circle highlights measures 126-132.
- Measure 136: *mf*.
- Measure 144: *perdendosi*, **poner sordina Cup** (highlighted in yellow).
- Measure 148: *como una súplica* (underlined), *mucho rit.*. A red circle highlights measures 148-154.

Figura VII.75. Sección 3. Pasaje 1.

El primer motivo que nos aparece en esta sección está articulado más marcado, con staccato y acentos. Debemos ejecutarlo muy nítido para dar el carácter energético que nos pide el autor. Los últimos seis compases son con la sordina cup, que nos dará una sonoridad más interesante e íntima si cabe. A modo de *súplica*, como nos indica la partitura, debemos ejecutar esta parte

apoyándonos en los reguladores, para intentar emular unos gemidos que hagan casi real la sensación de súplica.

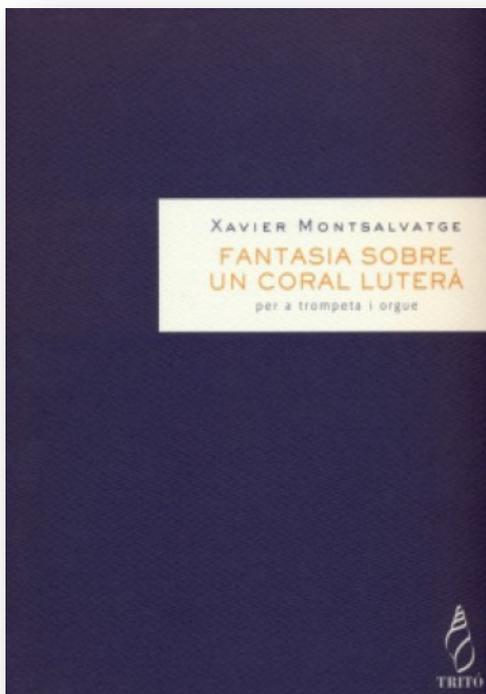
#### 7.7.8.5. Recomendaciones para la ejecución en el órgano.

Paradójicamente esta obra se compuso pensando en el mismo órgano que pensó Chuliá para su obra, el Órgano Monumental Cabanilles de la Iglesia de la Compañía de Jesús de Valencia. Ambos compositores al ser valencianos, escogieron el mejor órgano que hay en la ciudad para plasmar sus obras, por razones obvias. También es una obra que se puede ejecutar en otros órganos a pesar de la especificidad en su registración.

*Tabla VII.11.* Registración del órgano.

<b>REGISTRACIÓN</b>		
<b>Sección I</b>	<b>Sección II</b>	<b>Sección III</b>
I. Bourdón. 8	I. Fondos. 8 – 4.	I. Bourdón.
II. Flauta de madera. 8	II. Fondos 8. Trompetería 8.	
III. Gamba, celeste.	III. Pedal + Fondos de 16-8 + III/P	III. Bourdón. 16-8 y Principal de 16.

## 7.8. MONTSALVATGE I BASSOLS, XAVIER: *FANTASÍA SOBRE UN CORAL LUTERÁ*



### 7.8.1. Biografía.

Xavier Montsalvatge nació el 11 de marzo de 1912, donde recibió las primeras lecciones de violín. A causa de la muerte de su padre se trasladó a Barcelona para vivir con su abuelo materno. Continuó su formación musical en la Escuela Municipal, donde estudió con el violinista Francesc Costa, solfeo con Lluís Millet, y composición con Enric Morera y Jaume Pahissa. Muy pronto se despertaría su interés por la composición y centraría sus estudios en el contrapunto, la armonía y la fuga, abandonando los de violín. Se identificaba con las ideas de la escuela francesa y se oponía a las enseñanzas de la Escuela Municipal, influidas por Wagner y Strauss. En 1933 escribió *Tres impromptus* para piano, premio del XII Concurso de Composición Concepción Rabell i Cibils, que otorgaba la Fundación Patxot. La calificó como su obra "opus 00".

Xavier Montsalvatge es una de las figuras más representativas de la llamada "generación perdida", intermedia entre la de los compositores de la república y la actual.

Su obra ha logrado una gran proyección internacional, convirtiéndose en una referencia fundamental en la música contemporánea de nuestro país.

El primer éxito internacional lo obtuvo en la década de los cuarenta con las *Cinco canciones negras* (1945), que marcan el inicio de un periodo posnacionalista que derivó hacia un estilo calificado de "antillanismo" perceptible también en su *Cuarteto indiano* (1951). El *Concerto breve* (1953) para piano y orquesta marca el punto de partida hacia normas más abstractas, en las que han tenido cabida obras de influencia impresionista, como la *Sonatine pour Yvette* (1960), o próximas a recursos seriales, entre las que destacan *Cinco invocaciones al Crucificado* (1969), *Laberinto* (1970) para orquesta y *Sonata concertante* para violonchelo y piano (1971). Posteriormente, el compositor se reafirma en un eclecticismo que parece sintetizar el resto de su producción, de la que se podrían destacar los conciertos para arpa *Concerto-Capriccio* (1975), para clave *Concierto del Albaycín* (1977) y para guitarra *Metamorfosis de concierto* (1980), la *Sinfonía de réquiem* (1985), la *Fantasia para arpa y guitarra* (1983), *Sortilegis* (1992) y *Bric à Brac* (1993). Destaca también su producción operística con las obras *El gato con botas* (1946), *Una voce in off* (1961) y *Babel 46* (1967).

Sus obras han sido estrenadas, interpretadas y dirigidas por intérpretes y directores de gran prestigio como Eduard Toldrà, Sir Neville Marriner, José Serebrier, Franz-Paul Decker, Rafael Frühbeck de Burgos, Antoni Ros Marbà, Jean-Pierre Rampal, Henryk Szeryng, Angelika Kirchschrager, Marilyn Horne, Alexis Weissenberg, Kathleen Battle, Victoria de los Ángeles, Alicia de Larrocha, Montserrat Caballé o Barbara Hendricks.

Montserrat obtuvo un elevado número de distinciones, entre las que sobresalen el Premio Ciudad de Barcelona (1970), la Creu de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya (1983), el Premio Nacional de Música de la Generalitat de Catalunya (1991), Premio Nacional de Cultura de la Generalitat de Catalunya (1997), Premio Reina Sofía - Fundación Ferrer Salat (1992), Premio Jacinto e Inocencio Guerrero (1992) y el Premio Iberoamericano Tomás Luís de Victoria (1998).

Entre otros títulos fue Doctor Honoris Causa de la Universitat Autònoma de Barcelona, Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres del gobierno francés, Medalla del Mérito

Artístico del Ministerio de Cultura, Medalla d'Or de l'Ajuntament de Barcelona, Medalla d'Or de la Generalitat de Catalunya y Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes. También fue académico numerario de la Reial Acadèmia Catalana de Sant Jordi, académico honorífico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y de la Real Academia de Bellas Artes Isabel de Hungría de Sevilla, miembro de la Hispanic Society de Nueva York y de la Soci  t  Fryderyka Chopina de Varsovia.

Xavier Montsalvatge falleció en Barcelona el 7 de mayo de 2002.

### **7.8.2. Contextualización de la obra.**

En palabras del autor:

Esta obra está basada en un tema de coral luterano que me hizo conocer un monje amigo mío durante mi primer viaje a París, en 1933, después de obtener el Premio Rabell. Este tema me conmocionó de lleno y ha sido un lugar recurrente en otras de mis obras. En el presente caso, armonizado para órgano, ha sido el punto de partida de esta fantasía que fue estrenada por la organista Montserrat Torrent y el trompetista Francesc Oliver en 1979 en el órgano barroco de Torredembarra (Tarragona). Montsalvatge, (2001, p.3).

Esta obra está ubicada en la tercera de las cuatro etapas en las que Montsalvatge delimita su obra, denominada años de síntesis (1957 – 1985). Esta etapa de casi treinta años de producción musical, es la más vasta y la más difusa. Las obras alcanzan una madurez abstracta, fruto de muchos recursos de la vanguardia musical europea. Es en esta etapa donde el compositor abraza el dodecafonismo, como un terreno medio entre la tonalidad y la atonalidad, un equilibrio de recursos que buscan huir de la previsibilidad de la música tanto como de la aleatoriedad.

### 7.8.3. Estilo.

Los primeros años de Montsalvatge compositor, años de tentativa y búsqueda, no solo van a ser lógicamente decisivos en su futura carrera, sino que van a mostrar varios de los rasgos de su carácter creativo y de sus preferencias musicales. La no identificación con la música de Wagner, a pesar de ser discípulo de Morera y Pahissa<sup>120</sup>, convencidos wagnerianos; le llevaba a la aceptación firme de unos determinados parámetros de afinidad en el gusto, que le llevarían a decantarse por elaboraciones musicales y conceptos estéticos muy alejados de la tradición musical centroeuropea. Tal vez esto explique la predilección del compositor por las formas no extensas o por las estructuras concertantes aligeradas del peso de la forma sonata.

La adscripción estética de Montsalvatge vino determinada desde el primer momento por su particular empatía y predisposición hacia la música francesa de la primera mitad del siglo pasado (Debussy, Ravel, Satie y el Grupo de los Seis<sup>121</sup>). Es sobre todo con los compositores del Grupo de los Seis con quien Montsalvatge establece mayores vínculos de parentesco estético. En general, se sintió atraído por la ideología que los animaba y definía.

En tanto que la música de los franceses fue para Montsalvatge paradigma de la liviandad de la forma, la sencillez melódica, la ingravidez y ambigüedad armónica o la luminosidad tímbrica, y hasta cierto punto de la intrascendencia expresiva, la de Stravinsky le ofreció el impacto de la sonora desnudez instrumental, la paralizada quietud de sus composiciones neoclásicas, el distanciamiento constructivo o la marmórea arquitectura de sus formas. En cualquier caso, en la música de Montsalvatge, Stravinsky no es omnipresente ni tampoco perceptible en una primera ojeada. Su huella se adivina en los momentáneos ritmos obstinados de determinadas secciones instrumentales de algunas de sus obras como *Concierto del Albayzin* y *Sinfonía de Requiem*.

---

<sup>120</sup> Jaume Pahissa y Enric Morera, el primero discípulo del segundo, fueron destacados músicos y profesores catalanes. Ambos de fuerte influencia wagneriana en sus formas de entender la música y la composición.

<sup>121</sup> El grupo de los seis, aunque en realidad eran siete, fue como se conoció a un grupo francés de músicos de principios del siglo XX. Los miembros del grupo eran: Auric, Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc, Tailleferre, Cocteau y Satie.

Un primer Montsalvatge no es ajeno a la influencia de la música nacionalista española, de la cual rehuyó su influjo pero de la que se encuentran rasgos muy evidentes, reflejos o taimadas alusiones en épocas posteriores.

Montsalvatge decidió desde muy pronto que su mundo de influencias y afinidades iba a estar muy alejado de la tradición de la música alemana<sup>122</sup>. Esto entraña dos consecuencias, la primera se refiere y viene a determinar su concepción y elección de la forma, dando a la creación de las estructuras que emplea un tratamiento eminentemente empírico, a medio camino entre la inmediatez de lo lúdico y la facticidad y cercanía de lo práctico. La utilización de las pequeñas formas o de formas no muy dilatadas y la casi sistemática resistencia al empleo del tratamiento temático.

La segunda consecuencia se vincula con una parte nada secundaria del talante compositivo de Montsalvatge, y que es la que origina que el proceso discursivo de su música necesite, casi siempre, de un pretexto, de una referencia externa que sirva, en cierto modo, de guía a su inspiración.

En tercer lugar, Montsalvatge es un compositor que piensa y, por encima de todo, siente tonalmente. Su entorno musical y cultural de origen (en esto muy poco diferente de otros compositores españoles de su generación o próximos a ella), y su propio temperamento artístico, le llevan a mantenerse y desarrollarse en el ámbito de la tonalidad. De límites borrosos en ocasiones, e incluso aparentemente abandonada en momentos concretos de su obra, la tonalidad será referente inamovible y razón última que justifica y da coherencia, en definitiva, al amplio abanico de su creación.

Los coqueteos con el serialismo no alteran esta situación. La serie, que nunca se muestra como único patrón estructurador y, por consiguiente, jamás da lugar a una obra completa originada y construida según sus principios, queda doblegada a una idea tonal previa y se manifiesta, entonces, como un elemento aislado que encuentra su coherencia precisamente más allá de sí mismo y al margen de los fundamentos estéticos que deberían sostenerlos. Montsalvatge utiliza la serie en una actitud eminentemente lúdica, no entregada al juego de sus posibles relaciones internas, sino dispuesta como un

---

<sup>122</sup> Siempre con excepciones y sin dejar de tener en cuenta la admiración que sintió por algunos compositores de los países alemanes o de su órbita de influencia.

elemento más de contraste en medio de otros entre los cuales cumple, prioritariamente o no, su papel.

En cuarto y último lugar, no es concebible la música de Montslavatge si no es en su relación con la música popular. No se trata de folklore, ni de música étnica, sino de música urbana, próxima e integrada en la cotidianeidad de la vivencia.

#### **7.8.4. Génesis de la obra.**

En la creación de esta obra tiene mucha importancia la organista Montserrat Torrent<sup>123</sup>, que en su afán de engrandecer el repertorio organístico con obras de compositores catalanes, la impulsó a solicitar a Xavier Montsalvatge que escribiera alguna composición para órgano. Tal fue así que Montsalvatge con extrema afabilidad y comprensión compuso tres obras entre las cuales se encuentra *Fantasia sobre un Coral Luterá*. Esta obra la compuso para ser estrenada en la iglesia de San Pedro de Torredembarra (Tarragona) con motivo de la inauguración del órgano barroco restaurado.

Montsalvatge pretende en esta obra aprovechar la combinación instrumental de trompeta y órgano para hacer una alusión simbólica al diálogo entre la Tierra y el Cielo, de modo parecido al canto litúrgico *alternatim*<sup>124</sup> o acompañado.

#### **7.8.5. Características generales de la obra.**

La forma musical de esta obra es la *Fantasia*. Teniendo en cuenta que la *Fantasia* es una pieza instrumental en la que la improvisación y la imaginación del compositor se antepone a estilos y formas convencionales, nos da una idea de cómo es esta pieza. Aunque la *Fantasia* tenga un carácter eminentemente improvisatorio, no quiere decir esto que carezca de estructura formal. Es más, contempla los principios básicos de cualquier forma musical y en muchos momentos coincide con planteamientos que podemos ver en la Sonata: utilización de temas, tanto principales como secundarios,

---

<sup>123</sup> Montserrat Torrent (Barcelona, 1926), es una de las grandes maestras del órgano europeo. Es catedrática emérita de órgano del Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona.

<sup>124</sup> El *alternatim* era una de las funciones del órgano en la interpretación litúrgica, que consistía en alternar con el canto.

reexposición de dichos temas, delimitación de periodos distintos y contrastantes entre sí, equilibrio en la duración de las distintas secciones.

En el caso de la *Fantasia sobre un coral luterá* podemos observar que tiene algunas reminiscencias de secciones de formas musicales tradicionales, pero está estructurada de forma muy libre, característica muy marcada de la forma de componer de Montsalvatge. También podemos decir que nos enfrentamos a una obra atonal basada en la composición por modos y con alguna reminiscencia dodecafónica.

Compuesta en seis secciones, está escrita en compás de 4/4 mayoritariamente, con alternancias de compases en 2/4, 3/4, 5/8 en su tercera sección.

#### **7.8.6. Análisis musical.**

*Introducción.*[1-14].

La introducción está centrada en el órgano con la exposición de la frase en mixtura con melodías simultáneas y con un proceso cromático final que prepara la transición a la siguiente subsección. Sobre este motivo el autor dice "...compuse *Fantasia Sobre Un Coral Luterá* basándome en las notas básicas de la melodía que había hecho aparecer en *Chévere* de las *Cinco Canciones Negras*<sup>125</sup>". Montsalvatge (1998, p.198).

Subsección I. [1-8].

La frase está compuesta de forma modal, Fa Lidio. Reposa esta primera parte de la introducción en un acorde de Mi menor.

---

<sup>125</sup> *Cinco Canciones Negras* es una de las obras más importantes de Montsalvatge, con la que adquirió fama internacional.

Moderato

Tromba (in Do)

Moderato

Organo

Mixtura / Fa Lidio

*f*

*registrer brillant et ff*

[Ped.]

*f*

Pedal en Fa

*mf*

[II.]

*p*

Mi menor

[Ped. - Llençüetes 16', 8']

*mf*

*p*

[4]

Figura VII.76. Subsección 1.1.

Subsección II.[9-14].

En la siguiente figura podemos observar el proceso cromático muy claramente, siempre en mixtura.

[III.]

*p*

*registrer plus doux*

Proceso cromático

[Ped. - Llençüetes 16', 8']

*mf*

[4]

Figura VII.77. Subsección 1.2.

*Poco più.*[15-34].

Subsección I.[15-30].

En esta segunda subsección hay un cambio de tempo con un ritmo ostinato en el órgano, donde comienza la trompeta a desarrollar diversos motivos melódicos. En toda esta sección es difícil distinguir o diferenciar alguna frase o motivo con algún tipo de relación entre sus elementos. La trompeta desarrolla una melodía atonal cargada de trisillos de semicorcheas con glissandos y frulatos, propios de un lenguaje contemporáneo que el compositor desarrolla en la obra. El órgano repite una serie de notas interválicas (quintas, sextas y séptimas) en el pedal, que se contrapone al ritmo ostinato al ser descendente.

15 Poco più

*mf* **Motivo**

Poco più

*p* **Ostinato**

**Serie interválica**

*p*

22

**Glissando** *gliss.*

**Tresillos de semicorcheas**

*f* **Motivo**

**Frulato**

26

*p* *mf* *sfz* *p* **con sordino**

Figura VII.78. Subsección 2.1.

Subsección II.[31-34].

Los cuatro últimos compases de esta sección cambian en el acompañamiento y en el motivo, siendo más rítmico en la trompeta. El acompañamiento sigue en mixtura, es algo muy común en toda la obra, con acordes alterados y semidisminuidos superpuestos creando una sonoridad muy disonante. Otro detalle es que desaparece el pedal.

Figura VII.79. Subsección 2.2.

*Scherzando*. [35-47].

Esta sección destaca por ser el momento en el que la obra cambia de ritmo con uso de compases irregulares. También el tempo se acelera hasta llegar a un *Vivo*.

Subsección I. [35-42].

Esta parte es un *Scherzando* propiamente dicho. El motivo de la trompeta continua con elementos atonales y emplea numerosos intervalos de diferentes tipos sin relación alguna. El acompañamiento se vuelve más rítmico, con cambios de dirección en espejo<sup>126</sup> y usando acordes de segunda mayor.

En la figura destacamos algunos de los intervalos empleados por el compositor para mostrar su aleatoriedad en ello.

<sup>126</sup> Espejo: consiste en cambiar de dirección todos o algunos de los intervalos de un motivo.

The image shows a musical score for Subsección 3.1, marked *Scherzando*. It consists of two systems of staves. The first system (measures 35-38) features a melody in the upper staff with a circled interval labeled "5ª J" and a section labeled "Motivo". The piano accompaniment in the lower staves includes "Acompañamiento rítmico" and "Acompañamiento en espejo". The second system (measures 39-42) features a melody with circled intervals labeled "7ª M" and "7ª m", and piano accompaniment with circled chords labeled "Acordes de 2ª M".

Figura VII.80. Subsección 3.1.

Subsección II. [43-47].

Con la marca agógica de *Vivo* y sobre un acompañamiento bastante simple en el órgano, la trompeta desarrolla un nuevo motivo, que por primera vez en la obra se repite por trasladado de nivel en cuanto a figura rítmica y sentido interválico. Éste resuelve en una nota en dinámica fuerte y en el registro agudo.

Vivo Motivo Nota en registro agudo

Vivo Acompañamiento

Figura VII.81. Subsección 3.2.

Interludio / Reexposición. [48-52].

Esta sección es un interludio de cuatro compases, donde el compositor hace una reexposición de los cuatro primeros compases de la obra, marcando *Tempo primo*.

Tempo primo

Tempo primo

*f* *diminuendo*

[II.] [III.]

Figura VII.82. Subsección 4.1.

*Coral / Desarrollo.* [52-121].

Esta es la parte central de la obra, donde el compositor toma como elemento principal el coral luterano en el que la obra está inspirada. Básicamente es una melodía acompañada que se muestra hasta el compás [74], que con una variación de tempo se desarrolla más complejamente. El componente armónico en esta sección sigue siendo inexistente, lo que si detectamos es alguna reminiscencia dodecafónica en ocasiones. En esta sección sí queda claro el motivo principal.

Subsección I. [52-69].

Esta sección comienza con el motivo principal de este coral en la trompeta. Se va desarrollando con el uso de variantes interválicas, que ya se han usado previamente (predominio de las octavas), hasta que vuelve a aparecer en su forma original en el compás [69]. En esta subsección el pedal vuelve a estar presente.

The image shows a musical score for Subsección 5.1. It consists of three staves. The top staff is for the trumpet, starting with the tempo marking 'Poco più' and the dynamic 'p'. A green oval highlights the 'Motivo principal' (main motif) in the first few measures. A yellow oval highlights a variation of the motif labeled 'Octavas' (octaves) later in the staff. The middle two staves are for the organ, with the tempo 'Poco più' and dynamic 'p'. The organ part is labeled 'Acompañamiento' (accompaniment) and includes the instruction 'regístrer dur, aigre et aigu'. The bottom staff is a single bass line labeled 'Pedal', also marked with 'p'. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4.

Figura VII.83. Subsección 5.1.

La obra sigue con un desarrollo melódico atonal en la trompeta, con un acompañamiento algo más complejo en el órgano, que se puede definir como melodía acompañada<sup>127</sup>.

<sup>127</sup> La melodía acompañada consiste en un plano principal (melodía, con una o varias voces) y uno secundario (acompañamiento).

Subsección II. [69-73].

Esta subsección destaca por aparecer nuevamente el motivo principal del coral, el acompañamiento pasa a ser más armónico con un pedal en Mib, y un proceso cromático para que, con un cambio de tiempo, se pase al desarrollo del coral por parte del órgano.

Figura VII.84. Subsección 5.2.

Subsección III. [74-78].

El desarrollo del coral se inicia en *Moderato* con una introducción de cuatro compases del órgano, con algunos resquicios rítmicos del tema inicial de la obra que, sin ser igual, recuerda a ese motivo por el uso de las figuras (corcheas con puntillo y semicorchea).

Figura VII.85. Subsección 5.3.

Subsección IV. [83-94].

Aquí se presenta un desarrollo del coral algo complejo, con un entramado de cromatismos que van dejando aparecer la melodía (coral) en figuras de negras y corcheas. Hasta que aparece la trompeta en el compás [93] donde destapa de manera más simple una melodía en la que se retoman los intervallos de séptima y octava, pero donde cuesta distinguir un motivo o frase clara que predomine en toda esta exposición del coral.

The image displays a musical score for Subsección 5.4, measures 83-94. The score is in G major and 4/4 time. It features piano accompaniment and a horn part. Annotations include 'Motivo coral' in green boxes and 'Cromatismos' in blue boxes. Measure 83 shows the start of the coral melody. Measure 87 highlights chromaticism in the piano accompaniment. Measure 91 highlights chromaticism in the piano accompaniment and the start of the horn melody.

Figura VII.86. Subsección 5.4.

Subsección V. [95-116].

Esta subsección es un desarrollo similar a la anterior, con las mismas características pero con más protagonismo del instrumento solista en el desarrollo melódico del coral. Es en el compás [117] donde se produce un cambio para preparar la coda final.

Subsección VI. [117 - 121].

Retomando el modo Lidio en Fa, la trompeta con una misma nota hace una progresión rítmica que da sensación de acelerando. El órgano acompaña con movimientos cromáticos y mantiene el pedal en Fa. Es como un retorno al timbre con el que comienza la obra.

Figura VII.86. Subsección 5.5.

Subsección VII. [122 - 131].

Este final evoca al motivo principal de *Chevere*, al que nos referíamos en el comienzo de este análisis, perteneciente a las *Cinco Canciones Negras*. En las siguientes figuras podemos hacer una comparativa de su similitud.



Figura VII.87. Subsección 5.6.Final de *Fantasia sobre un coral luterá*.



Figura VII.88. Comienzo de *Chevere* de las *Cinco canciones negras*.

Podemos observar que ambos motivos están compuestos por las mismas notas. El propio autor menciona que *Chevere* fue fuente de inspiración para la composición de esta obra. Esto es aún más evidente en el comienzo.

La obra culmina con el motivo rítmico predominante en toda la pieza (corchea con puntillo semicorchea) en la trompeta, tocado muy piano y tendiendo a desaparecer en dinámicas pianísimo. El órgano hace un acompañamiento armónico que termina en el

Fa Lidio preponderante en toda la obra, que viene precedido por acordes del mismo tipo.

The image shows a musical score for a piece titled 'Fantasía sobre un coral luterá..'. The score is written for four staves: Treble Clef (top), Treble Clef (second), Bass Clef (third), and Bass Clef (bottom). The piece is marked with a tempo of 'Allegretto' and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into measures, with measure numbers 126, 127, 128, and 129 visible. Several musical elements are highlighted with colored boxes:

- Green boxes:** Three boxes highlight specific melodic motifs in the top staff. The first box is labeled 'con sordino' and 'p'. The second box is labeled 'Motivos' and 'pp'. The third box is labeled 'pp'.
- Blue boxes:** Two boxes highlight chordal structures. The first box is labeled 'Acordes Mayores (ludios)' and 'pp'. The second box is labeled 'Fa Lidio' and 'ppp'.
- Red box:** A box highlights a pedal point in the bottom staff, labeled '[Ped. - 16']' and 'Pedal en Fa', with a dynamic marking of 'ppp'.

The score includes various musical notations such as dynamics (p, pp, ppp), articulation (accents), and performance instructions (con sordino, [Ped. - 16']). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

Figura VII.89. Subsección 5.7.Final de *Fantasía sobre un coral luterá..*

## 7.8.7. Esquema formal.

Tabla. VII.12. Esquema formal: *Fantasia sobre un coral luterá.*

N° de compás	1	9	15	30	35	43	48	52	74	122									
<b>SECCIÓN</b>	A Introducción		B Poco Più			C Scherzando		A' Tempo primo	D Coral	D' Desarrollo	E Coda								
<b>SUBSECCIÓN</b>	a1		a2	b1	b2	c1	c2	a1'	D	D'	E								
N° de compás	1	5	9	15	24	29	31	35	43	48	52	58	61	65	74	79	93	122	126
<b>FRASE</b>	F1 tema		F2	F1	F2	F3	F1	F2	F1' tema	F1	F2	F3	F4	F1					
	a	b		a	b					a	b	a	b	a	b				
<b>REGIÓN ARMÓNICA</b>	Mixtura Modal Fa Lidio			Melodía acompañada Atonal					Mixtura Reexp.	Coral contrapuntístico Atonal						Mixtura Fa Lidio			
<b>TIMBRE</b>	O			O+T					O	O+T		O	O+T	O	O+T				
N° de compás	1	19	48	52	74	93	122	127											

### **7.8.8. Estudio técnico pedagógico y criterios de interpretación.**

La *Fantasia sobre un coral luterá* es una obra con un lenguaje contemporáneo por tratarse de una obra atonal, con uso de algunas técnicas extendidas<sup>128</sup> como glissandos, frulatos y picados múltiples. La trompeta se mueve dentro de un registro no muy extremo, pero contempla dificultades en algunas digitaciones, en la correcta interpretación de las técnicas extendidas y en el uso de los picados múltiples (dobles y triples). Melódicamente también tiene la dificultad de que las frases son irregulares, teniendo como resultado melodías fragmentadas sin estar confeccionadas de manera convencional, con el sistema de pregunta-respuesta, por lo que debemos entender bien el sentido de ellas para no ejecutarlas aleatoriamente y sin sentido. Esto es muy típico en obras atonales basadas en la armonía de texturas como es el caso.

#### **7.8.8.1. Elección de instrumento y equipamiento.**

La obra está escrita para trompeta en Do. Este es el instrumento con el que debemos interpretarla.

---

<sup>128</sup> Por técnicas extendidas se conocen las técnicas de interpretación utilizadas en música mediante las que se ejecutan técnicas no convencionales, ni tradicionales; con el objetivo de obtener sonidos inusuales.



Figura VII.90. Trompeta en Do.

La obra tiene indicaciones para el uso de la sordina straight en el compás [29]. En los compases finales aparece el uso de sordina con los términos *con sordino* y *sord. "cup"*. Al no especificar, en la primera indicación, debemos usar la sordina straight, pero sucede que casi no tenemos tiempo para cambiar de la straight a la cup (solo 3 partes), por lo que recomendamos que desde la primera indicación usemos la sordina cup.

Figura VII.91. Recomendación en el uso de las sordinas.



*Figura VII.92. Sordina Straight.*



*Figura VII.93. Sordina Cup.*

#### **7.8.8.2. Dificultades técnicas.**

Las principales dificultades técnicas que entraña la obra son las técnicas extendidas. No es habitual el estudio de ellas porque son técnicas no convencionales de interpretación y dependiendo del repertorio contemporáneo que estudiemos conoceremos unas u otras, por eso casi siempre su estudio está sujeto a aquellas que nos vayamos encontrando en el repertorio que estemos estudiando e interpretando.

- Glissandos: terminológicamente, el glissando es un efecto sonoro consistente en pasar rápidamente de un sonido hasta otro más agudo o más grave, haciendo que se escuchen todos los sonidos intermedios posibles dependiendo de las características del instrumento. En términos más trompetísticos y según Hickman (2006), “El efecto del glissando es como un tobogán entre las notas, generalmente se realiza presionando ligeramente uno o más pistones y soplando fuertemente entre las notas. Se puede glissar muy lento o más rápido, pero el efecto sonoro es siempre suave”.

Figura VII.94. Pasajes con glissandos.

Los glissandos que aparecen en esta partitura son ascendentes, en intervalos de séptima y cuarta.

- Frulato: el frulato es una de las técnicas extendidas más utilizadas, es una de las más antiguas y más aceptadas como técnica extendida. Se asocia comúnmente al jazz y se empieza a emplear en la música clásica a partir del S.XX.

Figura VII.95. Pasajes con frulato.

- Picados múltiples: se consideran picados múltiples cuando pasamos por diferentes tipos de articulaciones o picados en una misma frase o motivo rítmico, como es el caso.

Figura VII.96. Pasajes con picados múltiples.

La obra también presenta dificultades técnicas en pasajes cromáticos en tresillos y pasajes que requieren el uso del doble y triple picado.

### 7.8.8.3. Propuestas de ejercicios para la mejora técnica de pasajes de especial dificultad.

Recomendamos que el estudiante conozca algunos tratados sobre técnicas extendidas, para que tenga información sobre ellas y sepa en qué contexto se utilizan. Las técnicas extendidas, los efectos y sonidos extra-musicales fuera de la escritura tradicional han aportado exigencias técnicas para tocar el instrumento y se han convertido en un componente estándar del estudio del trompetista. Es por ello que recomendamos los siguientes métodos y trabajos de investigación sobre este tema.

*Tabla VII.13. Métodos y trabajos de investigación sobre las técnicas extendidas.*

<b>AUTOR</b>	<b>MÉTODO</b>	<b>EDITORIAL</b>
Cherry, Amy K.	Extended Techniques in Trumpet Performance and Pedagogy.	Division of Research and Advanced Studies of the University of Cincinnati.
Dorig, V. y Pedersen, C.	Trumpet Sound Effects.	Berklee Press.
Tribuzi, A.N.	Extended Trumpet Performance Techniques.	A Thesis Presented to the Graduate Faculty of California State University, Hayward.

A continuación ofrecemos algunos ejercicios para el estudio de las técnicas extendidas que se presentan en la obra.

#### *Glissando.*

Este tipo de glissando lo debemos hacer ayudándonos de los pistones. Siempre debemos usar el pistón o pistones con el que debemos hacer la segunda nota, hacia donde va el glissando. La rapidez con que lo levantemos o bajemos depende del tempo en el que estemos tocando y las figuras en las que estén las notas implicadas en el glissando.

El siguiente ejercicio consiste en elegir notas aleatoriamente, entre intervalos nunca menores a una cuarta. Debemos enlazar los glissandos mediante los pistones, que es como se nos presenta en la obra.



Figura VII.97. Ejercicio para el estudio del glissando.

### *Frulato*

El frulato se puede hacer de dos formas, con la lengua o con la garganta. Se trata de romper el sonido mediante la interrupción parcial de la columna del aire para que el sonido se rompa o suene extravibrado imitando la ejecución de figuras extremadamente rápidas, imposibles de realizar con cualquiera de las opciones del picado múltiple. Lo ideal es estudiarlo de las dos formas, pues para las dinámicas piano funciona mejor hacerlo con la garganta y para las fuerte con la lengua, imitando el sonido de la letra *R*. La forma idónea de empezar a estudiarlo es mediante notas de larga duración, alternando el ejercicio en dinámicas piano y fuerte, y así practicar las dos formas posibles de hacer el frulato.



Figura VII.98. Ejercicio para el estudio del glissando.

### *Picados múltiples*

Para el estudio de los picados múltiples en aceleración, como nos aparece en la partitura, nos vale el propio pasaje. Como podemos observar en la siguiente figura, hemos articulado los dos primeros grupos con picado simple y los dos últimos con picado doble. Descartamos el uso del triple picado en el seisillo porque interrumpe la ligereza en el pasaje, por lo que aconsejamos usar lo que se propone, picado simple y doble. También sugerimos estudiarlo en tres marcas metronómicas diferentes para ir de menos a más en el estudio.

J= 60 / J= 80 / J= 100



Figura VII.99. Ejercicio para el estudio del picado múltiple.

#### 7.8.8.4. Interpretación de pasajes específicos y consejos de ejecución.

Esta obra, como ya se ha mencionado con anterioridad, tiene una carácter atonal muy marcado que nos puede dificultar la ejecución de las frases. Es por ello que aconsejemos dividir la obra por partes para que tenga un discurso más lógico, apoyándonos en el acompañamiento que va haciendo el órgano.

Sección I. [19-33].

Esta sección es un discurso casi libre que la trompeta hace sobre el acompañamiento ostinato del órgano. Recomendamos hacer la siguiente división de frases-motivos para su mejor interpretación.



Figura VII.100. Sección 1.

Hemos dividido esta primera sección en tres motivos. El primero lo debemos interpretar con decisión y enérgicamente, teniendo cuidado en no comenzar muy fuerte para poder crear el clímax<sup>129</sup> que se nos requiere en el compás [23] en el Si agudo, ayudándonos del glissando. Debemos tener especial cuidado en los intervalos ligados y en los tresillos de semicorcheas.

El segundo motivo es una continuación del anterior con una progresión cromática de tresillos de no mucha dificultad. Empiezan a haber dinámicas que debemos respetar estrictamente (esforzandos, reguladores,...). Quizás lo más difícil y delicado de esta sección es el intervalo de sexta mayor en ligado con el que comienza el motivo.

El tercer motivo relaja la tensión en lo que a dinámica se refiere, pero rítmicamente debemos ser justos con la ejecución del frulato y del triple picado. Si no lo podemos tocar muy piano podemos empezar la frase en *mezzo forte* para tener más margen de maniobra hacia el pianísimo.

Sección II. [35-48].

La siguiente sección es una parte más rítmica que va en ritmo ternario con compases irregulares en 5/8.

---

<sup>129</sup> El clímax es el punto de mayor intensidad o fuerza en una frase musical u obra musical.

The image displays three staves of musical notation. The first staff, labeled 'Scherzando' and 'Motivo 1', begins at measure 35 in 2/4 time with a dynamic marking of *mf staccato*. It features a melodic line with a triplet of eighth notes. The second staff, starting at measure 39, is marked *p* and shows a melodic line in 5/8 time, with a note value of a dotted quarter note. The third staff, labeled 'Vivo', starts at measure 43 in 2/4 time with a dynamic marking of *f*. It includes a section marked 'Tempo primo' and concludes with a triplet of eighth notes.

Figura VII.101. Sección 2.

Independientemente del tempo que escojamos, que debe estar cercano a un *Allegro*, aconsejamos el uso del doble y triple picado en toda esta sección, sobre todo en el *Vivo*. En el compás [39] debemos estar seguros de la equivalencia de corchea igual a corchea ( $\text{♩}=\text{♩}$ ), para que el 5/8 no tenga cambio de tempo. El *Vivo* lo debemos ejecutar con velocidad y siguiendo los reguladores marcados, para culminar con un buen *Si agudo* con óptima sonoridad.

Sección III. [52-74].

La sección central de la obra está marcada por el desarrollo del coral en diferentes motivos melódicos atonales. Las frases están todas ligadas y con intervalos de gran rango que debemos ejecutar con conexión entre las notas, para no perder la fluidez en la expresión musical.

The image shows a musical score for Section 3, measures 52 to 69. The score is written in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Poco più' and 'poco rit.'. The score features a 'Tema (coral)' motif highlighted in green, and 'Intervalos de alto rango' (high intervals) highlighted in orange. The score is divided into four staves: measures 52-57, 58-62, 63-68, and 69. The first staff (measures 52-57) is marked 'poco più' and 'p'. The second staff (measures 58-62) is marked 'p'. The third staff (measures 63-68) is marked 'p'. The fourth staff (measure 69) is marked 'poco rit.'.

Figura VII.102. Sección 3.

Hemos destacado el motivo principal (tema), que vuelve a aparecer con alguna variación al final de esta sección. Es la parte más importante y debemos destacarla para que el oyente sea capaz de distinguir el motivo que el compositor quiere resaltar haciendo referencia al coral que le inspiró para componer la obra. También hemos señalado los lugares donde están los intervalos a los que debemos prestar mayor atención por su dificultad y extensión.

#### Sección IV. [93-131].

La última sección se caracteriza por un discurso melódico diferente a los anteriores en tempo de *Moderato*. Es difícil, como en las secciones anteriores, distinguir frases y motivos bien diferenciados. Lo que si debemos tener en cuenta es que la parte de la trompeta pierde un poco de protagonismo, pues es una parte en la que el órgano y la trompeta dialogan de forma contrapuntística. Debemos conocer bastante bien la parte del órgano para equilibrar la sonoridad en aquellas partes que tenemos que destacar más o menos.

En la figura destacamos dos motivos principalmente, el final de la sección central que acaba con un motivo rítmico, al cual ya hemos hecho referencia en las partes técnicas, y que debemos ejecutarlo como preparación para la *Coda* exagerando el regulador.

Por último, los últimos cinco compases debemos interpretarlos de manera íntima dentro de la dinámica *piano*, excepto el *esforzando* que debe contrastar con el último motivo en *pianísimo*.

Figura VII.103. Sección 4.

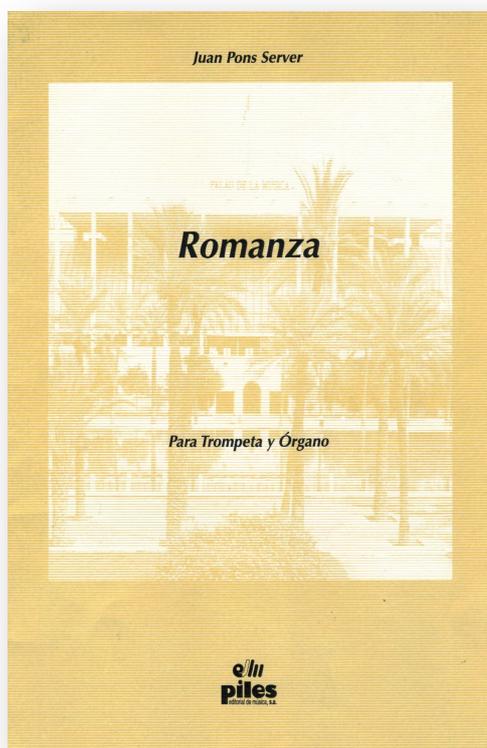
#### 7.8.8.5. Recomendaciones para la ejecución en el órgano.

Esta obra fue estrenada y encargada por una de las grandes intérpretes españolas de este instrumento, Montserrat Torrent, que tuvo una estrecha amistad con Xavier Montsalvatge. Es una obra donde el órgano está muy bien tratado con unas registraciones bien específicas, y a pesar de que fue estrenada en un órgano barroco, lo ideal es interpretarla en un gran órgano con *pedalier* y con una sonoridad más amplia que la de un órgano barroco.

*Tabla VII.14.* Registración del órgano.

<b>REGISTRACIÓN</b>
I. Orgue major: Fons 8,4,2;Ple, Trompeta 8.
II. Positiu: Fons 8,4,2.
III. Eco: Fons 8,4.
IV. Ped.: Fons16,8,4;Llengüetes 16,8.

## 7.9. PONS SERVER, JUAN: *ROMANZA*



### 7.9.1. Biografía.

Nace en Adsubia (Alicante) en 1941. Inicia sus estudios de música en su pueblo natal con el profesor Alfonso Oltra. Posteriormente ingresa en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, obteniendo años más tarde los títulos superiores en las especialidades de Piano, Composición y Dirección de Orquesta. Entre sus profesores cabe destacar a José M.<sup>a</sup> Gomar (Solfeo), Daniel De Nueda (Piano) José M.<sup>a</sup> Cervera (Armonía), Amando Blanquer (Composición) y José Ferriz (Dirección de Orquesta).

Amplía y perfecciona estudios, realizando un total de quince cursos o cursillos de Pedagogía Especializada, obteniendo los correspondientes Certificados y Diplomas, entre los cuales, destacan el organizado por la Dirección General de Bellas Artes en agosto de 1971, en calidad de becario, bajo la dirección de profesores de renombre universal, entre ellos, Bárbara Haselbach, del Instituto Orff de Salzburgo (Austria) y László Ördög, profesor de la Academia Superior de Música de Budapest (Hungría), y

dos cursos de “Análisis Musical”, impartidos por los profesores Günther Becker (alemán) y Jaques Chailley (francés).

Su faceta docente es muy amplia, impartiendo las enseñanzas de Solfeo y Teoría de la Música, Piano, Armonía, Formas Musicales, Contrapunto y Fuga y Composición. Fue profesor de Solfeo y Piano en la Escolanía de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia y Profesor de Solfeo en el “Instituto Musical Giner”, desempeñando a su vez el cargo de Jefe de Estudios.

En el curso 1968-69, fue contratado como profesor Municipal de Música del Excmo. Ayuntamiento de Valencia, cargo que pasa a ocupar en propiedad en 1978, impartiendo las enseñanzas de Solfeo y Teoría de la Música y Piano, y a partir del curso 1992-93 la asignatura de Formas Musicales, en el Conservatorio Municipal de Música “José Iturbi”. Asimismo, en el curso 1972-73, es nombrado por el M.E.C. profesor de Solfeo y Teoría de la Música del Conservatorio Superior de Música de Valencia y en el curso 1980-81 Catedrático de esta misma asignatura, enseñanza que simultaneará con las de Contrapunto y Fuga y Composición como ayudante del Catedrático D. Amando Blanquer, ejerciendo en su última etapa en este Centro, cursos 83-84 y 84-85, como profesor de Armonía.

Fue director de la Banda de Música de Alboraiá, habiendo dirigido también, puntualmente, la Banda Municipal de Valencia, así como las Orquestas Sinfónicas del Conservatorio Superior de Música y del Conservatorio Municipal “José Iturbi” de Valencia, interpretando algunas de sus propias obras.

Ha participado como miembro del tribunal calificador en diversos concursos de coros y certámenes de Bandas de Música, entre ellos, el que organiza cada año la Excmo. Diputación de Valencia, siendo en dos convocatorias obra obligada en dicho certamen su obra “Obertura 1970”.

Como compositor, pertenece a la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE) y, desde su creación, a la Asociación de Compositores Sinfónicos Valencianos (COSICOVA).

Su catálogo de obras abarca diferentes estilos y géneros musicales: Orquesta Sinfónica y de Cámara; Dúos, Tríos Cuartetos; Música Coral, obras para Piano, etc., siendo publicada y estrenada gran parte de su producción por diferentes agrupaciones de renombre como la Banda Municipal y la Orquesta Sinfónica de Valencia.

Entre sus publicaciones de obras didácticas cabe resaltar su libro “Iniciación Musical”, con el cual miles de niños valencianos han iniciado sus estudios musicales en colegios, escuelas y Conservatorios de Música.

Con respecto a sus obras registradas, cabe destacar la grabación de dos CDs, uno por el dúo formado por Miguel Ángel Gorrea (Violín) y Fernando Tortajada (Piano), titulado Momento Musical y otro, con obras para piano por Fernando Tortajada, titulado Homenatge a València.

### **7.9.2. Contextualización de la obra.**

Juan Pons es un compositor atípico en su obra y estilo de componer, sin etapas dentro de su trayectoria compositiva. Compone por impulsos de inspiración, siempre con un mismo lenguaje clásico-romántico como él mismo lo define. Cada obra está compuesta bajo un momento (imagen) concreto, de ahí que la gran mayoría de las obras de su catálogo sean de obra corta (romanzas, plegarias, impresiones, evocaciones,...).

Pons es un músico especialmente dedicado a la enseñanza musical, muchas de sus obras parten de un contexto didáctico, como es la *Romanza*. Siempre suele hacer dedicatorias a compañeros de trabajo como es el caso de esta obra que se la dedica a Vicente López, anteriormente referido, el cual la integra en la programación de trompeta del conservatorio en el que ambos trabajan, Conservatorio Municipal de Música *José Iturbi* de Valencia.

### **7.9.3. Estilo.**

El estilo en el que Juan Pons se ubica es el de ser un compositor de escritura clásica con algunas incursiones en la música contemporánea muy esporádicas. Basa su estilo compositivo en una escritura tradicional centrada en la melodía y el acompañamiento

armónico de estructuras convencionales. Debido a su dedicación a la enseñanza musical, muchas de sus obras surgen desde una perspectiva didáctica, teniendo un gran número de obras de pequeño formato y duración para infinidad de combinaciones instrumentales. Una característica marcada de sus obras es que suele componer piezas que puedan ser interpretadas por diferentes instrumentos, de ahí que podamos encontrar una misma obra adaptada para violín, trompeta o clarinete.

Generalizando, podríamos decir que, en sus obras, la faceta característica principal es la preponderancia del elemento melódico intensamente expresivo, arropado con una armonía atractiva y sugerente.

#### **7.9.4. Génesis de la obra.**

La *Romanza*, como muchas composiciones del autor, fue concebida como obra melódica para instrumento y piano, sin pensar en ningún instrumento en especial. La primera idea no fue componerla para la formación de trompeta y órgano. La obra toma esa dirección cuando el trompetista Vicente López, el cual tenía un dúo de trompeta con órgano, se acerca al compositor para demandarle alguna pieza para esta formación. Es aquí cuando el compositor direcciona la obra para que sea ejecutada para trompeta y órgano.

El compositor se propone en esta obra crear una pieza de carácter romántico e intimista, mediante la cual desea evocar en el oyente sentimientos de generosidad y bondad.

#### **7.9.5. Características generales.**

Esta es una obra compuesta en forma de *Romanza*. Esta forma musical se caracteriza por ser un tipo de obra no muy larga con cierto carácter sentimental y con mucha importancia de la melodía y la expresividad. La obra está compuesta en tres secciones bien diferenciadas.

Tabla VII.15. Secciones de la obra.

SECCIONES DE LA OBRA		
Andante espresivo [1-20]	Molto Allegro [21-74]	Tempo I [75-85]

### 7.9.6. Análisis musical.

*Andante espressivo.* [1-20].

Este Andante está escrito en 3/4 mayormente, excepto algunas inserciones de compases en 2/4 y 4/4. La obra comienza con una introducción por parte del órgano de cuatro compases, con una típica cadencia en estilo cromático descendente. La introducción marca bien el motivo y la tonalidad en la que estará centrada la obra, Mi menor, que a pesar de estar centrada en esta tonalidad, podemos considerar el comportamiento de la obra como tonalidad extendida<sup>130</sup>.

Subsección I. [1-4].

Los cuatro primeros compases son una exposición del tema principal con una cadencia de elementos cromáticos por parte del órgano para dar paso a la trompeta con el tema principal.

---

<sup>130</sup> La tonalidad extendida se refiere al proceso donde los límites normales de una tonalidad son extendidos para permitir la inclusión de material armónico y melódico que no son diatónicos de la tonalidad.

A Vicente López

# Romanza

Para Trompeta y Órgano

Juan Pons Server

The musical score is for a piece titled "Romanza" by Vicente López, arranged for Trompete and Organ by Juan Pons Server. The score is in 3/4 time and G major. It consists of two systems. The first system shows the Trompete part and the Organ part. The Organ part has a "Tema principal" section marked "Andante espressivo" and "f", and a "senza tempo" section. The Trompete part has a "senza tempo" section. The second system shows the Trompete part and the Organ part. The Organ part has a "Cadencia / Elem. Crom." section marked "molto rall." and "mf". The Trompete part has a "a tpo." section. The score is annotated with red and green boxes highlighting specific sections.

Figura VII.104. Subsección 1.1.

Subsección II. [5-11].

En la siguiente sección la trompeta expone el tema en la tonalidad de Mi menor. En la segunda parte de la frase el compositor añade algunos grupos irregulares que se pueden entender como notas de adorno a la melodía. El órgano realiza un acompañamiento armónico a la melodía, siempre de forma muy tradicional con progresiones *IV-V-I*.

The image shows a musical score for Subsección 1.2, consisting of five systems of staves. The top system includes a violin part (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a complex melodic line with many sixteenth notes. Annotations include 'a tpo.' (ad libitum) in a blue circle, 'mf' (mezzo-forte), and 'molto rall.' (molto ritardando). The second system highlights 'Motivo A' in a blue oval. The third system shows a 'Cadencia Perfecta' (perfect cadence) in a green oval, with chord symbols IV, V, and I below the piano part. The fourth system highlights 'Motivo B' in a red oval, with an 'Ornamentación' (ornamentation) section circled in yellow. The fifth system continues the piano accompaniment.

Figura VII.105. Subsección 1.2.

Subsección III. [12-20].

Esta sección continua con un desarrollo del motivo en modulación a Re Mayor. El acompañamiento continua con una progresión *V-I*, acabando la sección en semicadencia.

The image displays a musical score for Subsección 1.3, consisting of three systems of staves. The first system includes a vocal line with 'Motivo A' (circled in purple) and a piano accompaniment with 'Ornamentación' (circled in yellow). The second system features 'Motivo B' (circled in red) with a 'cresc.' marking. The third system shows a 'Semicadencia' (circled in green) with a 'f' marking. The score is written in G major and includes various time signatures: 3/8, 6/8, and 3/4. Dynamics include piano (p) and forte (f). A yellow line connects the 'Ornamentación' in the first system to 'Motivo B' in the second system.

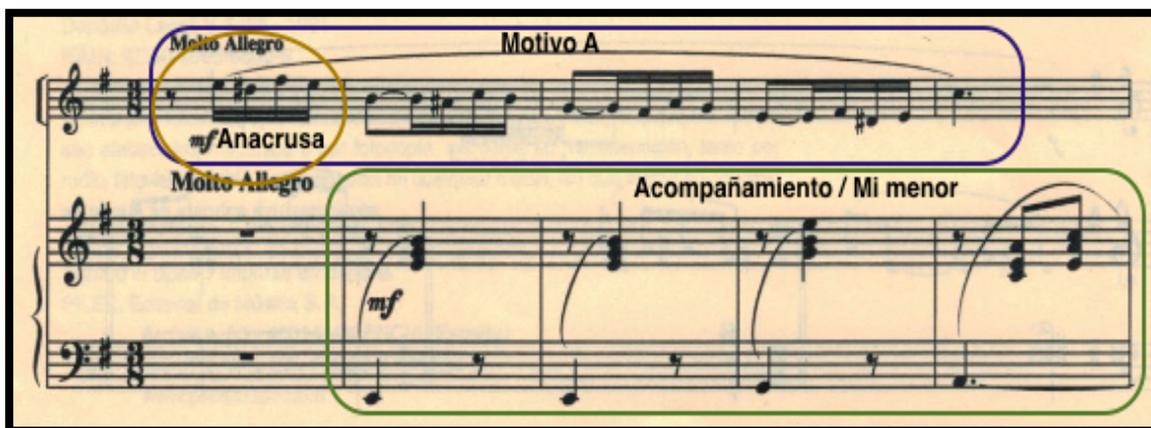
Figura VII.106. Subsección 1.3.

*Molto Allegro.* [21-74].

Esta sección, la más larga de la obra, está escrita en ritmo ternario 3/8, 6/8 y 3/4. La melodía viene acompañada con un ritmo en ostinato por parte del órgano hasta el compás [46], donde hay una sección de órgano a solo con cambio de compás a 6/8. Esta sección finaliza en compás de 3/4, donde el motivo pasa a corcheas dando sensación de *rallentando* antes de la cadencia que da paso al *Tempo Primo*.

Subsección I. [21-30].

La melodía de esta sección está estructurada en ocho compases con comienzo anacrúsico en ambas. El motivo A en Mi menor y el B en La menor.



The image shows a musical score for Subsección 2.1.1. It consists of two staves. The top staff is for the melody, labeled 'Motivo A', and the bottom staff is for the accompaniment, labeled 'Acompañamiento / Mi menor'. Both staves are in G minor (one sharp). The tempo is 'Molto Allegro' and the dynamic is 'mf'. The melody starts with an anacrusis, indicated by a blue oval and the label 'mf Anacrusa'. The accompaniment also starts with an anacrusis, indicated by a green oval.

Figura VII.107. Subsección 2.1.1.



The image shows a musical score for Subsección 2.1.2. It consists of two staves. The top staff is for the melody, labeled 'Motivo B', and the bottom staff is for the accompaniment, labeled 'Acompañamiento / La menor'. Both staves are in F minor (two sharps). The melody starts with an anacrusis, indicated by a red oval and the label 'Anacrusa'. The accompaniment also starts with an anacrusis, indicated by a green oval.

Figura VII.108. Subsección 2.1.2.

Subsección II. [31-45].

Esta sección continúa igual que la anterior con un poco más de variedad en su acompañamiento al usar diferentes inversiones del acorde. La segunda parte de la melodía aparece fracturada, preparando con un *ritardando* la entrada en la siguiente sección de la obra con una típica cadencia perfecta (V-I).

The image displays a musical score for Subsección 2.2, consisting of three systems of staves. The first system includes a treble staff with a melodic line labeled 'Motivo A' (circled in blue) and a piano accompaniment labeled 'Acompañamiento / Inversión de acordes' (circled in green). The second system features a treble staff with a melodic line labeled 'Motivo B (melodía fragmentada)' (circled in red) and a piano accompaniment. The third system shows a treble staff with a melodic line and a piano accompaniment, both ending with a 'Cadencia perfecta' (circled in green). Dynamics include *f*, *decresc.*, *rit.*, and *p*.

Figura VII.109. Subsección 2.2.

Subsección III. [47-54].

En esta sección hay una modulación a Sol Mayor que se puede definir como una transición por parte del órgano, en la que con un acompañamiento arpegiado termina con acordes de dominante (mayor y menor) para pasar a otra sección donde ya entra la trompeta con el motivo que ya previamente la mano derecha del órgano adelanta en el comienzo de la sección.

The image shows a musical score for Subsección 2.3, consisting of three systems of staves. The first system includes a vocal line marked 'a tpo.' and a piano accompaniment section labeled 'Acompañamiento arpegiado (Sol M)' enclosed in a green box. The piano part features a forte (*f*) dynamic and arpeggiated chords. The second system shows a vocal line with lyrics ('texto') and a piano accompaniment marked 'p' (piano) and 'molto rit.' (molto ritardando). The third system features a vocal line marked 'a tpo.' and a piano accompaniment section labeled 'Acordes de Dominante' enclosed in a green box, with a forte (*f*) dynamic.

Figura VII.110. Subsección 2.3.

Subsección IV. [55-68].

La obra continua con la misma estructura preestablecida con la que se desarrolla en su totalidad. Podemos observar que esta sección se sigue moviendo entre el I y V grado (Sol Mayor y Re dominante 7). Posteriormente hay una transición para volver a Mi menor, tonalidad central de la obra.

Figura VII.111. Subsección 2.4.1.

Figura VII.112. Subsección 2.4.2.

Subsección V. [69-74].

Los últimos compases de esta sección, escritos en 3/4, preparan la intervención del órgano mediante una cadencia para volver a la reexposición del tema en el *Tempo I*. El

acompañamiento se mueve por los diferentes grados de la escala *I-VII-VI-V-IV-V* en forma de triadas. El motivo pasa a figuras de mayor duración, por lo que da una sensación de cambio de tempo a más lento. La cadencia del órgano tiene un inicio arpegiado en Si dominante (Si 7), para concluir con una escala cromática con un ligero arpeggio descendente en el final.

The image displays a musical score for Subsección 2.5, consisting of four systems of staves. The first system shows a melody in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff, both marked *mf* and *rit.*. The second system features a single staff with a melodic line labeled "Motivo". The third system shows a piano accompaniment labeled "Acompañamiento en triadas" with chords VII, VI, and V indicated below the bass line. The fourth system includes a single staff with a melodic line marked *senza tempo* and a piano accompaniment labeled "Cadencia" with markings *p*, *senza tempo*, and *molto rall.*. The score is annotated with various markings and highlights: a blue circle around the first measure of the melody in the first system; a green circle around the first three measures of the piano accompaniment in the first system; a blue circle around the first measure of the "Motivo" staff; a green circle around the first three measures of the piano accompaniment in the third system; a blue circle around the first measure of the "senza tempo" staff; and a yellow circle around the first measure of the piano accompaniment in the fourth system.

Figura VII.113. Subsección 2.5.

Tempo I. [75-85].

Esta última sección indicada con Tempo I, es una reexposición del tema con una ligera variación al final para concluir la obra en la tonalidad predominante, Mi menor. Destacar el acompañamiento del órgano con grupos de fusas que dan un juego tímbrico mientras la trompeta se queda en notas largas.

The image displays a musical score for Fugue VII.113, Subsection 1, in D minor. The score is divided into three systems. The first system shows the main theme (Motivo A) in the trumpet part and a complex organ accompaniment of sixteenth-note groups (Acompañamiento / Grupos de Fusa) in the organ part. The second system continues the theme and accompaniment, with a 'morendo' marking. The third system concludes the section with a 'molto rit.' marking and a final cadence. The score is annotated with colored boxes: a blue box around the first measure of the trumpet part, a green box around the organ accompaniment in the first system, a red box around the final measure of the trumpet part, and a red box around the first measure of the organ part in the third system.

Figura VII.113. Subsección 1.

7.9.7. Esquema formal.

Tabla. VII.16. Esquema formal: Romanza.

Nº de compás	1	5	21	47	55	75
SECCIÓN	A		B			C
	Andante espressivo		Molto allegro			Tempo I
SUBSECCIÓN	a1	a2	b1	b2	b3	c

Nº de compás	1	5	13	21	47	55	69	74	75					
FRASE	F1	F2		F3		F4		F5	F6		F7	F8	F9	
		a	b	a	b	a	b		a	b			a	b
REGIÓN ARMÓNICA	Mi menor Tonalidad extendida				Mi m / La m Cadencia perfecta	Sol M	Sol M	Mi menor Tonalidad extendida						
TEXTURA	O	O+T				O	O+T		O	O+T		O	O+T	
Nº de compás	1	5			47	55		74	75				84	

### 7.9.8. Estudio técnico pedagógico y criterios de interpretación.

La Romanza de Juan Pons es una obra muy lírica y melódica. Es una obra donde las frases están bien delimitadas con una armonía bien clara con pocas modulaciones. La obra no requiere de pedalier en el órgano, su escritura es un tanto pianística en ese aspecto. No entraña una dificultad excesiva, pudiéndose programar en los primeros cursos de las enseñanzas superiores.

#### 7.9.8.1. Elección de instrumento y equipamiento.

La obra está dedicada al trompetista Vicente López<sup>131</sup> con el que suponemos que el compositor, al trabajar en el mismo conservatorio, se asesoraría para componer la obra. Está escrita para Trompeta en Do, por lo que debe ser con este instrumento con el que debemos interpretarla.



*Figura VII.114.* Trompeta en Do.

---

<sup>131</sup> Trompetista valenciano ya retirado, fue uno de los principales precursores de la trompeta en España durante los años 80 y 90. Fue profesor del Conservatorio Municipal de Música *José Iturbi* de Valencia.

### 7.9.8.2. Dificultades técnicas.

La principal dificultad de esta obra radica en sus frases, llenas de articulaciones en ligado y con fraseos de mucha expresividad. Si no estamos habituados a tocar teniendo en cuenta estos dos parámetros, puede que nos cueste interpretar esta obra correctamente. Si analizamos la parte de trompeta, nos damos cuenta que tiene bastante similitud con algunas de las lecciones de uno de los métodos que más se estudian en el grado medio en los conservatorios, nos referimos a los *Estudios Líricos* de Concone<sup>132</sup>. Las frases son bastante largas y debemos darle un sentido musical, de tal forma que la columna de aire nos ayude a ello, debiendo ser continua y constante. En la siguiente figura siguiente podemos observar una de estas frases.

A Vicente López  
**Romanza**  
Para Trompeta y Órgano  
Trompeta  
Andante espressivo  
mf  
a tpo. Juan Pons Server  
f  
p  
cresc.  
Molto Allegro  
mf

Figura VII.115. Ejemplo de frase larga en la obra.

<sup>132</sup> Los *Estudios Líricos* del famoso profesor de canto del S.XIX Giuseppe Concone (1810-1861), fueron seleccionados y adaptados para trompeta por John F. Sawyer, con la finalidad de desarrollar el estudio del fraseo musical y el control de la respiración en frases largas.

Estamos ante una frase bastante larga de 16 compases, en donde solo hay un sitio, compás [12], donde podríamos respirar sin interrumpir los diferentes motivos. Esto tiene una dificultad que se debe estudiar y tratar adecuadamente para poder enfrentarnos a frases de este tipo sin problemas.

Aunque a primera vista pueda parecer que haya alguna dificultad en la digitación, el tempo de la obra es bastante cómodo, incluso para los grupos de fusas que hay en la obra, por lo que descartamos esa dificultad en el estudio.

### **7.9.8.3. Propuesta de ejercicios para la mejora técnica de pasajes de especial dificultad.**

Lo más aconsejable para el estudio de esta obra, ya que toda ella en sí tiene la misma dificultad de tocar legato en frases muy expresivas, es concentrarnos en tener una columna de aire constante y continua que nos permita ser expresivos en nuestra interpretación. Esto lo podemos lograr con el estudio de dos métodos principalmente. Por una lado deberíamos practicar el primer grupo de ejercicios del método Trumpet Lyrical and Flow Studies de *Cichowicz*<sup>133</sup>, esto nos ayudará a conectar las frases con fluidez y sobre todo nos ayudará en el estudio del legato. Recordando una cita del propio autor en su libro, dice:

Estos estudios son un medio importante para desarrollar una producción libre y flexible del sonido, del que todos los aspectos de la técnica de la trompeta dependen. Son más eficaces cuando se practican a una velocidad moderada, teniendo cuidado en producir un sonido claro y flexible, y que la conexión de las notas sea suave y sin distorsión. Cichowicz (1972, p.1)

---

<sup>133</sup> *Cichowicz es considerado como uno de los grandes pedagogos de la trompeta del S.XX. Fue miembro de la Orquesta Sinfónica de Chicago y profesor en la Northwestern University.*

Met. Markings Approx. V.C. I

♩=50 *mp* Descend Chrom. by 1/2 steps to: etc.

♩=50 *mp*

♩=56 *mp*

♩=56 *mp*

♩=60 *mp*

♩=60 *mp*

Figura VII.116. Ejercicio nº1 de los Flow Studies de Cichowicz.

Aquí mostramos el primer grupo de ejercicios de este método. Debemos hacerlo en las siete tonalidades que van del Sol al Reb descendiendo, esto sería:

Tabla VII.17. Tonalidades.

<b>Tonalidades</b>
Sol Mayor
Fa # Mayor
Fa Mayor
Mi Mayor
Mib Mayor
Re Mayor
Reb Mayor

El siguiente método que aconsejamos trabajar antes de afrontar el estudio y la práctica de esta obra son los *Lyrical Studies* de Concone. Podemos comprobar que la obra, como ya hemos citado, tiene mucha similitud con estos estudios, que están confeccionados para el estudio del fraseo musical en frases largas, características que tiene esta obra. Por lo que nos viene muy bien tocar algún estudio antes de afrontar el estudio y práctica de la obra.

#### **7.9.8.4. Interpretación de pasajes difíciles y consejos de ejecución.**

Esta obra no tiene pasajes especialmente difíciles, como ya hemos comentado. No obstante, analizaremos algunos pasajes de cada sección para dar algunos consejos en la interpretación.

Sección I. [4-20].

Para la ejecución de esta primera sección, tratándose de una frase larga, debemos tomar una respiración muy profunda y llena que nos permita afrontar la longitud de la frase con garantías de no vaciarnos antes del final de ella. Sugerimos hacer tres respiraciones en los compases [8,12 y 16]. Con estas respiraciones nos aseguramos afrontar las diferentes frases cómodamente y así no interrumpir el discurso musical.

Tenemos tres figuras complejas de fusas, compases [10,14 y 16], que las debemos ejecutar como grupetos u ornamentaciones, no tenemos que ser muy estrictos en la

medida con ellas, porque podemos cometer el error de tocarlas demasiado rápidas y estar fuera del contexto de la obra y su lirismo.

A Vicente López

**Trompeta**

**Romanza** ) → Respiraciones

Para Trompeta y Órgano

Andante espressivo

*a tpo.* Juan Pons Server

*mf*

*f*

Grupos de fusas

*p*

*cresc.*

**Molto Allegro**

*f* *mf*

Figura VII.117. Sección 1.

Sección II. [21-45].

Esta sección cambia de compás (3/8) y de tempo (*Molto Allegro*). Aconsejamos estudiar la obra en primera instancia subdividida en tres partes, para ir aumentando el tempo y

hacerlo sin subdividir en una parte, que es como debe interpretarse. Esto nos hará medir correctamente los grupos de corcheas y cuatro semicorcheas que nos pueden llevar a confusión si no somos cuidadosos en la medida.



Figura VII.118. Sección 2.

Sección III. [55-68].

En esta sección nos encontramos con diferentes intervalos a distancia de quinta, sexta y séptima en ligado, que nos pueden dificultar su ejecución. Se recomienda estudiarlos lentos y portamentados para que nos suenen limpios y ágiles. Se recomienda no hacer demasiado rápido la corchea de donde parte el intervalo, para que nos de tiempo de hacer el portamento<sup>134</sup> si fuese necesario.

<sup>134</sup> Portamento es la transición de un sonido hasta otro más agudo o más grave, sin que exista una discontinuidad o salto al pasar de uno a otro.

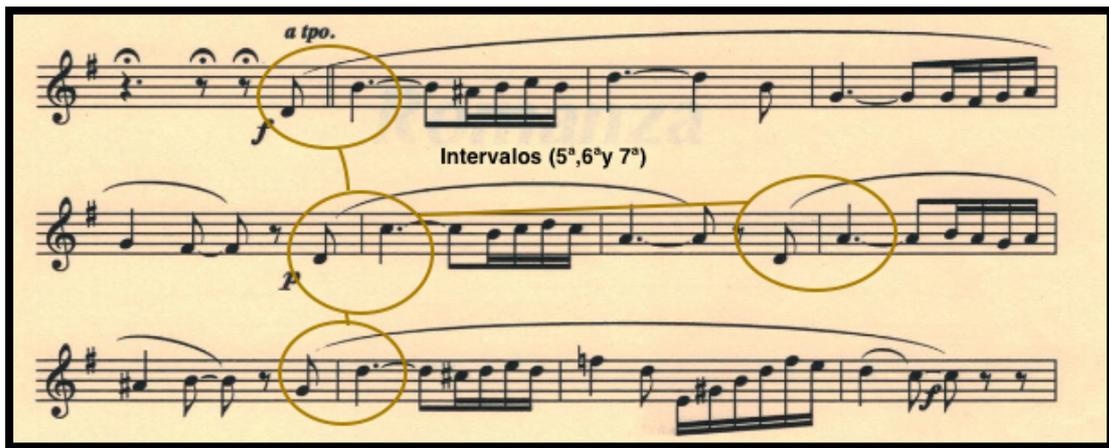


Figura VII.119. Sección 3.

Sección IV. [75-85].

Esta última sección no tiene ningún pasaje destacable en el que nos debamos detener, tan solo en el compás [81] hay un intervalo de octava que debemos ejecutar como aconsejamos en la anterior sección, solo que en este caso es descendente y debemos tener cuidado en no desafinar la nota grave ni aumentar su volumen sonoro, cuestiones frecuentes que suelen suceder en este tipo de intervalos cuando son ejecutados por estudiantes.

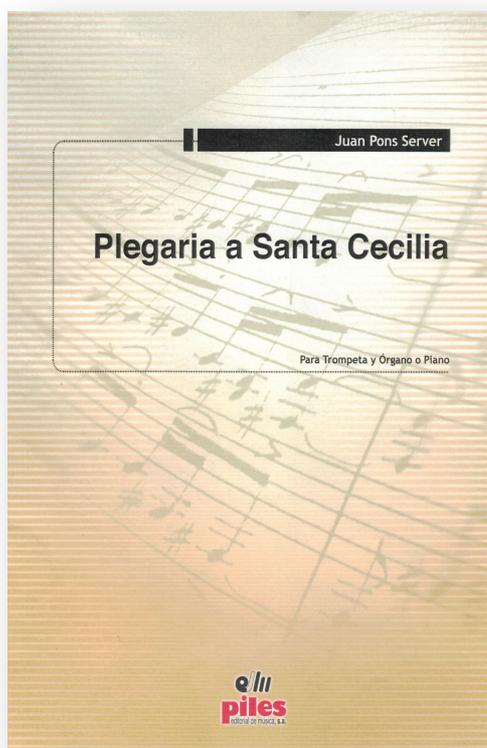


Figura VII.120. Sección 4.

#### 7.9.8.5. Recomendaciones para la ejecución en el órgano.

Pons no pone ningún tipo de registración en la partitura. Esto quiere decir que da libertad al intérprete para usar los registros que crea conveniente según el órgano en el que se vaya a interpretar la obra.

## 7.10. PONS SERVER, JUAN: *PLEGARIA A SANTA CECILIA*.



### 7.10.1. Biografía.

Nace en Adsubia (Alicante) en 1941. Inicia sus estudios de música en su pueblo natal con el profesor Alfonso Oltra. Posteriormente ingresa en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, obteniendo años más tarde los títulos superiores en las especialidades de Piano, Composición y Dirección de Orquesta. Entre sus profesores cabe destacar a José M.<sup>a</sup> Gomar (Solfeo), Daniel De Nueda (Piano) José M.<sup>a</sup> Cervera (Armonía), Amando Blanquer (Composición) y José Ferriz (Dirección de Orquesta).

Amplía y perfecciona estudios, realizando un total de quince cursos o cursillos de Pedagogía Especializada, obteniendo los correspondientes Certificados y Diplomas, entre los cuales, destacan el organizado por la Dirección General de Bellas Artes en agosto de 1971, en calidad de becario, bajo la dirección de profesores de renombre universal, entre ellos, Bárbara Haselbach, del Instituto Orff de Salzburgo (Austria) y László Ördög, profesor de la Academia Superior de Música de Budapest (Hungría), y

dos cursos de “Análisis Musical”, impartidos por los profesores Günther Becker (alemán) y Jaques Chailley (francés).

Su faceta docente es muy amplia, impartiendo las enseñanzas de Solfeo y Teoría de la Música, Piano, Armonía, Formas Musicales, Contrapunto y Fuga y Composición. Fue profesor de Solfeo y Piano en la Escolanía de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia y Profesor de Solfeo en el “Instituto Musical Giner”, desempeñando a su vez el cargo de Jefe de Estudios.

En el curso 1968-69, fue contratado como profesor Municipal de Música del Excmo. Ayuntamiento de Valencia, cargo que pasa a ocupar en propiedad en 1978, impartiendo las enseñanzas de Solfeo y Teoría de la Música y Piano, y a partir del curso 1992-93 la asignatura de Formas Musicales, en el Conservatorio Municipal de Música “José Iturbi”. Asimismo, en el curso 1972-73, es nombrado por el M.E.C. profesor de Solfeo y Teoría de la Música del Conservatorio Superior de Música de Valencia y en el curso 1980-81 Catedrático de esta misma asignatura, enseñanza que simultaneará con las de Contrapunto y Fuga y Composición como ayudante del Catedrático D. Amando Blanquer, ejerciendo en su última etapa en este Centro, cursos 83-84 y 84-85, como profesor de Armonía.

Fue director de la Banda de Música de Alboraiá, habiendo dirigido también, puntualmente, la Banda Municipal de Valencia, así como las Orquestas Sinfónicas del Conservatorio Superior de Música y del Conservatorio Municipal “José Iturbi” de Valencia, interpretando algunas de sus propias obras.

Ha participado como miembro del tribunal calificador en diversos concursos de coros y certámenes de Bandas de Música, entre ellos, el que organiza cada año la Excmo. Diputación de Valencia, siendo en dos convocatorias obra obligada en dicho certamen su obra “Obertura 1970”.

Como compositor, pertenece a la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE) y, desde su creación, a la Asociación de Compositores Sinfónicos Valencianos (COSICOVA).

Su catálogo de obras abarca diferentes estilos y géneros musicales: Orquesta Sinfónica y de Cámara; Dúos, Tríos Cuartetos; Música Coral, obras para Piano, etc., siendo publicada y estrenada gran parte de su producción por diferentes agrupaciones de renombre como la Banda Municipal y la Orquesta Sinfónica de Valencia.

Entre sus publicaciones de obras didácticas cabe resaltar su libro “Iniciación Musical”, con el cual miles de niños valencianos han iniciado sus estudios musicales en colegios, escuelas y Conservatorios de Música.

Con respecto a sus obras registradas, cabe destacar la grabación de dos CDs, uno por el dúo formado por Miguel Ángel Gorrea (Violín) y Fernando Tortajada (Piano), titulado Momento Musical y otro, con obras para piano por Fernando Tortajada, titulado Homenatge a València.

#### **7.10.2. Contextualización de la obra.**

Esta obra, de reciente creación, es una composición que el compositor dedica a la patrona de los músicos, *Santa Cecilia*. La obra se contextualiza dentro de un recinto religioso para que sea interpretada en él e incluso en alguna ceremonia por el aniversario de la patrona<sup>135</sup>. El compositor basa toda su composición en la forma coral, usando en el canto monódico a la trompeta. Esta es la forma y función que los corales tomaban en las liturgias para acompañar las oraciones.

#### **7.10.3. Estilo.**

El estilo en el que Juan Pons se ubica es el de ser un compositor de escritura clásica con algunas incursiones en la música contemporánea muy esporádicas. Basa su estilo compositivo en una escritura tradicional centrada en la melodía y el acompañamiento armónico de estructuras convencionales. Debido a su dedicación a la enseñanza musical, muchas de sus obras surgen desde una perspectiva didáctica, teniendo un gran número de obras de pequeño formato y duración para infinidad de combinaciones instrumentales. Una característica marcada de sus obras es que suele componer obras

---

<sup>135</sup> El 22 de noviembre se celebra el día de Santa Cecilia conmemorando su muerte.

que puedan ser interpretadas por diferentes instrumentos, de ahí que podamos encontrar una misma obra adaptada para violín, trompeta o clarinete.

Generalizando, podríamos decir que, en sus obras, la faceta característica principal es la preponderancia del elemento melódico intensamente expresivo, arropado con una armonía atractiva y sugerente.

#### **7.10.4. Génesis de la obra.**

Pons se plantea esta composición como sentido tributo a la patrona de los músicos. No debemos olvidar que el compositor es un músico creyente y con una tradición religiosa destacable.

Como en muchas de sus composiciones, no se plantea esta obra para ningún instrumento en especial, pero es conocedor de la importancia de los órganos en las diferentes iglesias y catedrales, así como la sonoridad que se genera con este dúo. Esto le convence para que sea para esta formación para quien la componga finalmente.

#### **7.10.5. Características generales.**

La *Plegaria a Santa Cecilia* de Juan Pons es una obra de marcado carácter religioso compuesta en forma de coral con melodías expuestas en varias tonalidades. La plegaria en lo que a música se refiere, se puede denominar como una oración musical, que en este caso está dedicada a la patrona de los músicos, Santa Cecilia. El autor redacta la siguiente plegaria en la partitura antes del comienzo de la obra:

Santa Cecilia, como músico creyente, en ti confío y en tu infinita bondad. Por esta razón te suplico que hagas que la música llegue y llene de alegría los corazones de todos los seres humanos, especialmente de mis familiares, amigos y el mío propio.

Deseo también que tu mensaje nos influya de forma positiva, que haga que sintamos la necesidad de ser más justos, más humildes, más comprensivos y más caritativos.

Por último, también te pido que destierres nuestros odios, nuestras envidias y nuestros rencores, mostrándonos el camino que nos conduzca, por medio del amor, al diálogo, la comprensión, la fraternidad y a la paz en el mundo. Pons (2014, p.5)

La obra esta dividida en tres secciones y compuesta en compases de 4/4 y 2/2.

Tabla VII.18. Secciones de la obra.

SECCIONES DE LA OBRA		
Andante molto espressivo [1-21]	Adagio molto espressivo [22-81]	Coda [82-94]

#### 7.10.6. Análisis musical.

*Andante molto espressivo.* [1-21].

La obra comienza con una introducción a órgano solo con la exposición del tema, que posteriormente tomará la trompeta, desarrollándolo y modulando a otras tonalidades en ocasiones.

Subsección I. [1-6].

El órgano expone la melodía octavada en tonalidad de *Re Mayor*. Continúa con progresiones de acordes mayores con modulaciones pasajeras o tonalidades extendidas (*Fa Mayor, Lab Mayor, Do Mayor, La Mayor*) para acabar en una semicadencia de preparación.

Andante molto espressivo

Trompeta en Do

Órgano o Piano

Octavas

Motivo A

ReM FaM LabM

Progresiones armónicas

rit. a tempo

Motivo B

Semicadencia

DoM LaM IV V

Figura VII.121. Subsección 1.1.

Subsección II. [7-14].

En esta subsección entra la trompeta con la melodía exactamente igual a como se mostró en la introducción anterior por parte del órgano. Continúan las progresiones armónicas de acordes mayores. La tonalidad se aleja cada vez más, pudiendo considerar que va a *Mi bemol Mayor* en los últimos compases de esta subsección.

The image displays a musical score for Subsección 2.1, consisting of five systems of music. The first system shows a melodic line starting with a *rit.* (ritardando) and *a tempo* marking, followed by **Motivo A** in *mf* dynamics. The piano accompaniment features chords and arpeggios. The second system continues the melodic line, marked with *p* (piano) and **Motivo B** in *mf*. The third system, labeled **Progresiones armónicas**, shows a sequence of chords: **FaM**, **DoM**, and **MibM**, with dynamics *p* and *mf*. The fourth system continues the melodic line with dynamics *f*, *ff*, *dim.*, *mf*, *p*, and *mf*. The fifth system shows chords **SolbM** and **SibM** with dynamics *f*, *ff*, *dim.*, *mf*, and *p*.

Figura VII.122. Subsección 2.1.

Subsección III. [15-21].

Esta última subsección transcurre de igual forma que las anteriores, solo que la melodía se comparte entre la trompeta y el órgano, en sistema de pregunta-respuesta. Conecta con la sección que continua mediante una cadencia perfecta a *Mi mayor*.

Figura VII.121. Subsección 3.1.

*Adagio molto espressivo.* [22-80].

Esta sección en la que se adentra la obra podemos considerarla como la *Plegaria*. La forma coral es muy evidente, con melodías acompañadas que van descansando en diferentes calderones con distintos procesos cadenciales, casi siempre cadencias perfectas. Hay varias modulaciones teniendo tres centros tonales principalmente (Mi Mayor, Sol Mayor y Sib Mayor).

Subsección I. [22-41].

En esta subsección comienza la trompeta a exponer motivos de poca extensión, característicos de los corales. No existen modulaciones, siendo simples melodías corales acompañadas en tonalidad de Mi mayor.

Figura VII.122. Subsección 1.

Subsección II. [42-70].

Esta subsección modula a Sol mayor. Se diferencia de la anterior por dar más protagonismo al órgano, continua con la misma estructura, sin modulaciones y con enlaces cadenciales perfectos.

40

SolM

Motivo A

*f*

rit.

45

Motivo B

\*El coral pasa a la trompeta

*a tempo*

50

*mf*

Cadencia perfecta

Figura VII.123. Subsección 2.

Subsección III. [71-80].

Esta última parte se puede considerar una transición antes de la *Coda Final*. Modula a Sib Mayor con proceso cadencial perfecto al final, progresión *IV-V-I*.

Figura VII.123. Subsección 3.

Coda. [81-94].

La Coda vuelve a la tonalidad inicial de Re Mayor. En el inicio, la melodía nos despista pues contiene un Sib, que nos puede hacer entender que hay una pequeña modulación a Sol menor. Aún siendo así, es muy pasajera y no se puede considerar modulación por seguir inmediatamente en Re Mayor. En el compás [90] hay otra cadencia perfecta, para acabar con tres acordes de Re Mayor, el primero invertido y los otros dos en estado fundamental.

78 80

mf Solm

84 *f* Motivo A *rit.*

*f* Cadencia perfecta *f* Cadencia perfecta V

90 *molto rit.* *ff* Re Mayor *ff* *f*

Figura VII.124. Coda.

## 7.10.7. Esquema formal.

Tabla. VII.19. Esquema formal: *Plegaria a Santa Cecilia*.

Nº de compás	1	7	22	42	71	81														
<b>SECCIÓN</b>	A Andante molto espressivo			B Adagio molto espressivo			C Coda													
<b>SUBSECCIÓN</b>	a1	a2		b1	b2		b3	c2												
Nº de compás	1	7	15	22	33	42	51	67	71	81										
<b>FRASE</b>	F1		F2		F3		F4		F5		F6		F7		F8		F9		F10	
	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	F8		a	b	a	b	a	b
<b>REGIÓN ARMÓNICA</b>	Re M / MibM / MiM				MiM / SolM / SibM												ReM			
	Tonalidad extendida				Coral															
	Progresiones armónicas				Melodía acompañada															
<b>TEXTURA</b>	O	O+T		O	O+T		O	O+T		O	O+T		O	O+T						
Nº de compás	1	7	19	22	37	51	67	74												

### 7.10.8. Estudio técnico pedagógico y criterios de interpretación.

La *Plegaria a Santa Cecilia* es una obra escrita en forma de coral de no mucha dificultad que puede interpretarse bien en trompeta en Sib o en Do. La obra trae ambas partes. Es una obra de marcado contenido religioso, como una oración musical. La base de la obra es la melodía. Contiene varias melodías en diferentes tonalidades. Es una obra de carácter muy solemne.

Al igual que la obra anterior del mismo compositor, Juan Pons, la parte de órgano no tiene pedaliar marcado ni registración específica; por lo que da mucha libertad al organista a la hora de emplear registros y elegir el instrumento adecuado para su interpretación.

La obra se puede programar en los primeros cursos de Enseñanzas Superiores.

#### 7.10.8.1. Elección de instrumento y equipamiento.

Como mencionamos anteriormente, la obra trae dos partes de trompeta para que puedan ser interpretadas bien en trompeta en Sib o en Do. La obra está escrita en cuatro tonalidades principalmente, que vistas en la siguiente tabla podemos comprobar cual es el instrumento más adecuado para su interpretación.

Tabla VII.20. Tonalidades según instrumento.

<b>Trompeta en Do</b>	<b>Trompeta en Sib</b>
Re Mayor	Mi Mayor
Mi Mayor	Fa # Mayor
Sol Mayor	La Mayor
Sib Mayor	Do Mayor

Queda claro que el instrumento que debemos escoger es la trompeta en Do por tener menos complejidad en las tonalidades en las que está compuesta la obra. Si eligiéramos la trompeta en Sib estaríamos añadiéndonos una dificultad innecesaria.



*Figura VII.125. Trompeta en Do.*

#### **7.10.8.2. Dificultades técnicas.**

La obra no entraña ninguna dificultad técnica evidente. La parte de trompeta es bastante asequible para un estudiante de grado medio inclusive. No obstante, podemos observar que la primera parte de la obra contiene frases muy largas. Esto nos puede dificultar un poco la respiración si no lo prestamos la atención adecuada.

**Trompeta en Do** **Plegaria a Santa Cecilia** Juan Pons Server

Andante molto espressivo

Figura VII.126. Ejemplo de longitud de frase en la obra.

Otra parte en la que podemos encontrar algo de dificultad es en el compás [81], último cambio de tono. En esta parte la tesitura va un poco al agudo, de hecho el compositor, en uno de los compases, da la alternativa de tocar una voz más baja que la principal. Nosotros recomendamos siempre tocar la parte más aguda, dejando la alternativa solo si no somos capaces de tocar en ese registro o estamos cansados.

Figura VII.127. Parte que nos da dos alternativas de ejecución.

### 7.10.8.3. Propuestas de ejercicios para la mejora técnica de pasajes de especial dificultad.

Como ya hemos mencionado, la obra no entraña ninguna dificultad a destacar más que la de tocar con expresividad y con mucha fluidez en las frases, estas son características

que tenía también la obra anteriormente analizada, *Romanza*. Aprovechando que hay muchas frases en forma de coral que terminan en calderón y no están unidas en frases continuas, excepto la primera parte que si tiene una frase de bastante extensión. Podemos proponer el siguiente ejercicio de estudios líricos similares a los que propusimos de Cichowicz.

1.

Figura VII.128. Propuesta de ejercicios líricos

Estos ejercicios que se proponen, están confeccionados para que el alumno los estudie sin preocupación en cuanto al *tempo*<sup>136</sup>. Se trata de practicarlos muy lentos y haciendo de cada motivo una frase melódica, que seamos capaces de darles diferentes intenciones interpretativas. Como se observa, van gradualmente ascendiendo en el registro para practicarlo en toda la tesitura del instrumento y así podamos enfrentarnos a frases líricas independientemente del registro en el que nos encontremos.

#### 7.10.8.4. Interpretación de pasajes específicos y consejos de ejecución.

Seguidamente proponemos algunos pocos consejos que puedan ayudar a la ejecución de la obra, siendo conscientes de que la obra casi no tiene ningún pasaje al que le debamos prestar mayor atención por su dificultad.

Sección I. [7-18].

En esta sección hacemos una propuesta de respiraciones, teniendo en cuenta no romper la melodía ni las frases. Creemos que con dos respiraciones es suficiente para poder completar esta sección con garantías y no perturbar el discurso musical.

Trompeta en Do **Plegaria a Santa Cecilia** Juan Pons Server

Andante molto espressivo

5 *rit.* *a tempo*

*mf* *p*

10 *mf* *f* *ff* *dim.* *mf* *p*

15 *mf* *f* 20

Figura VII.129. Sección 1.

<sup>136</sup> Razón por la cual no hemos fijado compás ni velocidad en estos ejercicios.

El resto de la obra son frases en concepto coral que debemos interpretarlas teniendo en cuenta que están inspiradas para que sean ejecutadas en oficios religiosos. Las melodías son sólidas y austeras, sin ninguna ornamentación; son diatónicas con ritmo pausado y sencillo.

Figura VII.130. Sección 2.

#### 7.10.8.5. Recomendaciones para la ejecución en el órgano.

Pons no indica ningún tipo de registración en la partitura. Esto quiere decir que da libertad al intérprete para usar los registros que crea conveniente según el órgano en el que se vaya a interpretar la obra.

## CONCLUSIONES

Partiendo de los objetivos que nos planteamos en el presente trabajo puede concluirse que:

1. Las fuentes documentales donde se localiza este repertorio son de muy difícil acceso.

La búsqueda de este repertorio nos ha llevado muchos años de difícil investigación, al no estar organizado ni catalogado en ningún lugar o institución. Hemos tenido que ingeniar muy diferentes formas de acceder a la totalidad de las obras encontradas. Contactar con los compositores directamente, herederos de autores fallecidos, intérpretes,... Todo esto por no poder localizar las obras en editoriales, bibliotecas, catálogos especializados, archivos... Esto hace difícil la localización de las mismas y la necesidad de su catalogación.

2. Este estudio descubre y aglutina un repertorio que no había sido atendido hasta este momento por ningún investigador, intérprete, compositor o institución; y que forma parte de nuestro patrimonio musical siendo compuesto para una de las formaciones musicales más populares en relación con el órgano, la trompeta y el órgano.

3. Se aporta una sistematización del repertorio para trompeta y órgano de compositores españoles que facilita su acceso a intérpretes, docentes y estudiantes, lo que permite a su vez que estas obras puedan ser incluidas en recitales y programaciones didácticas.

4. Se ha diseñado y elaborado una ficha de catalogación de relevante utilidad para la orientación de profesores, trompetistas y organistas con objeto de que pueda ser utilizada en la planificación de sus recitales y programaciones curriculares.

5. La catalogación diseñada da una información exhaustiva de la obra, no haciendo necesario tenerla delante para conocer toda la información de la misma. Esto ayuda a los intérpretes y profesores a escoger la más adecuada para sus necesidades o características de los instrumentos con los se quieren interpretar o estudiar. Asimismo,

detallamos el nivel adecuado para su uso, lo que permitirá seleccionar la obra más idónea dependiendo del nivel del intérprete o estudiante.

6. Se ha descubierto que la primera obra original para trompeta y órgano de compositor español data de 1975. Este trabajo descubre que no existen obras originales en España con anterioridad a esta fecha. Asimismo descubrimos que el dúo como formación musical si existía, pero no interpretaban música compuesta originalmente para ellos.

7. El análisis de los parámetros seleccionados para esta catalogación, nos ha aportado información relevante sobre este repertorio. Nos permite precisar las siguientes afirmaciones:

- Hay una supremacía aplastante en compositores masculinos ante los femeninos, que es casi inexistente. Solamente encontramos una obra compuesta por una mujer, Pilar Jurado.
- No hay muchos compositores que hayan compuesto más de una pieza dentro de este repertorio, aunque nos encontramos con el dato de que hay un compositor con 10 obras compuestas, el padre Muneta. Esto es debido a que ha dirigido durante muchos años un Festival de Órgano en el que ha fomentado la creación de literatura para estos dos instrumentos.
- El intervalo en el que mayor número de obras se han compuesto transcurre entre los años 1990 y 2000.
- La forma musical más preponderante en este repertorio es la forma Sonata. Por el contrario, hay muchas obras que no mantienen una forma musical ordinaria, pudiéndose definir como forma libre.
- Este repertorio es motivado por el interés de los intérpretes y de los festivales o ciclos de órgano que encargan obras de estas características, habiendo más de un 50% de obras generadas por estos dos agentes.
- Descubrimos que el 57% de estas obras están en el rango de 5 a 10 minutos de duración.
- La trompeta para la que se compone un mayor número de obras es la trompeta en Do.

- Existen cinco rangos diferentes que se refieren a la tesitura de cada una de las obras.
- El nivel de enseñanza para el que más obras hay compuestas es para las enseñanzas superiores de música. Habiendo 13 obras que se pueden ubicar en las enseñanzas profesionales, según nuestro análisis.
- Hay solo cinco obras de este repertorio que están editadas.
- El 24% de estas obras están sin estrenar y solo un 20% de ellas están grabadas en trabajos discográficos.

8. Es de vital importancia la difusión de este repertorio por diferentes vías.

- La publicación de este catálogo de obras para darlo a conocer a la población de interés (trompetistas profesionales, profesores, estudiantes, musicólogos,...).
- Se debe editar cada obra del repertorio encontrado en editoriales especializadas, para que la comunidad pueda acceder a ellas por las vías normales de adquisición de partituras.
- La grabación de este repertorio ayudará notablemente a la difusión y conocimiento del mismo. Hay muy pocas obras recogidas en trabajos discográficos.
- Muchas de las obras están sin estrenar, por lo que es necesario que aquellas que no estén estrenadas se empiecen a ubicar en recitales o audiciones para que no queden en el olvido y por lo menos sean interpretadas una vez.

9. Nuestro trabajo de búsqueda bibliográfica descubre la autoría de una de las obras que hasta el momento se desconocía su autor, *Canto de Maitines*, que se le atribuyó en su momento a Xavier Montsalvatge, siendo posteriormente declarada anónima por la editorial Tritó. Mediante esta investigación descubrimos que su autor es el compositor vasco Tomás Garbizu Salaberria.

10. Se presenta una propuesta didáctica que consiste en un método teórico-práctico para el aprendizaje de obras para trompeta y órgano orientado a las enseñanzas superiores de música de la especialidad instrumental de trompeta.

11. El método aportado en la propuesta didáctica cubre las carencias referidas al estudio práctico e interpretativo del repertorio para trompeta y órgano mediante obras de nuestro patrimonio musical español, inexistente hasta este momento.

12. El contenido de nuestra propuesta didáctica de interpretación puede ser utilizado por los centros de educación musical para implantar el aprendizaje de este repertorio y relacionarlo con las competencias incluidas en diferentes materias curriculares:

- El estudio de la música de cámara entre la trompeta y el órgano.
- El estudio del repertorio de compositores españoles como conocimiento de nuestro patrimonio musical.
- El estudio del análisis musical de la obra desde el punto de vista del intérprete.
- El estudio de la interpretación trompetística desde una perspectiva técnica de los pasajes de la obra.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguilar Fernández, N. (2008). El análisis musical. *Filomusica*. Revista mensual de publicación en Internet. Número 87 - Enero-febrero 2.008 [en línea]. [Fecha de consulta: 13 de junio de 2015]. Disponible en <http://www.filomusica.com/filo87/analisis.html> [consultado el 13 de junio de 2015]

André, M. y Chuliá, S. (2006). *Encuentro entre dos estirpes: Maurice André interpreta Salvador Chuliá*. [CD]. Valencia: MLProduccions.

Arban, J.B. (1982). *Método completo de trompeta*. Madrid: Editorial Música Moderna.

Arnal Domingo, V. (2007). *Las composiciones para trompa. Propuesta de inventario del patrimonio valenciano (2ª mitad del S.XX-2004)*. Tesina de Master. Universidad Politécnica de Valencia.

Burgess, J.W. (1988). "An Annotated Bibliography of Trumpet Ensemble Music (for Five or More Trumpets)". D.M.A. diss., Arizona State University.

Caballero Pámies, LL. (2005). *Xavier Montsalvatge: homenaje a un compositor*. Madrid: Fundación autor – Sociedad General de Autores y Editores.

Cansler, P. T. (1984). *20th Century Music for Trumpet and Organ: An Annotated Bibliography, Brass Research Series: No.11*. Nashville, Tennessee: Brass Press.

Carnovale, N. A., & Paul F. D. (1994). *Twentieth-Century Music for Trumpet and Orchestra*. Nashville, Tennessee: The Brass Press.

Cassone, G. (2002). "La Tromba". Varese: Zecchini Editori.

Cherry, A. K. (2009). *Extended Techniques in Trumpet Performance and Pedagogy*. D.M.A., University of Cincinnati.

Chuliá, S. (2000). *Festival para Trompeta y Órgano*. Valencia: Piles.

Cichowicz, V. (1988). *Trumpet Flow Studies. A collection from various sources*. Evanston, Illinois: Northwestern University, The School of Music.

*Clasificación sistemática de libros de música, partituras y grabaciones sonoras*. (2007). Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco.

Concone, G. (1972). *Lyrical Studies for Trumpet*. Vuarmarens – Nashville, Tennessee: Brass Press.

Conforzi, I. (1990). *Girolamo Fantini, “monarca della tromba”*: nuove acquisizioni biografiche. *Recercare: rivista per lo studio e la pratica della música antica*, II/1990, pp.225-241.

Conforzi, I. (1993). *Girolamo Fantini “Monarch of the Trumpet”*: recent additions to his biography, “*Historic Brass Society Journal*”, V/1993, pp.159-173.

Consejería de Educación, Universidades y Sostenibilidad del Gobierno de Canarias (2014, 3 de abril). Orden de 14 de marzo de 2014, por la que se modifica parcialmente la Orden de 29 de abril de 2011, que aprueba, con carácter experimental, la implantación de los Estudios Oficiales de Grado en Música, Arte Dramático y Diseño en el ámbito de la Comunidad Autónoma de Canarias y se culmina el proceso de implantación experimental de dichos estudios. *Boletín Oficial de Canarias*, nº 66.

Covarrubias Horozco, S. D. (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Iberoamericana.

Díaz, M., Bresler., Giráldez, A., Ibarrtxe, G. y Malbrán S. (2006). *Introducción a la investigación en educación musical*. Madrid: Enclave Creativa.

Dunn, S.J. (2001). *Trumpet and percussion chamber music for two or three players: an annotated bibliography*. A Research Paper Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctorate of Musical Arts in Solo Performance, Arizona State University.

Fantini, G. (1998). *Modo per imparare a sonare di tromba (1638). Modern edition by Igino Conforzi*. Bologna: UT Orpheus Edizioni.

Federación Internacional de Asociaciones de Bibliotecarios Comité de Catalogación. (2013). *ISBD : Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada*. Madrid: Federación Internacional de Asociaciones de Bibliotecarios.

Franco, M. Página oficial del autor. [Fecha de consulta: 8 de agosto de 2014]. Disponible en [http://www.miguelfranco.net/miguelfranco\\_012.htm](http://www.miguelfranco.net/miguelfranco_012.htm).

García Torrelles, P. (2005). *Catalogación, estudio, análisis y criterios de interpretación de las Sonatas para Viola y Piano de compositores españoles del siglo XX*. Tesis doctoral no publicada. Universidad de Granada.

Gil, S. y Alonso, S. (2013). *La trompeta en los órganos de Gran Canaria*. [CD]. Valencia: Gadgad Music.

González Catalán, L. (2012). *El órgano ibérico y su música*. Revista *NEUMA*, Año 5 Volumen 1, Universidad de Talca. pp. 20 a 61.

González, L. Descripción de música impresa. Apuntes de catalogación. Bibliopos, Información y recursos sobre Biblioteconomía y Documentación [en línea]. Sep.24,2012. [Fecha de consulta: 16 de abril de 2015]. Disponible en <http://www.bibliopos.es/?p=3754>

Haas, A. (2011). *The Art of Playing Trumpet in the Upper Register*. Thesis (D.M.A.). University of Miami.

Hannifan, P. (2010). *The Methodology of Transcription: Creating and Performing the Accompaniment of Joseph Haydn's Concerto in E-flat for Trumpet and Orchestra on Organ*. Thesis (D.M.A.). University of California, Los Angeles.

Heetland, J.W. (2013). *An annotated bibliography of published compositions for one trumpet and organ, 1998 – 2008*. Thesis (D.M.A.). University of Oklahoma.

Hickman, D. (2006). *Trumpet Pedagogy. A Compendium of Modern Teaching Techniques*. Chandler, Arizona: Hickman Music Editions.

Higueras Muñoz, F. (2008). *Interpretación musical y creatividad. Construcción del discurso social a través del pensamiento y la investigación contemporáneos*. Tesis doctoral no publicada. Universidad Rey Juan Carlos, Madrid.

Howard, B. (1986). *Texture in selected twentieth-century program music for trumpet and organ: a lecture recital, together with three recitals of selected works of J. Alain, J.S. Bach, G. Bohm, N. Degryny, H. Distler, M. Durufle, J. Guillou, A. Heiller, W.A. Mozart, E. Raxache, M. Reger, L. Vierne*. Thesis (D.M.A.). North Texas State University.

Howard, B. (1994). *Works for Organ and Trumpet by Daniel Pikhham: An Organist's Perspective*. International Trumpet Guild. Feb. 94/35.

Iglesias Martínez, N. y Lozano Martínez, I. (2008). *La música del S. XIX: Una herramienta para su descripción bibliográfica*. Madrid. Biblioteca Nacional.

Kauffmann, G.F. (1733). *Harmonische Seelenlust : Praludien uber die bekanntesten Chorallieder fur Orgel, 1733*. Basel : Bärenreiter-Verlag.

Koehler, E. (2015). *A Dictionary for the Modern Trumpet Player*. London: Rowman & Littlefield.

Krüger, I. (1997). *Girolamo Fantini, Eighteen Sonatas for Trumpet and Basso Continuo*. Coburg: McNaughtan-Verlag.

Lamaña, J.M. (1969). *Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la casa de Barcelona*. Barcelona: Miscellania Barcinonensia.

Lester, J. “La interpretación musical y el análisis: Interacción y exegesis”, *Quodlibet*, nº 15, octubre 1999. (Traducción de “Performance and Analysis: Interaction and Interpretation”, en John Rink (Ed.), *The Practise of Performance*, Cambridge Univ., 1995).

López Cano, R. y San Cristóbal Opazo, U.(2014). *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fonca-Esmuc.

López Galarza, C. (2012). *Canciones españolas para voz y piano sobre textos de Lope de Vega: catalogación, estudio y propuesta de interpretación*. Tesis doctoral no publicada. Universidad de Murcia.

Loras Villalonga, R. (2008). *Estudio de los métodos de Solfeo españoles en el S.XIX y principios del S.XX*. Tesis doctoral no publicada. Universidad Politécnica de Valencia.

Manual de música notada.(2010). Grupo de trabajo de Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico.

Manual de procedimiento para la catalogación de documentos patrimoniales históricos y etnográficos.(2010). Pontificia Universidad Católica de Valparaiso.

Manual de procedimiento para niveles de catalogación en la BUC.(2005). Biblioteca Complutense.

Manual de procedimientos generales para la catalogación.(2006). Sistema Nacional de Bibliotecas de Euskadi.

Marpurg, F. W. (1754). *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik ; 1. 1754/55*. Berlín: Lange.

Márquez Caraballo, P. (2008). *Al Pie de la Cruz*. Valencia: Rivera Música.

Martínez, J. d. J. (1990). *Método de clarín (1830)*. Edición de Beryl Kenyon de Pascual. Madrid: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Ministerio de Educación y Ciencia (2009, 27 de octubre). Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*, nº 259.

Ministerio de Educación y Ciencia (2010, 5 de junio). Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*, nº 137.

Menent i Olivert, D. (2013). *Estudio analítico descriptivo y aplicación didáctica de las secuencias de Luciano Berio*. Tesis doctoral no publicada. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Molina, E., García Vázquez, J. R. y Roca, D. (2001). *Tratado de Improvisación al piano, vol. III, Estructuras melódicas*. Madrid. Real Musical.

Montsalvatge, X. (1988). *Papeles autobiográficos. Al alcance del recuerdo*. Madrid: Fundación Banco Exterior.

Montsalvatge, X. (2001-2002). *Fantasia sobre un coral Luterá*. Barcelona: Tritó.

Moreno, A. Nueve corales, para órgano y trompeta (2006). Sulponticello: Revista online de música y arte sonoro. Nº36, Julio 2012. [Fecha de consulta: 13 Enero de 2015]. Disponible en: <http://2epoca.sulponticello.com/nueve-corales-para-organo-y-trompeta-2006-alejandro-moreno/>

Muneta Martínez de Morentin, J.M. (2000 / 2009). *Música para trompeta y órgano interpretada por Brilliant Magnus*. [CD]. Teruel: Marywather Productions.

Murray, R. (2002). *A Performance Guide to Tomas Svoboda's Duo Concerto for Trumpet and Organ, Op. 152*. Doctor of Musical Arts (Performance), August 2002, 42 pp., 1 table, 23 musical examples, discography, bibliography, 28 titles. Theses and Dissertations, University of North Texas.

Nagore, M. (2004). El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. *Músicas al Sur*, nº1, Enero 2004 [en línea]. [Fecha de consulta: 13 de junio de 2015]. Disponible en: <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>.

Okiñena, J. *La experimentación del intérprete. Objeto de estudio y reflexión*. L'Esmuc digital, espai de recerca [en línea]. Febrero 2014, nº 25. [Fecha de consulta: 9 Marzo 2015]. Disponible en: [http://www.esmuc.cat/esmuc\\_digital/Esmuc\\_digital/Revistes/Numero-25-febrer-2014/Espai-de-recerca2/La-experimentacion-del-interprete](http://www.esmuc.cat/esmuc_digital/Esmuc_digital/Revistes/Numero-25-febrer-2014/Espai-de-recerca2/La-experimentacion-del-interprete).

Pedrell, F. (1901). *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española*. Barcelona: Juan Gili.

Plana, A. (2013). *Comparación de dos textos relacionados con el clarín o la trompeta*. Martes, 24 de septiembre de 2013. [Fecha de consulta: 29 de octubre de 2015] Publicado en: "Artículos de Trumpetland" - Edita: Trumpetland.com - Sanlúcar de Barrameda (Cádiz, España). [Fecha de consulta: 29 de octubre de 2015]. Disponible en: <http://www.trumpetland.com/index.php?section=articles&cmd=details&id=35>

Pons Server, J. (1991). *Romanza*. Valencia: Piles.

Pons Server, J. (2014). *Plegaria a Santa Cecilia*. Valencia: Piles.

Reglas de Catalogación.(1985-88). Madrid. M. Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas. Madrid.

Roca, D. y Molina, E. (2006): *Vademécum musical. Definición y ejemplos de términos. Metodología IEM*. Madrid: Enclave Creativa.

Roca, Daniel (2012): *Materiales esenciales de análisis. Curso 2012-2013*. Texto didáctico. Inédito.

Rodríguez Azorín, J. (2011). *La Charamela real de Lisboa*. Revista de la Asociación de Trompetistas de Andalucía, Alnafir. Nº 7, noviembre de 2011, pp. 53-54. Jaén: Alnafir.

Sancho Fernández, D. (2013). *La trompeta en la Comunidad Valenciana*. Proyecto fin de carrera no publicado. Escuela Superior de Música de Cataluña.

Sapena Martínez, S. (2014). *Salvador Chuliá. Una vida dedicada a la música*. Valencia: Romeu.

Serrera, R. M. (8 de junio de 1998). *Dos estrenos en el III Congreso de Órgano*. ABC Sevilla, p. 58.

Tarr, E. H. (1999). *The Art of Baroque Trumpet Playing Vol.1*. Mainz: Schott.

Tarr, E. H. (2008). *The Trumpet*. Arizona: Hickman Music Editions.

Tarr, E. H. Entrevista 1 por el autor, 15 de enero de 2011, Fuerteventura, España. Transcripción.

Tarr, E. H. Entrevista 2 por el autor, 19 de enero de 2011, Fuerteventura, España. Transcripción.

Taylor, T. F. (1970). *Jeremiah Clarke's Trumpet Tunes: Another View of Origins*. The Musical Quarterly. Vol. 56, No. 3 (Jul., 1970), pp. 455-462. London: Oxford University Press.

The DiMartino-Robinson Trumpet-Organ Duo (1997). *The Art of the Transcription*. [CD]. USA: International Trumpet Guild.

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. (2001). Edited by Stanley Side. London: Oxford University Press. Macmillan Publishers Limited.

Torres Mulas, J. *El documento musical: ensayo de tipología*. Primer Congreso Universitario de Ciencias de la Documentación. Madrid: UCM, 2000 [en línea] [Fecha de consulta: 15 de abril de 2015]. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num10/paginas/pdfs/Jtorres.pdf>

Trumpetstyle. *Tesitura y datos especiales*. 28 de mayo de 2015. [Fecha de consulta: 15 septiembre de 2015]. Disponible en: <http://trumpetstyles.blogspot.com.es/2015/05/la-tesitura-de-la-trompeta-tiene-una.html> .

Vacchiano, W. (2000). *Moving Transposition. After "Ernst Sachse's 100 Etudes for Trumpet"*. Glendale, NY. Edition Peters.

Villa Rojo, Jesús.(2003). *Notación y grafía musical en el Siglo XX*. Madrid. Iberautor Promociones Culturales.

Viviani, G. B. (1969). *Two Sonatas edited by Edward H. Tarr*. Wiesbaden, Leipzig, Paris: Musica Rara.

Walter Hill, J. (2010). *La música barroca. Música en Europa occidental, 1580 – 1750*. Madrid: Akal Música.

Webster, G. (1980). *Method for Piccolo Trumpet Vol. 1*. Nashville, Tennessee: Brass Press.

Zi, N. (2000). *El Arte de Respirar. Seis sencillas lecciones para mejorar la salud, la interpretación artística y el rendimiento atlético*. Madrid: Arkano Books.



# **ANEXOS**

---

---

**I. REGISTRACIONES ESPECÍFICAS DE ALGUNAS OBRAS**

**II. SELECCIÓN DE MATERIAL PUBLICADO  
RELACIONADO CON LA PRESENTE INVESTIGACIÓN**

## **I. REGISTRACIONES ESPECÍFICAS DE ALGUNAS OBRAS.<sup>137</sup>**

### **1. AGUILÁ MACIAS, FERNANDO: *TRES MINIATURAS CORTESANAS***

#### MOVIMIENTO I

I. (O.M.): Fondos 16', 8', 4', Lleno.

II. (Expres.): Fondos 8', 4', 2'.

Pedal: Fondos 16', 8'. Enganche al I.

#### MOVIMIENTO II

I. Violón o Bordón 8'.

II. Bordón 8'; Voz Celeste 8' (o Gamba 8').

Ped: Bajo suave 16'. Enganche al II. Teclados separados.

#### MOVIMIENTO III

I: Fondos 8', 4', 2'.

II: Fondos 8', 4'.

Ped: Fondos 16', 8'. Enganche al I y al II. Expresión abierta. Teclados enganchados.

### **2. NOGUERA GUINOVART, ANTONIO: *CONFITEOR OP.89***

#### *A (1ª combinación):*

- M.I. Flauta armónica 8, principal 8 y violón 8.
- M. II. Trompeta 8.
- Acoplamiento I – P.

#### *B (2ª combinación):*

- + Lleno de 3 h.

#### *C (3ª combinación):*

- + Mixturas.

#### *D (4ª combinación):*

- Lleno de 3 h. y mixturas.
- + Bordón 8 y contrabajo 8 p (Pedal).

---

<sup>137</sup> Estas registraciones se ubican en este apartado por ser demasiado extensas para ser colocadas en la ficha de catalogación.

*E (5ª combinación):*

- M.I. (Flauta armónica 8) + octava 4 y quincena 2.

*F (6ª combinación):*

- M.I. :
  - + Bordón 16, (Flauta armónica 8, principal 8, violín 8).
  - + Lleno de 3 hileras.
  - - Octava 4 y quincena 2.
- Acoplamiento I – P.
- Pedal: - Bordón 8, + Subbajo 16.

*G (7ª combinación):*

- M. II.:
  - Cor de nuit 8, Gamba 8, voz celeste 8.
  - - Trompeta 8 p.
- M. I.:
  - + Bordón 16, flauta armónica 8, principal 8.
  - - Violón 8, Lleno de 3 h.
- Acoplamiento I – P.
- Pedal:
  - - Subbajo 16 p.
  - + Contrabajo y coral bajo 4 p.

*H (8ª combinación):*

- M. II.:
  - - Corn de nuit 8, Gamba 8, Voz celeste 8.
  - + Cimbalo 3 h y quincena 2 p.

*I (9ª combinación):*

- M. I.: Bordón 16 p, Octava 4.
- Pedal: - Contrabajo 8 y Coral bajo 4 p.

*J (10ª combinación):*

- M. II.:
  - - Cimbalo 3 h y quincena 2 p.
  - + Trompeta 8 p.

*K (11ª combinación):*

- M.I.: Flauta armónica 8 p, principal 8 y violón 8.
- Acoplamiento I – P.

*L (12ª combinación):*

- M. II.:
  - - Trompeta 8 p.
  - + Corn de nuit 8, Gamba 8, Voz Celeste, Fagot – Oboe.
- Acoplamiento II – P.

*M (13ª combinación):*

- M. I.:
  - - Flauta armónica 8 p, principal 8 y violón 8.
  - + Lleno 3 h, quincena y Bordón 16.
- Acoplamiento I – P.

*N (14ª combinación):*

- M. I.: Tutti.
- Acoplamiento (II – P, I – P) + II – I.

*O (15ª combinación):*

- - Tutti.
- - II – P, I – P, II – I.
- M. II.:
  - - Corn de nuit 8, gamba 8, Voz Celeste 8, Fafot – Oboe.
  - + Trompeta 8 p.

*P (16ª combinación):*

- M. I.: Lleno 3 h, Clarín 4.

*Q (17ª combinación):*

- M. II.: + Cimbala 3 hileras y quincena 2 p.

*R (18ª combinación):*

- M. II.:
  - - Cimbala 3 hileras y quincena 2 p.
  - + Flauta 4 p + Nazardo 2 2/3.

*S (19ª combinación):*

- M. I.: + Bordón 16, Flauta armónica 8, principal 8 y violón 8.
- M. II.:
  - - Nazardo 2 2/3.
  - + Fagot – Oboe, Flauta 4 p.
- Acoplamiento II – P, I – P y II – I.
- Superoctavas II – I.
- Suboctavas II – I.
- Mixturas.

*T (20ª combinación):*

- Tutti.

*U (21ª combinación):*

- Tutti.
- Acoplamiento II – P, II – I.
- M. I.:
  - - Bordón 16 p.
  - Mantener los registros de Flauta armónica 8, principal 8 y violón 8).
- M. II.:
  - - Fagot – Oboe, Flauta 4 p.
  - Trompeta 8 p.

*V (22ª combinación):*

- + Lleno de 3 h.

*W (23ª combinación):*

- + Mixturas.

*X (24ª combinación):*

- - Lleno 3 h y mixturas.
- + Bordón 8 p y Contrabajo 8 p (Pedal).

*Y (25ª combinación):*

- M.I.: Flauta armónica, Octava 4 y Quincena 2.

*Z (26ª combinación):*

- M. I.:
  - + Bordón 16 p, Flauta armónica 8, Principal 8, violón 8.
  - Lleno de 3 h.
  - - Octava 4 y quincena 2 p.
- Acoplamiento I – P.
- Pedal:
  - - Bordón 8p.
  - + Subbajo 16 p.

*A - A (27ª combinación):*

- M. I.:
  - (Bordón 16 y octava 4).
  - Flauta armónica, principal 8, violón 8, Lleno de 3 h.
  - Quincena 2 p.
- M II.: + Trompeta 8.
- Pedal: Bordón 8.
- Acoplamiento II – P.

*A - B (28ª combinación):*

- M. II.:
  - - Trompeta 8.
  - + Gamba 8, Voz Celeste 8 y Fagot – Oboe.

*A - C (29ª combinación):*

- M.I.: Flauta armónica 8 y violón 8.
- Acoplamiento I – P.

*A - D (30ª combinación):*

- M.II.: Corn de nuit 8.
- Tremolo.
- Acoplamiento I – P.
- Expresión abierta.

*A - E (31ª combinación):*

- M. I.:
  - Flauta armónica, violón 8.
  - + Bordón 16 y octava.
- Acoplamiento I – P.
- Pedal: Subbajo 16 + Bordón 8.

*A - F (32ª combinación):*

- M. II.: Cor de nuit 8, gamba 8, Voz Celeste 8.
- Acoplamiento II – P.
- Pedal:
  - - Subbajo 16 p.
  - + Contrabajo 8 p y Bordón 8 p.

### **3. MORENO SORIANO, ALEJANDRO: NUEVE CORALES**

I: Flauta de chimeneas, violón, sub-bajo + principal.

II: Flautado + flauta de chimeneas, salicional + violón, sub-bajo + principal + bajo.

III: Flautado + flauta de chimeneas + 8ª + 15ª + lleno, violón + salicional, sub-bajo + principal + bajo.

IV: Flauta de chimeneas, violón + salicional + tapadillo.

V: Flautado + flauta de chimeneas + 8ª + 15ª, violón + salicional + tapadillo, sub-bajo + bajo + principal.

VI: Flauta de chimenea, violón, sub-bajo + bajo + principal.

VII: Flautado + flauta de chimeneas + 8ª + 15ª + lleno + trompeta real, violón + tapadillo, sub-bajo.

VIII: Flautado + flauta.

IX: Flauta de chimenea, violón + salicional.

#### 4. NOGUERA GUINOVART, ANTONIO: *RESIGNACIÓN Y PLEGARIA OP.124*

Registración basada en el Órgano de la Capilla-Panteón de los Marqueses de Comillas.

Es un instrumento construido en 1880 por la casa de Gaietà Vilardebó i Ginesta.

Consta de dos teclados de 56 notas y pedalero de 12 notas. Posee 24 juegos.

Tabla A.1. Juegos órgano.

JUEGOS		
Primer teclado (G.O.)	Segundo teclado (Ecos)	Pedalero
Trompeta tiples	Corno inglés	Respuestas
Corneta	Voz humana	Fagot
Trompeta bajos	Flautín	
Nazardo 15ª	Flautín octavante	
Oboe	Pájaros	
Nazardo 12ª	Trompeta angélica	
Lleno	Voz celeste	
Flauta	Flauta violón	
Lleno15		
Violón		
Octava		
Cara		
Principal		

Tabla A.2. Registros del órgano.

REGISTROS		
Primer teclado (G.O.)	Segundo teclado (Ecos)	Pedalero
1. Principal	9. Fl. Violón	Respuestas (4 abierto)
2. Cara	10. Voz celeste	Fagot. 16
3. Violón	11. Trompeta angélica	
4. Flauta.	12. Pajaritos	
5. Nazardo <sup>12<sup>a</sup></sup>	20. Fl. Octavante	
6. Nazardo 15 <sup>a</sup>	21. Flautín	
7. Corneta	22. Voz humana	
8. Trompeta tiple	23. Corno inglés	
13. Violín		
14. Fl. Armónica		
15. Octava		
16. Lleno 15 <sup>a</sup>		
17. Lleno		
18. Oboe		
19. Trompeta bajos		

Efectos: Trémolo, Pedal de ecos (expresión).

*A (1<sup>a</sup> combinación):*

- M.I: +3, +13, +14, +18.
- M. II: +9, +10, +20, +23.

*B (2<sup>a</sup> combinación):*

- M.I: -3, -13, -14, -16, -18, +15.
- M. II: -10, -23 (Mantener 9 y 20)

*C (3<sup>a</sup> combinación):*

- M.I: -13, -16, -17, -18 (seguir con 2,4 y 15).
- M. II: (seguir con 9 y 20)

## **II. SELECCIÓN DE MATERIAL PUBLICADO RELACIONADO CON LA PRESENTE INVESTIGACIÓN**

### **1. COMUNICACIÓN PRESENTADA EN EL II CONGRESO DE CONSERVATORIOS SUPERIORES DE MÚSICA. MADRID 2015.**

Comunicación presentada en el II Congreso Nacional de Conservatorios Superiores de Música celebrada los días 12, 13 y 14 de Marzo 2015 – Madrid. Lugar: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

#### **LA NECESIDAD DE INVESTIGAR: EL INTÉRPRETE ANTE UN PROCESO DE INVESTIGACIÓN**

##### **AUTORES:**

Sebastián Gil Armas (Conservatorio Superior de Música de Canarias)

M<sup>a</sup> del Carmen Mato Carrodegas (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)

##### **Abstract / Resumen**

El intérprete durante su carrera se enfrenta a innumerables situaciones y problemas que solo pueden solucionarse desde un proceso de investigación, muchas veces ignorado por el propio sujeto. Esto nos lleva a ejemplificar una experiencia que resume de forma clara, cómo en este proceso de investigación el intérprete se ayuda de diversas metodologías en los ámbitos musicológicos, pedagógicos, performativos, etnográficos,...para hacer realidad su investigación. Con las reformas en educación superior derivadas del proceso de Bolonia, que proponen la investigación como una de las funciones principales de los estudios superiores en toda la Unión Europea, se ha puesto en evidencia la necesidad de crear nuevos paradigmas distintos a los que en las enseñanzas de disciplinas artísticas se desarrolla generalmente en las universidades; pues es evidente que conservatorios y escuelas superiores de música junto a otras ramas artísticas desarrollan una formación en estas disciplinas, que ha sido reconocida como enseñanza superior. Es en este contexto donde se presenta una inquietud bastante generalizada en relación con la función que ha de tener la investigación. En la

experiencia mostrada en este trabajo se refleja cómo un intérprete ve necesario crear un proceso de investigación ante una problemática planteada en torno a la elaboración de un repertorio específico (obras para trompeta y órgano de compositores españoles), para que pueda ser programado en recitales, desconociendo si hay material o no para ello. La resolución de esta problemática introduce al intérprete en un proceso de investigación que no domina de forma directa, ya que en su formación previa nunca se ha contemplado, pero que sí está inmerso en su quehacer diario, ya que surge como consecuencia del desarrollo de su práctica instrumental y en el montaje de los diferentes recitales, y por ende en búsqueda de nuevo repertorio, como es este caso. Es por esto, que esta comunicación quiere mostrar que es necesario explorar alternativas a ciertas investigaciones científicas consideradas como tales, de manera que el rigor y la exigencia no queden excluidos de ellas, incluso poniendo en duda que las corrientes performativas satisfagan las necesidades en este tipo de investigaciones. Esta experiencia hace buena una cita de Chiantore (2014) “.....consciente de que el debate en torno a la investigación artística se convierte a menudo en un cúmulo de buenas intenciones y hermosos planteamientos desligados de una aplicación real”.

*Palabras clave: intérprete, investigación, repertorio, enseñanza superior.*



## II CONGRESO NACIONAL DE CONSERVATORIOS SUPERIORES DE MÚSICA

Los abajo firmantes  
CERTIFICAN

Que Don **Sebastián Gil Armas** ha presentado **COMUNICACIÓN** en el  
II Congreso Nacional de Conservatorios Superiores de Música, con el título  
**LA NECESIDAD DE INVESTIGAR:  
EL INTERPRETE ANTE UN PROCESO DE INVESTIGACIÓN,**  
celebrado en Madrid, los días 12, 13 y 14 de marzo de 2015.  
Y para que así conste a los efectos oportunos, se expide y firma el presente certificado en  
Madrid, a 14 de marzo de 2015

  
 \_\_\_\_\_  
 Presidenta SEM-EE  
 Anna M. Vernia Carrasco

  
 \_\_\_\_\_  
 Secretaria SEM-EE  
 Miren Zubeldia

Colaboran:



Carles Subielso  
C/tra. Benissó, s/n 46180 Benissó (Valencia)  
Tel:0034 96 273 73 78 Fax:0034 96 273 11 48  
www.conservatoriobn.com



MÚSICA y  
EDUCACIÓN



ALTER MUSIC



RCSMM  
REAL CONSERVATORIO  
SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID



Carisch  
REAL  
MUSICAL



GENERALITAT  
VALENCIANA



ISEACV  
Instituto Superior de  
Investigación Artística  
Conservatorio Benissó



CONSERVATORIO  
SUPERIOR DE MÚSICA DE MURCIA

## 2. EDICIÓN DISCOGRÁFICA “LA TROMPETA EN LOS ÓRGANOS DE GRAN CANARIA”.



### La trompeta en los órganos de Gran Canaria

El proyecto de grabar este CD surge después de valorar la importante iniciativa de la consejería de Cultura y Patrimonio Histórico del Cabildo de Gran Canaria de restaurar muchos de los órganos que hay en la isla. Nos planteamos dejar constancia de la calidad sonora de estos instrumentos y buscamos un repertorio adaptado a sus características, a sus diferentes acústicas, a sus diferentes temperamentos y a la época en la que fueron contruidos.

También hemos querido mostrar la relación histórica entre la trompeta y el órgano, una combinación que ha aumentado su popularidad a lo largo de la historia de la música hasta ser considerada una formación musical estable. El número de recitales públicos, así como el número de grabaciones y su basto repertorio, confirman el gran éxito de esta combinación.

Este trabajo también resalta la figura de dos compositores que tuvieron relación directa con algunos de los órganos seleccionados. El compositor canario Agustín Millares Torres (1826-1896) con la Parroquia de Santo Domingo de Las Palmas y el francés Camile Saint-Saëns (1835-1921) con la Parroquia de Santiago de los Caballeros de Gáldar. Curiosamente estos dos compositores mantuvieron una relación muy estrecha durante las estancias que Saint-Saëns pasaba en Gran Canaria.

Los órganos en los que se ha desarrollado esta grabación han sido los ubicados en:

- Parroquia de Santo Domingo de Las Palmas.*
- Parroquia de San Vicente Ferrer de Valleseco.*
- Parroquia de Santiago de los Caballeros de Gáldar.*
- Auditorio Alfredo Kraus.*



Sebastián Gil *Trompeta*  
Sergio Alonso *Órgano*



~ A Daniela y Carmen ~

Sebastián Gil *Trompeta*  
Sergio Alonso *Órgano*

La trompeta en los órganos de Gran Canaria

GUSPAC



**Parroquia de Santo Domingo de Las Palmas**

*Georg Philip Telemann (1681-1767)*

**1.** Air de trompette - 0:57

*Girolamo Fantini (1600 - ca. 1675)*

**2.** Sonata (Nº 3), detta del Niccolini - 2:07

*Arcangelo Corelli (1653 - 1713)*

Sonata VIII

**3.** Prelude - 2:34

**4.** Allemande - 1:33

**5.** Sarabande - 2:05

**6.** Gigue - 1:48

*Agustín Millares (1826 - 1896)*

**7.** Fantasía para la tromba - 10:27

**Parroquia de San Vicente Ferrer de Valleseco**

*Carl Heinrich Biber (? - ca. 1750)*

Sonata para Clarino en Do Mayor

**8.** Allegro assai - 3:32

**9.** Aria, piú andante - 2:37

**10.** Presto - 1:33

*Pavel Josef Vejvanovský (1633? - 1693)*

**11.** Sonata a 4 - 5:02

**Parroquia de Santiago de los Caballeros de Gáldar**

*Padre Antonio Soler (1729-1783)*

**12.** Minué en Re - 5:26

*Camille Saint-Saens (1835-1921)*

**13.** Fantasía en Mib - 6:24

*Gabriel Fauré (1845-1924)*

**14.** Pavane op.50 - 6:17

**Auditorio Alfredo Kraus**

*Alan Hovhaness (1911-2000)*

**15.** Prayer of Saint Gregory - 5:40

*T. Paul Rosas (b.1952)*

Job Suite (first recording)

**16.** Pastorale - 2:03

**17.** Job´s Blues - 3:37

**18.** Three Visitors - 3:12

**19.** God Answers - 5:08

**20.** Restoration / Jubilation - 3:51

*John Coltrane (1926 - 1967)*

**21.** Naima - 2:42

Producción: Sebastián Gil

Producción musical: Sergio Alonso y Sebastián Gil

Ayudante de producción: Natalia Falcón

Maestro de sonido: Antonio Miranda

Textos: Rosario Álvarez, Edward H. Tarr, Sebastián Gil.

Diseño: Cristina Valencia Moreno

Fotografía: Martín del Rosario

Grabado entre 2009 y 2012.

Sebastián Gil *Trompeta*  
Sergio Alonso *Órgano*

La trompeta en los órganos de Gran Canaria

GUSPAC

