

PROPUESTA PARA EL ABORDAJE DEL REPERTORIO.

JORGE LEONARDO BARRIOS SALINAS.

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

BOGOTÁ

2021

Nota de Advertencia

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis. Solo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica y porque las tesis no contengan ataques personales contra persona alguna, antes bien se vean en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Artículo 23, resolución No 13 del 6 de julio de 1946, por la cual se reglamenta lo concerniente a tesis y exámenes de grado en la Pontificia Universidad Javeriana.

Tabla de contenidos

1. Presentación.....	5
2. Introducción.....	13
3. Objetivos.....	16
Objetivo General.....	16
Objetivos específicos:.....	16
4. Justificación.....	16
5. Propuesta de estudio.....	18
5.1. Pausas.....	18
5.2 Patologías en trompetistas.....	19
5.2.1. Afectación de la mucosa labial:.....	19
5.2.2. Afectación dental:.....	20
5.2.3. Cervicalgia:.....	21
5.2.4. Hipoacusia:.....	22
5.2.5. ATM:.....	22
5.3. Contexto.....	24
5.3.1. Contexto en práctica.....	26
5.3.2. Peculiaridades de la obra.....	29
5.3.3 Breve análisis de la sonata.....	30
5.4. Sonido.....	41
5.5. Fluidez.....	46
5.6. Cantar.....	46
5.7. Patrones de aire.....	47
5.8. Frullato.....	48
5.9. Lento.....	48
5.10. Interpretación y mapas de respiración.....	49
6. Conexión entre lo técnico y lo musical.....	50
7. Consejos.....	52
8. Conclusiones.....	55
9. Bibliografía.....	57

1. Presentación.

Antes iniciar con este trabajo quiero contarle un poco de mi historia en la música y de mis experiencias con esta, con el fin de que entiendas mejor el porqué del desarrollo de este trabajo.

Soy Jorge Leonardo Barrios Salinas un joven nacido y criado en el seno de una familia bogotana cuyo acercamiento a la música académica era nulo y el interés por desarrollar en mí una destreza o gusto por esta nunca fue primordial, por ende, soy el primer músico en una familia donde los intereses profesionales iban más encaminados a las fuerzas militares, las leyes, la contaduría; por consiguiente, mis habilidades musicales no se desarrollaron de la manera más óptima. Mi primer acercamiento a la música fue a mis 11 años cuando llevaba a cabo la exploración vocacional por el taller de música del Instituto Técnico Industrial Centro Don Bosco, colegio en donde cada año se hacía rotación por dos talleres, los cuales se encontraban en el siguiente orden de exploración: Dibujo técnico, Artes Gráficas, Ebanistería, Música, Mecánica Industrial y, por último, Electricidad y Electrónica.

Para ser honesto disfruté la exploración por todos los talleres, menos por el taller de música. Mientras en los demás logré sobresalir, en el taller de música la experiencia no fue muy buena. Mis escasas habilidades artísticas no ayudaron, sumado al hecho de que para mí era muy difícil y complicado entender el mundo musical. Esto se vio reflejado en mis notas y dejando así una amarga experiencia, en donde lo único bueno fue que conocí y trabajé por 6 meses la trompeta, un instrumento totalmente nuevo para mí. Cuando terminé la exploración por el taller de música y al repetir los logros que había perdido, pensé que nunca más tendría un contacto con esta modalidad,

sin embargo, a la edad de 13 años cuando me encontraba cursando noveno grado fui elegido para terminar mi bachillerato técnico en la especialidad de música, cosa que no entendí ya que mi paso por el taller de música no había sido el mejor, a diferencia de las modalidades de electrónica y artes gráficas donde además de disfrutarlo mis calificaciones fueron excelentes.

Resulta que los trompetistas que hacían parte de la banda sinfónica del colegio se habían graduado o estaban a puertas del grado, se necesitaba una nueva generación y solo basto con que mi exploración por el taller hubiese sido en trompeta para hacer parte de este y de la banda sinfónica, así que, de esta manera empezó este viaje por el mundo musical.

Mi profesor de trompeta era un tubista, y aunque sabía mucho del trabajo del aire nunca se fijó en mi embocadura. Adicionalmente, el director de la banda no le daba gran importancia la forma en que tocaras, bastaba con que sonara para poder participar de la agrupación, por consiguiente mis bases técnicas en el instrumento no fueron las mejores. En grado decimo, mi profesor sería un cornista de la Universidad nacional, el maestro Orlando afanador, quien, aunque siendo muy exigente tampoco le prestó demasiada atención a mi embocadura. Durante el tiempo que trabajamos juntos hicimos énfasis en el sonido, la musicalidad, las escalas, la articulación y la flexibilidad, y, de esta manera logré graduarme cómo técnico en música.

Había llegado el momento de tomar una gran decisión, ¿trabajaría?, ¿estudiaría?, ¿cuál sería el paso a seguir? Decidí estudiar música, que, aunque no era el mejor ni el más sobresaliente, me había enamorado de la trompeta. La situación económica de mi familia no pasaba por su mejor momento y la opción de una universidad privada no estaba contemplada, además de que en principio no apoyaban mucho la idea de que yo siguiera esta carrera, solamente lo habían aceptado cómo el técnico del colegio, pero que estudiara música profesionalmente no era algo que les llamara mucho la atención.

Así empezó una nueva odisea. Tenía 16 años, muchas ganas de estudiar, pero mis capacidades musicales no eran las mejores, y tampoco tenía dinero para pagar clases particulares, así que, seguí estudiando en casa y me presenté a las universidades públicas de Bogotá siempre recibiendo respuestas negativas una tras otra. Finalmente, en el año 2009, conocí a Omar Cifuentes, tallerista de trompeta de la escuela de artes del municipio de Chía, quien me invitó a presentar una audición para hacer parte de la banda sinfónica juvenil del municipio. Si pasaba tendría la oportunidad de recibir clases de trompeta y algunas materias teóricas musicales, lo cual me emocionó muchísimo y decidí presentar la audición. La respuesta de los jurados a mi audición había sido positiva, ahora hacía parte de la banda sinfónica juvenil de Chía y podría tener clases y seguir tras este anhelado sueño.

En mi primera clase de trompeta, Omar se percató de la inestabilidad y tensión en mi embocadura, y me dijo que si quería mejorar y entrar a la universidad debía hacer cambios. Es por esto último que vino mi primer cambio de embocadura. Fueron alrededor de 6 meses trabajando solo la musculatura facial, creando nuevos hábitos, e intentando dejar algunos fantasmas de tensión que aparecían en algunos momentos. Después del cambio de embocadura, tocar trompeta era más fácil y lograba disfrutarlo mucho más, aun con algunos problemas de tensión que no lograron desaparecer. Seguidamente de este cambio pase la audición para ser parte de la Banda de mayores del municipio de Chía, la cual se encontraba bajo la batuta del Maestro Jesús Oriello Santiago Jácome. Esta banda se convertiría en mi hogar musical por varios años.

Habían pasado 5 años desde que me había graduado del colegio y cada semestre me presentaba a las mismas universidades recibiendo la misma respuesta negativa, además de algunos comentarios como, estas muy viejo para estudiar en esta universidad, tú técnica es muy mala, deberías estudiar otra cosa, no queremos verte en la próxima convocatoria; eran algunas de las respuestas de los

jurados. Opte por presentarme a una universidad diferente así que me prepare mejor y me presenté a la universidad javeriana, donde por fin el maestro Libardo Garzón daría un voto de confianza por mi proceso y me aceptaría cómo su estudiante.

Para poder estudiar y pagar las matrículas accedí a una beca en la Universidad y a un crédito estudiantil.

Inicie mi proceso bajo la guía del maestro Libardo Garzón y acompañado por los consejos que me brindo el maestro Fernando Rodríguez en la colectiva y en algunos espacios que compartimos fuera del aula. Algunos de mis grandes limitantes a lo largo de mi proceso cómo trompetista fueron: rompimiento del sonido por una resistencia no muy bien desarrollada, muchas tensiones en el cuerpo, dificultad en tocar el registro agudo, uso inconstante de la energía, entre otras cuestiones cómo traumas que se desarrollaron al inicio del proceso.

Todo iba bien en mi proceso o eso creí hasta que llegó el día de mi examen final de trompeta 5, donde después de mi intervención, la cual no fue de las mejores de la carrera, pero tampoco sentí en ese momento hubiese tocado tan mal, los comentarios de algunos de los jurados fueron: usted no se va a graduar con esas falencias técnicas, aún está a tiempo de iniciar otra carrera; y otros que aún me daban esperanza: “Leo, aunque suena bonito el verlo tocar no es agradable ya que se nota que está sufriendo, sería recomendable parar un tiempo y atacar las tenciones, para después retomar de una manera más calmada”; y sí, debido a tantas tensiones que tenía en mi cuerpo, al tocar tenía muchos gestos de no estar disfrutando lo que tocaba, además de un deterioro progresivo en el sonido conforme pasaba el tiempo en la obra.

Por esos días había escuchado sobre un maestro en Argentina que trabajaba embocaduras y reconstrucción de buenos hábitos para tocar, así que me contacté con el maestro Daniel Crespo, trompetista alemán, primera trompeta de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires (OFBA) y

profesor en Argenbrass dependencia del área de bronces del Conservatorio Franz Liszt, a quien le conté mi situación y sin dudarle dos veces me aceptó cómo su estudiante, así que aplacé semestre y me fui a estudiar a Buenos Aires.

Llego el anhelado primer día de clases donde Daniel, quien dio un vistazo clínico a mi postura, embocadura y sonido. Él se percató de que había tensiones en todo mi cuerpo, y no solamente en los músculos y articulaciones asociados a la hora de tocar. Fue entonces cuando por segunda vez llevaría a cabo un cambio de embocadura solo que esta vez el cambio sería más drástico, tenía que eliminar los viejos hábitos y sensaciones así que la primera indicación de Daniel fue, “Vamos a guardar la trompeta, a fortalecer la musculatura facial y crear una embocadura estable”

Me tomó alrededor de 2 meses y medio trabajar y ejercitar la embocadura, lo cual no fue fácil, fueron días enteros mirándome a un espejo adaptando, fortaleciendo la nueva embocadura y evitando volver a la postura que había estado utilizando por bastante tiempo. Había días que las lágrimas acompañaban mis sesiones de estudio y dudaba incluso de lo que estaba haciendo, pero en un voto de confianza entregue mi proceso a Daniel.

Cuando la nueva embocadura se estabilizó pasamos a hacer trabajo de vibración. Primero sin la boquilla (Buzzing) y después con la boquilla. En este paso del proceso duré alrededor un mes, luego de un poco más de 3 meses sin ver mi trompeta, volví a tenerla en mis manos y la primer nota que toqué con la nueva embocadura era la prueba de que cada lagrima había valido la pena, un sonido lleno de armónicos, mi postura se notaba más relajada y ya no habían gestos de sufrimiento a la hora de tocar, obviamente aún quedaban cosas por trabajar pero de seguro serían más fáciles de abordar con esta nueva embocadura.

Al volver a Colombia y reintegrarme a la Javeriana el cambio fue muy notorio, pasé la audición para estar en la orquesta y la banda; además fui elegido cómo el jefe de cuerda de las trompetas en la banda sinfónica, e iniciamos un proyecto con amigos de la carrera creando el 5teto de bronce Leviatán Brass. Este año paso de manera satisfactoria.

En mi octavo semestre quedé de primer trompeta en la orquesta y en la banda siendo jefe de cuerda en ambas agrupaciones, el 5teto ya tenía un renombre y estábamos grabando el cd para los compositores javerianos bajo la tutoría de la maestra Carolina Noguera Palau, además cursaba la materia música de cámara y eventualmente tocaba en eventos extracurriculares.

Este semestre fue muy pesado. Además de responder académicamente con las materias hacía parte de varias agrupaciones, incluso llegué a tener 3 conciertos en un día, y 18 conciertos en una semana. Nunca olvidaré esta semana corriendo con smoking, traje, varias camisas por toda la facultad. Al llegar el final del semestre, se me cruzaron conciertos, grabaciones, eventos, y el montaje de mi concierto examen de final de semestre. Frustración, ansiedad, rabia, agotamiento mental y físico eran mi diario vivir, de modo que deje de disfrutar cuando tocaba y empezaron a aparecer tensiones extrañas en mi embocadura cuando el cansancio llegaba. Tenía que responder con todo. Logré salir de todos los compromisos que tenía, sin embargo, a una semana del examen final de trompeta no estaba lista la obra, no la había podido montar, así que mi maestro Libardo decidió que era mejor tocar la obra que había interpretado en el primer corte que se suponía debía estar. Debo admitir que aunque ese semestre tocaba mucho tiempo, solo tocaba las obras de las agrupaciones donde estaba, en los ensayos, en los conciertos, en las grabaciones, en mi practica personal donde deje por completo el estudio técnico del instrumento, lo cual tuvo un peso significativo.

Aunque había sido uno de los semestres más pesados de la carrera académicamente logré destacarme. Ya solo faltaba el examen de trompeta que esperaba fuera muy bueno. Para mi infortunio empecé a tocar y no llevaba media página de el examen final, me sentía demasiado cansado y mi embocadura estaba temblando. El centro del sonido se perdió, no respire nunca de buena manera, y cuando me di cuenta ya había terminado el examen, y estaba recibiendo de nuevo los comentarios de los jurados, que, aunque les comenté que había estado tocando demasiado me dijeron algo que no olvidare y fue “Sí estas tocando tanto con las agrupaciones, deberías haber desarrollado una buena resistencia a lo largo del semestre y eso no se vio hoy”. Sali del salón y el jurado quedo deliberando, cuando mi maestro salió del salón me dijo que lastimosamente había perdido y me propuso reunimos en vacaciones y trabajar sobre las debilidades que se habían reflejado en el examen.

No solo perdí el examen, perdí la beca, perdí la confianza que había ganado en mí, perdí el buen promedio del semestre, y en ese momento perdí las ganas de seguir estudiando música.

Cómo lo había propuesto mi maestro, nos reunimos en vacaciones y trabajamos desde lo básico, además de tener varias charlas donde hacíamos una crítica al sistema educativo, a las conductas que quedan establecidas en el ser humano por la manera en que se le enseña, y aunque las clases con él siempre habían sido muy reflexivas, buscando siempre el cómo y el porqué de las cosas, en estas vacaciones nos enfocamos en no dejar nada a la suerte, es decir que un día si me salía el agudo y el sonido bonito, pero otro día sonaba cómo una persona diferente, no debía ser así, entonces nos encaminamos en conseguir el control en cada una de las cosas que hacía con la trompeta desde la respiración, la postura, el pensamiento antes de tocar, la emisión de la primer nota, cada ataque; todo debía estar bajo mi control. Una de las herramientas que mi maestro me propuso para identificar, y percibir el control, fue llevar a cabo una bitácora de estudio, donde

escribiera sensaciones, ideas, pensamientos, y momentos recurrentes en las sesiones de estudio. Comencé un nuevo semestre y tuve la oportunidad de asistir a muchas clases maestras, donde, con un pensamiento diferente, más centrado en hallar el control que estaba buscando y con mi bitácora en mi mano empecé a documentar todas las ideas, consejos, e información que recibía por parte de los maestros y la información que mis sesiones de estudio arrojaban.

Este nuevo semestre traía consigo más compromisos con las agrupaciones de las que ya hacía parte, y no podía permitir que el hecho de hacer parte de tantas agrupaciones, afectara de nuevo mi rendimiento académico con la trompeta, así que decidí implementar día a día un estudio técnico y un abordaje de las responsabilidades que tenía desde una perspectiva calmada, y eficiente la cual empezó a dar frutos, y volví a responder en todo de la mejor manera y lo más importante a disfrutar de la música. Fue en este momento donde surgió la idea de plasmar una propuesta para el abordaje del repertorio, ejercicios, obras, estudios etc, basada en mi propia experiencia, y en la información recolectada de las clases maestras y consejos de otros maestros.

A raíz de esto surgió mi tesis de pregrado, con el objetivo de dejar una huella, una herramienta que pueda ayudar a trompetistas que quizá cómo yo se han sentido perdidos, sin ganas de seguir, y de esta manera puedan adoptar esta propuesta en sus estudios. No soy un trompetista top, ni tengo todas las respuestas, pero cada cosa que he desarrollado en la trompeta ha sido con arduo trabajo, con sacrificios, con mucho amor, y ha dado buenos resultados. He tenido la oportunidad de tocar en agrupaciones importantes, de sobresalir en las clases maestras, de tener conciertos cómo solista y todo gracias a esta manera de ver el estudio de la trompeta. La Sonata de Kent Kennan fue la obra que escogí cómo ejemplo para este trabajo, y también fue la obra que no pude terminar de montar en el examen final que perdí. Esta obra la escogí para demostrarme a mí que soy capaz, y también para recobrar la confianza que un día perdí en mí.

2. Introducción

A lo largo de mi carrera y experiencia cómo trompetista tuve la oportunidad de asistir a muchos encuentros con grandes figuras de la trompeta, además de estudiar 6 meses en un conservatorio en argentina, donde evidencié que el trompetista en formación tiene una gran tendencia a ser poco crítico y constante en cuanto a la práctica de las herramientas e información que le llega por parte de los maestros, por ende, cada cosa que dice un maestro la toman como la verdad absoluta y la ponen a prueba de manera inminente por un periodo de tiempo muy corto, queriendo ver resultados inmediatos; al no ser así abandonan esta nueva práctica antes de convertirla en un buen hábito en el estudio. Por otra parte, también existe una tendencia en concebir que debido a que esta práctica es propuesta por un maestro reconocido en el ámbito de la trompeta, la llevan a cabo sin ser conscientes si esta beneficia realmente el proceso individual, y en muchas ocasiones algunos ejercicios generan tensiones o daños en el proceso que ya estamos llevando a cabo, y no se tiene en cuenta que cada trompetista es único y no a todos les sirven las cosas de la misma forma. De esta manera los trompetistas en formación llenan su mente de prácticas inconclusas, malos hábitos y mucha información no estructurada, creando así un desorden mental que se verá reflejado en su manera de estudiar y de abordar el repertorio.

Teniendo en cuenta lo anterior, muchos trompetistas llegan a cada clase maestra con el objetivo de generar preguntas que los ayuden a encontrar la piedra angular o el ejercicio mágico del quehacer trompetístico esperando una respuesta que de frutos inmediatos. ¿Qué ejercicio debo hacer para tocar notas agudas? ¿Qué ejercicio hacer para ganar resistencia? ¿Qué ejercicio debo hacer para proyectar más el sonido? ¿Qué ejercicio debo hacer para ganar más registro? etc.,

métodos de trompeta hay por montones que abarcan todos los aspectos técnicos y en ninguno se encontrará el ejercicio mágico.

Desde mi experiencia, una de las personas más influyentes dentro de mi proceso ha sido mi maestro Libardo Garzón, trompetista egresado de la Universidad Javeriana y quien me ha acompañado desde mi primer semestre como guía, como tutor, como un papá en la música, un músico excepcional que atravesó por un momento coyuntural cuando yo estaba en mis primeros semestres, pues sufrió una distonía que lo alejaría por un tiempo de tocar trompeta, esta situación nos acercaría de una manera más íntima al instrumento, y a entablar conversaciones sobre la manera en que había sido educado en el colegio, ya que en mi práctica musical se veía reflejada una conducta de reproducir una y otra vez los ejercicios sin pensar más allá, situación que nos recordó al término "Práctica bancaria de la educación" de Paulo Freire, en la cual se menciona que:

En la concepción bancaria de la educación, tanto el educador como el educando establecen una relación poco productiva en el aula, pues el primero es considerado como el sujeto que piensa, habla y sabe, en cambio el segundo el que solo escucha porque sabe poco o no sabe nada, únicamente se convierte en un recipiente, en una vasija al cual hay que llenar con todos los depósitos posibles. (Freire, 2005)

Reflexionando con mi maestro sobre el tema encontramos que el modelo educativo bajo el cual estuve desde pre escolar hasta grado once fue casi que por completo un reflejo de la práctica bancaria de la que habla Paulo Freire, donde el espacio al pensamiento crítico era sesgado por una constante verdad absoluta planteada por el docente y donde debía repetir tal cual sin objetar a lo que se proponía en la clase y si por alguna razón no estaba de acuerdo con el docente era castigado por ser irreverente.

Mi practica musical era un testimonio vivo de este modelo educativo, pasando horas y horas en un constante repetir los ejercicios una y otra vez sin prestar atención al detalle. Fue por esto que mi maestro me invito a cambiar mi pensar, para así dejar de ser esa vasija en donde toda la información se depositaba sin un filtro, y me alentó a ser más selectivo y reflexivo a la hora de poner en práctica la información adquirida por parte de otros maestros, métodos, compañeros etc. Recuerdo que en una clase me dijo “Nuestra cultura es muy repetitiva y poco reflexiva” es por esto que debemos cambiar y romper esa manera de pensar, debido a que no solo somos un ejecutor del instrumento, un ente que repite, sino que, por lo contrario, somos creadores, artistas, por lo cual se debe ir más allá, no quedarse solo con lo que dicen los maestros, aquella verdad absoluta.

Debido a esto surgió en mí una visión diferente del pensamiento trompetístico y dejé de buscar y repetir sin descanso el ejercicio mágico que arreglara mis problemas técnicos y empecé a buscar el cómo hacerlo de una manera tranquila y eficiente, es por eso que desde ya hace varios años empecé a escribir después de cada sesión de mi estudio personal, llevando una clase de bitácora que además nutría con la información que recibía en master clases, congresos y encuentros con maestros de trompeta. Esta bitácora me ayudo a darme cuenta de patrones repetitivos en la buena o mala praxis del instrumento, es decir, había días donde por ejemplo llevaba a cabo cierta rutina donde le daba importancia al descanso entre cada ejercicio y podía tocar todo el día con una calidad de estudio óptima y sensaciones sanas, no obstante, habían días donde por alguna razón no descansaba lo necesario y al cabo de dos horas me sentía devastado dejando en mí la sensación de una mala práctica y un mal día que muchas veces se convertía en una mala semana.

Es por eso que siento la necesidad de organizar la información recolectada a lo largo de mi carrera para dar cómo resultado la propuesta del abordaje del repertorio.

3. Objetivos

Objetivo General

Brindar una propuesta de acercamiento al repertorio partiendo desde el fundamento base de mi experiencia de tranquilidad, calma y no tensión, para facilitar, agilizar y disfrutar la interpretación del repertorio característico del instrumento, tomando como ejemplo la Sonata para trompeta y piano de Kent Kennan.

Objetivos específicos:

1. Resaltar la importancia del pensamiento crítico al servicio de la trompeta.
2. Destacar la conexión corporal, mental y emocional dentro del proceso creativo de preparación del repertorio.
3. Proporcionar al lector herramientas con las cuales pueda llevar a cabo una preparación óptima del repertorio manteniendo un estado mental en calma.

4. Justificación

Al momento de llevar a cabo el montaje de repertorio nuevo se ve reflejada la mala práctica llevando al trompetista a pasar por momentos de frustración, ansiedad e incluso desarrollar un disgusto por la música que está tocando, siendo esta última bastante grave, ya que estamos estudiando música para disfrutar de nuestro quehacer o al menos no para sufrir.

Cómo mencione anteriormente después de perder mi semestre de trompeta decidí organizar mejor la información recolectada a lo largo de mi carrera y de este modo poner en práctica y desarrollar una propuesta de abordaje del repertorio amigable, eficiente, rápida y estructurada, utilizando mucha de la información recopilada en master clases y en mis clases personales con mi maestro, poniéndola a prueba en mi proceso personal y logrando obtener resultados positivos ese semestre, dejando en mí una sensación grata frente a esta propuesta.

Los estudiantes de trompeta de la Universidad Javeriana tienen la fortuna y el infortunio a la vez de poder hacer parte de varias agrupaciones a lo largo de la carrera e incluso, cómo yo, en un solo semestre. Hago referencia al término fortuna puesto que la javeriana es una de las pocas o la única universidad que cuenta con tantas agrupaciones musicales para la práctica del interprete y para acercarnos a la vivencia del interprete profesional ya graduado, donde no solo se hace parte de una agrupación y donde se debe responder por varios estilos de repertorio de manera presurosa además de efectiva. A pesar de lo anterior, menciono que es un infortunio debido a que al pertenecer a tantas agrupaciones en medio de nuestro proceso formativo, tocar trompeta no es lo único que hacemos, debemos responder por el resto de asignaturas igual de importantes y el tiempo de estudio del instrumento se ve reducido, llevándonos muchas veces a estudiar de una manera no muy saludable y pasar por episodios de ansiedad, frustración, entre otros. Es por eso que quiero exponer en este escrito la propuesta del abordaje del repertorio que desarrollé siendo estudiante del pregrado y viviendo muy de cerca la experiencia de formación javeriana donde el tiempo cobra un papel importante y se debe responder efectivamente en cada una de las agrupaciones, materias e incluso trabajos fuera de esta.

5. Propuesta de estudio.

5.1. Pausas

Una de las creencias más fuertes en cuanto al estudio del instrumento por parte de los músicos en formación es la de estudiar más de 6 horas diarias, ya que de esta manera se logra resistencia y se desarrollaran todas las habilidades necesarias, pero no se recalca lo importante del descanso dentro de esas horas de estudio es por eso que se crea la idea errónea de estudiar el instrumento 6 a 8 horas sin parar, siendo esto contraproducente, ya que esto puede traer consecuencias graves cómo una distonía focal y la sobrecarga física.

Cómo dice Arrate López Mesanza (2104) en su tesis Análisis de la presencia de dolor y/o trastornos musculoesqueléticos en músicos instrumentistas profesionales “El tiempo que emplean los músicos en los ensayos es mucho mayor que el de las actuaciones y probablemente sea por eso por lo que la mayoría de las lesiones musculoesqueléticas estén relacionadas con la práctica. A menudo, tienen que tocar pasajes difíciles durante varias horas sin interrupción, que no solo hace que aumente el riesgo de lesión, sino que también puede hacer que se produzca una distonía focal.”

(p.1)

A continuación, se mostrará una gráfica tomada de la tesis de López Mesanza (2014), donde se evidencian las patologías más comunes en el trompetista.

Trompeta	Afectación en la mucosa labial. Afectación dental. Cervicalgias. Hipoacusia. ATM.
-----------------	--

Imagen de la Gráfica de La Patología observada relacionada con la utilización de la Trompeta.

(Mesanza, 2014, p.4)

Al ver las patologías a las que estamos expuestos los trompetistas, me parece importante hacer un breve acercamiento a la definición de cada una de estas.

5.2 Patologías en trompetistas

5.2.1. Afectación de la mucosa labial:

La piel y la mucosa, además de ejercer una función protectora y humidificante, son las estructuras que, junto con el tejido graso del margen del labio, producen el sonido en los instrumentos de viento metal.

En primer lugar, es importante mencionar el aumento del flujo respiratorio debido a la necesidad de movilizar más cantidad de aire y a mayor velocidad al tocar. Eso por sí solo ya constituye un factor de agresión para la mucosa oral, nasal y faríngea, por ello, es mucho más frecuente la patología de esta zona (por ejemplo, las anginas de repetición) entre los músicos de viento que

entre la población general. Además, para poder permitir que ingrese un volumen suficiente de aire en los pulmones en las pocas décimas de segundo de las pausas de respiración, el músico debe inspirar forzosamente por la boca ya que la nariz ofrece una mayor resistencia. Ello evitará el componente de filtraje, calentamiento y humidificación que realiza la cavidad nasal y convertirá el aire inspirado un mucho más irritante. (Llobet, s.f)

Por otro lado, un segundo factor a tener en cuenta es la presión a que se somete la cavidad bucal y las vías respiratorias superiores (sobre todo la faringe y la laringe) en la mayoría de instrumentos de viento. Tal tensión en las paredes de la zona puede provocar distensión en el cuello y la cara (por ejemplo, en el carrillo o el cuello) y afectación de las glándulas salivales (sobre todo la parótida) por entrada de aire y bacterias de la cavidad bucal en la glándula. (Llobet, s.f)

Finalmente, en tercer lugar, existe el factor irritante que provoca la saliva o el propio roce, presión o vibración en la zona del labio. Esa irritación conlleva siempre una respuesta por parte del organismo. Esta puede ser de tipo adaptativo, es decir que se consigue proteger la zona aumentando el grosor de la piel o la mucosa, o no adaptativo, lo que hace referencia a que la piel se irrita, enrojece o fisura. (Llobet, s.f)

5.2.2. Afectación dental:

El uso constante de la ejecución de los instrumentos musicales puede afectar gravemente a la oclusión dentaria, ya que, sólo se requieren menos de 100 g de presión para mover ortodóncicamente una pieza dentaria, y se ha logrado medir la fuerza con que se apoyan estos instrumentos sobre los tejidos orales, alcanzando algunos de ellos los 500 g de presión. Los instrumentos de

aliento tales como flauta transversa, trompeta, trombón y tuba están en contacto directo con los labios y para ejecutarlos es necesario ejercer una presión interna del aire hacia la boquilla del instrumento, lo que provoca lesiones en los músculos, pero también influye en la posición de los incisivos y la posición mandibular, lo que lleva al ejecutar este tipo de instrumentos. (Guzmán, C., Gutiérrez, A., Hernández, J., Guzmán, I. 2018 p.35)

Este grupo de instrumentos son interpretados extraoral mente, ubicando una boquilla metálica con forma de copa sobre los labios superior e inferior, presionándolos y transmitiendo dicha fuerza a los dientes anteriores. La piel y la mucosa, además de ejercer una función protectora y humidificante, son las estructuras que, junto con el tejido graso del margen del labio, producen el sonido en los instrumentos de viento metal. (p.41)

5.2.3. Cervicalgia:

Es una molestia en cualquiera de las estructuras del cuello, entre ellas, los músculos, los nervios, los huesos (vertebras), las articulaciones y los discos intervertebrales.

Este tipo de afecciones musculo esqueléticas se deben al adoptar malas posturas por tiempo prolongado. Medline Plus. (s. f.).

5.2.4. Hipoacusia:

También conocido como sordera parcial, es la disminución de la sensibilidad auditiva. Esto afecta a uno o ambos oídos y se puede presentar en diferentes tipos y grados. (Medline Plus, s. f.)

La Música es una de las profesiones más arriesgadas en lo que al cuidado de la salud auditiva se refiere, los profesionales que se dedican a este menester se ven obligados a dedicar una cantidad importante de tiempo a su estudio tanto individual como grupal, lo que ocasiona que los músicos estén expuestos durante largos periodos de tiempo a altas presiones sonoras. (Sánchez, 2016p.5)

5.2.5. ATM:

Los trastornos de los músculos y la articulación temporomandibular (trastornos de la ATM) son problemas que afectan las articulaciones y músculos de la masticación que conectan la mandíbula inferior al cráneo. (Medline Plus, s. f.).

“Al momento de interpretar los instrumentos de viento metal la mandíbula se desplaza desde una posición de reposo hacia arriba y atrás en forma repetitiva, favoreciendo el desplazamiento posterior del cóndilo mandibular y aumentando la probabilidad de una luxación anterior del disco articular” (Guzmán, C. P., Gutiérrez, A. D., Hernández, J. R., & Guzmán, I., 2018, p. 42)

Después de detallar estas patologías que puede llegar a padecer el trompetista es importante caer en cuenta del riesgo que se tiene al no descansar lo adecuado en la práctica. Recientemente en una clase maestra el año 2017 que dictó el Maestro Alex Freund trompetista alemán y doctor de

trompeta de la universidad de McGill recalcó varias veces la importancia del descanso y la calma en medio de la práctica, siendo a veces incluso demasiado reiterativo, proponiendo descansos después de cada ejercicio, lo cual en ese entonces me pareció un poco exagerado de su parte; sin embargo, después de esta clase maestra el descanso se convirtió en algo primordial en mis sesiones de estudio ya que comencé a evidenciar en mi bitácora ciertos patrones repetitivos de sensaciones al terminar la sesión, es decir, aquellos días donde realizaba una práctica con descanso y calma, el estudio y mi cuerpo se veían directamente beneficiados; no obstante, los días que por alguna razón no podía descansar adecuadamente no tenía buenas sensaciones y sentía ciertos dolores y molestias corporales, es por esto que menciono las pausas inicialmente, porque del buen trato de estas dependerá la evolución positiva en el proceso, ya que la necesidad de hacer descansos en la práctica es fundamental. Esto no solo se debe efectuar al finalizar la sesión de estudio, sino también durante la sesión, con el objetivo de no llegar al límite y agotar así a los grupos musculares implicados en la práctica.

Para terminar con este gran punto de mi trabajo llamado pausas, quiero hacerlo con unos consejos por parte de dos grandes maestros de la trompeta.

El maestro Claude Gordon trompetista y pedagogo en su libro “Brass playing is no harder than a deelep breathing” (1987) dice:

“Descanse lo suficiente, con descansos cortos puede practicar todo el día.
Nunca se sobrecargue, cuando esté cansado descanse”

“Rest often, with shorts rests you can practice all day” “Never overpractice, when tired rest”

Por otro lado, Alex Freund mencionó en aquella clase maestra “haz pausa antes de estar cansado, si en el estudio diario nunca te cansas, estarás creando un hábito donde tu cuerpo no sabrá que es

estar cansado de esta manera siempre estarás fresco y cómodo a la hora de tocar, es ahí donde viene la verdadera resistencia.” (Clase maestra Relajación en la trompeta del año 2017)

5.3. Contexto.

Para continuar con el abordaje de mi propuesta haremos una aproximación contextual a la obra que he elegido como ejemplo para este trabajo; sin embargo, en un primer momento aprovecharé este apartado para exponer acerca de la importancia de contextualizarse previamente a la preparación de una obra.

Inicialmente, es de suma importancia tener un acercamiento con el compositor y su contexto.

Según Fabio Lozano (2002) al hablar de contexto se hace referencia a:

Se trata de hacer hablar a los textos mostrando elementos que están ignorados, escondidos o supuestos bien por los intereses de los diferentes actores y relatores, como por “lo obvio” de las circunstancias que para un extraño o para otros contextos resultan indescifrables y que incluso por su inmediatez no se asumen como tema en las reflexiones y las acciones interpretativas. (p.2)

También es importante mencionar que los contextos pueden ser leídos en diferentes dimensiones.

A continuación se enunciarán algunas que han parecido ineludibles dentro de este trabajo:

Por una parte, podemos ver el contexto desde un ámbito espacial y geográfico, lo cual hace referencia a todo el conjunto de condiciones físico ambientales que inciden en la caracterización

de los comportamientos de los seres humanos como individuos. Esto debe ser tenido en cuenta para una comprensión acertada de los fenómenos que han ocurrido.

Por otro lado, está el contexto temporal, es decir, histórico. Cada acción se inscribe en el dinamismo histórico de otras acciones y sólo puede ser comprendido dentro de ellas.

Finalmente, el contexto tiene aspectos culturales que se refieren tanto a los usos y costumbres como a las mentalidades y valoraciones. (Lozano F 2002p.3)

En mi propuesta es imprescindible conocer sobre el contexto temporal, cultural e histórico del compositor y la obra, ya que cómo menciona Lozano el contexto nos muestra lo que se omite por obvio y si se quiere dar una gran interpretación no debería obviarse nada. Hay que recordar que no somos ejecutantes ni repetidores, somos seres críticos que interpretamos y damos vida a las notas en el papel, por consiguiente, al conocer más acerca de quién, cómo, y bajo qué circunstancias se compuso lo que se interpreta, se entenderá más y se podrá llegar más fácil a una gran interpretación.

5.3.1. Contexto en práctica.



Foto tomada del obituario Dignity Memorial.

KENNAN, KENT WHEELER (1913-2003), compositor clásico, profesor de música y orquestador, nació en Milwaukee, Wisconsin, el 18 de abril de 1913. A una edad temprana demostró talento musical. Comenzó las lecciones de piano a los seis años y los estudios de flauta y órgano a partir de ese entonces. Inicialmente, estudió arquitectura en la Universidad de Michigan, pero luego pasó a artes liberales y composición, obtuvo títulos de la Universidad de Michigan y luego de la Eastman School of Music (donde estudió con Howard Hanson) en composición y teoría musical. Varias de sus primeras piezas orquestales fueron grabadas más tarde por la Eastman-Rochester Orchestra bajo la dirección de Hanson. En 1936, a la edad de veintitrés años, Kennan fue honrado con el codiciado Prix de Rome, por una sinfonía que escribió.

Durante la Segunda Guerra Mundial, fue reclutado en el Cuerpo Aéreo del Ejército de los Estados Unidos como miembro de una banda y más tarde fue ascendido a suboficial líder de banda. Su composición *The Unknown Warrior Speaks*, para coros de voces masculinas no acompañados, se realizó para la primera dama Eleanor Roosevelt en Washington, DC, en 1944.

Como compositor, la música de Kent Kennan se comparó a veces con las obras Samuel Barber, Paul Hindemith e incluso con Igor Stravinsky. Sus composiciones incluyeron obras para orquesta, conjunto de cámara, instrumento solista y canciones y música coral. La obra más conocida de Kennan, *Night Soliloquy* (1936), una pieza para flauta solista, piano y cuerdas, ha sido interpretada por las principales orquestas de los Estados Unidos con directores como Leopold Stokowski, Seiji Ozawa, Eugene Ormandy y Arturo Toscanini. En 1939 Kennan compuso un andante para oboe y orquesta y en 1946 un concertino de piano. Kennan también escribió algunas piezas instrumentales, incluidas dos sonatas para piano, en 1936 y 1942, que quedaron sin terminar. *Three Preludes* fue escrito para piano en 1939 junto con *Sea Sonata* para violín y piano. En 1948 escribió *Scherzo, Aria y Fugato* para oboe y piano. Su obra ampliamente interpretada, *Sonata para trompeta y piano*, fue escrita en 1956.

Tenía cuarenta y tres años cuando abandonó su carrera de composición y se dedicó a la enseñanza y la escritura educativa. Su carrera docente prevaleció sobre la composición desde mediados de la década de 1950 hasta principios de la de 1990, cuando su silencio creativo fue roto por un puñado de obras de cámara.

Major testaments to Kennan are his landmark textbooks. En 1952 el escribió *The Technique of Orchestration*, en su sexta versión (revisada por Donald Grantham) en 2002. Además, escribió *Counterpoint* en 1959 (en su cuarta edición en 1999). Estos libros se han mantenido como elementos educativos básicos para los estudiantes de música en los Estados Unidos durante más de cinco décadas. En años posteriores, Kennan mostró interés por las transcripciones. Arregló la *Sonata Op. 94* para clarinete y piano y la *Sonata para violín en la mayor de Brahms* y, también de Brahms, un arreglo del *Intermezzo Op. 118, núm. 2*, para violonchelo y piano.

Después de unas cuatro décadas de servicio académico, Kennan se jubiló en 1983. Fue miembro de la Sociedad Estadounidense de Compositores e Intérpretes, la Asociación Nacional de Compositores y la Asociación Estadounidense de Profesores Universitarios. También fue miembro fundador de la Primera Iglesia Unitaria Universalista en Austin. Fue un firme partidario de la estación de radio clásica de Austin. Donó sus archivos de partituras musicales, álbumes de recortes y correspondencia, así como su colección de libros a la Universidad de Texas. También dejó una importante donación de becas a la universidad para estudiantes de composición y teoría.

En mayo de 2001 se le otorgó el más alto honor que la Facultad de Bellas Artes tiene para ofrecer, el Premio E. William Doty, que reconoce a las personas que han contribuido a la educación, las artes y la sociedad, así como a la facultad y la universidad. Fue incluido en la primera promoción del Salón de la Fama de las Artes de Austin en 2002.

En 2003, a Kennan se le permitió escuchar parte de su única sinfonía, la obra que le valió el Prix de Rome, una vez más, aunque se mostró reticente a la idea de que fuera revivida. Kennan fue muy modesto en lo que respecta a sus composiciones. La Orquesta Sinfónica de Austin interpretó el movimiento lento de la sinfonía como un tributo a Kennan en su noventa cumpleaños. Según Bryce Jordan, ex presidente del departamento de música de UT, "El tipo era un excelente usuario de materiales musicales". El compositor y profesor de UT Dan Welcher describió a Kennan como "la imagen misma del compositor caballero" que "ofreció a los compositores un modelo de cómo comportarnos como creadores, maestros y defensores".

Kennan murió el 1 de noviembre de 2003 en Austin. Nunca se casó ni tuvo hijos, pero dejó un gran legado a las futuras generaciones en sus composiciones y libros académicos. (Jasinski, L. J. s. f.).

5.3.2. Peculiaridades de la obra.

En la partitura de la sonata se encuentra una nota introductoria escrita por Kennan en abril de 1985 diciendo lo siguiente. “La Sonata para trompeta y piano fue encargada por la National Association of schools of Music (NASM) en el año 1954 y se publica la primera versión en el año 1956. La presente versión fue revisada y se hicieron algunos ajustes dentro de los cuales se encuentran: Pasajes que contienen métricas irregulares (5/8,7-8,10/8. Etc.) las cuales fueron re escritos usando la “correcta” agrupación y acentos para, de esta manera, facilitar la lectura al interprete, ya que de otra forma sería confusa la lectura para los intérpretes de hoy día.

Ahora bien, la coda del primer movimiento, el compositor sentía era demasiado larga y repetitiva así que fue acortada. Este cambio reduce la tendencia de sentir este movimiento desproporcionadamente más largo a comparación de los otros.

Otro aspecto a resaltar hace referencia a que las indicaciones del metrónomo originalmente eran más rápidas, debido a que el metrónomo que se usó para estas, estaba defectuoso, sin embargo, ya han sido corregidas.

También, algunos fragmentos de la parte del piano han sido ligeramente alterados, por diversas razones para detallarlas aquí.

Finalmente, La Sonata fue estrenada por J. Frank Elsass el 26 de noviembre de 1955 en la convención de la NASM en St. Louis, Missouri. Kennan y Elssas fueron colegas de la Universidad de Texas en Austin durante el tiempo en el que kennan componía la sonata, Elsass (ex solista de corneta de la Goldman Band) proporcionó a Kennan valiosos consejos sobre cómo dar vida a la

línea melódica de la parte de la trompeta. Agradecido por su colaboración, Kennan dedicó la Sonata a Elsass

5.3.3 Breve análisis de la sonata.

La Sonata para trompeta y piano de Kent Kennan es una de las obras más importantes e interpretadas dentro del repertorio para trompeta solista del siglo XX, es una obra de tres movimientos contrastantes donde se destaca al máximo las posibilidades técnicas de la trompeta como el registro, la sonoridad, la articulación entre otras, siendo esta una obra de gran exigencia técnica y expresiva para el intérprete.

I Mov “With strenght and Vigor.”

El primer movimiento tiene la indicación *With strenght and vigor* que en español significa con fuerza y vigor, mostrando desde el inicio la pauta para un movimiento que estará lleno de energía e intensidad. Al inicio del primer movimiento aparece en la dinámica fuerte el tema introductorio a modo de fanfarria Tema A (gráfica 1) que se irá desarrollando de manera traspuesta o solo evidenciando algunos motivos de este durante el movimiento. Aparece el tema B, en donde la trompeta tiene una línea melódica lírica y el acompañamiento es acorde a esta melodía, este será el único momento en este movimiento donde haya un acompañamiento suave, ya que en el resto del movimiento el acompañamiento es responsorial, imitativo y con algunas contra melodías., seguido de una zona con materiales rítmicos que se irán acelerando poco a poco hasta cuando aparece el tema A en su reexposición, pero esta vez mostrando solo la primera y última frase en una dinámica diferente *pp* y la primera frase traspuesta un tono ascendente, con una variación en

la escritura entre el pulso 2 y 3 del segundo compas y con una aumentación rítmica entre el pulso 2 y 3 del tercer compas (gráfica 2); sin embargo, la segunda frase esta traspuesta solo medio tono ascendente (gráfica 2). Después de la re exposición aparece la reexposición del tema B pero esta vez traspuesto un semitono ascendente, un pequeño link anticipa la llegada de la coda con una sección donde el ostinato del acompañamiento del piano presenta una aumentación rítmica (gráfica 3) que lleva a la conclusión del movimiento con una coda donde aparece de nuevo un llamado en forma de fanfarria en la dinámica de *ff* y en una línea melódica más dramática y lenta en el registro agudo, concluyendo con una cadencia autentica perfecta en Eb real.

Tema A Exposición.

With strength and vigor

Tema A final de la exposición.

Sonata Kennan I Mov- Tema A exposición y final.

Gráfica 1

Tema A Reexposición con ajustes y trasposición a un tono.

p
Cambio de dinámica.

3
Cambio en la notación.

cresc.
Aumentación rítmica.

p

Sonata Kennan I Mov-Tema A Reexposición- con ajustes.

Tema A final de la Reexposición, trasposición a medio tono.

mf *ff*

3

fff *dim.* *mf dim.*

Sonata Kennan I Mov-Tema A Reexposición y final- con ajustes y trasposiciones.

Gráfica 2

non legato

Motorrmo en corcheas.

pochis-rit.
Aumentación rítmica.

Sonata Kennan I Mov- Ostinato que prepara la fanfarria del final del movimiento.

Gráfica 3

Este movimiento tiene gran variedad de métricas, binarias 4/4,2/4, ternarias 3/4,9/8 y se evidencia el uso de métricas irregulares como 5/8,5/4,7/8 y mixtas cómo el 8/8 con la intención de desplazar la orientación rítmica y crear una ambigüedad rítmica en dichas secciones.

II Mov “Rather slowly and with freedom.”

Este movimiento tiene la indicación *Rather slowly and with freedom*, que traducido al español significa Bastante despacio y con libertad, lo cual de entrada indica que es diferente al primer movimiento. El piano se introduce a este movimiento con una línea melódica donde se dibuja la tonalidad de G menor; la trompeta hace su entrada con una sonoridad e intención diferentes que será el tema A (gráfica 4) donde por un lado se hace uso de la sordina straight que enmudece y endulza el sonido de la trompeta, y por el otro su intervención es con una frase melódica tan sutil y lenta que se desvanece por completo la idea de vigor, el acompañamiento deja de ser responsorial cómo en el primer movimiento y se convierte en un acompañamiento de largos y distanciados acordes además que la actividad rítmica disminuye mientras la línea melódica de la trompeta se desarrolla en un extenso rubato.

Seguido por un pedal en ostinato en el acompañamiento del piano que marca la entrada a la única parte del movimiento donde la trompeta estará sin sordina tema B (gráfica 5), un cambio en cuestiones tímbricas pero manteniendo un discurso delicado, con dinámica en *piano*, ligaduras de fraseo, y una articulación ligada, el ostinato sufre una aceleración rítmica y dinámica guiando el discurso musical hacia el clímax de este movimiento donde la línea melódica de la trompeta recuerda el vigor del primer movimiento con una dinámica que va de *forte* a *fortissimo* y un *molto marcato* en la articulación, para terminar en un *diminuendo* y *decrescendo* que lleva de nuevo a

la sensación de calma, el piano replica la segunda frase del tema B (gráfica 6) de la trompeta con la mano derecha mientras la mano izquierda lleva un pedal en ostinato que va marcando el decrescendo rítmico, aparece de nuevo el tema A en la re exposición por parte de la trompeta con sordina straight, sin embargo esta vez con una aumentación rítmica en el primer compas (gráfica 7) y una ajuste y disminución de notas en el último compas seguido por una coda bastante corta donde se hace uso de una Harmon mute cambiando una vez más la sensación tímbrica siendo una sordina que genera una sonoridad de profundidad y lejanía en la trompeta, esto para poder reflejar la indicación de *in the distance* que da Kennan en este último segmento del movimiento.

A diferencia del primer movimiento donde las amalgamas rítmicas están por todo el desarrollo musical, en el *Rather slowly and with freedom* se mantienen las métricas de 2/4, 3/4, 4/4, y 5/4. Este movimiento es el más corto de la sonata.

The image shows a musical score for the trumpet part of the second movement of the Sonata Kennan II. The tempo is marked "Rather slowly and with freedom". The score consists of two staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *pp* and includes markings for *mf*, *p*, and *PP*. A section of the music is marked with a green box and the text "straight mute". Other markings include "poco string.", "a tempo", and "P". The second staff starts with "poco string.", "a tempo", and "cresc.", followed by "mf" and "mp". There are also markings for "string." and "a tempo". The score includes various time signatures (2/4, 3/4, 4/4, 5/4) and includes a section marked "6" (sextuplet) and a section marked "3" (triple).

Sonata Kennan II Mov- Tema A- Exposición.

Gráfica 4

Primera frase.

open

p

Segunda frase

mp *cresc.*

3

Sonata Kennan II Mov-Exposición Tema B-

Gráfica 5

Tema B Segunda frase.

m. *f* *sim.* *mf*

half pedal

Sonata Kennan II Mov-Reexposición Tema B segunda frase- Presentado en el piano.

Gráfica 6

The image shows a musical score for the re-exposition of Theme A in the second movement of Sonata Kennan II. It consists of three staves of music. The first staff begins with a *dim.* marking and a triplet of eighth notes. It features a 6/8 time signature and a *pp straight mute* instruction. A red box highlights a rhythmic increase in the second system, labeled "Aumentación Rítmica." The second staff starts with *a tempo* and *p*, followed by *poco string.* and *a tempo*. It includes a *cresc.* marking and a *string.* instruction. A red box highlights a decrease in notes in the third system, labeled "Ajuste Disminución de notas." The third staff begins with *a tempo* and *mf*, followed by *mp* and *p*. It includes a *poco string* instruction and a red box highlighting a decrease in notes in the third system, labeled "Ajuste Disminución de notas." The score is titled "Sonata Kennan II Mov -Reexposición Tema A-".

Sonata Kennan II Mov -Reexposición Tema A-

Gráfica 7

III Mov “Moderately fast, with energy”

Moderadamente rápido, con energía es la indicación para el último movimiento de la Sonata, en la introducción se presenta el tema A (gráfica 8), un tema bastante enérgico escrito en la dinámica de *forte* y con un juego de amalgamas rítmicas que desplazan la sensación del pulso, llevando la dinámica hasta un fortissimo donde aparece un *súbito pianissimo* y un decrescendo dinámico cerrando la exposición del tema A. El acompañamiento por parte del piano en el tema A empieza al unisonó, y después retoma al igual que en el primer movimiento un acompañamiento imitativo, en donde por varios segmentos toca fragmentos del Tema A cómo por ejemplo en los compases que sirven de puente entre el tema A y tema B (gráfica 9). Aparece el tema B (gráfica 10) con una gran variedad de métricas entre las cuales están $10/8, 8/8, 7/8, 5/8$ y un $3/4$ en la melodía de la trompeta contra un $6/8$ en el acompañamiento del piano.

Moderately fast, with energy
(open)

f *ff* *pp* *mf* *mp* *pp*

Sonata Kennan III Mov - Tema A - Exposición.

Gráfica 8

Puente entre Tema A y Tema B

Tema B

Fragmento del Tema A

pochiss. rit. *a tempo*

mp *pp* *mf* *dim* *p* *leggiero*

Ostinato.

Indicación 6/8 contra 3/4

Sonata Kennan III Mov - Puente entre tema A y tema B.

Gráfica 9

The image shows a musical score for the exposition of Tema B from Sonata Kennan III. It consists of four staves. The first staff is labeled 'Tema B' and 'p leggiero'. The second staff has a dynamic marking 'mf'. The third and fourth staves continue the musical development. Red brackets highlight specific sections of the music.

Sonata Kennan III Mov Tema B - Exposición-

Gráfica 10

Después del tema B, hay una re exposición del tema A (gráfica 11) pero esta vez traspuesto medio tono abajo y con un ajuste en el primer pulso del tema y en el último pulso del anteúltimo compas, además el acompañamiento ya no es al unisonó ni imitativo, el piano lleva una contra melodía, Terminada la re exposición del Tema A, aparece un indicación en el piano “ *Simply in the mannner of a chorale*” mostrando el tema C (gráfica 12), una melodía suave y lenta que anuncia una nueva presentación del motivo inicial del tema A , pero con varios ajustes y con un acelerando rítmico y dinámico, luego hay una presentación del tema B , pero esta vez en una versión más corta pues se le han omitido 4 compases con respecto al tema original, seguido de una presentación de varios motivos y materiales del tema A con varios ajustes por parte del piano, mientras este avanza melódica y armónicamente preparando la aparición del tema C (gráfica 13) que antes fue expuesto en forma de coral pero esta vez aparece en forma de fanfarria en la trompeta traspuesta una

tercera menor ascendente, con una dinámica de *ff* y *marcato*. Consecutivo a esto empieza el desarrollo del final de la Sonata dividido en 3 partes *Piu mosso*, *Poco piu mosso* y *Meno mosso*, cada una de estas partes evoca el carácter de los 3 movimientos e incluso son proporcionales en duración siendo el *Piu mosso* más largo que los demás y el *Poco piu mosso* muy corto, llegando al *Meno mosso* que marcará el final de la sonata con el uso de métricas irregulares, emiolas, acelerando ritmico, armonico melódico y dinámico para terminar en un acorde sostenido en la dinámica de *fff* y en la nota más aguda que se usó durante la sonata, indudablemente un final lleno de vigor.

Al igual que el primer movimiento este cuenta con una gran variedad de métricas y amalgamas.

Cabe resaltar que las imágenes del análisis fueron tomadas del score y la partitura solista de la sonata, por ende, el piano está en notación real y la parte solista en Bb.

Sonata Kennan III Mov - Tema A Reexposición- Con ajustes.

Gráfica 11

Simply; in the manner of a chorale

p *mf*

Ped simile

dim. *pp*

Sonata Kennan III Mov - Tema C- En la voz soprano del piano.

Gráfica 12

f *ff* *ff marc.* *poco dim. (f)* *ff*

f *ff* *f*

ff *fff*

poco rit.

Sonata Kennan III Mov - Tema C- Re exposición, Traspuesto una tercera menor ascendente.

Gráfica 13

Ya habiendo realizado un breve análisis de la obra, se deben identificar los aspectos musicales y técnicos más retadores y a trabajar más fuerte dentro del proceso de montaje de la obra. A continuación, enunciare los elementos que me parecen más importantes.

1. El cambio constante de métricas regulares e irregulares.
2. Frases largas.
3. Los cambios continuos y súbitos de dinámicas y energía.
4. Articulaciones y fraseo.
5. Aparición de frases en el registro agudo hacía el final de los movimientos.

Se evidencian estos aspectos antes del montaje con el fin de guiar cada paso en el estudio en pro de estos aspectos, para que no tomen por sorpresa al interprete en medio del montaje e incluso se termine perdiendo tiempo, lo cual no es la idea en esta propuesta.

5.4. Sonido.

El sonido es la carta de presentación del trompetista, un buen sonido es atractivo e indica buena técnica, por ende, antes de empezar con el montaje del repertorio es importante tener una imagen del sonido de cómo lo queremos, sin olvidar la tranquilidad en la ejecución de este.

Experimentar un soplo libre que de vida a un sonido sin distorsión a lo largo de todo el registro y en calma, que de cómo resultado un sonido centrado y lleno de armónicos será el primer objetivo.

Un buen sonido es señal del buen soplo y a su vez indica si hay o no tensiones en el cuerpo.

En el libro Regreso a lo Básico para trompetistas el maestro Vincent Cíchowicz, habla del sonido desenfocado, que es este que no viene de un soplo libre.

Por ejemplo, el sonido desenfocado, o muerto, como lo llamaba Cíchowicz, era el resultado de una aplicación de técnicas de respiración incorrectas y la incapacidad del alumno para conceptualizar un sonido de trompeta resonante. También, esa clase de sonido desenfocado señala una tensión física en el pecho, en el área abdominal o en las zonas torácicas, haciendo que los alumnos toquen bajo una gran cantidad de presiones físicas. (Loubriel, L., 2011p.21).

Sonidos desenfocados, aunque útiles para algunas situaciones musicales como determinados estilos de jazz, a menudo limitan al trompetista en términos de técnica. (p.21)

Además de ser la carta de presentación un buen sonido generara más oportunidades musicales y laborales, eso dice James Sommeville, primer corno de la Orquesta sinfónica de Boston:

Aparte de cualquier otra cosa, cuando escucho una audición y oigo una producción de tono buena, inmediatamente después de la primera nota que toquen me empiezo a sentir cómodo. Una buena producción de tono es inmediatamente atractiva y te hace querer perdonar muchos errores si estás juzgando la audición detrás de una cortina porque quieres tener a ese trompetista en tu sección. Me resulta más fácil trabajar con este tipo de tono en términos de entonación. Lo contrario es también cierto. Si oyes a un trompetista muy hábil, pero oyes algo imperfecto en su producción de tono, vas a querer buscar excusas para deshacerte de él porque sabes que al final no vas a quedar satisfecho. (Loubriel, L. E., 2011p.24).

Ya viendo la importancia del buen sonido, el buen soplo y la importancia de este en el mundo musical profesional, quiero brindar unos ejercicios para centrar el sonido que me han ayudado durante la carrera, pero antes de realizarlos aconsejo tomar una postura corporal indicada, y una

actitud mental de calma, donde se preste mucha atención a lo que pasa en nuestro cuerpo al momento de realizar la práctica instrumental.

Dicha acción de prestar atención a los movimientos corporales se llama propiocepción la cual se define como “la capacidad de una articulación de determinar su posición en el espacio, detectar su movimiento (kinestesia) y la resistencia que actúa sobre ella. Para ello los mecanorreceptores, tras ser activados por un estímulo mecánico, envían una señal neural donde será procesada” (Vanmeerhaeghe, A., Romero, D., 2013p.109).

Para trabajar el centro de sonido sugiero llevar a cabo ejercicios de pocas notas donde le demos importancia al flujo del aire, siempre empezando desde el registro medio o grave que generan comodidad en el trompetista e ir ampliando paulatinamente hacia el registro agudo. Siendo conscientes de la propiocepción en cada momento.

Este llamado de atención a las sensaciones corporales y propiocepción, lo hago porque fue gracias a esta herramienta y al maestro Daniel Crespo que descubrimos varias tensiones corporales en lugares que no tienen nada que ver con la actividad trompetística, pues en una clase donde buscábamos un sonido con tono y rico en armónicos el maestro me pidió que revisara lentamente todo mi cuerpo y buscara tensiones, después de esta indicación me dispuse a hacerlo y descubrí que al tocar una nota cualquiera en un registro cómodo mis pies estaban contraídos y los dedos ejercían mucha fuerza y tensión, al soltar y relajar esta parte de mi cuerpo el sonido cambió inmediatamente es por esto que doy tanta importancia a la propiocepción.

A partir de lo anterior, y ya teniendo en mente cómo llevar a cabo los ejercicios y que disposición tener frente a estos, los ejercicios que uso y recomiendo usar para el trabajo de un buen sonido

son:

El primer ejercicio consiste en hacer notas largas en la dinámica de piano desde el Do central, pasando por las 7 posiciones de manera descendente. Luego haga una pausa que dure lo mismo que el ejercicio, se sube un armónico y se procede a pasar por las 7 posiciones, repitiendo esto hasta el armónico más agudo donde se sienta cómodo.

Seguir descendiendo hasta cumplir las 7 posiciones.

Seguir descendiendo hasta cumplir las 7 posiciones.

Gráfica 1 Ejercicios de sonido 1er armónico.

Gráfica 2 Ejercicios de sonido 2do armónico.

Seguir descendiendo hasta cumplir las 7 posiciones.

Seguir descendiendo hasta cumplir las 7 posiciones.

Gráfica 3 Ejercicios de sonido 3er armónico.

Gráfica 4 Ejercicios de sonido 4to armónico.

El siguiente ejercicio para encontrar el tono es una variación de la lección 7 del método Systematic approach to daily practice de Claude Gordon. Este, además de encontrar el tono por medio del buen soplo, se busca replicar la comodidad y libertad que hay al tocar en el registro grave al acercarse progresivamente al registro agudo. Es importante evitar movimientos en la embocadura ni tensiones en la boca para llegar a la nota final. Para lograr esto último imaginé cómo el aire llena cada una de las notas sin necesidad de fuerza, hay energía en el movimiento del aire más nunca fuerza ni tensión.

The image displays four musical staves, each representing a different key signature for a sound exercise. Each staff begins with a treble clef and a middle C (C4) on the first line. A red slur arches over the notes, indicating a continuous sound. The notes are half notes, and the exercise progresses by half tones (semitones) up the scale. The first staff is in C major (C, D, E, F, G, A, B, C). The second staff is in D major (D, E, F#, G, A, B, C#, D). The third staff is in E major (E, F#, G, A, B, C#, D, E). The fourth staff is in F major (F, G, A, Bb, C, D, Eb, F). Each staff starts with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) and ends with a dynamic marking of *pp* (pianissimo). A red wedge-shaped symbol is placed below the final note of each staff, pointing towards the *pp* marking.

Seguir subiendo por medios tonos hasta donde sea posible.

Gráfica 5 Ejercicio de sonido.

El sonido se puede trabajar a partir de cualquier ejercicio, siempre y cuando mantenga una sensación de calma, de un buen soplo y se desarrolle una concentración tanto en el sonido cómo

de lo que pasa en su cuerpo mientras desarrolla el ejercicio. Se debe recordar que existen muchos métodos, pero lo realmente importante es el cómo lo hacemos. A partir de mi experiencia concibo que es primordial tener en mente objetivos y metas claras del estudio, y en este caso prima la calidad del sonido y la sensación de calma, además de un estado reflexivo.

Con esto en mente propongo una lista de métodos que se pueden utilizar para el desarrollo y búsqueda del sonido.

1. Daily drills and technical studies for trumpet de Max Schlossberg. Capítulo I Long Note Drills. Método Completo de trompeta de G. Balay. Capítulo I.
2. Arban's complete conservatory method for trumpet.
3. Long tones studies. Vincent Cíchowicz.
4. Warm – Ups + Studies James Stamp.

5.5. Fluidez.

Después de centrar el sonido y quedar con una sensación tranquila y cómoda, se procede a buscar la fluidez dentro de la música, repertorio, estudio lirico, obra, etc. Para esto, antes de llevar la trompeta de nuevo a la boca sugiero un par de pasos antes de tocar.

5.6. Cantar.

Primero sugiero cantar, aunque ya lo había escuchado en varias clases maestras fue hasta que mi maestro Libardo Garzón me puso por condición cantar todo antes de tocar que lo puse en práctica y el cambio fue inminente, ya que al cantar las melodías la información musical se organiza mejor, el oído interno ubica las alturas sin dejar nada a la suerte, ya que por ser instrumentos con solo tres

pistones las posibilidades de notas por posición son inmensas, y al no tener clara la melodía en la cabeza hay una alta probabilidad de errar la emisión de la nota.

Según Julia Boucaut Trompetista Francesa y Coach de respiración en una clase maestra el año 2021 dijo “El canto para los instrumentistas de viento, y en nuestro caso los trompetistas, es una buena herramienta porque maneja la respiración, la vibración, la articulación sin el instrumento, así el hecho de cantar no de solfear, si no cantar nuestras partituras hace que sin tener el “parasito” de la acción de la trompeta se pueda sentir el gesto interno, sentir de manera más fina el apoyo, el control del aire, por ejemplo si hay un salto en la melodía se sentirá de manera más suave en el cuerpo y la implicación de este sin pensar en la técnica de la trompeta, enfocándose en la vibración de la voz, si el gesto es correcto se cantara de manera afinada y con una sonoridad agradable a la escucha.”

Así es cantar no solfear, será una de las herramientas para abordar el repertorio desde lo básico, cómo lo viví en clase con mi maestro Libardo Garzón donde me decía constantemente “Sí lo cantas lo tocas” lo cual pude comprobar con grandes resultados.

5.7. Patrones de aire.

En segundo lugar, soplar las frases, o cómo lo manifestó Vincent Cichowicz, patrones de aire, que consiste en soplar aire del mismo modo que se hace cuando se toca la trompeta sin vibrar los labios, con la misma musicalidad, intención, emoción, ritmo y articulación que está en la partitura

Los patrones de aire son útiles porque tan pronto el cuerpo percibe la libertad cuando se sopla, esto te ayuda una vez que coloques la boquilla enfrente de tu embocadura. En ese momento, por supuesto, se tendrá la resistencia; sin embargo, también se tendrá la impresión de lo que debe ser el soplo de aire libre porque simplemente ya has practicado el patrón de aire. Tan pronto se

comprometa la columna de aire libre, se comprometerá también la calidad de lo que se está haciendo en la trompeta. Pero al tomar una inhalación y un soplo sin la trompeta, no habrá inhibiciones y todo será bien directo. Ahora puedes decir, toma el instrumento y acércate lo más que puedas al patrón de aire. (Loubriel, L., 2011, p.98)

5.8. Frullato.

Como tercero, tocar Flutter o Frullato después de cantar la obra o fragmento a abordar teniendo claridad mental sobre la línea melódica y habiendo realizado los patrones de aire correspondientes. Posteriormente, el paso a seguir consiste en tocar la frase ejecutando la técnica Flutter o Frullato la cual hace referencia a utilizar la lengua para producir un sonido “Frrrr” mientras se soplan las notas del modo convencional, con el fin de igualar la energía del soplo, tener una continuidad y fluidez en el aire, ya que si el aire se desconecta el Frullato no suena. De esta manera, se sabe si el aire y la energía son continuos.

Después de haber tocado con Frullato se tocará ligado, con el fin de sentir con más precisión la libertad con la que viaja el aire y evidenciar cómo las frases saldrán fluidas y conectadas. De igual manera, se estabiliza la energía necesaria para tocar, ya que es frecuente que el trompetista use más energía de la necesaria en la ejecución del instrumento.

5.9. Lento.

Como cuarto paso, se debe tocar lento. Una de las conductas repetitivas del trompetista a la hora de ver nuevo repertorio es hacer pasones a la velocidad que está escrita, dando paso a cometer errores y repetirlos sin una buena conciencia. Al tocar lento aseguramos cada una de las notas, evitando así normalizar los errores. Es mejor tocar lento y bien a tocar rápido creando el hábito de normalizar el error. Además, cuando realizamos alguna actividad como ejercicio, aprender algo

nuevo o en nuestro caso practicar el instrumento, el subconsciente está memorizando y creando hábitos.

Como experiencia personal, recuerdo en una oportunidad que el maestro Alex Freund decía que el subconsciente no tiene la capacidad de decir si un hábito es bueno o malo, simplemente lo memoriza y en el momento en que estamos en situaciones en piloto automático como en un concierto, grabación , performance al estar expuestos al factor nervios, publico, presión etc, el subconsciente recurre a los hábitos y si hemos creado buenos hábitos al estudiar lento, el resultado será gratificante pero si hemos pasado por encima del error varias veces, sin ser conscientes de la importancia de crear buenos hábitos lentamente, el subconsciente recurrirá a las herramientas que tiene memorizadas donde el porcentaje de el error será muy alto.

5.10. Interpretación y mapas de respiración.

Como quinto y último paso, está la interpretación y los mapas de respiración. En este paso propongo llevar acabo la interpretación de la música exagerando las articulaciones, dinámicas, e indicaciones propuestas por el compositor para jugar y encontrar la idea interpretativa que se quiere dar a la música y seguidamente ir marcando las respiraciones que se crean pertinentes en las frases. Con esto se organizará el discurso musical, ya que si respiramos siempre en los mismos lugares de manera organizada la música fluirá mucho más, y al momento de la interpretación en el concierto, examen, grabación etc, los nervios no afectaran tanto la respiración, ya que esta estará interiorizada e indicada en la partitura.

6. Conexión entre lo técnico y lo musical.

Después de hablar de las herramientas técnicas de la trompeta, este apartado busca resaltar algunas maneras en cómo lograr unificar lo técnico a lo musical dentro de la Sonata para piano y trompeta de Kent Kennan.

I Mov “With strenght and Vigor.”

Es un movimiento de carácter fuerte, donde el rango dinámico se mantiene entre *mf* y *f* con eventuales contrastes a la dinámica de *p* donde además se necesita de un sonido pleno, cómodo y centrado, para esto aconsejo llevar a cabo los ejercicios de “sonido” expuestos anteriormente desde una sonoridad *p* explorando llegar a una sonoridad *f* donde la sensación de comodidad esté presente y el sonido no se vea afectado por la dinámica.

Kennan propone una gran variedad de cambios a nivel de articulaciones, staccato, ligado, acentos y portato, para lograr un desempeño óptimo con las articulaciones estar muy pendiente en el paso de la propuesta “fluidez” donde además de tocarlo con Frullato y después ligado, propongo jugar con las articulaciones intercambiándolas entre ellas por ejemplo; donde era ligado hacerlo articulado, donde era staccato hacerlo acentuado y cada vez exagerar más las articulaciones llegando así en esta exploración a encontrar las articulaciones pertinentes para una buena interpretación.

II Mov “Rather slowly and with freedom.”

Pasamos de la fuerza y el vigor a la calma, un movimiento donde la mayoría de líneas melódicas son ligadas en una dinámica *pp* y además se deben interpretar con sordina, lo cual presenta un gran reto a nivel interpretativo. Para este movimiento es debido incluir la sordina en el proceso de estudio, hacer notas largas, y todos los ejercicios expuestos para el sonido pero con la sordina, buscando la misma comodidad que se tiene al tocar sin esta. Empezar en una dinámica *mf* donde

se sienta cómodo y progresivamente ir aproximándose a un *pp* donde no sienta dificultad a la hora de hacer sonar la trompeta.

También estudiar el cambio de sensación de tocar con y sin sordina, ya que la energía utilizada en cada circunstancia es muy diferente. Para los momentos donde se quita la sordina, busque no alejarse demasiado del rango dinámico que ya está manejando, a excepción del momento contrastante del movimiento el único *f*.

III Mov “Moderately fast, with energy”

En el tercer movimiento haga uso de todo lo visto en los movimientos anteriores (juego de dinámicas y de articulaciones), solo que esta vez los cambios serán más contrastantes y rápido. Para este movimiento deténgase gran parte en el paso de “tocar lento”, ya que la mayoría de líneas melódicas serán escalas y juegos de notas abundantes así que asegúrese de tener claras cada una de las notas, poco a poco suba la velocidad hasta llegar al tempo más cómodo para su interpretación.

Lleve al máximo las dinámicas para poder generar la sensación de contrastes notorios, ya que al ser tan evidentes, el discurso musical que está dando junto a su acompañante será más orgánico.

En cada uno de los movimientos siempre esté pendiente de sacar el máximo provecho al sonido y buscar otras tímbricas en los sitios donde la emoción de la sonata cambie; nostalgia, alegría, gozo, victoria y tristeza pueden ser algunos de los sentimientos para tener presente durante la interpretación de la obra.

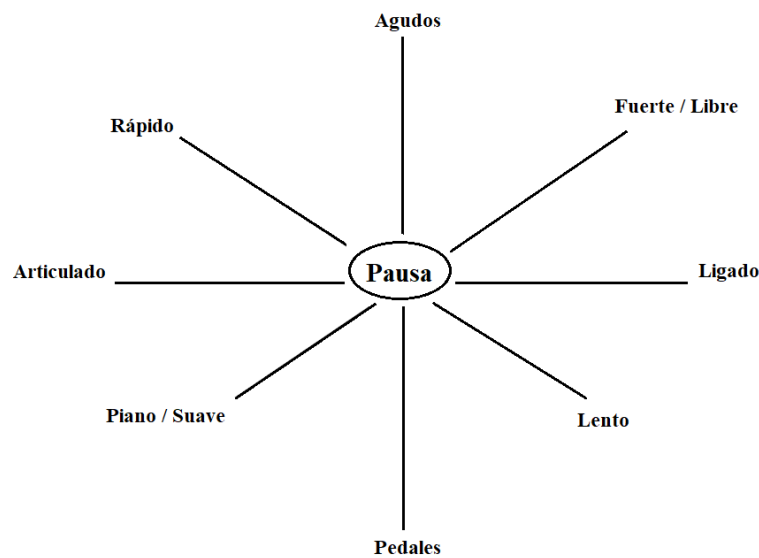
7. Consejos.

Después de conocer mi propuesta de cómo abordar el repertorio de una manera eficiente, quiero dar una serie de consejos que pueden ser útiles para el trompetista que quiera abordar el repertorio de esta manera.

Al dar a conocer la importancia de las pausas en la práctica musical, quiero hacer un llamado de atención también al cuidado físico desde el calentamiento, para esto aconsejo estirar muy bien, ser cuidadosos con los músculos que se trabajan en las sesiones de estudio, para evitar caer en enfermedades como la ATM. Sugiero antes de tocar hacer un masaje en el rostro, activando nuestros músculos faciales, gesticular exageradamente, aconsejo este masaje porque en mi proceso de montaje del concierto de grado he estado bajo mucho estrés y presión y gran parte de la tensión generada por estas sensaciones se acumuló en la articulación mandibular, dando por consecuencia una sensación de incomodidad a la hora de tocar y por dicha tensión acumulada al llegar al final del repaso del repertorio mis dientes se cerraban de tal manera que no dejaban pasar el aire con libertad, por ende, la calidad del sonido se veía afectada generando una sensación de frustración, que si no hubiera sido gracias a este masaje, a un buen manejo de la propiocepción y un estudio reflexivo y consciente no habría dado con el lugar de origen de dicha tensión. De esta manera, además de estos ejercicios de calentamiento sugiero entrenar la propiocepción en cada una de las sesiones de estudio, sentir que pasa en tu cuerpo en cada momento de la práctica; esto será muy útil a la hora de enfrentarte a alguna tensión no visible.

Otro elemento es el balance en el estudio, es decir estudiar de una forma organizada y balanceada, lo cual fue muy útil para mi estudio. Adelante comparto una imagen tomada de la clase maestra del trompetista Alex Freund la cual llama “la rosa de las virtudes”; la cual sugiere que después de

estudiar algo rápido se debe hacer pausa y posteriormente tocar algo lento, después de tocar ligado hacer pausa y tocar articulado, así moviéndote por todos los aspectos que muestra la gráfica.



Rosa de las virtudes del trompetista.

Cuando llevé a cabo el análisis de las piezas del recital entendí mucho mejor lo que iba a interpretar, incluso descubrí pequeños elementos dentro de la Sonata de Kennan, como por ejemplo: si tomamos la primera nota de cada movimiento de la sonata de Kennan nos da como resultado la triada de Eb Real, tonalidad importante en la obra.

Adicionalmente, cómo dato curioso, dentro de la búsqueda de información sobre la sonata, encontré la carta de la NASM donde se le encomienda la sonata a Kennan un año antes de su composición.

Directamente mi consejo es analizar lo que se toca, leer sobre el contexto, ¿quién fue el creador de esas melodías?, ¿hubo una razón en concreto para componer esa pieza? ¿tenía referentes? Con esto se puede evidenciar que respondiendo una pregunta saldrán más. Se debe recordar que no somos solo ejecutores, como lo he mencionado previamente. Al analizar tenemos más herramientas para dar vida a lo que está en el papel, se entiende mejor las líneas melódicas, se sabe de dónde salen los materiales compositivos y cómo los desarrolla el compositor y así mismo se puede dar una interpretación más rica y nutrida. Es importante evitar dejarlo para último semestre; analiza, se curioso con lo que tocas, esa curiosidad te llevara lejos y marcaras la diferencia con tus interpretaciones.

Otro aspecto es escuchar lo que se toca. Cierra los ojos y presta atención en una actitud de escucha activa y apreciativa sobre lo que vas a tocar, imagina un paisaje sonoro de lo que escuchas, te ayudara bastante a la hora de querer darle tu sello a la música, si no pensamos en nada cuando tocamos, ¿qué vamos a transmitir a los demás?, no solo hacemos música por hacerla, desde mi punto de vista, transmitimos emociones, sueños, esperanza ,amor, nostalgia, así que ten claro en tu mente que quieres transmitir para que tu intención musical refleje estos pensamientos.

El sonido no se negocia, no permitas que el afán de demostrar que puedes tocar más rápido, más agudo te lleven a sacrificar el sonido. Cada día que toques no te permitas no sonar bonito, acostúmbrate a tocar siempre bonito, cómodo y tranquilo, que desde tu primera nota hasta la ultima la calidad de sonido sea la mejor, si empiezas a perder la calidad del sonido descansa sin dudarlo, de esta manera al no escuchar tu sonido desenfocado no lo replicaras en los momentos que necesites recurrir a este.

A la hora de seguir con el quinto paso interpretación, te recomiendo expandir tus posibilidades en rangos dinámicos, articulaciones, ligaduras, fraseo, de esta manera podrás desarrollar más

musicalidad, exagera, recuerda que lo que sentimos y escuchamos nosotros es diferente a lo que percibe el público, una dinámica de *piano* para ti puede ser una diferente para quien te escucha, por eso exagera así no habrá dudas en lo que quieres transmitir a los demás.

No solo toques, lee sobre lo que hacemos, nutre tu mente, y de corazón te aconsejo que leas el libro *Regreso a lo básico para trompetistas*. La enseñanza de Vincent Cichowicz, en el encontraras respuestas a preguntas que tal vez aun no te hayas planteado.

Y por último agradécete en los buenos momentos, no solo te acuerdes de ti para “Darte palo”, como dice la expresión. Agradece por la disciplina, por los momentos en que dejaste de salir con tus amigos por estudiar, por la tenacidad y persistencia que has tenido, acuérdate de ti para darte ese amor y confianza que se verán reflejados a la hora de tocar. Si tu no crees que eres bueno, nadie lo hará por ti.

No dejes que un mal pensamiento dañe tu estudio y te desestabilice a la hora de tocar. Recuerda siempre los buenos momentos con el instrumento. Recuerda porqué te enamoraste de la música y llena tu mente de estos pensamientos positivos que construyen y fortalecen.

8. Conclusiones.

Al llevar acabo el montaje de mi repertorio de grado puse en práctica cada uno de los pasos que sugerí en la propuesta del abordaje, teniendo como resultado un acercamiento muy amigable a la música donde los malos momentos se redujeron en una gran cantidad, las sensaciones de frustración e impotencia desaparecieron casi que por completo, brindándome una nueva gama de sensaciones y experiencias positivas que no había sentido antes, ya que al llevar a cabo la preparación del repertorio desde la sensación de tranquilidad y calma, nunca dejé nada a la suerte,

no permití que hubiera un sentimiento de incertidumbre gracias al abordar desde lo más básico, fortaleciendo la confianza que había perdido antes. Adicionalmente, puedo decir que por primera vez tuve el control de cada cosa que hacía con la trompeta.

Cómo músicos trompetistas somos propensos a sufrir una gran variedad de lesiones o traumatismos musculoesqueléticos, es por eso que el desarrollo de la propiocepción será una herramienta de prevención e identificación de sensaciones de tensión e incomodidad en medio de la práctica, es por eso que la conexión cuerpo y mente debe estar en cada momento de nuestro contacto con el instrumento.

Al crear el hábito de una práctica consciente, calmada, pausada y libre, estaremos despojando de nuestra mente y cuerpo los pensamientos, sensaciones y sentimientos que generan bloqueos o frustración en el proceso de montaje, logrando de esta manera disfrutar y conectar con la música de una manera óptima sacando lo mejor de nosotros.

Y por último hago un llamado a fortalecer el pensamiento colectivo y dejar a un lado el egoísmo trompetístico para compartir con nuestros colegas, crecer en conjunto, dejar de lado pensamientos divisorios cómo la universidad de dónde vienes o quien es tú maestro y tener presente que a la final todos somos trompetistas, tenemos algo para dar a los demás, y crear una real escuela de trompeta en Colombia.

9. Bibliografía

Cichowicz (sf). Scholar Publications. 2.a ed., Vol. 1

Dearden, J. (2007). TFM THE AMERICAN TRUMPET SONATA IN THE 1950S: AN ANALYTICAL AND SOCIOHISTORICAL DISCUSSION OF TRUMPET SONATAS BY GEORGE ANTHEIL, KENT KENNAN, HALSEY STEVENS, AND BURNET TUTHILL. U N T Digital Library. Recuperado de: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc3982/m1/1/>

Freire, P. (2005). Pedagogía del oprimido (2 ed.). México, D.F. Siglo XXI Editores

Gargallo, J. (2017). TFM Dificultades de aprendizaje de la práctica motriz experta en la trompeta. Universitat Politècnica de València. Recuperado de: <https://riunet.upv.es/handle/10251/90538>

Garret, K. L. (2019, abril). TFG Four Contemporary Trumpet Sonatas: A Recording Project and Performer's Guide. ARIZONA STATE UNIVERSITY. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/200249994.pdf>

Gordon, C. (1887). Brass playing is no harder than deep breathing. Carl Fisher. Vol. 1. Carl Fisher Music.

Guzmán, C., Gutiérrez, A., Hernández, J., & Guzmán, I. (2018). Instrumentos musicales como factor etiológico de maloclusiones. Revista Mexicana de Ortodoncia, 6(1), 35–41.

Jackuboski, E. (2015). TFM AN EXAMINATION OF STYLE IN THE DEVELOPMENT OF THE SONATA FOR TRUMPET AND PIANO. University of Maryland. Recuperado de: https://drum.lib.umd.edu/bitstream/handle/1903/17303/Jakuboski_umd_0117E_16737.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Jasinski, L. (s. f.). Kennan, Kent Wheeler (1913–2003). Texas State Historical Association TSHA. Recuperado 24 de marzo de 2021. Recuperado de:

<https://www.tshaonline.org/handbook/entries/kennan-kent-wheeler>Llobet, J. R. (s. f.).

Kageyama, N. (2013, 12 diciembre). ¿Cuántas horas al día debes practicar? Recuperado de:

<http://www.davidlopeztuba.com/Blog>. <http://www.davidlopeztuba.com/blog/cuntas-horas-al-da-debes-practicar>

Kennan, Kent. Sonata for Trumpet and Piano. New York: Warner Bros. Inc., 1986.

Llobet, J. R. (s. f.). Salud de los músicos de viento. Problemas de embocadura. Promoción Musical. Recuperado de: <https://promocionmusical.es/salud-musicos-viento-embocadura/>

Loubriel, L. E. (2011). Regreso a lo básico para trompetistas. La enseñanza de Vincent

Lozano, F. (2002). Hermenéutica activa. Pretextos epistemológicos a propósito del desarraigo en Colombia. Francia.

Medline Plus. (s. f.). Medline Plus. Recuperado de:

<https://medlineplus.gov/spanish/encyclopedia.html>

Mesanza, A. (2014). TFG Análisis de la presencia de dolor y/o trastornos musculoesqueléticos en músicos instrumentistas profesionales. Universidad Pública de Navarra. Recuperado de:

<https://academica-e.unavarra.es/handle/2454/12025>

Sánchez, E. (2016). TFM PROBLEMAS AUDITIVOS DE LOS MÚSICOS PROFESIONALES A CONSECUENCIA DE LA EXPOSICIÓN A PRESIÓN SONORA. Recuperado de:

<http://dspace.umh.es/bitstream/11000/3392/1/Sanchez%20Gomez%2C%20Emilio%20TFM.pdf>
[H.pdf](#)

Vanmeerhaeghe, A., Romero, D. (2013). Análisis de los factores de riesgo neuromusculares de las lesiones deportivas. *Apunts Medicina de L'esport*, 48, 109–120. Recuperado de: <https://academia.utp.edu.co/alejandrogomezrodas/files/2016/10/An%C3%A1lisis-de-factores-de-riesgo-neuromusculares-de-lesiones-deportivas.pdf>