

**ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA PIEZA DE
CONCIERTO OP.12 DE VASSILY BRANDT**

SANTIAGO ENRIQUE OCHOA ALMANZA

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES – DEPARTAMENTO DE MÚSICA
CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES
BOGOTÁ
2015**

**ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA PIEZA DE
CONCIERTO OP.12 DE VASSILY BRANDT**

SANTIAGO ENRIQUE OCHOA ALMANZA

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TITULO MAESTRO EN
MÚSICA CON ÉNSAFISIS EN INTERPRETACION DE TROMPETA**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES – DEPARTAMENTO DE MÚSICA
CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES
BOGOTÁ
2015**

TABLA DE CONTENIDO

1. Introducción.....	Pagina 1
2. Objetivos.....	Pagina 1
3. Marco Histórico.....	Pagina 2
4. Análisis de la Pieza.....	Pagina 4
Descripción y Características.....	Pagina 4
Forma.....	Pagina 8
Características Melódicas.....	Pagina 12
Centros Tonaes.....	Pagina 15
Características Rítmicas.....	Pagina 16
5. Conclusiones.....	Pagina 19
6. Bibliografía.....	Pagina 20
7. Anexos.....	Pagina 20

1.INTRODUCCIÓN

Este escrito busca relacionar al lector con la Pieza de concierto Op. 12 del compositor Vassily Brandt y sus características compositivas. Pretende destacar la obra como una pieza relevante dentro del repertorio de trompeta actual, debido a sus exigencias técnicas y sus características expresivas, resaltando la importancia que tuvo su composición para definir el estilo nacional ruso de escritura musical para el instrumento.

De igual manera este escrito plantea una perspectiva global sobre la estructura de la obra y sus características formales y melódicas, cuyo propósito es brindarle al lector herramientas que le permitan articular el discurso de forma coherente, bajo ciertos parámetros planteados por el compositor en la pieza.

2. OBJETIVOS

- Como parte fundamental del acercamiento a la pieza, este escrito busca familiarizar al lector con la vida de Vassily Brandt, indagando sobre su labor como trompetista, compositor y pedagogo, destacando la influencia que su trabajo tuvo en el desarrollo de la escuela de trompeta en Rusia y que, posteriormente, influenciaría diferentes culturas musicales del mundo.
- Analizar la Pieza de Concierto Op. 12 en Eb mayor de Vassily Brandt, ahondando en los sucesos que tienen lugar durante la composición de la obra, para así comprender y dar sentido al discurso, teniendo en cuenta sus características formales, melódicas y armónicas.
- Destacar la importancia de ésta pieza en el repertorio para el instrumento, puesto que fue concebida como un reto técnico y expresivo que da cuenta de las capacidades del mismo.

3. MARCO HISTÓRICO

Brandt Vassily

Nació en Coburgo Alemania en 1869, migró hacia Rusia en donde se nacionalizó y cambió su nombre de Karl Wilhelm Brandt a Vassily Georgievich Brandt, también conocido como Willy Brandt. Durante su vida mantuvo un papel relevante en el mundo musical, especialmente en lo relacionado con la corneta y los instrumentos de bronce en Rusia, donde se destacó como trompetista desde 1890 y, a partir de 1903, como cornetista solista de la Orquesta del Teatro Bolshoi de Moscú. Fue profesor de trompeta en los conservatorios de Moscú desde 1900 y Saratov desde 1912, labor en la cual se destacó como un gran pedagogo, influyendo considerablemente en la creación y el fortalecimiento de la identidad de la escuela rusa de trompeta y contribuyendo a formar importantes trompetistas como: Vladimir Drucker, Pavel Klochkov, Pyoter Lamin y Mikhail Tabakov, quien sería a su vez profesor de la Sociedad Filarmónica de Moscú, el conservatorio de Moscú y el Instituto Gnesin, en donde aportó a la formación del emblemático trompetista ruso Timofei Dokshizer.

Como parte de su actividad como pedagogo, Brandt escribió el método 40 Orchestral Etudes, orientado al estudio progresivo de los solos más representativos del repertorio orquestal para la trompeta.

Junto a importantes trompetistas y compositores como Alexander Goedicke contribuyó a crear y definir el estilo de escritura musical rusa, bajo parámetros estéticos nacionalistas y románticos, caracterizados por formidables contrastes dinámicos y de carácter, que involucran tanto agilidad técnica como sutileza y precisión, posicionando la trompeta como uno de los instrumentos emblemáticos de la identidad nacional. Brandt muere en 1923 en la ciudad de Saratov.

Durante la mayor parte de su vida y carrera musical, Brandt se vio influenciado por tendencias artísticas de naturaleza romántica.

“Well before its appropriation by late 18th-century writers to define a movement in art, the adjective 'romantic' already had a decisive meaning. It took its name from the ancient lingua romana of France, and from derived Romance literatures, especially 'romances' in both verse and prose (eg of Arthur, of Charlemagne and of the Iberian peninsula). In the 17th century the term was adopted, initially in England, to describe the perceived tone or character of those literatures, one defined by an opposition to the real, the concrete, the predictable and the rational. In the 17th century the term was adopted, initially in England, to describe the perceived tone or character of those literatures, one defined by an opposition to the real, the concrete, the predictable and the rational”.

(Samsom, 2014)

En el diccionario *Grove Music Online* se define el término Romanticismo como:

“A movement or, more commonly, period of cultural history. When understood as a period, Romanticism is usually identified with either the first half or the whole of the 19th century. The term is used with reference primarily to the arts, but it can also embrace philosophy, socio-political history and, more widely, the ‘spirit’ of the era”. (Samsom, 2014)

El “espíritu” romántico se originó como respuesta a la corriente racionalista y clasicista del siglo anterior. Si bien el romanticismo respetaba la razón, “a diferencia de los pensadores de la Ilustración, no se cree que esta sea la única manera de resolver los problemas humanos”. Como consecuencia de esta respuesta, el romanticismo incluyó nuevas premisas como: una mayor valoración “al individuo y a lo subjetivo por encima de lo universal, a lo espiritual y emocional por encima de lo racional”. Favoreciendo así “a la música por ser ésta la más abstracta de las artes, y por permitir así la máxima expresión de la imaginación”. (Mesa, 2010: 60)

...“Romantic’ came, by the late 17th century, to mean something extravagantly fanciful, diverging from the accepted norms... However, the Age of Romanticism is now generally thought of as extending from the closing years of the 18th century to the early years of the 20th”. (Warrack, 2014)

A consecuencia del incremento de la preocupación por el individuo, y la búsqueda de un lenguaje mucho más emotivo, “propio” y diferente, nacieron en el siglo XIX nuevas corrientes musicales, como las nacionalistas, quienes se enfocaron en la búsqueda de un lenguaje único y así distinguirse de los demás. “...Romanticism grew in different countries at different times, taking different forms, and was never a coherent movement.” (Ibíd)

En el diccionario *Grove Music Online* se define el término nacionalista como:

“The doctrine or theory according to which the primary determinant of human character and destiny, and the primary object of social and political allegiance, is the particular nation to which an individual belongs. Nationalism is recognized by historians and sociologists as a major factor in European cultural ideology by the end of the 18th century, and it has been arguably the dominant factor in geopolitics since the end of the 19th. Its multifarious impact on the arts, and on music in particular, has directly paralleled its growth and spread”. (Taruskin, 2015)

Junto con la corriente nacionalista y gracias a “...la manufactura de instrumentos, avances en imprenta musical, crecimiento de conciertos públicos, educación, etc.” (Mesa, 2010: 60) la difusión de la música logró dimensiones que no habían sido alcanzadas hasta entonces. Este hecho impulsó tanto a los compositores (quienes lograron nuevos niveles de fama y reconocimiento) como a los solistas instrumentales (tendencia que aunque ya había estado ocurriendo desde los siglos XVII y XVIII con los violinistas, empezó a tener gran auge entre los demás

instrumentistas). De esta forma compositores en diferentes lugares de Europa, como lo hizo Vassily Brandt en Rusia o Arban en Francia, empezaron a establecer un lenguaje apto para que la trompeta pudiera proyectarse como instrumento solista.

4. ANÁLISIS DE LA PIEZA:

DESCRIPCIÓN Y CARACTERÍSTICAS:

Brandt plantea su Op. 12 como una pieza compacta cuya composición se basa en el desarrollo constante de ciertos materiales melódicos y rítmicos, que paulatinamente se presentan a lo largo del discurso de la obra. Dichos materiales son objeto de distintas figuraciones e inversiones en su sentido rítmico y melódico, a la vez que incurrir en diferentes cambios de carácter propuestos explícitamente por el compositor, logrando cierta autenticidad en cada una de las secciones, a pesar de que, como vemos en Figura 1, hay ciertos gestos rítmicos y melódicos que son recurrentes a lo largo de la obra.

La composición mantiene como característica la textura homofónica, lo cual contribuye a establecer el moto-ritmo y el ritmo armónico de la obra (debido a que plantea bloques de acordes en divisiones constantes del pulso), al igual que evidencia los diferentes centros tonales que aborda el discurso, permitiendo que la línea melódica de la trompeta resalte tanto por el timbre y la brillantez característica de su sonido, como por el movimiento propio de ésta. (Ver figura 1).

Figura 1.

Gestos característicos en el Motivo A

Motivo A

Trumpet in B flat

f appassionato
Allegro con fuoco

PIANO

Textura homofónica

Gestos característicos en el Motivo B

Motivo B

p *mp* *poco a poco cresc.*

Allo moderato

p *poco a poco cresc.*

Textura homofónica

1736

Textura homofónica

Gestos característicos en el Motivo C

Motivo C

pp
And^{te} quasi largo
pp

Textura homofónica

Detailed description: This block contains a musical score for Motivo C. At the top right, there is a small snippet of the melody in treble clef, marked 'pp' and 'And^{te} quasi largo'. Below it is the piano accompaniment in bass clef, also marked 'pp'. The main part of the score is a piano accompaniment in bass clef, with a red box around it. Several red circles are drawn around specific textures in the piano part, highlighting the homophonic texture. The text 'Textura homofónica' is written below the piano part.

Gestos característicos en el Motivo D

Motivo D

All^o energico (alla breve)
mf
mf
ff

Textura homofónica

Motivo D

sem.
mf risoluto
To di Meoia
ff risoluto
ben ten.

Textura homofónica

Detailed description: This block contains two musical scores for Motivo D. The top score is in 2/4 time, marked 'All^o energico (alla breve)'. It features a piano accompaniment in bass clef with a red box around it. Several red circles are drawn around specific textures in the piano part, highlighting the homophonic texture. The text 'Textura homofónica' is written below the piano part. The bottom score is in 2/4 time, marked 'mf risoluto' and 'ff risoluto'. It features a piano accompaniment in bass clef with a red box around it. Several red circles are drawn around specific textures in the piano part, highlighting the homophonic texture. The text 'Textura homofónica' is written below the piano part.

Posterior a cada aparición en la línea melódica de la trompeta, tiene lugar un desarrollo por parte del piano de esta melodía. Esto ocurre de esta manera en cada sección de la obra, con excepción de la tercera parte (Parte C), la cual contrasta en este aspecto, puesto que es el piano quien propone la melodía a modo de introducción.

Otra característica importante de esta pieza radica en el balance que el compositor presenta en su obra, puesto que las melodías, secuencias y gestos cadénciales de la obra tienen lugar por lo menos dos veces a lo largo del discurso, logrando mantener cierto sentido de equilibrio o complemento.
(Ver material anexo).

En el segmento siguiente del escrito, se ahondará en los procedimientos compositivos que emplea el creador de la pieza para realizarla. Con dicho propósito se analizarán:

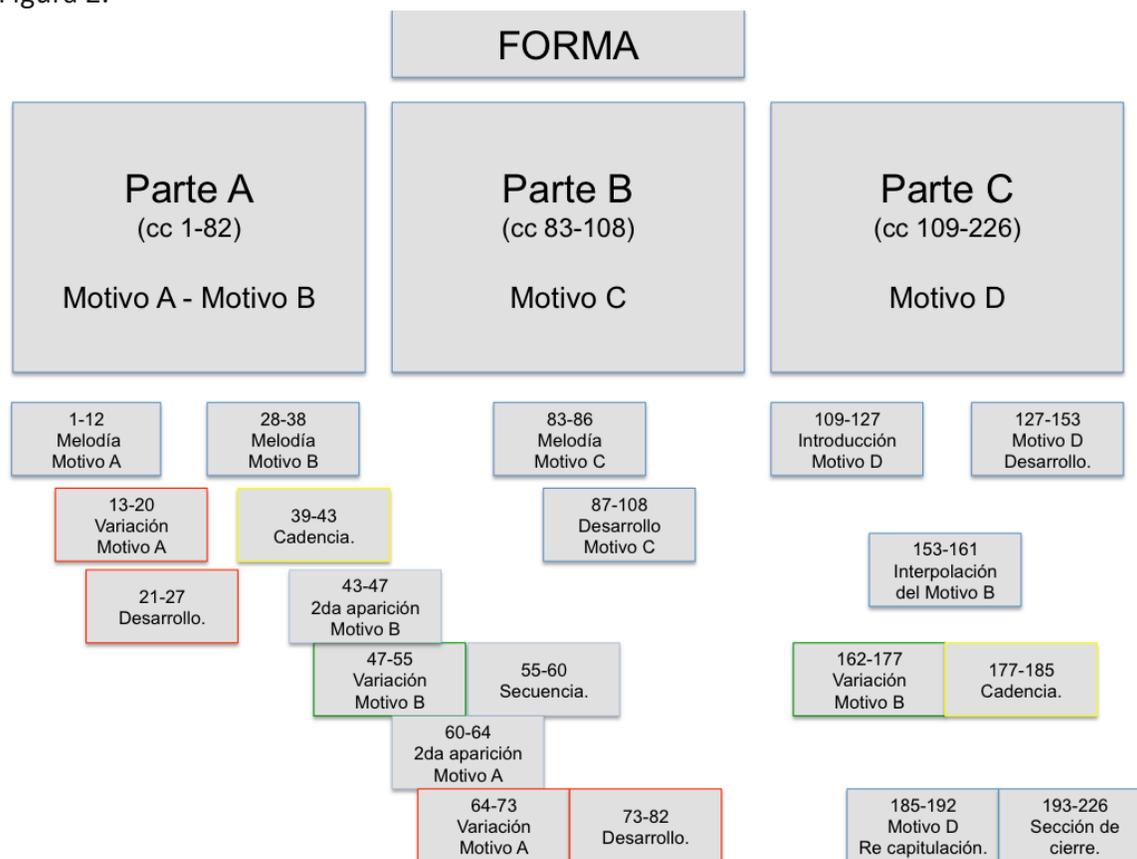
- 1) La **forma**.
- 2) Las **características melódicas** y los **motivos** de dichas melodías.
- 3) Los **centros tonales** en los que se desarrolla la obra.
- 4) Las **características rítmicas** de la pieza.

1) **Forma:** El compositor plantea la obra como una pieza compacta que no se detiene de principio a fin, incluso si se viera desde una perspectiva amplia, se podría considerar como un solo movimiento. Según el diccionario Grove Music Online, el nombre *Konzertstück*, o Pieza de Concierto con la que Brandt titula su Op. 12 se emplea para hacer alusión a ***“A work for solo instrument or instruments with orchestra, shorter than a Concerto and frequently in one movement”*** lo cual es bastante acertado para describir esta pieza.

Si bien es clara la noción de unidad que plantea el compositor en el tratamiento de la obra, es relevante resaltar que ésta es una pieza bastante emotiva que logra fuertes contrastes sonoros, generados tanto por cambios en su carácter, que suelen ser cruciales para dar sentido de sección a cada momento del discurso, como por sus dinámicas y figuras rítmicas.

Estos contrastes definen claramente los diferentes momentos en los que se presenta la obra, especialmente porque cada uno de ellos se caracteriza por una línea melódica específica, que define tres grandes momentos en la pieza, los cuales vamos a nombrar como partes A, B y C, con el objetivo de tener claridad sobre a qué momento de la obra se hace referencia.

Figura 2.



Parte A:

La Parte A tiene lugar entre los cc 1 a 82. De los cc 1 a 21 se encuentra la exposición de una de las melodías características de la pieza (probablemente las más importante, al ser esta la primera impresión sonora para el oyente) que contiene el Motivo A (en las **características melódicas** veremos en detalle los diferentes motivos A, B, C y D que conforman la pieza).

En el cc 12 inicia un pasaje que alterna la división binaria y ternaria del pulso en su figuración (lo cual veremos que será otro gesto característico de la pieza) culminando en el cc 21, dando paso al desarrollo de la melodía por parte del piano, la cual se extiende hasta el cc 27.

A partir del cc 28 inicia una nueva sección, la cual es determinada tanto por un cambio en el carácter musical, de **Allegro con Fuoco** a **Allegro Moderado**, como por un cambio de centro tonal, de Eb mayor a Ab mayor y por la aparición de lo que llamaremos Motivo B (el cual presenta una estrecha relación con el Motivo A, se profundizará al respecto en las características melódicas).

Esta sección se extiende en primera instancia hasta el cc 41 con ante-compás, en donde se presenta una cadencia escrita que funciona como una articulación, dando paso a la segunda aparición del Motivo B y su desarrollo.

En este desarrollo se varía la melodía por medio de su ornamentación en semicorcheas, rematando este pasaje con una secuencia en la que el moto-ritmo de la pieza se intensifica por medio de la inclusión de figuras en fusas como unidad mínima de división del pulso a partir del cc 56, generando cierta tensión que es resuelta en el cc 60.

A partir del cc 60 se re-expone el Motivo A pero en el piano y la melodía principal, prolongándose hasta el cc 64, en donde la trompeta expone nuevamente de manera textual el pasaje que tuvo lugar en el cc 12, el cual se caracteriza por alternar la subdivisión binaria y ternaria del pulso, concluyendo en el cc 73.

Del cc 73 al cc 82 se establece un área de cierre de sección de la Parte A, culminando con un pedal sobre Ab mayor con la indicación de **Ritardando**, la cual es un elemento clave para generar un cambio drástico en tiempo y la velocidad en la que se venía desarrollando el discurso hasta este punto, preparando un ambiente propicio para articular la Parte B de la obra, cuyo carácter es **Andante quasi largo** y su tonalidad Eb menor.

Parte B:

Esta sección presenta un contrastante cambio de carácter y sonoridad, tiene lugar entre los cc 83 a 108. Del cc 83 a 93 se expone una nueva melodía basada en el Motivo C que contrasta con los motivos anteriores (A y B) especialmente en su dirección, puesto que su naturaleza melódica es descendente y no ascendente, ya veremos cómo este Motivo C resulta de invertir el Motivo B y variar levemente su patrón rítmico.

A partir del cc 94 se desarrolla la melodía del Motivo C, que finaliza en el cc 108 en donde tiene lugar un gesto cadencial sobre Db mayor con la indicación de carácter **morendo**. Cabe resaltar que la melodía termina en la nota Ab, que si bien es una nota recurrente en la obra, no deja de ser la nota más aguda de la misma y en este caso particularmente, es también la nota más delicada y suave en dinámica con la indicación doble piano, que no había aparecido hasta entonces y no aparecerá posteriormente en la Parte C.

Estas características hacen de éste un pasaje delicado con carácter claro, tanto de cierre de sección como de articulación en la obra. Logra atraer la atención del oyente cuya percepción de la pieza, hasta el momento, se fundamentaba en constantes bloques sonoros con textura homofónica, en donde la melodía principal se mantiene en una dinámica de moderada a fuerte pero hasta el momento nunca tan suave, lo cual resulta fundamental para generar expectativa y prepara la siguiente sección Parte C, cuyo carácter **Allegro Energico** y su **Tempo di Marcia** resultan naturalmente contrastantes con la Parte B.

Parte C:

La Parte C tiene lugar entre los cc 109 a 226. En esta sección, a diferencia de las secciones A y B el tema principal, caracterizado por el Motivo D, es introducido por el piano antes de exponerse en la trompeta, lo cual es un importante cambio en la manera en que se ha venido planteando el procedimiento de la obra, causando una ruptura en la expectativa del oyente, en donde el procedimiento estándar planteaba la exposición del Motivo por parte de la trompeta y el posterior desarrollo de éste a cargo el piano.

Si bien es notable que ésta es una sección que sugiere nuevos comportamientos en el procedimiento del discurso, encontramos que en sus líneas melódicas hace uso de fragmentos del Motivo A, logrando articular la música y dando sentido de unidad a la pieza de una manera bastante sutil.

A partir del cc 127 el solista re-expone el tema que unos compases atrás había introducido el piano, destacando un carácter **Allegro Energico**, sumado a la intención **Tiempo de Marcia**. En el cc 135 el piano re-expone el Motivo D y posteriormente lo completa y desarrolla la trompeta en el cc 138, extendiendo dicho desarrollo hasta el cc 153.

De los cc 153 a 185 encontramos un fragmento que se interpola entre la sección que se venía desarrollando de los cc 127 a 153 y el desarrollo de esta misma sección, que tendrá lugar de los cc 185 a 226. Para dicho fragmento interpolado, de los cc 153 a 185, el compositor hace uso de material que ya había sido empleado durante la obra. De los cc 153 a 161, la voz del piano re-expone el Motivo B, pero esta vez no en la tonalidad original Ab sino ahora lo presenta en la tonalidad de Eb. (Ver material anexo).

En el cc 162 se interrumpe la melodía del Motivo B y se da paso a una de las variaciones en semicorcheas del Motivo A, que había aparecido anteriormente desde el cc 47 en la voz de la trompeta, de la misma forma como ocurre ahora, extendiéndose hasta el cc 177, en donde el compositor reutiliza un fragmento melódico que había tenido lugar entre los cc 39 a 43. Este fragmento había servido para articular el discurso en su parte A. En este caso este segmento melódico establece el fin de esta sección interpolada, en la que reutiliza material expuesto anteriormente, culminando en el compás 185 y dando así paso a la recapitulación del Motivo D, característico de esta tercera parte (sección C).

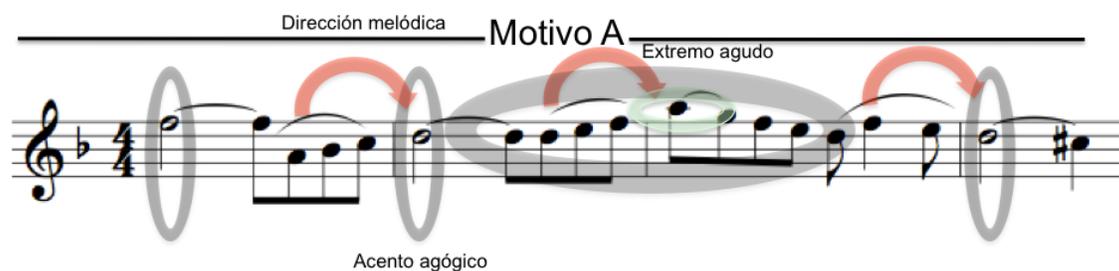
A partir del cc 185 se podría decir que el procedimiento del discurso retoma su orden inicial, en la medida en que esta recapitulación es el piano quien expone el Motivo D característico de la Sección C, tal como ocurrió en las Secciones A y B con su respectivo Motivo, siendo la trompeta quien desarrolla el Motivo D por medio de su ornamentación, la cual se plantea en subdivisión binaria y ternaria de las corcheas, haciendo de éste un pasaje bastante llamativo al oyente y exigente para el intérprete.

2) CARACTERÍSTICAS MELÓDICAS

Para estudiar el contenido melódico de la pieza, determinaremos la manera en que se han construido los diferentes Motivos (A, B, C y D), qué caracteriza sus melodías y qué relación tienen entre sí. De igual manera se busca resaltar el protagonismo de cada motivo, ya que éstos resultan indispensables para determinar la forma en que el compositor plantea su discurso.

Motivo A.

Figura 3.



El Motivo A aparece desde el primer compás de la obra, lo cual hace de él uno de los principales referentes auditivos que el compositor plantea al oyente. Como podemos ver en la figura 2, éste está compuesto por una nota larga que se ve interrumpida por un grupo de tres corcheas, cuyo inicio es en la segunda corchea del tercer pulso del compás cuatro cuartos. Gracias a esto se genera un impulso anacrúsico con dirección al primer pulso del compás siguiente, dándole a este Motivo A la noción de movimiento, conectándolo a otra nota que se prolonga brevemente hasta ser interrumpida por el mismo gesto anacrúsico de corcheas, que esta vez se proyecta hacia la nota más aguda de la frase.

En este punto se interrumpe esta lógica de resolver a la nota prolongada, como se planteó en la primera parte del Motivo y se da paso a una línea de cuatro corcheas, que nuevamente contrastan al resolver a un ritmo sincopado en la segunda mitad del tercer compás, seguido una vez más por una nota que se prolonga.

Es decir, el Motivo A que es característico de la primera parte de la Sección A, tiene una extensión de cuatro compases, en los cuales su melodía, en corcheas tiene una mayor actividad al final del cc 2 y al inicio del cc 3 por la parte central del motivo, mientras que sus extremos se caracterizan por sus notas largas.

Su carácter es apasionado e imponente, desde el primer instante su dinámica es **Forte** y el sonido de la trompeta pleno, lleno de color y un tanto brillante, como es característico del instrumento y por lo cual muchas veces tiende a relacionarse con música del ámbito militar y marcial, como sucede con los himnos de diferentes países.

Su desarrollo tiene lugar en un tiempo **Allegro con fouco**, lo cual contribuye a que su carácter pueda ser apasionado y desbordante de sonido y expresión; así mismo, la naturaleza de sus líneas melódicas tiende a dirigirse a las notas extremas de cada pasaje (tanto agudas como graves), acentuando éstas notas tanto por la dirección melódica como por su registro y duración.

Motivo B.

Figura 4.

The image shows a musical score for Motivo B in 4/4 time. The score is written on a single staff in G major. The melody starts with a quarter note on G4, followed by eighth notes on A4, B4, C5, and D5. A red arrow labeled 'Línea melódica ascendente' points from the first note to the fifth. A green oval highlights the first two notes, with a red arrow labeled 'Acento agógico' above it. A blue oval highlights the last two notes, with a red arrow labeled 'Resolución al segundo pulso' below it. A red arrow labeled 'Desplazamiento melódico' points from the end of the first phrase to the start of the second phrase, which begins with a quarter note on G4 in the second half of the measure. A red arrow labeled 'Acento agógico' is also above the second phrase.

El Motivo B tiene lugar entre los cc 28 a 31 (como lo ilustra la figura 3). Se caracteriza por su construcción a modo de línea melódica ascendente, cuyo inicio está definido por una figura de negra, su desarrollo por cinco corcheas, de las cuales la última tiene puntillo, lo cual genera que la última figura rítmica del cc 28 sea una semicorchea, que genera a su vez la anacrusa al compás siguiente, acentuando agónicamente el primer tiempo del cc 29 en donde se sitúa la nota más aguda de la frase. Esta es una figura de negra que a su vez funciona como una suspensión, resolviendo en el segundo tiempo del compás, reiterando el efecto de síncopa tal como se ilustra. (Ver Figura 3).

Posteriormente, vemos como la segunda parte del Motivo comienza una sexta mayor por encima de la nota inicial, una vez más en valor de negra pero en esta ocasión no comienza en tiempo, esta vez inicia en la segunda corchea del cuarto pulso del cc 29, lo cual genera la sensación de anticipación y de desplazamiento en la melodía. No obstante, la zona central y final de esta segunda parte del motivo funciona de la misma forma que en la primera parte, es decir, en el cuarto pulso del cc 30 se ubica una corchea con puntillo seguida de semicorchea, reiterando el gesto anacrúsico y resaltando el acento agógico de la figura de negra ubicada en el primer pulso del siguiente compás, cc 31 y que resolverá en el segundo pulso de este compás.

Este motivo contrasta con el Motivo A, principalmente por su carácter, puesto que este es más moderado e inicia desde una dinámica **piano** (p) creciendo a **mezzo piano** en el compás siguiente, marcando una pauta acerca de cómo va a aumentar su dinámica progresivamente. De igual manera, como se ve resaltado en la figura del Motivo B, su desarrollo incluye un gesto ritmo-melódico característico de Motivo A, el cual corresponde a tres corcheas que inician en el contratiempo del tercer pulso del compás y lleva el gesto melódico en dirección al primer pulso del compás siguiente.

Motivo C.

Figura 5.

————— Motivo C —————

Acentuaciones ocasionadas por salto melódico.

Línea melódica descendente.

El Motivo C tiene lugar de los cc 83 a 86, se caracteriza por su línea melodía que contrasta notoriamente con los motivos anteriores, ya que esta es la primera vez que uno de ellos presenta una línea melódica descendente. Además de desarrollarse en un ambiente mucho más tranquilo y un carácter **Andante quasi Largo**.

A pesar de estas características que generan contraste en este motivo, tanto por su dirección, carácter y su sonoridad (puesto que se encuentra en tonalidad menor), encontramos que es sumamente similar en su construcción rítmica y en su línea melódica al Motivo B, ya que ambas funcionan por grados conjuntos y terminan en un salto de tercera.

Difieren levemente en el lugar donde se produce el acento ocasionado por dicho salto, ya que en el caso del Motivo C se acentúa el primer tiempo del compás siguiente, mientras que en el Motivo B el acento producido por el salto de tercera acentúa el segundo pulso. En cualquiera de los casos la resolución armónica de la melodía tiene lugar en los segundos pulsos del compás. Por lo cual, podríamos decir que el Motivo C a pesar de contrastar notablemente en su dirección y carácter con los Motivos A y B, surge como una inversión en la dirección melódica del Motivo B, con una variación que altera la dirección de su melodía.

Este Motivo se conforma por dos gestos, el primer gesto tiene lugar entre los cc 83 a 84 y el segundo, muy similar al primero, entre los cc 85 a 86. Es menester notar que al igual que en el desarrollo del Motivo B, el desarrollo del Motivo C presenta gestos melódicos que pertenecen al Motivo A, los cuales se ilustran en la Figura (grafica Motivo C).

Motivo D.

Figura 6.



El Motivo D hace su primera aparición en los cc 109 a 112, es expuesto por el piano a modo de introducción (lo cual es la primera vez que ocurre en el transcurso de la obra) y ocurre en la tonalidad de Db mayor. De los cc 127 a 130 se presenta una re-exposición del Motivo D, ahora presentado por la trompeta, tal como venía ocurriendo con los motivos anteriores y se desarrolla en la tonalidad de Mib mayor.

El Motivo D, al igual que el Motivo C, plantea una línea melódica descendente, contrario a los Motivos A y B. Su construcción evidencia el centro tonal al que pertenece y resalta los acentos agógicos de la métrica dos cuartos, en la que está escrita. De igual manera su indicación de ritmo sugiere un tiempo de marcha con carácter **Risoluto** que brinda a la trompeta la posibilidad de explorar sus características sonoras más representativas, las cuales se asocian a su sonoridad un tanto brillante, sonido presente y carácter marcial.

Se organiza en dos pequeños momentos, el primero tiene lugar de los cc 109 a segundo pulso del cc 110 (para la aparición del motivo en el piano) y cc 127 a segundo pulso del cc 128 (para la aparición del motivo en la trompeta). Esta primera parte se caracteriza por sus figuras de negra en grados conjuntos con indicación **tenuto**, mientras que su segunda parte, cc 110 a 111 (piano) y cc 128 a 129 (trompeta) contrasta al tener una figuración en semicorcheas y posteriormente corcheas con la indicación de **staccato**.

3) CENTROS TONALES

La Pieza establece claramente tres centros tonales en los que desarrolla todo su discurso. La tonalidad predominante es Eb mayor, tonalidad en la que se desarrolla la mayor parte de la obra y la cual es característica de los Motivos A y D, que representan la primera y última percepción que tiene el oyente sobre la obra, ya que son el inicio y el fin de la misma.

La primera sección, que anteriormente definimos como Parte A (cc 1 a 82) presenta un primer tema que está conformado por el Motivo A. Este tema se desarrolla en la tonalidad de Eb mayor y tiene lugar entre los cc 1 a 27. Del cc 28 al 59 se presenta un segundo tema conformado por el Motivo B, este tema se

desarrolla en tonalidad Ab mayor, el cual es el cuarto grado de la tonalidad de Eb mayor. El hecho de que se presenten dos temas en una misma sección y cada uno en una tonalidad diferente genera cierta ambigüedad acerca de cual es el tema principal de esta sección y cual es la tonalidad predominante de la misma y de la obra.

Esta confusión se resuelve del cc 60 al cc 82 en donde se re-expone el Motivo A y el tema inicial, resolviendo dicha ambigüedad los Motivos A y B, sus temas y la tonalidad principal de la obra, puesto que finalmente es la tonalidad de Eb mayor y el tema del Motivo A, quienes se reiteran y concluyen con la Parte A.

La segunda sección (cc. 83 a 108) caracterizada por el Motivo C, tiene lugar en la tonalidad de Eb menor. Es decir, la tonalidad paralela menor a la tonalidad que recién habíamos definido como la tonalidad principal de la obra. Este paso de modo mayor a menor, constituye un contraste fundamental en la sonoridad de la obra, ya que reduce en cierta medida la brillantes con la que se venía presentado hasta ahora y coincide con el cambio de carácter que mencionamos anteriormente (Forma. Parte B.)

El final de esta sección presenta contenido cromático a nivel melódico como a nivel armónico, cuya función es romper con la estabilidad diatónica con la que se venía desarrollando el discurso en la tonalidad Eb menor, terminando en un sutil y rotundo gesto cadencial, que además de determinar el fin de la sección, genera cierta expectativa propicia para continuar con la tercera y ultima sección.

La tercera sección (cc. 109 a 226) inicia con una breve introducción a la melodía principal, la cual continua con el contenido armónico que se venía presentado en la sección anterior. Es decir, que inicia en la tonalidad de Db mayor y rápidamente, mediante el uso de cromatismos, rompe la estabilidad diatónica hasta llegar a la tonalidad de Eb en el cc 127. A partir de este compás se desarrolla el Motivo D en el tema característico de esta sección, que si bien hace énfasis en algunos grados de la tonalidad, se encuentra en Eb mayor hasta el final de la obra, donde concluye con una grandiosa cadencia auténtica en Eb mayor, como es usual en el movimiento final de un Concierto o, en este caso, pieza de concierto.

4) CARACTERÍSTICAS RÍTMICAS

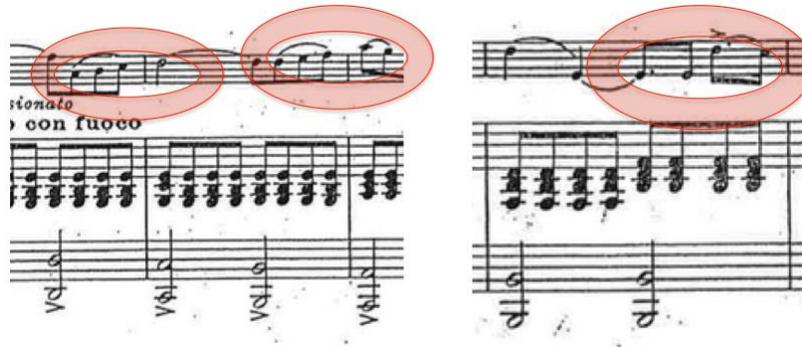
Una importante característica de esta pieza se centra en el uso recurrente de ciertos patrones rítmicos, que durante el transcurso de la obra dan cohesión al discurso sin hacer que este caiga en la monotonía. Desde el inicio de la obra, se puede evidenciar uno de los gestos que será recurrente, este se encuentra en el cc 1 y está compuesto por tres corcheas que usualmente generan un impulso rítmico hacia el primer pulso de siguiente compás, al ser éstas las tres últimas corcheas del compás.

No obstante, durante la pieza este motivo rítmico es usado en diferentes partes del compás, generando acentos hacia diferentes pulsos de éste. Realmente, las

corcheas, a pesar de ser parte del diseño rítmico y melódico del Motivo A, se encuentran presentes en casi todas las secciones de la obra y se ven sometidas a los diferentes cambios de tiempo y carácter.

Otro gesto recurrente tiene lugar por primer vez en la obra en el cc 11, en su tercer y cuarto pulso, allí se encuentra la figura rítmica de corchea con puntillo y semicorchea, la cual por su naturaleza rítmica acentúa el pulso siguiente a su aparición. Este es también un gesto que tiene lugar en varios lugares de la obra.

Figura 7.



Estos gestos son conjugados entre sí, variados y alternados de tal manera que, si bien sus apariciones continuamente dan sentido de cohesión a la obra, no llegan a ser monótonos ni interfieren con la fluidez del discurso.

Otra característica importante y gesto recurrente de la obra radica en la constante ambivalencia entre la subdivisión binaria y ternaria del pulso, planteada por el compositor en su escritura, que se puede evidenciar en la construcción de pasajes como el de los cc 12 a 21 ó cc 64 a 73, en los que se alterna continuamente entre dichas subdivisiones y se hace uso de la figuración rítmica a diferentes niveles división del pulso (tresillo de corchea y semicorchea).

Otro caso en el que se evidencia la intención del compositor en hacer uso de la figuración a diferentes niveles de división del pulso es el pasaje de los cc 56 a 60, en los cuales se presenta una secuencia que alterna las fusas con las semicorcheas.

Figura 8.



Finalmente, el lugar en el que se hace más evidente el uso de diferentes niveles de división del pulso para lograr una figuración determinada, tiene lugar en los cc 201 a 226, en los cuales el compositor alterna subdivisión binaria y ternaria del pulso, haciendo eso de tersillos de semi-corcheas contra semi-corcheas y fusas. Generando un gran momento con sentido conclusivo en el que melódicamente están ocurriendo gran cantidad de sucesos a alta velocidad, mientras que el acompañamiento por parte del piano acentúa la armonía en tiempo con bloques de acordes en figuras de negra.

Figura 9.

First system of a musical score. The top staff is a treble clef with a melodic line featuring slurs and accents. The bottom staff is a bass clef with a harmonic accompaniment. The tempo marking *ad lib.* is present above the top staff. A red box highlights the first measure of the top staff.

Second system of the musical score. The top staff continues the melodic line. The bottom staff continues the harmonic accompaniment. A red box highlights the first measure of the top staff.

Third system of the musical score. The top staff continues the melodic line. The bottom staff continues the harmonic accompaniment. The tempo marking *ad lib.* is present above the top staff. A red box highlights the first measure of the top staff.

Fourth system of the musical score. The top staff continues the melodic line. The bottom staff continues the harmonic accompaniment. A red box highlights the first measure of the top staff.

Fifth system of the musical score. The top staff continues the melodic line. The bottom staff continues the harmonic accompaniment. A red box highlights the first measure of the top staff.

Sixth system of the musical score. The top staff continues the melodic line. The bottom staff continues the harmonic accompaniment. A red box highlights the first measure of the top staff.

Seventh system of the musical score. The top staff continues the melodic line. The bottom staff continues the harmonic accompaniment. A red box highlights the first measure of the top staff.

Eighth system of the musical score. The top staff continues the melodic line. The bottom staff continues the harmonic accompaniment. The tempo marking *esec.* is present below the top staff, and *ff marcato* is present above the bottom staff. A red box highlights the first measure of the top staff.

5. CONCLUSIONES

Al relacionarnos más estrechamente con la pieza, además de notar su planteamiento como una obra en un solo movimiento y sin cortes, se evidencian tres secciones claramente determinadas, estableciendo cierta relación formal con la forma concierto.

Esta relación coincide además de su forma tripartita, tanto en la pieza como en el concierto, con el carácter de sus movimientos, los cuales se presentan como rápido, lento, rápido (este último con un claro carácter conclusivo).

El compositor explota las capacidades expresivas del instrumento centrando su atención en la riqueza melódica de las diferentes secciones. Formula motivos claros y fácilmente distinguibles unos de otros, dotándolos de ciertos gestos tanto melódicos como rítmicos, que si bien caracterizan a cada uno de ellos, suelen incorporarse con gran naturalidad en los diferentes desarrollos de otros motivos. Esta característica en su creación melódica permite a la pieza resaltar el concepto de unidad con el que ha sido creada.

Su acompañamiento está planteado como una textura homofónica en la que se presentan continuamente bloques de acordes. Su sentido radica en establecer los diferentes centros tonales en los que se desarrolla la melodía principal y en acompañar y proponer la intención musical de cada una de las secciones, tanto en materia de dinámicas, como de articulación, tempo y carácter.

Las características líricas de esta pieza, que exploran considerablemente las capacidades técnicas del instrumento y sus recursos expresivos, además de sus posibilidades rítmicas y dinámicas, han aportado a consolidar la trompeta como un instrumento emblemático en su sociedad, permitiendo el reconocimiento y la aceptación internacional tanto de la música para el instrumento como del instrumento mismo.

Sus contrastantes caracteres y expresivas melodías hacen de esta pieza un discurso altamente emotivo, que en un contexto nacionalista se puede asociar con un relato en que se aborda tanto la gloria, el ímpetu y la fortaleza de una gran nación, como sus nostalgias, tristeza y melancolía. Se hace evidente y fundamental la necesidad de permitir que las emociones y los sentimientos emerjan, dando total importancia a este aspecto.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Brandt, Vassily. 1996, [1910]. *Pieza de Concierto No. 1 Op.*, Trompeta y Piano. New York: International Music Company.
- Dahalhaus, Carl. 1989. "Virtuosity and Interpretation". En: *Nineteenth-Century Music*. Los Angeles, California: University of Carolina Press, 134-135.
- Mesa Martínez, Luis Gabriel. 2010. "Romanticismo" *Historia de la música occidental*. Documento clase Historia III.
- Ramirez Castilla, Jaime. 2007. "Musical Borrowings in the Music of Giovanni Bottesini: A Reconsideration Beyond the Operatic Paraphrases". Tesis (Doctor of Musical Arts). University of Cincinnati, 2007, College-Conservatory of Music.
- Samson, Jim. 2014. "Romanticism." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23751>>. [Consulta: 22 de Septiembre de 2015]
- Tarr, Edward H. 1996. "Willy (Vassily Georgyevich) Brandt – The Early Years", *International Trumpet Guild Journal*: May, 1996, 55 – 59. <<http://is.gd/oADXrc>> [Consulta: 22 de Septiembre de 2015]
- Tarr, Edward H. 2014. "Arban, Jean-Baptiste." *Grove Music Online*. Oxford University Press.<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01162>>. [Consulta: 24 de Noviembre de 2014.]
- Warrack, John. 2014. "Romanticism". *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. Oxford Music Online. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5729>>. [Consulta: 23 de Septiembre de 2015]

7. ANEXOS