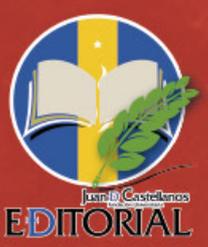


**GUÍA INTEGRAL**

**PARA EL TROMPETISTA SOLISTA**

**UNA PROPUESTA AL ESTUDIO INTERPRETATIVO**

**JAIRO ANDRÉS SÁCHICA**



**EDITORIAL**

**Directivos**

Fundación Universitaria Juan de Castellanos

**Rector**

Padre Carlos Eduardo Castiblanco Sierra

**Vicerrector Académico**

Oswaldo Martínez Mendoza, Pbro.

**Director General de Investigación e Innovación**

José Carvajal Sánchez, Pbro.

**Facultad de Ciencias de la Educación, Humanidades y Artes**

Mg. Nelson Leonid Pinto Rincón, Pbro.

Primera edición, 2025

Libro resultado de investigación

**Autor:**

Jairo Andrés Sáchica Sáchica

**Editorial Fundación Universitaria Juan de Castellanos**

**Editora:** Sandra Liliana Acuña Gonzalez

Carrera 11 # 11-44

Tunja, Boyacá, Colombia

PBX: (8)7458676 Ext. 1128

editor@jdc.edu.co

**Corrección de estilo y lectura de pruebas:**

Alfredo de Jesús Mendoza Escalante

**Diseño de carátula y diagramación**

ShapeArts

3115604656

Tunja, Boyacá, Colombia

Publicado en Colombia

**ISBN:** 978-958-8966-71-7

**DOI:**

Material publicado de acuerdo con los términos de la licencia Creative Commons Attribution Non Commercial – No Derivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0). Usted es libre de copiar o redistribuir el material en cualquier medio o formato, siempre y cuando dé los créditos apropiadamente. No lo haga con fines comerciales y no realice obras derivadas.



## **JAIRO ANDRÉS SÁCHICA SÁCHICA**

Músico colombiano, nacido en Bogotá.

Licenciado en música de la Universidad Nacional de las Artes de Venezuela (UNEARTE).

Especialista en Educación, Cultura y Política de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD).

Actualmente cursando el Doctorado en Historia de la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB) de Venezuela

Como intérprete, ha sido trompetista principal y miembro fundador de la Banda Sinfónica Simón Bolívar (Venezuela), trompetista de la Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas, agrupación con la cual ha realizado giras por Europa, Suramérica y grabaciones con reconocidos artistas como Oscar de León.

Integrante fundador de la Orquesta Nueva Filarmonía. También fue trompetista principal de la compañía MISI producciones y ha participado en la grabación de varias producciones musicales, entre ellas el CD Regreso con el percusionista y compositor colombiano Samuel Torres y la Nueva Filarmonía, ganador del Grammy Latino en 2019.

Jairo ha sido fundador y director de diversas agrupaciones en Colombia y en Venezuela como el Ensamble de Metales del Conservatorio Simón Bolívar (Venezuela), el Ensamble de Metales de la Universidad El Bosque y coros, orquestas y bandas filarmónicas infantiles en Colegios distritales, en el marco del Proyecto Vamos a la Filarmonía de la Orquesta Filarmonía de Bogotá.

Como compositor ha recibido encargos para diferentes agrupaciones como la Banda Sinfónica Juvenil de Cundinamarca y el Coro Filarmonico Infantil de Bogotá (COFI) del Proyecto Vamos a la Filarmonía. Participó en “El Concierto más grande del mundo” de la Orquesta Filarmonía de Bogotá donde más de 14.000 músicos interpretaron su composición “Palomita de la Paz”, en el Parque Simón Bolívar de la ciudad de Bogotá en 2022.

Actualmente Jairo se desempeña como docente e investigador en el programa de música de la Fundación Universitaria Juan De Castellanos en la ciudad de Tunja. Es trompetista, compositor y director de diferentes agrupaciones como el Ensamble de metales y percusión BOGOTÁ BRASS + 1, y la agrupación El Arca de Saúl.

En su desempeño como académico e investigador, cuenta con diferentes producciones derivadas de sus trabajos de grado Guía Integral para el Trompetista Solista y “El Arca de Saúl”, Inclusión Educativa a través del Aprendizaje musical en niños y niñas con discapacidad cognitiva moderada.

Ha tenido participación como ponente, conferencista y organizador de eventos de investigación a nivel local, nacional e internacional.

Jairo ha pertenecido a agrupaciones musicales como la Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas, Orquesta Nueva Filarmonía, Banda Sinfónica Simón Bolívar y ha trabajado con artistas como Oscar de León, Desorden Público, Adriana Lucía, Kráken, Juan Fernando Velasco, Andrés Cepeda y Santiago Cruz.

[jairosachicamusic@gmail.com](mailto:jairosachicamusic@gmail.com)

# **GUÍA INTEGRAL PARA EL TROMPETISTA SOLISTA**

**Una propuesta al estudio interpretativo**

Jairo Andrés Sáchica Sáchica

# **GUÍA INTEGRAL PARA EL TROMPETISTA SOLISTA**

**Una propuesta al estudio interpretativo**

Jairo Andrés Sáchica Sáchica

Apuntes del Trabajo Especial de Grado  
presentado en 2011 para optar al Título de  
Licenciado en Música Mención Ejecución  
Instrumental en la Universidad Nacional  
Experimental de las Artes de Venezuela.

*Dedicado a mi familia  
Especialmente, a mi hijo Saúl Andrés, mi mayor motivación*

*También va dedicado a los trompetistas y a todos los músicos en formación para que procuren  
siempre convertirse en seres integrales, más allá de su interés por la formación disciplinar*

# AGRADECIMIENTOS

Debo agradecer a la música por ser un arte tan maravilloso, por permitirme tantas experiencias y por convertirse en parte de mi vida.

Agradezco a mi familia, por su comprensión y apoyo incondicional.

A Adriana y Saúl Andrés, los amores de mi vida, la esperanza en tiempos difíciles, la felicidad más grande que me ha dado la vida.

A Eduardo Manzanilla, mi maestro y gran amigo, aquí se encuentran reflejadas muchas de nuestras conversaciones acerca de “el artista integral”

A Dimítar y José Rafael, gracias por la paciencia, los consejos, la amistad y por encaminarme en el arte de la investigación.

A Carlos Julio y Mercedes, mis eternos guías y amigos.

A “La Juan”, la Dirección de investigación y el equipo editorial, por creer en el potencial de este libro y por permitirme ponerlo al alcance de los músicos.

## PRÓLOGO

El 17 de junio de 2011, fue presentado en la Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE), Centro de Estudios y Creación Artística Sartenejas, en Caracas (Venezuela), el Trabajo Especial de Grado titulado “GUÍA INTEGRAL PARA EL TROMPETISTA SOLISTA. Una propuesta al estudio interpretativo”, del entonces estudiante de Licenciatura en Música, Jairo Andrés Sáchica Sáchica.

Los miembros del Jurado Calificador, conformado por el profesor tutor José Rafael Maldonado, el profesor jurado Jesús Eduardo Manzanilla, titular de la cátedra de trompeta, y el profesor jurado Nelson Enrique Hurtado, musicólogo; una vez realizada la revisión, exposición pública y discusión de los términos del trabajo, emitieron el dictamen de aprobación con Mención Especial – Publicación, como reconocimiento al contenido de interés para futuros procesos de formación de artistas integrales.

Como resultado del trabajo aprobado en aquel momento, se presenta el libro Guía integral para el trompetista solista, el cual propone un compendio de tareas relacionadas con la preparación integral, que permitirán a los músicos intérpretes enriquecer su proceso formativo y su puesta en escena. Estas actividades se encuentran enmarcadas dentro de la formación del intérprete integral como ser humano y como músico, sumadas a la preparación técnica del repertorio en el instrumento.

En este trabajo se hace un arqueo de las diferentes condiciones, tanto musicales como extramusicales, que debe integrar un trompetista en camino a convertirse en solista. Se ambienta al lector en la actualidad del trompetista latinoamericano, se divide en seis aspectos fundamentales la preparación integral, y se plantea, también, la necesidad de una revisión profunda de los métodos de preparación de los trompetistas en general.

No sobra mencionar que la información alojada en las siguientes páginas puede ser aprovechada por músicos de diferentes disciplinas, aunque, por la formación y el interés particular del autor, está dedicado a la interpretación de la trompeta.

# INDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>11</b>
<b>DIAGNÓSTICO: la actualidad del trompetista latinoamericano .....</b>	<b>12</b>
<b>EL ASPECTO TÉCNICO MUSICAL.....</b>	<b>14</b>
<b>EL ASPECTO TÉCNICO INSTRUMENTAL .....</b>	<b>26</b>
<b>ASPECTOS FÍSICOS DE INTERÉS PARA EL SOLISTA DE</b>	
<b>TROMPETA.....</b>	<b>36</b>
<b>PSICOLOGÍA EN LA INTERPRETACIÓN .....</b>	<b>42</b>
<b>PLANIFICACIÓN Y LOGÍSTICA .....</b>	<b>45</b>
<b>EL SOLISTA, PERSONALIDAD Y ENTORNO .....</b>	<b>48</b>
<b>CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES .....</b>	<b>50</b>
<b>REFERENCIAS .....</b>	<b>51</b>

## INTRODUCCIÓN

El solista de trompeta es una figura poco desarrollada en el ámbito musical latinoamericano. Si bien en los últimos años países como Venezuela, Brasil y Colombia han destacado por el desarrollo de procesos de formación, de los cuales han surgido grandes intérpretes de este instrumento, algunos de ellos reconocidos mundialmente; la “producción” de trompetistas solistas en nuestra región (Latinoamérica) no tiene la misma repercusión que en otras latitudes. Esto se puede atribuir a factores como la falta de organización en el proceso preparatorio del intérprete, quien generalmente busca obtener destrezas técnicas de ejecución instrumental como único campo de acción para encaminarse al logro de sus objetivos artísticos.

A través de la experiencia del autor en el ámbito interpretativo, se ha podido determinar el déficit informativo en lo referente a la preparación integral del artista. Son muchas las conversaciones que se sostienen entre los colegas trompetistas, esperando resolver dudas y comparando situaciones que se presentan en el proceso diario de enfrentarse a la interpretación, basándose únicamente en el estudio de la técnica instrumental, la cual es el área mayormente explorada en las investigaciones concernientes a la formación del ejecutante. De esta manera, surge la inquietud por desarrollar una propuesta formativa más completa, en la que se establezca una serie de actividades musicales y extramusicales destinadas a enriquecer la labor diaria de los intérpretes de la trompeta, con la esperanza de que estos elementos puedan percibirse integrados en el ejercicio interpretativo.

Esta guía integral para el trompetista solista propone una serie de tareas que el artista debería realizar con el propósito de enriquecer sus interpretaciones. Dichas tareas, enmarcadas dentro de su formación integral como ser humano y como músico, se suman a la preparación técnica del repertorio, la cual no puede nunca dejarse de lado por tratarse de la esencia de la ejecución de un músico solista de cualquier instrumento.

En este trabajo, se hace un recuento de las diferentes condiciones, tanto musicales como extramusicales, que debe integrar un trompetista en camino a convertirse en solista; se ambienta al lector en el contexto latinoamericano a través de la realidad percibida en algunos países de la región; se proponen seis aspectos fundamentales de la preparación integral del trompetista y se sugiere la manera de abordar dichos aspectos en la preparación del repertorio solista por parte del intérprete.

Con esta guía no se pretende demostrar autoridad en cuanto a los procesos de formación de los ejecutantes de la trompeta. Por el contrario, se busca estimular la creatividad del artista en su fase preparatoria, al proponer un ejemplo de la planificación que puede seguir un trompetista para cultivar su intelecto, crecer como persona, mantener un buen estado físico y mental, y obtener mejores resultados en el desarrollo de su carrera musical como intérprete solista.

## DIAGNÓSTICO: la actualidad del trompetista latinoamericano

En el ámbito musical latinoamericano, más exactamente en países como Colombia y Venezuela (donde usualmente tiene su desempeño artístico el autor de este trabajo), el estudio de la trompeta frecuentemente se ha visto reducido a fomentar las capacidades técnicas instrumentales del trompetista, pasando por alto otras áreas de igual interés en la formación integral como ser humano y como intérprete.

Muy pocos ejecutantes se suelen dedicar a la preparación en todas las áreas concernientes a la interpretación como las que se toman en consideración en esta guía: el aspecto teórico musical, el aspecto físico y psicológico del intérprete, la formación personal, además de la preparación logística que requiere cualquier actividad artística musical. De ahí que esta región no cuenta más que con algunos pocos representantes que han logrado consolidar una carrera artística a nivel internacional.

Entre los trompetistas latinoamericanos que han destacado internacionalmente, se encuentra el colombiano Carlos Julio Rodríguez, quien hizo carrera artística en Canadá en los años 70, luego de haber pertenecido a la Banda Sinfónica Nacional y a la Orquesta Sinfónica de Colombia.

Otro colombiano, quien posiblemente sea uno de los intérpretes más importantes de la música académica en el país, es Rafael Zambrano, gracias a su destacada trayectoria como trompetista y percusionista en orquestas de Alemania, Francia y Suiza. Se desempeñó como percusionista y trompetista principal de la prestigiosa Orquesta de la *Suisse*

*Romande* y es cofundador, junto con el maestro José Antonio Abreu, de *El Sistema de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela*<sup>1</sup>.

Otro trompetista latinoamericano con una brillante carrera internacional es Eduardo Manzanilla, quien se formó en la prestigiosa *Manhattan School of Music* de New York y en el *Conservatorio de Niza* (Francia). Su recorrido como intérprete de la trompeta lo ha llevado a integrar orquestas tanto en su natal Venezuela, como en México, Portugal y Ecuador. Dentro de su trayectoria, se destaca su desempeño como trompetista principal de la *Orquesta del Capitolio de Toulouse*<sup>2</sup> (Francia) durante la temporada 1998-1999.

Igualmente, en los escenarios más importantes de Europa, sobresale el joven trompetista colombiano Daniel Diez Ruiz, quien ha logrado abrirse paso en una de las cinco orquestas nacionales de Francia, la *Orquesta Nacional d'Île-de-France*; luego de haberse formado con algunos de los más relevantes solistas de trompeta europeos en los conservatorios de *RueilMalmaison* y de *Lyon*, en Francia.

En los Estados Unidos, el colombiano Oswaldo Zapata destaca como profesor de trompeta y coordinador del área de metales en la Universidad de Texas, en San Antonio (UTSA). Con una

<sup>1</sup> Conocido popularmente como El Sistema, es el referente mundial de procesos de formación musical con enfoque social para niños y jóvenes. De allí han surgido algunos de los músicos más importantes de la actualidad en la escena de la música académica a nivel mundial.

<sup>2</sup> La Orquesta del Capitolio de Toulouse es reconocida a nivel mundial como referente por sus numerosas producciones discográficas realizadas en más de medio siglo de existencia.

carrera de casi dos décadas como docente, investigador, solista y músico de orquesta, se abre paso como uno de los referentes de la trompeta en Norteamérica.

Ya propiamente hablando de solistas a nivel internacional, jóvenes artistas como: Juan Fernando Avendaño, trompetista principal de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia; Fábio Brum, trompetista del legendario quinteto Canadian Brass; Daniel Crespo, solista argentino formado en Alemania, integrante del German Brass en su conformación inicial; y Francisco Flores, considerado en la actualidad como el mejor trompetista del mundo, quien tuvo sus inicios en la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, agrupación insignia de El Sistema de Venezuela; se han convertido en figuras reconocidas en sus países de procedencia y han alcanzado también logros internacionales en el área de la interpretación solista de la trompeta.

Con los éxitos conseguidos por ellos, especialmente los del venezolano Francisco Flores, ganador de los concursos de trompeta más importantes del mundo, como el de la Ville de París (en homenaje al insigne trompetista Maurice André), Latinoamérica ha logrado protagonismo a nivel internacional en el campo interpretativo de la trompeta. Esto ha despertado el interés de muchos jóvenes de la región por emprender una carrera como solistas de este instrumento musical.

Al igual que estos personajes, existen otros tantos trompetistas latinoamericanos que, a diario, realizan sus rutinas de ejercicios técnicos y trabajan el repertorio del instrumento. Muchos de ellos asisten a conservatorios y universidades para adelantar estudios formales en su

disciplina artística, con la finalidad de obtener logros tan importantes como los referidos; no obstante, de manera infortunada, no todos los consiguen debido a que no cuentan con el mismo nivel de formación y de entrenamiento en los distintos ámbitos interpretativos (solista, orquestal, música de cámara, cursos, festivales, giras), y también por el alto grado de exigencia física, mental y organizativa que demanda el desempeño de la actividad como solista.

Con todo lo expuesto, se hace notoria la falta de material informativo que permita al trompetista latinoamericano organizar sus actividades en procura de una formación integral, que le permita alcanzar los niveles de preparación necesarios para desempeñarse como solista de trompeta en niveles de élite, como los que han alcanzado los personajes mencionados.

Dadas las condiciones expuestas hasta ahora, en los capítulos siguientes se procederá a ilustrar una de las muchas posibilidades que pueden existir para organizar el proceso preparatorio del trompetista, abarcando la mayor cantidad de aspectos posibles de la formación, incluyendo la sugerencia de actividades extramusicales que, sin duda alguna, intervienen en el desarrollo de la personalidad y pueden marcar una gran diferencia en beneficio del desempeño interpretativo del trompetista solista.

## EL ASPECTO TÉCNICO MUSICAL

Se ha de llamar *técnica musical* al conocimiento de todos los elementos que están contenidos dentro del lenguaje musical. Si bien algunos de ellos aparecerán más adelante en el estudio técnico del instrumento, es importante que el intérprete conozca e identifique estos recursos en la teoría, para facilitar su aplicación en la práctica instrumental y luego en la interpretación del repertorio solista de la trompeta.

Teniendo en cuenta que la finalidad de esta guía es promover la inquietud y la curiosidad del trompetista en cuanto a su responsabilidad de procurarse una formación lo más completa posible, se sugiere que parte del estudio técnico musical consistirá en el dominio de los términos utilizados en la gramática de la música y su representación gráfica, el conocimiento de los elementos expresivos (dinámicos y agógicos) presentes en el discurso musical, el entrenamiento rítmico y auditivo constante con el fin de conseguir cada vez mayor precisión en la lectura y la afinación, estudio del contrapunto, de la armonía, conocimiento de las formas musicales, técnicas de ornamentación, según la estética musical y el estilo interpretativo de cada período de la historia de la música y de la historia de la trompeta, a lo que debe sumarse la permanente actualización en cuanto a las novedades que surgen –casi a diario– en cada uno de estos aspectos en la música contemporánea.

A continuación, se procederá a describir los elementos técnicos musicales que debe considerar un solista de trompeta, con el fin de conseguir el mayor provecho posible de cada uno de ellos al aplicarlos

durante su proceso preparatorio. De esta manera, se logra el mejor desempeño al realizar la interpretación de una composición para su instrumento:

### a) Forma musical

Es importante conocer la pieza musical desde su estructura formal. De esta manera, se comprenderá completamente el género al que pertenece, se definirán las distintas secciones, y se podrá distinguir la coherencia y la organización lógica del discurso musical.

Generalmente, una pieza musical instrumental está escrita en varias partes; cada una de estas secciones (movimientos), tiene una forma específica. Existen formas simples, binarias y ternarias en la música instrumental. Estas denominaciones se dan según el número de partes que contiene el movimiento. Las formas más frecuentemente utilizadas por los compositores de música instrumental, hasta la primera mitad del siglo XX, son:

#### *Aria da capo*

Es una forma ternaria que surgió en el *período barroco*<sup>3</sup>: se presenta una parte inicial, luego una parte central que contrasta con la primera y, finalmente, la parte inicial se repite ornamentada.

---

<sup>3</sup> El período barroco comprende los estilos y las composiciones musicales desarrolladas entre los años 1600 y 1750 aproximadamente. Uno de sus máximos exponentes es Johann Sebastian Bach y precisamente se toma la fecha de su muerte como el final de este período de la música.

### *Forma sonata*

No es solamente la forma que encierra la sonata del *período clásico*<sup>4</sup>, que es una obra completa compuesta de tres movimientos. La forma sonata elemental (también llamada *forma de primer movimiento* para evitar entrar en confusión) es una forma ternaria que combina en sí misma elementos binarios y ternarios, en la presentación de cada una de sus secciones. Esta forma tiene como uno de sus antecedentes el *aria da capo*.

La primera sección, llamada *exposición*, contiene todo el material temático en el que se fundamenta el movimiento. Está dividida en dos subsecciones donde se presentan dos temas enlazados por un pequeño fragmento llamado puente. Luego viene la segunda parte, llamada *desarrollo*, donde se mezclan algunos motivos de los dos temas, a manera de comentarios. El *desarrollo* es la sección más importante en la forma sonata, puesto que allí se despliega toda la creatividad del compositor y se evidencia el dominio de la técnica compositiva en el tratamiento de los temas y motivos principales de la pieza musical desde diferentes aspectos como la armonía, el contrapunto y la implementación de matices dinámicos y agógicos que enriquecen significativamente la propuesta musical. Finalmente, los temas del inicio reaparecen en la parte llamada *re-exposición*, y el movimiento termina con una pequeña *coda*, que también puede contener parte del material temático inicial.

---

4 El período de clasicismo musical se ha definido desde 1750 hasta 1820 aproximadamente, contando entre sus máximos exponentes a Wolfgang Amadeus Mozart y a Ludwig Van Beethoven. Este último fue precursor de la transición entre el clasicismo y el romanticismo musical

La *forma sonata* también se puede encontrar en géneros como la *Obertura*, el *Poema sinfónico*, el *Concierto* y el *Aria*, además de piezas específicas para el repertorio del instrumento.

### *Forma rondó*

Esta forma tiene dos temas que se van repitiendo mientras dura el movimiento. El primero de ellos se repite siempre en la misma tonalidad, mientras que el segundo puede modular e incluso presentar diferentes temas en las nuevas tonalidades. Al igual que la sonata, puede presentar una introducción y combinar elementos binarios con elementos ternarios.

### *Forma sonata-rondó*

Se puede deducir por su nombre que esta forma combina elementos de la *forma sonata* y del *rondó*. Presenta varios sujetos (temas), un desarrollo y una coda que tiene elementos del *rondó* (primer sujeto). Su diferencia con la forma sonata es la repetición del primer sujeto inmediatamente después del segundo y antes del desarrollo. A su vez, difiere del *rondó* en que el segundo sujeto reaparece siempre en la tónica.

### *Tema y variaciones*

Esencialmente, es un fragmento que contiene dos partes cortas que se repiten varias veces, cambiando alguno de sus elementos (modo, armonía, melodía, ritmo -melódico y armónico-, tempo, e incluso métrica) en cada presentación del tema. Esta es una forma binaria muy aprovechada durante el siglo XIX para el repertorio solista instrumental.

### *Ritornello*

El *ritornello* tuvo sus inicios en la época barroca, donde se presentaba como primer movimiento de un concierto. Esta forma consistía en un “refrán” musical presentado por la orquesta, que se alternaba todo el tiempo con la parte del solista. A diferencia de formas como el rondó, el solista podía presentar parte de este refrán de manera virtuosa durante la pieza musical. La orquesta presentaba este episodio completo solamente al comienzo y al final del movimiento.

## Formas del siglo XX

Además de estas formas elementales de la música, algunas implementadas desde la época medieval, a partir de la segunda mitad del siglo XX los compositores continúan creando nuevos estilos que, aunque derivan en gran parte de las formas tradicionales, incluyen nuevas técnicas compositivas que rompen con los esquemas convencionales y representan un desafío interpretativo para el solista. Entre el gran número de variedades formales que siguen generándose, es posible identificar tres de ellas como representativas de la música contemporánea:

### *Forma cíclica*

La palabra “cíclica” se puede aplicar a cualquier pieza musical compuesta de varios movimientos. Esta forma ha tenido su pleno desarrollo en el siglo XX, aunque desde épocas anteriores ya se escribían obras que tenían relación entre cada uno de sus movimientos por motivos o temas comunes (característica principal de la forma cíclica del siglo XX). El sentido cíclico tiene un énfasis mayor, cuando el tema

del primer movimiento de la obra se presenta también al final del último movimiento.

### *Forma momento*

Hacia 1960, se empieza a concebir una pieza musical donde cada pasaje es en sí mismo una unidad, un momento. Ninguno de los movimientos de la obra es indispensable ni es más o menos importante que los demás, lo cual permite que se combinen entre sí, a criterio del intérprete. El compositor más representativo de esta forma musical es Karlheinz Stockhausen<sup>5</sup>.

### *Forma móvil*

Es una forma perteneciente a la música aleatoria. Los temas y motivos de la pieza musical son variables en cuanto a su orden de desarrollo en la interpretación. En algunas obras escritas en esta forma, se invita al público a intervenir en la elección del orden de presentación de los motivos. Los principales compositores que han desarrollado esta forma son: John Cage<sup>6</sup>, Karlheinz Stockhausen y Pierre Boulez<sup>7</sup>.

---

5 El alemán Karlheinz Stockhausen es uno de los compositores más importantes del siglo XX, destacado como un “visionario” en los procesos de composición contemporáneos por sus innovaciones en cuanto a sonoridades y nuevas formas musicales.

6 John Cage fue un pionero de la música experimental en el siglo XX, incluyendo en sus técnicas de composición el uso de instrumentos no convencionales y otras técnicas como el “piano preparado” que consiste en colocar elementos en las cuerdas del piano para producir efectos sonoros diversos.

7 El francés Pierre Boulez, antes de ser músico y compositor, estudió matemáticas. Esto influyó determinadamente en su estilo compositivo y le permitió desarrollar técnicas innovadoras como el llamado serialismo integral y la música por computador.

## b) Textura musical

Una vez realizado el análisis formal de la pieza musical, se debe descubrir en la partitura la relación entre la línea melódica del solista y las demás voces, con el fin de determinar cuándo la voz principal debe sobresalir y cuándo puede actuar como acompañante de la orquesta en algún pasaje específico de la obra. Para este objeto, se propone el análisis de la textura musical en dos secciones de igual importancia e interés para el intérprete:

### *Análisis armónico*

Se sugiere revisar la armonía de la obra teniendo siempre en cuenta la línea melódica del solista con respecto al desarrollo armónico, con el fin de establecer los lugares en que hay modulaciones (para ambientarse en la nueva tonalidad) y en los que el trompetista debe proponer “cambios de ánimo” en su interpretación. Esto, teniendo en cuenta que “la armonía implica armoniosidad, es decir que crea un efecto placentero, (...) no todos los acordes son iguales y la combinación de diferentes notas de la escala genera diferentes grados de estabilidad e inestabilidad, de consonancia y disonancia” (Latham, 2008, p. 103).

Comprender esta situación pondrá al solista en la capacidad de interactuar libremente con la parte acompañante, y permitirá apreciar mayor fluidez en el discurso musical.

### *Análisis contrapuntístico*

Así pues, se reconoce la importancia del análisis de la obra a interpretar, teniendo en cuenta la armonía de forma horizontal (en su relación entre las voces), más que vertical (bloques

de acordes). “Una buena armonía se logra cuando las notas constitutivas de cada uno de los acordes alcanzan un equilibrio entre la independencia y la interacción de las voces” (Latham, 2008, p. 104).

La mejor manera de ilustrar esta afirmación puede ser observando la textura armónica y melódica en un coral de J. S. Bach:

A musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is in G major (one sharp) and common time (C). It shows a fragment of a chorale with four staves. The Soprano part starts with a half note G, followed by quarter notes A, B, C, D, E, F, G. The Alto part starts with a half note G, followed by quarter notes A, B, C, D, E, F, G. The Tenor part starts with a half note G, followed by quarter notes A, B, C, D, E, F, G. The Bass part starts with a half note G, followed by quarter notes A, B, C, D, E, F, G. The score ends with a fermata on the final G note.

Nota. Fragmento del coral N°44, *O Welt, ich muß dich Lassen.*

Se debe recordar que, a partir del siglo XX el concepto de coherencia en términos armónicos y contrapuntísticos ha variado notablemente. De esta forma, la “estabilidad” de un acorde es relativa, puesto que la música de este período histórico ya no se fundamenta en círculos armónicos, sino en la arbitrariedad y aleatoriedad; en el ánimo del compositor, del intérprete e incluso del público, para escoger el orden de los eventos de una interpretación (ver formas del siglo XX). Aun con estas consideraciones, es posible afirmar que, sin importar el contexto histórico, las voces de una pieza musical siempre deben ser independientes, pero también debe existir una interdependencia entre ellas para que la obra tenga sentido musical.

## c) Ritmo, melodía y ornamentos

Se debe descifrar el ritmo, los intervalos más frecuentes en la melodía y los

ornamentos presentes en la partitura del solista, antes de proceder a la práctica con la trompeta. Para lograrlo, será de mucha ayuda cantar la pieza musical con el apoyo del piano, ya que esto permitirá identificar los pasajes de mayor dificultad, musicalmente hablando. El canto es la forma más natural que tiene el ser humano para ejercer la práctica musical y proporciona seguridad al intérprete por el reconocimiento de las melodías, los ritmos y los intervalos musicales que podrían llegar a representar mayor dificultad en el momento de pasar a la interpretación en el instrumento. De la misma forma, se afianza la entonación y la afinación, los cuales son elementos que dependen en gran medida de la musicalidad del intérprete, aun cuando el instrumento musical tiene una afinación predeterminada por las características de su fabricación.

Por otro lado, como sugerencia adicional, el estudio de la técnica del canto favorece en gran medida al intérprete de instrumentos de viento, pues al cantar se emplea el sistema respiratorio de manera similar a la forma en que se hace en la ejecución de un instrumento como la trompeta.

Al regresar al ejercicio de lectura y análisis previo a la interpretación instrumental, el trompetista estará preparado para enfrentar las dificultades técnicas e interpretativas que pueda presentar la composición al ejecutar el instrumento. Los elementos musicales tratados en este punto son de gran importancia para garantizar la efectividad durante la preparación y contribuyen considerablemente a la fluidez interpretativa, puesto que el solista, al estar completamente seguro de haber resuelto las dudas en estos aspectos, podrá dedicarse con mayor

libertad a desarrollar los elementos expresivos (*dinámicos y agógicos*), de la misma forma que a la interacción con la orquesta y con el público durante su interpretación.

### *Ritmo*

*“El ritmo es el diseño que los diferentes sonidos colorean”*

*A. Danhauser*

El ritmo es el orden más o menos simétrico en que se presentan las duraciones de los sonidos; es más característico que la melodía misma en una pieza musical. Así pues, al percibir un ritmo, aunque no haya melodía, es más factible que se reconozca un fragmento musical; lo cual no sucedería en el caso contrario, es decir, si se escucha una serie de sonidos de distintas alturas sin un orden temporal lógico. El conocimiento rítmico de la obra a interpretar posibilita familiarizarse más fácilmente con la melodía.

### *Melodía*

La melodía es el resultado de la combinación entre el ritmo y la altura de los sonidos. Esta última se determina por los intervalos que se miden a partir de la primera nota con respecto a la segunda en el orden de aparición según la escala.

De la misma forma que el lenguaje usa frases y entonación para adquirir significado, la música se vale de melodías a las que añade expresividad con el fin de estimular la percepción. Dicha expresividad se presenta en la partitura con una serie de símbolos, los cuales se han de describir más adelante en este texto cuando se

expongan los *elementos expresivos*.

### *Ornamentos*

Por medio de la ornamentación se varía el material repetido, con el fin de enriquecer una melodía. Según el período histórico musical, existen distintas maneras de ornamentar, como se menciona a continuación:

En el *Período barroco*, el solista ornamentaba a manera de improvisación, guiándose por los giros armónicos que presentaba la obra y acompañado por el *bajo continuo*<sup>8</sup>.

A partir del siglo XVII, los compositores empezaron a limitar la ornamentación por medio de indicaciones más precisas en la partitura. Aparecieron de esta manera símbolos que se encuentran bastante documentados en otras investigaciones. Por lo tanto, solamente se hace referencia a ellos, dejando la responsabilidad al intérprete de ahondar en su estudio utilizando otros recursos bibliográficos y audiovisuales disponibles en diversos entornos de información, tanto físicos como virtuales.

Jean Baptiste Arban<sup>9</sup>, en su libro *Método completo de trompeta cornetín o fliscorno*, dedica una

8 Cifrado armónico escrito generalmente debajo de la línea melódica, que guiaba el acompañamiento de instrumentos de teclado y de cuerdas bajas, como el violoncello y el contrabajo.

9 Arban fue uno de los primeros pedagogos de la trompeta. Destacado cornetista, compositor y director musical en el siglo XIX, desarrolló un método compilado de estudios técnicos e interpretativos que continúa vigente en la actualidad como guía de los procesos formativos para intérpretes de instrumentos musicales de viento de la familia de los metales.

sección completa del mismo al estudio de las notas de adorno, su grafía y la manera de ejecutarlas. Allí describe claramente el *grupetto*, la *doble apoyatura*, la *apoyatura simple*, el *mordente de una nota*, el *portamento*, el *trino*, el *semitrino* y el *mordente de dos notas* (Arban, 2002, p. 88).

### e) Elementos expresivos

Expresión es el conjunto de matices delicados exigidos por la interpretación de una obra musical, matices que la notación no puede indicar exactamente y que comprende todos los cambios rápidos de movimiento, todas las variantes dinámicas, acentuaciones y diferencias de timbres obtenidos por los ejecutantes; resulta de la observación de estos innumerables detalles, el juego expresivo. (Rieman, citado en Rivera, 1952, p. 71)

A partir de esta afirmación, se deduce que la expresividad musical depende de tres principios fundamentales que el trompetista debe conocer y aplicar en todo momento para enriquecer sus interpretaciones. Dichos principios, son:

### *Articulación*

La articulación está estrechamente ligada a lo que es la puntuación en el lenguaje, de tal forma que determina el fraseo en la música. Así como en el lenguaje los signos de puntuación indican la continuidad de una frase y la pronunciación de cada palabra, los signos de articulación en la música son indicadores de la emisión y el encadenamiento de los sonidos en un fragmento musical. El trompetista debe conocer los tipos de articulación y de acentuación (incluyendo las articulaciones específicas del

instrumento, tales como la *doble articulación* y la *triple articulación*), y la manera en que se aplican según el contexto histórico musical en que se ha realizado la composición.

### Intensidad del sonido

Está representada por los matices o rangos dinámicos. La dinámica como elemento compositivo nació con los instrumentos de cuerda frotada, como el violín, aproximadamente en el siglo XVI. En Italia, se empezó a escribir efectos de eco haciendo uso del contraste entre *forte* (representado por la letra *f* en la partitura) y *piano* (representado por la letra *p*).

Hacia el siglo XVIII, con la aparición de los grandes escenarios para la interpretación de la música, las orquestas crecieron y, junto con este aumento de la masa orquestal, se incrementó la utilización de matices o rangos dinámicos. Estos se desarrollaron en el período romántico sumando *efes* y *pes* en la partitura, con la finalidad de que el intérprete realizara mayores contrastes. Además, aparecieron los reguladores de dinámica como el *crescendo* y el *diminuendo* para producir otros efectos de intensidad con gradación continua.

### Signos de dinámica

pp	pianissimo	muy suave
p	piano	suave
mp	mezzopiano	moderadamente suave
mf	mezzoforte	moderadamente fuerte
f	forte	fuerte
ff	fortissimo	muy fuerte
fp	fortepiano	fuerte e inmediatamente suave
fz	forzato	esforzado
sf	sforzato	
sfz	sforzando	
<	crescendo	Incrementando gradualmente la intensidad del sonido
>	decrescendo diminuendo	efecto contrario del anterior

### Movimiento (tempo)

El movimiento, como elemento expresivo de la música, está determinado por la agógica, la cual trata acerca de la velocidad propia de una obra musical y la flexibilidad del tiempo dentro de la misma en favor de la interpretación.

Se distinguen dos grupos de términos, los cuales son usados por los compositores para indicar el movimiento (velocidad) y el carácter de una pieza musical:

#### Movimientos fijos

Los que definen el carácter y la velocidad de la pieza de principio a fin:

#### Rápidos

- < *Vivo*      Muy rápido
- < *Presto*      Rápido
- < *Allegro*      Animado

#### Moderados

- < *Allegretto*      Poco animado
- < *Andantino*      Poco movido

- < *Andante*      Andando  
moderadamente

#### Moderados

- < *Adagio*      Despacio
- < *Lento*      Lentamente
- < *Larghetto*      Moderadamente Largo
- < *Largo*      Largo
- < *Grave*      Largo y pesado

### *Movimientos variables*

Son aquellos que se pueden presentar ocasionalmente dentro de la pieza musical, para hacer énfasis en algún lugar especial por medio del uso flexible del tiempo.

#### *Para acelerar*

< *Accelerando*      Acelerando

< *Stringendo*      Apresurando

#### *Para retener*

< *Rallentando*      Reteniendo

< *Ritardando*      Retardando

< *Allargando*      Alargando

### *Rubato*

Es una palabra italiana que quiere decir “robado-flexible”. El *rubato* es la interpretación flexible de un fragmento musical en la que se modifican los valores de una o más figuras, haciéndolos más cortos o largos a juicio del intérprete. También se logra este efecto en secciones más amplias de una pieza musical utilizando los movimientos variables presentados en el punto inmediatamente anterior. Cabe destacar que este recurso expresivo es diverso, porque cada intérprete lo efectúa de acuerdo con su sensibilidad y estado anímico.

### *Vibrato*

El *vibrato* es la oscilación que enriquece e intensifica el sonido de la voz o de un instrumento musical. Su uso se ha

incrementado a partir del siglo XX, puesto que en épocas anteriores se destinaba únicamente a algunas notas largas y a ciertos pasajes de gran expresividad. Según Lawson y Stowell (2005), existen investigaciones de teóricos como: Francesco Geminiani (s. XVIII) y Jean Christophe Tosi (s. XX) en las que se ha determinado el uso restringido del vibrato para las partes melódicas y solistas en la música compuesta hasta el siglo XVIII.

Este elemento expresivo puede variar en intensidad y frecuencia según el contexto musical en que se desarrolle la interpretación, por lo tanto, es recomendable que el solista investigue más profundamente acerca del uso del *vibrato* y los demás recursos expresivos, en los diversos períodos y géneros musicales.

### f) La *Cadenza*

Consiste en un adorno de la cadencia (*armonía*) cerca del final de una composición para voz o instrumento solista. En el *período barroco*, la *cadenza* era una melodía muy corta e improvisada. Una escala o un arpeggio eran suficientes para reforzar la llegada a la tonalidad en el último compás de la pieza musical. A partir del *período clásico*, la *cadenza* se hizo más extensa, basándose en temas de la misma composición en que estaba inserta. En ella, se comenzó a demostrar ampliamente el virtuosismo del solista, por lo que dejó de ser improvisada. Generalmente, en el caso de los instrumentos de cuerda y el piano, el compositor se encargó de escribir este fragmento musical como parte de la obra.

En los conciertos clásicos de trompeta, el solista tiene la gran responsabilidad de escribir la *cadenza*. Por lo tanto, debe estudiar y conocer cabalmente la obra, con

base en todos los parámetros expuestos en esta guía, para identificar en ese lugar final todos los elementos representativos de la pieza musical a interpretar.

#### g) Contexto histórico

*“En las partituras impresas de los viejos maestros, especialmente Bach y Haendel, es mucho lo que se encuentra que, si se interpreta exactamente como está impreso, no conseguirá plasmar en absoluto las intenciones del compositor.”*

Ebenezer Prout

La música se ha transformado a lo largo de distintos períodos históricos, que a su vez coinciden con la evolución del ser humano y de las sociedades. Por tal motivo, para realizar la interpretación de una composición enmarcada en determinado período y estilo musical, es necesario indagar en todos los aspectos tanto artísticos como personales que han podido intervenir en la creación de la obra. Esto forma parte de la responsabilidad que compete al solista de trompeta de compenetrarse con el discurso planteado en la partitura, de tal forma que se acerque a la realidad musical de la época por medio de la contextualización en los elementos que pudieron haber influenciado la perspectiva del compositor.

A través de este análisis, el trompetista puede realizar un acercamiento que le permita determinar la influencia del contexto sociocultural en el compositor y su obra, los parámetros estilísticos de la composición e interpretación musical en la época, y el desarrollo técnico-interpretativo del instrumento (la trompeta) en determinado período musical. Todo lo anterior con el fin de sustentar su desempeño artístico y tener mayor seguridad al aplicar los

conceptos estilísticos durante la práctica instrumental de la obra a interpretar.

#### h) Ediciones

Las obras para instrumento solista, en este caso del repertorio para la trompeta, siempre son susceptibles de ser revisadas y editadas, sobre todo si se trata de composiciones antiguas o transcripciones de música escrita originalmente para otros instrumentos. En ese caso, siempre es preferible recurrir a ediciones críticas realizadas por especialistas en el estilo y el período histórico a interpretar.

Con respecto a la importancia de las ediciones críticas, el musicólogo y editor Arthur Mendel propone la siguiente reflexión:

Si los editores quieren realmente ayudar al intérprete, lo que deberían hacer es no proporcionarle respuestas preparadas de antemano a preguntas que no tienen respuestas definidas, sino animarlo de todas las maneras posibles (incluidas referencias frecuentes en la partitura al aparato crítico) a elaborar las respuestas por sí mismo. (Mendel, citado en Lawson y Stowell, 2005, p. 48)

A finales del siglo XIX, surgió la “moda” de las ediciones *Urtext* (*texto original*), que se mantuvo vigente durante gran parte del siglo XX. En este tipo de ediciones se usa como texto base el manuscrito original o la primera edición impresa del compositor, para permitir al ejecutante hacer su propia idea de la interpretación de la obra. Los editores, a partir de la segunda mitad del siglo XX, restaron validez al término *Urtext*, ya que al descartar otras ediciones realizadas

por el compositor, para tomar en cuenta únicamente el manuscrito, se estaba limitando al juicio del editor la idea de lo que el compositor hubiese querido que se tocara.

La edición musical, al igual que la música misma, se encuentra en continua evolución; por tal motivo, el trompetista debe obtener ediciones que le permitan comprender la partitura y el contexto en que fue escrita, con el fin de ser más convincente en su interpretación y acercarse más a la realidad del compositor.

Otra manera de acercarse a la propuesta original del compositor consiste en investigar, leer artículos históricos que le aproximen a la obra y relacionarse más de cerca con el contexto que encierra la música a interpretar en términos de sociedad, cultura, política y desarrollo de los estilos en diferentes disciplinas del arte.

#### i) Otros intérpretes

Definitivamente, un ejercicio fundamental en el desarrollo de la estética del intérprete consiste en consultar material audiovisual y asistir a conciertos o recitales en vivo para conocer un poco más acerca del punto de vista interpretativo de otros solistas.

En este caso, se debe tener en cuenta que no solamente es importante lo que suena, sino también lo es aquello que se ve durante la interpretación. La actitud del solista, la presencia en el escenario, la postura, y las expresiones faciales y corporales, indican cómo el intérprete siente y comparte la obra con el público.

También es posible apreciar cómo se desarrolla la comunicación del solista

con el (o los) acompañante(s) y las señales entre ellos. La interacción durante la interpretación realmente marca la diferencia en esta actividad artística. Esto forma parte de la personalidad del solista y es crucial para la atracción que puede ejercer sobre el público en su actividad interpretativa.

#### j) Consultar a expertos

Directores, profesores, investigadores, personajes de reconocida trayectoria y de criterio comprobado suficientemente en el área de la interpretación, son candidatos perfectos para colaborar con el solista en la preparación del repertorio.

No se trata de estar buscando permanentemente la opinión o la aprobación de todas las personas que estén alrededor del trompetista, debido a que esto podría confundir más que ayudar. El objetivo es enriquecer la interpretación siguiendo algunas recomendaciones ofrecidas por expertos en esta área durante el proceso preparatorio del solista.

Queda claro que la intuición del trompetista es fundamental para juzgar cuáles de estas recomendaciones constituyen un aporte realmente significativo para su interpretación. Para ello, es necesario desarrollar un criterio propio, basado en el estudio y el análisis juicioso de todos los elementos ya abordados en este escrito y los que se presentarán en las siguientes páginas.

## EL ASPECTO TÉCNICO INSTRUMENTAL

Una vez comprendidos todos los elementos musicales, el trompetista tiene fundamentos sólidos para el desarrollo técnico instrumental. Notará que se hace más fácil la práctica de la trompeta a medida que avanza en el conocimiento de la teoría musical, y esto contribuirá a enriquecer definitivamente sus interpretaciones. En este punto, el trompetista puede seguir el proceso que se describe a continuación:

### 3.1. Adaptación al instrumento

#### a) Postura

La posición del cuerpo es determinante en el buen desempeño del solista de trompeta. Tanto en las jornadas de práctica como durante el recital o concierto, es necesario tener una buena postura que garantice la tranquilidad necesaria para producir los mejores resultados posibles en la interpretación. La postura corporal tiene incidencia directa en la sonoridad, puesto que, al no tener tensiones en alguna parte del cuerpo, el sonido es mucho más puro, más “rico” y más “lleno” de armónicos<sup>10</sup>, características que hacen la diferencia entre los intérpretes al momento de la puesta en escena.

Es muy importante mantener el tronco, el cuello y la cabeza erguidos, para que el aire pueda circular con fluidez a través del cuerpo y, de la misma forma, enviarlo a la trompeta. Los brazos y las manos deben soportar firmemente el instrumento, pero evitando tensarse demasiado, puesto que otra función de las manos es también la

---

<sup>10</sup> Los armónicos son la sucesión de frecuencias que contiene un sonido, se habla de un sonido lleno o rico en armónicos cuando se logra producir la mayor cantidad de frecuencias graves y agudas al interpretarlo.

de manipular los pistones y las válvulas de afinación, lo cual implica mover cada uno de los dedos libremente.

Con respecto a las extremidades inferiores, como en cualquier actividad cotidiana, deben ser el soporte del cuerpo. Si la actividad se realiza sentado (en las jornadas de práctica y preparación del repertorio), las piernas permanecerán relajadas, pero es necesario que los pies estén siempre apoyados en el suelo para mantener la estabilidad y el balance del cuerpo. Cuando se está de pie (en ensayos con el piano o con la orquesta, en el recital o en el concierto), es necesario mantener el equilibrio del cuerpo sobre las dos piernas, las cuales deben estar ligeramente separadas entre sí, de manera que ninguna soporte más peso corporal que la otra y no deben estar totalmente rígidas; esta postura reducirá tensiones a la parte superior del cuerpo.

Ante todo, lo importante en este caso es el control y la capacidad de reacción a las emociones que pueda sentir el artista en el escenario, las cuales generalmente se expresan por medio de movimientos corporales.

#### b) Respiración

Generalmente, el trompetista asume la respiración “*para la trompeta*”, como algo completamente nuevo en su fisiología. El contacto con el instrumento hace que el cerebro envíe automáticamente una sensación de inseguridad al individuo, como una necesidad de revisar si la actividad que ha realizado bien durante toda su vida requiere ser modificada para efectos de la práctica de un instrumento musical. Se debe recordar que este instrumento cumple la única función

de reproducir el sonido como resultado de un proceso físicamente natural, que consiste en permitir el ingreso del aire y expulsarlo con un soplo amplio, con la potencia y velocidad requeridas según las exigencias de la música a interpretar. Sin duda, algo mucho más sencillo de lo que se “piensa”.

La respiración es un proceso natural, por lo que el cuerpo debe permanecer lo más relajado posible. Hay que recordar que los hombros se han de mantener siempre en su posición natural, no deben levantarse, y se debe conservar los codos separados del tronco para permitir que la cavidad torácica se expanda libremente con la entrada del aire. La acción de levantar los hombros y la de oprimir la cavidad torácica con los codos, son reacciones frecuentemente observadas en los trompetistas al respirar “*para tocar el instrumento*”<sup>11</sup>. Estas acciones involuntarias inmediatamente producen tensiones en todo el cuerpo, debido a que se comprime la garganta y se limitan las funciones de los demás órganos comprometidos en el proceso respiratorio, lo cual afecta considerablemente la fluidez del aire, condición que resta posibilidades físicas al ejecutante afectando también la concentración y el buen desarrollo interpretativo.

Alexhalar, el aire debe ser impulsado hacia el interior del instrumento, por efecto de la presión que se ejerce naturalmente en la cavidad torácica durante el proceso respiratorio; incrementando la velocidad y la dirección del soplo por medio de la contracción constante de las paredes abdominales.

---

<sup>11</sup> Los intérpretes de instrumentos de viento, en la mayoría de los casos, consideran la respiración al tocar como algo ajeno o diferente al proceso natural de respirar que se hace a diario. Esto dificulta, en muchos casos, la naturalidad en las funciones corporales durante la ejecución del instrumento.

La respiración al ejecutar la trompeta es totalmente normal, con la única diferencia de que se amplía la cantidad de aire en la inhalación de manera consciente según los requerimientos del repertorio a interpretar. Se utilizan los mismos órganos y se emplean los mismos movimientos realizados regularmente en el proceso respiratorio, solo que se acentúan para lograr mayor potencia en el soplo, según lo requiera la música a interpretar.

Hacer consciente la respiración para emplearla en la ejecución del instrumento musical, pasa de ser algo muy pensado en un principio a convertirse nuevamente en parte de las funciones físicas naturales del ser humano por medio de la práctica diaria.

Es fundamental dedicar tiempo a la observación consciente del proceso respiratorio para aplicarlo a la técnica del instrumento con la mayor naturalidad posible. De esta forma, se incrementa la concentración y también la calidad interpretativa del solista.

### c) Embocadura

La medida de la boquilla y la posición de esta en los labios depende, en gran medida, de las particularidades físicas del trompetista. Hay que tener en cuenta el tamaño de los labios para escoger la boquilla; de igual manera, se debe considerar la mordida y la posición de los dientes para fijar la embocadura. Es preciso recordar que cada ser humano es completamente diferente en su fisionomía; por lo tanto, un tipo de boquilla que funciona para una persona no siempre va a servir adecuadamente para otra. Se recomienda en este caso buscar la comodidad antes que *seguir una tendencia*, aunque posiblemente para

algunos esta condición estará fuera de los estándares.

La posición de la boquilla (embocadura) debe abarcar los dos labios de manera que no sobresalga ninguno de ellos, sin tocar la piel más blanda y delicada, pues esto puede lastimar el labio irreparablemente. En el siguiente capítulo (*Aspectos físicos de interés para el solista de trompeta*), se podrá observar una serie de condiciones que serán expuestas sobre las consecuencias de la mala postura y embocadura del trompetista.

Una vez elegida la posición correcta (que resulte cómoda para el ejecutante y que permita desarrollar plenamente la técnica del instrumento), se puede proceder a enviar aire a través de la boquilla para experimentar la forma en que debe integrarse la respiración natural a la producción del sonido en la trompeta. En este punto, es importante prestar especial atención a la corrección de todos los posibles defectos mencionados en cuanto a postura, respiración y flujo de aire hacia el instrumento.

Los labios deben permanecer cerrados en sus extremos y levemente separados en su parte media para evitar el escape de aire fuera de la boquilla, de tal manera que este avance con fluidez hacia el instrumento. Situada la embocadura, se completará el proceso de producción del sonido, por efecto de la respiración correcta y de la velocidad que se imprima al aire a través del proceso descrito en el punto anterior (*ver respiración*).

#### d) Tipos de trompetas

Cada trompeta, debido a su forma y tamaño, requiere un proceso de adaptación levemente diferente por

parte del intérprete. Cabe aclarar que con las trompetas agudas (trompeta en Mi bemol y *piccolo*) las jornadas de estudio no deben ser muy extensas, ya que estos instrumentos requieren una mayor exigencia física y el agotamiento muscular se produce más fácilmente, debido a que la columna de aire debe ir a mayor velocidad. El estudio debe ser muy puntual, haciendo especial énfasis en la afinación y las articulaciones. Es recomendable practicar escalas y arpeggios para aprovechar la riqueza tímbrica y la tesitura de cada instrumento.

Por lo general, el desarrollo de habilidades técnicas de los trompetistas se adquiere con el estudio de la trompeta en Si bemol, que es la de mayores dimensiones. Luego de lograr el nivel técnico necesario, el montaje del repertorio se realiza según el tipo de instrumento para el que haya sido escrito.

### 3.2. Mecánica de la trompeta

*“Por supuesto, lo puramente mecánico debe ser siempre dominado por la personalidad artística del intérprete. Pero la técnica es también una parte importante de la interpretación*

Mischa Elman

#### a) Elementos expresivos

##### *Emisión del sonido/Articulación*

La lengua desempeña un papel fundamental en la emisión del sonido, puesto que funciona como una válvula que, al ponerse contra los dientes y retirarse, regula la salida del aire hacia el instrumento. De la misma forma, se usa para producir efectos de articulación; se puede hacer más corto o más largo el sonido, más suave o más pronunciado, al modificar la manera de usar la lengua contra los dientes.

Se recomienda consultar el *Método de trompeta* de Jean Baptiste Arban (2002), el cual contiene en su primera sección una explicación completa con respecto a la emisión del sonido y los diversos tipos de articulación.

### *Doble y Triple articulación*

Otra forma de articular, propia de los instrumentos de metal y más precisamente de la trompeta, es la *doble articulación* y la *triple articulación*, las cuales aparecen explicadas al final de la segunda parte del mencionado método de Arban, quien las define como *Doble picado* y *Triple picado*. Estos tipos de articulación se usan a juicio del ejecutante cuando se enfrenta a pasajes virtuosos en cuanto a velocidad, en los que el picado sencillo no es suficientemente ágil, especialmente en las secciones finales de los *temas con variaciones*<sup>12</sup>.

Las articulaciones especiales, *doble* y *triple*, consisten en un golpe de lengua que se hace alternando seguidamente la pronunciación de las consonantes T y K: “TK-TK-TK-TK” (...) para la doble articulación y alternando la repetición TT con una K: “TTK-TTK-TTK-TTK” (...) para la triple articulación, sin olvidar el apoyo constante de la columna de aire para garantizar la fluidez y la calidad del sonido.

### *Sonoridad/Timbre*

La trompeta tiene un sonido particular, un timbre característico que se intensifica por efecto de la potencia y el volumen de aire que se envía dentro de ella.

<sup>12</sup> Arban dedica la última sección de su Método completo de trompeta cornetín o fliscorno a sus composiciones y arreglos de temas con variaciones. Son doce de ellas y contienen prácticamente un resumen de todos los elementos técnicos descritos en el libro. La más conocida e interpretada es El Carnaval de Venecia.

Previamente se habló de los *armónicos*, como esa serie de frecuencias que enriquecen la sonoridad a medida que se incrementa el número de ellas en un sonido determinado.

Adicional al timbre característico de la trompeta, el hecho de conseguir un sonido enriquecido en armónicos propone mayor calidad interpretativa y causa mayor atracción en el público hacia el artista que logra desarrollar esta habilidad.

### *Vibrato*

El *vibrato*, como ya se ha dicho en el capítulo anterior (*El aspecto técnico musical*), enriquece e intensifica el sonido. Existen distintas técnicas para lograr este efecto; una de ellas es la utilización del *diafragma*, tal como se aplica en la técnica del canto, realizando una especie “golpes” rítmicos suavemente en este músculo, mientras se expulsa el aire hacia la trompeta.

En la ejecución de la trompeta también existe otra manera de lograr el vibrato, por medio de un movimiento –casi imperceptible– de la mandíbula inferior hacia arriba y hacia abajo, soportado por el flujo constante de aire.

De estas dos maneras se puede generar la oscilación del sonido conocida como el vibrato, que es uno de los elementos expresivos musicales.

### *Ornamentos*

Adornar la pieza musical requiere conocimiento del estilo, la época y también conocer al compositor; esto, en cuanto a lo técnico musical.

En lo referente a la preparación

técnica instrumental, el intérprete debe conocer los distintos tipos de adornos y practicarlos por separado antes de integrarlos a la pieza musical.

Arban (2002) describe detalladamente los tipos de *notas de adorno* (pp. 88, 90) y la forma en que se deben ejecutar; propone una serie de estudios técnicos preparatorios para desarrollar la digitación necesaria en cada uno de los tipos de ornamento, seguidos de ejercicios melódicos que integran las *notas de adorno* para que el trompetista las comience a ver como parte de un discurso musical.

Finalmente, en la sección *Estudios Característicos* y en la sección de *Fantasías y Temas con Variaciones* de su libro, Arban presenta toda una gama de posibilidades para el uso y la implementación de las notas de adorno en piezas musicales completas.

#### b) Escalas y arpeggios

Deben ser estudiados a diario todo tipo de escalas (mayores, menores, cromáticas, modales, y otras, dependiendo del nivel de conocimiento teórico musical del intérprete) y arpeggios, con todas las variaciones posibles que permitan hacer uso de los elementos técnicos propios del instrumento, de tal forma que el trompetista esté siempre preparado para asumir cualquier requerimiento técnico instrumental en función de la pieza musical a interpretar.

#### c) Repetición

El dominio técnico de la trompeta depende, en gran medida, de la sincronía entre los movimientos de las manos y la lengua, de la misma forma que la velocidad, dirección y soporte que se le

dé a la columna de aire. Es un trabajo que requiere mucha paciencia, disciplina y constancia. Una estrategia eficaz para lograrlo es la repetición: destacar los pasajes de la obra que requieren atención especial por presentar mayor dificultad técnica e interpretativa, y solucionar dichas dificultades por medio de la repetición consciente.

El sistema de “disección” de pasajes es sumamente beneficioso. Se toma, por ejemplo, un pasaje de cinco compases. Se comienza por el último compás, se toca a una velocidad moderada y sin ningún error, diez veces consecutivas. Si se comete algún error, se comienza con la cuenta de nuevo. Una vez que se logra, se añade el penúltimo compás, con la técnica de diez veces consecutivas, luego se le añaden sucesivamente y de manera regresiva el resto de los compases hasta que se pueda tocar todo el pasaje diez veces sin error. Por último se repite el proceso incrementando la velocidad hasta llegar al tiempo adecuado (Manzanilla, 1995, p. 2).

También,

Un buen truco para descubrir digitaciones más fáciles: leer la pieza al revés: es decir, comenzar colocando la posición difícil, a la que siempre se llega mal, e ir reconstruyendo la frase hacia atrás. (Russell, citado en De Contreras, 1998, p. 25)

La repetición es una herramienta que genera seguridad en el trompetista, ya que promueve la interacción del artista con la música y con la técnica del instrumento a través de la práctica de los pasajes más

difíciles, lo cual permite el conocimiento cabal de la pieza musical que es objeto de estudio.

#### d) Efectos

La trompeta se caracteriza por ser un instrumento de gran versatilidad, con el cual se puede reproducir gran variedad de efectos que los compositores (especialmente del siglo XX) han sabido aprovechar para enriquecer sus obras. Dichos efectos se hacen presentes con mayor frecuencia en las composiciones para trompeta sola, donde es necesario presentar variedad sonora y explotar todos los recursos técnicos posibles del instrumento para aumentar el interés en la pieza que se presenta.

A continuación, los efectos más utilizados en las composiciones para trompeta:

#### *Sordina*

La sordina es un objeto que se coloca en el interior o se sostiene frente a la campana de la trompeta (en el caso del *Bowler hat*), y se emplea para efectuar una variación tímbrica del instrumento; su uso provoca que el sonido de la trompeta se “apague”, o se atenúe y modifica levemente su afinación.

Existen diversos tipos de sordinas y cada una de ellas otorga una sonoridad diferente a la trompeta, por lo que se ha convertido en un recurso constantemente aprovechado en las composiciones para este instrumento musical. Las sordinas más usadas en la actualidad son:

- **Straight:** es la más comúnmente utilizada por los trompetistas. Es metálica y tiene forma cónica con una base plana. Ofrece una sonoridad brillante y directa

sin variar significativamente la afinación del instrumento.

- **Copa:** es prácticamente una sordina straight a la cual se adapta un elemento del mismo material parecido a una taza o copa (de allí su nombre). Su uso proporciona una sonoridad oscura y la copa se puede graduar para generar sonidos más -o menos- silenciados, según la necesidad del intérprete y de la obra musical. Esta sordina puede variar en mayor medida la afinación de la trompeta, por lo cual se requiere estudiar con ella para revisar el lugar donde se deba fijar la bomba principal de la trompeta al hacer uso de la sordina copa.

- **Harmon:** es una pieza de metal sellada casi por completo que tiene un corcho rodeando completamente su parte superior, el cual limita totalmente el escape de aire entre la sordina y la campana de la trompeta. En su parte inferior, tiene un agujero circular de aproximadamente un centímetro de diámetro por donde sale el sonido. La sonoridad de esta sordina es muy especial; produce un sonido metálico, “nasal”, que es muy utilizado en géneros musicales como el jazz y la salsa.

- **Wah-wah:** es la misma Harmon, a la cual se le introduce en el orificio inferior un accesorio similar a una boquilla con dimensiones un poco más grandes. Este accesorio permite realizar diferentes efectos de sonido al manipularlo con los dedos de la mano izquierda del trompetista. Uno de ellos es el conocido efecto *wah-wah*, del cual proviene su nombre.

- **Bowler Hat:** este accesorio tiene forma de sombrero y se usa con la mano izquierda para producir efectos

de “apagado” o “encendido” del sonido. Su nombre proviene de los antiguos intérpretes del jazz quienes usaban sus *bowler hat*<sup>13</sup> para producir el mismo efecto en la trompeta.

Actualmente, se siguen fabricando accesorios innovadores para producir efectos sonoros del instrumento, en la medida en que las técnicas de composición del siglo XXI requieren incorporar nuevos sonidos de la trompeta. De la misma forma, se ha generalizado la creación de sordinas de estudio que enmudecen por completo el instrumento y permiten su ejecución en lugares donde habitualmente se dificulta la práctica de la trompeta, por la intensidad de su sonido.

### *Glissando*

La palabra *glissando* es una italianización del verbo francés *glisser* (deslizar). Consiste precisamente en deslizarse de un sonido a otro, lo cual en la trompeta se consigue impulsando la columna de aire con gran velocidad y ayudándose con los pistones al presionarlos o soltarlos gradualmente, según sea el caso, dada la posición del sonido de partida y al que se desea llegar.

El glissando se representa en la partitura por medio de una línea diagonal entre las notas que conforman el intervalo, con la indicación “gliss.” sobre ella. Cuando no hay un punto de llegada específico, puede aparecer una línea con múltiples ondulaciones sobre la nota inicial, dirigida hacia arriba o hacia abajo, según la dirección que debe llevar el sonido.

---

13 El bowler hat es un sombrero cuyo origen data de 1849. Creado por Edward Coke. Esta prenda de vestir fue popularizada por el gran artista Charles Chaplin en sus caracterizaciones.

### *Bending*

*Bending* es una palabra que procede del verbo “bend” del idioma inglés, cuyo significado literal es flexionar. Cuando este efecto aparece en la partitura, debe producirse una fluctuación leve y aleatoria en la altura del sonido. Esta variación no llega a superar el intervalo mínimo (el semitono) de la música *occidental*.

### *Flutter*

El *flutter* es un efecto percusivo dentro de la técnica de la trompeta, que se logra repitiendo constantemente la consonante “R” mientras se produce un sonido. Su intensidad varía según la cantidad y velocidad de aire que el intérprete envía hacia el interior del instrumento.

Este efecto bien puede aparecer representado en la partitura con su nombre en el idioma del editor (*flutter*; *frulato*, *flatterzunge*), o con una figura del valor que deba durar el efecto con la plica dividida en varios fragmentos.

### *Shake*

La palabra *shake* procede del idioma inglés y quiere decir “sacudir”.

Para realizar este efecto, se emplea de manera literal el significado de la palabra; se sacude la trompeta con un movimiento súbito, como un temblor, ejecutado con la mano derecha (mano encargada de la digitación), por ser esta la que se encuentra libre del soporte de la trompeta. El resultado sonoro es como si se hiciera una ligadura muy veloz y “violenta” entre dos sonidos.

Es importante advertir a los trompetistas que no excedan el movimiento, de manera que se eviten lesiones en los

labios producto de algún golpe con la boquilla en el momento de practicar este efecto.

### *Combinación de efectos*

Algunos compositores más osados, como André Jolivet, proponen combinaciones de estos efectos, que, aunque resultan contener un grado altísimo de dificultad, enriquecen la obra desde todo punto de vista técnico y estético.



*Nota.* Fragmento del Concertino para trompeta y orquesta de cuerdas, de André Jolivet. En este fragmento, Jolivet propone el uso de dos efectos al mismo tiempo: flutter y shake; una combinación que

requiere gran destreza técnica por parte del intérprete.

Los compositores contemporáneos (siglos XX y XXI) renuevan constantemente la escritura de efectos para la trompeta, incrementando las posibilidades sonoras del instrumento. Este es el caso de la obra compuesta por Francisco Zacarés Fort, para el concurso internacional Juan García Marín en su segunda edición, titulada Unicantus 2, la cual presenta una serie de signos con los que representa los distintos efectos que el compositor desea escuchar reproducidos en la trompeta. Para lograr la comprensión de su propuesta, el compositor dedica algunas indicaciones previas a la pieza musical, en las que explica la grafía que utiliza y la forma en que el solista debe interpretarla.

A continuación, se podrá apreciar las indicaciones previas de Zacarés para la interpretación de su obra:

Grafías  
*Grafies*  
**Written signs**

	Indicación de acelerar el tempo <i>Indicació d'accelerar el tempo</i> <b>Accelerando</b>
	Indicación de retardar el tempo <i>Indicació de retardar el tempo</i> <b>Ritardando</b>
	Prolongar los sonidos hasta que actúen los símbolos de pausa <i>Prolongar els sons fins que actúen els símbols de pausa</i> <b>Hold the sounds until the rest marks</b>
	Sonidos Flutter <i>Sons Flutter</i> <b>Flutter</b>
	Sonidos rápidamente realizados <i>Sons ràpidament realitzats</i> <b>Play fast this sounds</b>
	Sonidos más rápidamente realizados que los anteriores símbolos <i>Sons més ràpidament realitzats que els anteriors símbols</i> <b>Faster than the previous sounds</b>
	Sonidos realizados rítmicamente de forma dispar aleatoria <i>Sons realitzats rítmicament de forma dispar aleatòria</i> <b>Play rhythmically but randomly</b>
	Sonidos realizados con fluctuaciones de altura de forma aleatoria <i>Sons realitzats amb fluctuacions d'altura de forma aleatòria</i> <b>Height fluctuations randomly</b>

\*Los portamento se realizarán como pseudo-cromatismos ayudándose de vocalizaciones  
*Els portamento es realitzaran com pseudo-cromatismes ajudant-se de vocalitzacions*  
**Portamento should be played as a pseudo-chromatic sound, aided by vocalizations**

\*Los glissando se realizarán con la ayuda de los pistones a medio cerrar  
*Els glissando es realitzaran amb l'ajuda dels pistons a mig tancar*  
**Half valves Glissando**

*Nota.* Tomado de Zacarés, 2011, p. 7.

### 3.3. Repertorio

“El arte comienza donde la técnica termina”

Eugène Ysaÿe

#### a) El piano

De ser posible, tocar el acompañamiento o los principales acordes en el piano, es una buena oportunidad para conocer el ambiente sonoro de la obra.

No se requiere de una gran técnica para poder hacerse una idea de lo que presenta el acompañamiento de la parte solista en el piano o la parte orquestal, pero es indispensable que el trompetista reconozca el entorno armónico, rítmico y tímbrico que complementa a la línea melódica de la trompeta, de manera que se pueda sentir cómodo al momento de interactuar con el acompañamiento tanto en el montaje de la obra como en la puesta en escena.

#### b) Instrumentos y accesorios

Para ganar tiempo durante la práctica y tener una lectura cercana a la interpretación final, se debe observar con anticipación cuáles son los instrumentos y accesorios que requiere la pieza a interpretar (tipo de trompeta, sordinas o algún otro elemento requerido), para producir determinado efecto sugerido por el compositor.

Además de la interpretación de la trompeta propiamente dicha, la práctica de los movimientos que implica introducir o extraer una sordina, modificar la afinación en la bomba principal con determinado accesorio, entre otras situaciones particulares, forman parte de la preparación y montaje del repertorio que debe realizar el trompetista.

#### c) Primera lectura con la trompeta

La primera experiencia práctica de la obra con el instrumento se debe realizar con afinador y metrónomo a la mano, para revisar la correcta afinación y los *tempi*<sup>14</sup> sugeridos en la partitura. Una buena afinación y buen ritmo serán garantía de tranquilidad en el escenario antes y durante el desarrollo de la interpretación.

#### d) Memorizar la obra

Aprender una pieza musical de memoria es de gran ayuda para el solista, pues le permite desarrollar más ampliamente los elementos expresivos propuestos en la partitura. De esta manera, el trompetista puede sacar mayor provecho de los recursos interpretativos gracias a la libertad que experimentará al no necesitar de la partitura en el escenario; la cual, para algunos intérpretes, podría llegar a convertirse en un elemento distractor.

El solista puede memorizar la obra a interpretar apoyándose en elementos como la técnica del instrumento, la forma musical, la armonía y la melodía, por medio de la repetición:

El cerebro puede funcionar como una *grabadora*, especialmente podemos emplear esta habilidad para depurar la mecánica. Se trata de repetir muy despacio los pasajes difíciles para *grabar* en la memoria el movimiento correcto (pero cuidado con no grabar movimientos incorrectos, que también se fijan y cuesta trabajo borrarlos luego). (Russell, citado en De Contreras, 1998, p. 72)

14 Del idioma italiano, plural del vocablo tempo (tiempo), que refiere, en este caso, a los diferentes cambios de tiempo que puede tener la obra musical.

## ASPECTOS FÍSICOS DE INTERÉS PARA EL SOLISTA DE TROMPETA

La actividad musical es de carácter físico por naturaleza. Escribir, escuchar o interpretar música, son procesos en los que se ven involucrados varios órganos del cuerpo a la vez. Por tal motivo, es necesario prestar atención a los aspectos físicos que intervienen en el proceso de preparación del intérprete de un instrumento musical tan exigente como la trompeta. También es importante el desarrollo de actividades deportivas u otras que fomenten la salud y el bienestar del solista.

Dentro de los aspectos considerados de interés para el solista de trompeta en esta área, se proponen los siguientes:

### a) Estado físico en general

Interpretar la trompeta demanda del solista buenas condiciones físicas, puesto que este instrumento al igual que los demás aerófonos (especialmente los pertenecientes a la familia de los metales), consume gran cantidad de energía en cada sesión de trabajo. Esto se debe a la concentración que debe mantener el músico para realizar múltiples funciones fisiológicas en procura de la mayor eficacia posible durante la interpretación: por un lado, identificar y emplear los símbolos presentes en la partitura y, por otro lado, coordinar las funciones corporales (mecánicas) que permiten representar dichos símbolos con sonidos: posición de la boquilla en los labios, digitación, respiración, impulso-velocidad de la columna de aire, y movimiento de la lengua (por medio del cual se producen los distintos tipos de articulación).

El buen estado físico requiere hacer

énfasis en varios factores: hábitos alimenticios, jornadas de descanso, práctica de alguna disciplina deportiva, chequeos médicos periódicos (con el fin de prevenir cualquier situación irregular de salud) y el disfrute de las actividades cotidianas inherentes al desempeño profesional.

### b) Alimentación

El día a día del intérprete de un instrumento de viento demanda mucha atención hacia sus hábitos alimenticios, puesto que el desarrollo de sus actividades profesionales implica un buen estado nutricional. Es recomendable revisar frecuentemente su índice de nutrición y recibir orientación profesional (consultar a un nutricionista) en cuanto al tipo de alimentación que requiere el solista de trompeta (posiblemente comparado con un deportista de alto rendimiento) para cumplir con las actividades propias de su oficio.

### c) Salud

Existen situaciones que pueden llegar a comprometer la salud del trompetista, por adoptar malos hábitos posturales o por aplicar erróneamente los conceptos técnicos durante el estudio del instrumento; situaciones tales como: lesiones musculares, marcas en los labios (generadas por la presión del instrumento –más exactamente la boquilla– contra la boca), e inclusive estados depresivos y otras condiciones en que pueda incidir el bajo rendimiento del intérprete en su desempeño profesional.

### *Distonía focal de la embocadura*

Uno de los riesgos profesionales

más frecuentemente estudiados en la trompeta y en los instrumentos de viento metal en general, es la *distonía focal de la embocadura*. Esta consiste en una pérdida de control en los movimientos de los músculos faciales que intervienen en la emisión del sonido.

Según Jaume Rosset, director de la Fundación Ciencia y Arte (Terrassa), aproximadamente uno de cada doscientos intérpretes de instrumentos de viento puede presentar esta condición. El doctor Rosset (2006) define la distonía de la siguiente manera:

A veces se percibe como un bloqueo; algo que antes salía sin esfuerzo ni concentración y ahora no sale bien ni prestándole toda la atención posible. Otras veces, comporta la aparición de temblor o tensión. En algunos casos la imposibilidad de realizar ataques precisos o emitir ciertos registros. (pp. 1-2)

También considera la distonía como una enfermedad psiquiátrica:

Justamente por el hecho de que estos síntomas suelen sólo aparecer tocando el instrumento y el médico no encuentra ninguna lesión que lo justifique, la distonía focal se ha considerado una enfermedad psiquiátrica. (p. 2)

Por último, el doctor Jaume Rosset insiste en que esta es una condición que puede llegar a curarse:

Si partimos de la base que el origen está en cómo el cerebro se ha organizado para resolver una tarea y no en la existencia de una lesión, deberíamos presuponer

que la distonía focal del músico puede “corregirse”. (...) Siempre que sea posible, uno debe intentar reeducar los movimientos o gestos técnicos alterados, aunque ello suponga, en algunos casos, “partir de cero”. (...) Hay que corregir el problema de base analizándolo todo, sin olvidar aspectos como la respiración, la posición global o la relajación. (Rosset, 2006, pp. 2, 3)

### *Ergonomía*

La ergonomía en la práctica instrumental de la música es un tema de gran importancia, puesto que se corre el riesgo de alterar el buen funcionamiento del cuerpo si se adoptan malos hábitos durante las jornadas de estudio. Ignacio Climent (2005, pp. 5-10) señala algunos de los posibles problemas que pueden derivar de una postura incorrecta durante las jornadas de trabajo del trompetista:

- *Ruptura del músculo orbicular del labio:*

También llamado síndrome de *Satchmo*<sup>15</sup>, el principal síntoma es el dolor y como tratamiento se realiza una operación quirúrgica en la que se cosen los músculos rotos.

- *Maloclusión:*

Cambio en la morfología interna de la boca y en la posición de los dientes, generalmente causado por ejercer demasiada presión sobre la boca con el instrumento.

---

15 Por Luis Armstrong, trompetista de jazz de la primera mitad del siglo XX quien fue apodado Satchmo, como una abreviatura de satchelmout, vocablo inglés que traduce “boca de bolsa” al idioma español.

- *Disfunciones musculares y de la articulación temporomaxilar:*

Estas disfunciones se pueden presentar por repetición de movimientos de dicha articulación.

- *Tendinitis:*

Inflamación de un tendón, causada por exceso de trabajo y por la repetición de movimientos.

Esta condición se puede presentar en cualquier parte del cuerpo con la que se realicen movimientos repetitivos. Existen alrededor de 4000 tendones en el cuerpo humano y todos ellos son susceptibles a desarrollar esta enfermedad.

- *Problemas de espalda y cuello:*

Los problemas en la espalda y en el cuello se producen como consecuencia de adoptar posturas incorrectas durante las extensas jornadas de práctica en que el trompetista permanece sentado.

d) Prevención de enfermedades

Ignacio Climent (2005) presenta una serie de consejos para prevenir lesiones durante la práctica de la música instrumental:

1- No aumentar bruscamente las horas de ensayo o estudio (máximo 20 minutos más cada día).

2- Dejar los pasajes y las piezas más difíciles para la mitad de la jornada, cuando la musculatura ya esté preparada pero todavía no agotada.

3- Empezar a una velocidad lenta y aumenta progresivamente la dificultad.

4- No obsesionarse en repetir un pasaje o

gesto que no termina de salir bien. Busca alternativas u otras maneras de conseguir ese objetivo.

5- Realizar pausas de 5-10 minutos cada media hora. Puedes aprovechar para estirar la musculatura sobrecargada, mover suavemente las zonas más tensas o, simplemente, para andar un poco.

6- Mantener una posición correcta: apoyo equilibrado de los pies, buena postura sentado, trabajar la respiración, regular la altura del atril y la banqueta...

7- Trabajar en condiciones ambientales óptimas (luz, ruidos, temperatura).

8- Respetar las horas de sueño y las comidas.

9- Realizar alguna actividad física complementaria evitando los deportes de contacto. Esto te permitirá compensar desequilibrios y eliminar tensiones.

10- No toques nunca con dolor. En este caso tienes que parar de tocar y realizar estiramientos suaves. Si reaparece en próximas sesiones, debes pedir ayuda lo antes posible.

11- Realizar estiramientos de la musculatura antes y después de tocar. El objetivo del estiramiento es reducir la tensión, mejorar el rendimiento y la coordinación de los movimientos evitando la reaparición de lesiones. Al realizarlos, debe tenerse en cuenta que:

- No se debe provocar dolor, sólo tensión.

- Hay que mantener cada estiramiento durante 20-30 segundos.

- No se deben realizar rebotes.
- Se puede repetir cada uno de ellos varias veces.

*Nota.* Tomado de Climent, 2005, p. 14.

### *Higiene oral*

Otro aspecto fundamental para considerar por parte del trompetista, con relación a la salud y la prevención de enfermedades, es el cuidado de la higiene oral. Mantener la boca en las mejores condiciones de aseo garantiza la salud integral del ejecutante de la trompeta. Cuando quedan restos de alimentos en la boca, estos pasan dentro de la trompeta, donde se descomponen y llegan a producir infecciones en el tracto respiratorio del intérprete, que pueden inclusive llegar a alejarlo de la práctica de su instrumento, según sea la gravedad de dicha situación.

Además de hacer énfasis en la higiene oral, se debe realizar un mantenimiento preventivo a la trompeta periódicamente.

#### e) Aseo/mantenimiento de los instrumentos

La trompeta debe asearse por completo al menos una vez cada dos meses con agua y jabón líquido. El tudel, los pistones y las bombas deben limpiarse a diario para eliminar cualquier residuo existente al término de cada jornada de práctica. Luego de realizada esta acción, es importante aceitar y engrasar los pistones y las bombas para asegurar su correcto funcionamiento.

Existen kits de limpieza que incluyen todos estos elementos, además de cepillos usados para limpiar el interior

de la trompeta, y paños para secar y dar brillo al instrumento. Estos se pueden conseguir fácilmente en cualquier almacén especializado.

El mantenimiento técnico de la trompeta, además de proteger los mecanismos del instrumento, es sinónimo de buena salud y óptimo desempeño artístico para el intérprete.

#### f) Expresión corporal

La ejecución de un instrumento musical es una actividad que demanda la participación de todos los sentidos y el movimiento simultáneo, constante e imperceptible de muchos músculos por parte del intérprete, de la misma forma que genera reacciones físicas (voluntarias e involuntarias) en el artista, involucradas en la interpretación a través del estímulo de su propia sensibilidad por medio de la música.

Los movimientos que el solista realiza durante su interpretación se presentan por efecto de varios componentes:

#### *Ritmo interno*

El movimiento proviene del interior del ser humano. En el caso de la interpretación, es consecuencia de la relación existente entre la música y factores como la percepción, el estado anímico y las emociones del artista. Esta condición única en cada individuo permite organizar internamente los parámetros mencionados y define la forma en que estos se expresan – en sonido y movimiento– durante la actividad práctica musical. Este proceso es, en parte, voluntario e involuntario.

### *Expresividad*

El cuerpo aun en ausencia de movimiento, es una fuente de información para el observador externo e incluso para el propio sujeto, que da idea de estados de ánimo, actitudes, procedencia (...) Estamos hablando aquí de la posibilidad comunicativa tan enorme que tiene el cuerpo incluso involuntariamente. (Romero, s.f.)

La expresividad es una facultad implícita en el ser humano, quien manifiesta sus emociones a través de actividades físicas conscientes o inconscientes. Así pues, se convierte en un aspecto determinante en cualquier proceso comunicativo, incluida la actividad musical en este ámbito.

### *Gesto*

Un movimiento con significado propio dentro de determinado contexto social se denomina gesto. Este tiene un valor representativo y comunicativo, ya que permite exteriorizar las emociones y sensaciones del ser humano. Para el solista de trompeta, los gestos son un elemento de gran importancia, pues refirman lo que este desea expresar musicalmente y permiten la interacción con su entorno interpretativo.

Según Ekman y Friesen (citados en Franco y Cortés, 2008), los gestos de pueden clasificar en cinco categorías:

#### **- Gestos emblemáticos**

El gesto emblemático trae implícito un significado que le ha sido otorgado de manera arbitraria por una comunidad, con el fin de comunicar rápida y fácilmente una idea evitando así la comunicación verbal. Un ejemplo de este tipo de gesto

es el movimiento de la cabeza hacia arriba y hacia abajo que denota afirmación.

#### **- Gestos ilustradores**

Estos gestos siempre están acompañados de una frase, pues se emplean como refuerzo a un mensaje verbal. Por ejemplo, cuando se indica a alguien la dirección que debe seguir para llegar a determinado sitio y simultáneamente se señala con la mano el lugar, se está produciendo un gesto ilustrador.

#### **- Gestos reguladores de la interacción**

Estos gestos intervienen en el control de la comunicación. Son todos aquellos de los que las personas se valen para demostrar interés, pedir el turno para expresar una opinión, objetar y aseverar distintos puntos de vista; en otras palabras, todos los que permitan sistematizar una conversación.

#### **- Gestos afectivos o emocionales**

Tal como lo indica su nombre, son los movimientos que expresan las emociones o los sentimientos. Estos implican movimientos faciales o también se pueden representar mediante el contacto físico con el interlocutor.

#### **- Gestos de adaptación**

Son movimientos producidos como reacción a determinada situación que afecte su fisiología; por tal motivo, pertenecen a la individualidad de cada ser humano. Estos gestos pueden presentarse por condiciones propias o también por situaciones ajenas a la persona.

## PSICOLOGÍA EN LA INTERPRETACIÓN

El solista de trompeta es, ante todo, un ser humano propenso a experimentar sensaciones y a acumular experiencias que pueden afectar directamente su desempeño artístico. No existe manera alguna de describir todo lo que siente, observa, piensa y desea este personaje, en el momento mismo de ingresar al escenario y confrontar al público que espera por su escuchar sus interpretaciones.

Para la formación integral del trompetista, sería ideal conocer todos los factores psicológicos que pueden intervenir en el desarrollo de sus actividades diarias, con el fin de insistir en ellos durante las jornadas de práctica e integrarlos positivamente en su interpretación para hacerla más rica en elementos expresivos.

### a) Emociones

Existen emociones positivas y negativas que se hacen presentes según las situaciones experimentadas por un individuo; dichas emociones determinan su comportamiento.

Según Abel Cortese (s.f.), especialista en inteligencia emocional, las emociones se dividen en dos grupos:

#### *Emociones primarias*

Cólera, alegría, miedo y tristeza.

#### *Emociones secundarias*

Amor, sorpresa, vergüenza y aversión.

Estas emociones se expresan por medio de movimientos y gestos, algunas veces involuntarios y otras veces propiciados por el ser humano cuando desea expresar su sentir.

Ya que la música es un arte que estimula los sentidos por naturaleza, al realizar una actividad interpretativa, se despiertan emociones tanto en el artista como en el público, que pueden ser transmitidas por ambas partes y les permiten interactuar a través del discurso musical.

### b) Motivación

“La motivación es una característica de la psicología humana que contribuye al grado de compromiso de la persona”.

James A. F. Stoner

La motivación es el conjunto de estímulos que atraen al individuo hacia la realización de determinada acción en busca de alcanzar un objetivo propuesto. Esta condición del ser humano promueve el aprovechamiento de todos los recursos disponibles en su entorno con el fin de lograr su propósito.

En el caso del artista, este siempre tiene una razón para realizar un concierto o un recital: dedicárselo a alguien en especial, enfrentar un reto personal o cualquier otra que le sirva de “motivación” para expresar su sentimiento musical públicamente. Esta condición varía según su cotidianidad.

Así pues, se observa la motivación como un factor psicológico determinante en la interpretación, porque mantiene al solista centrado en sus propósitos y en busca del mejor desempeño posible de su actividad artística.

### c) Intuición

La intuición se fundamenta en

conocimientos previamente adquiridos a través de la experiencia teórica y práctica, como de la vida diaria.

La intuición es un elemento que permite al artista desenvolverse con naturalidad en determinado contexto sociocultural. Dicho esto, si el trompetista conoce todos los parámetros interpretativos contenidos en la pieza musical que planea abordar, bien sea teóricamente o solo por el ejercicio práctico, la intuición le señalará el camino a seguir durante la experiencia interpretativa.

Vale la pena reiterar que la intuición no es algo improvisado, se origina en algún conocimiento previo, incluso de tipo sensorial. De la intuición deriva la *deducción*, que no es más que una serie de intuiciones producidas por las experiencias obtenidas en determinada área del conocimiento.

#### d) Lógica interpretativa

Se encuentra estrechamente ligada a la intuición y a la deducción. La lógica es la ciencia que permite conocer el orden formal de las cosas. En tal sentido, se puede argumentar que la lógica es la interpretación científica de la intuición y la deducción.

Generalmente la música presenta un discurso preestablecido, aún más si se trata de obras que tienen una forma determinada como una sonata, un concierto, una sinfonía, que históricamente están establecidas por unas normas de estilo y época. El conocimiento de estas normas estilísticas proporciona al artista una lógica interpretativa que le conducirá a una interpretación más fiel y ordenada del repertorio.

#### e) Creatividad

La capacidad del cerebro para producir nuevas propuestas dentro de una disciplina, se denomina creatividad. El solista de trompeta se puede valer de la intuición, la lógica y la creatividad, para innovar el concepto interpretativo de determinada obra, proponiendo entre otras cosas el uso de elementos expresivos de forma distinta a lo acostumbrado, pero siempre basado en el conocimiento de los aspectos técnicos musicales, técnicos instrumentales y físicos, para sustentar completamente su aporte.

En un género musical como el jazz, la creatividad desempeña un papel muy importante, puesto que gran parte de esta música se basa en la improvisación, la cual compete al conocimiento sensorial, el conocimiento técnico y la creatividad, en cuanto a las particularidades interpretativas de este contexto artístico.

#### f) Concentración

Si se ha preparado conscientemente el repertorio a interpretar sin escatimar en detalles, si se ha repetido y memorizado dicho repertorio, el solista debe enfocarse en la seguridad que tiene de ello para procurarse tranquilidad en los momentos previos a la salida a escena:

Ud. solo es capaz de controlar la manera en que Ud. toca, no se preocupe por los demás, concéntrese en hacer el mejor esfuerzo. Mientras espera su turno, piense en la música que tocará, escúchela mentalmente en un contexto global. (Manzanilla, 1995, p. 5)

### g) Autoconfianza

Recuerde que mientras mejor sea su preparación, menos elementos estarán sin control, de manera que podrá tener más confianza para realizar su mejor esfuerzo. (Manzanilla, 1995, p. 5)

Realizar recitales o audiciones de preparación frente a distintos públicos puede ser de gran ayuda, ya que se trata de ganar experiencia con un repertorio específico. Tocar varias veces este repertorio prepara al intérprete para asumir compromisos más serios, como un recital o un concierto como solista.

La autoconfianza es producto de una preparación consciente y efectiva que incluye la revisión de todos los aspectos técnicos musicales, técnicos instrumentales y la ejecución del repertorio en diferentes entornos, que garantice su afianzamiento técnico e interpretativo, a la vez que proporcionen al trompetista una mayor experiencia interpretándolo.

### h) El público

Se ha mencionado en varias ocasiones la importancia del público en el desempeño del solista. El contacto con el público genera reacciones fisiológicas diversas en el trompetista, que ejercen influencia en su interpretación. La sensación más determinante y en la que se debe enfatizar para lograr controlarla es la ansiedad:

#### *Ansiedad*

Se manifiesta fisiológicamente de la siguiente manera: sudoración excesiva, resequedad de las glándulas salivares, movimientos involuntarios e imprecisos, fallas de atención y de la memoria. Si

el solista logra concentrarse y poner en práctica los elementos preparatorios contenidos en esta guía, puede llegar a controlar la ansiedad y usar todas las sensaciones que ella trae implícitas, para hacer más atractiva su interpretación.

Otra forma de controlarse en el escenario es aprender a interactuar con el público; la presentación en público es una oportunidad para compartir conocimientos:

Para combatir el nerviosismo hemos de controlar nuestra actitud. En lugar de dejarnos llevar por la situación y por la responsabilidad del público, podemos pensar que somos como “guías turísticos”, que vamos a mostrarle al público, a enseñarles nuestra forma de ver la música. (Russell, citado en De Contreras, 1998, p. 77)

## PLANIFICACIÓN Y LOGÍSTICA

### a) Escenario

Con el conocimiento previo del escenario, se puede realizar más adecuadamente la escogencia del repertorio y las demás actividades correspondientes a la logística del evento artístico. De no conocer el lugar, es necesario adaptarse inmediatamente a la situación o tener siempre un “plan B” en cuanto a repertorio, formato del grupo acompañante y planificación de actividades preparatorias.

También, en lo personal, el solista debe prepararse para las condiciones acústicas del lugar. Saber de antemano que cuando la acústica es reverberante, la articulación debe ser levemente más corta; y cuando el escenario es muy seco, acústicamente hablando, hay que articular más delicadamente procurando emitir sonidos más prolongados en cada articulación.

Otros aspectos de interés en cuanto al escenario son: la situación del público, la incidencia de la luz, el espacio a utilizar para la interpretación y para el descanso, coordinar cuál va a ser la dinámica de la actividad, los tiempos de ejecución; es decir, todos los detalles posibles que garanticen la tranquilidad al solista para el desarrollo de su interpretación.

Por supuesto, el artista se va familiarizando con estas condiciones en la medida en que tiene más experiencias en el escenario. Estas habilidades, al igual que todas las descritas en este libro, se adquieren con la práctica y se desarrollan a través de la experiencia formativa, que solo se logra con la puesta en escena en diferentes condiciones técnicas. Esto

permite conocer las diversas situaciones que conlleva la actividad interpretativa.

### b) Escogencia del repertorio

Si se cumple todo lo descrito hasta ahora, el solista debe estar capacitado para enfrentar cualquier obra escrita para la trompeta desde la perspectiva de la técnica musical y la mecánica del instrumento. En este punto, el repertorio se aborda como elemento técnico en lo referente a la escogencia y el análisis del mismo, y el criterio de selección de la música con respecto al público a quien será destinada la interpretación.

Se debe tomar en cuenta que, en la mayoría de los casos, el público que asiste a un recital está dividido en especialistas (compañeros, profesores, músicos) y público en general. Por tal motivo, en la programación del repertorio, es bueno buscar la satisfacción posible de todos los asistentes presentando una serie de piezas musicales especializadas y otras de carácter más tradicional que sea del dominio popular, para causar en todo caso el efecto esperado, la aceptación de la audiencia.

A este respecto, Eddy Brown (citado en Martens, 1919) propone el siguiente criterio para la programación de un recital:

Al elaborar el programa para un recital, yo trato de arreglarlo para que en la primera parte pueda atraer al grupo de la audiencia más especializado en música, y a los críticos. En la segunda mitad yo intento recordar al público

en general; a la vez tomando la precaución de no incluir algo que no sea realmente musical. (p. 36)

### c) Acompañante

La elección del acompañante no es una tarea fácil. Si se trata de una orquesta, esto indica que ya se habrá enviado una propuesta con anterioridad, solicitando ingresar en la programación habitual de la misma; también, que los factores descritos en los puntos anteriores hacen parte de las labores propias de la oficina de producción artística de la institución.

Si es con piano, hay que diseñar un cronograma de actividades muy estricto, pues el ensamble entre los dos instrumentos requiere trabajo y dedicación absoluta en el logro de las sonoridades sugeridas por el compositor y practicar movimientos o gestos que permitan la comunicación en sitios claves del repertorio, tales como comienzos, finales, pasajes muy expresivos o muy rítmicos y cadenzas. No sobra sugerir que el pianista debe tener experiencia acompañando instrumentos de viento y más aún trompetistas, por la dificultad que presenta el repertorio de trompeta para la parte acompañante.

### d) Jornadas de preparación

La preparación personal para la interpretación otorga libertad al trompetista para organizar las jornadas de práctica a la medida de sus capacidades. No hay que excederse porque es una actividad física y mental, por lo tanto, es agotadora. Es distinta a la actividad en grupo, donde se puede tener más descanso entre cada intento.

De cualquier forma, se debe pensar en función del concierto o del recital, organizando los ensayos de tal forma que se pueda llegar el ensayo general con todo el material trabajado y únicamente para explorar lo que será la experiencia de interpretar las piezas por completo.

Se deben tener en cuenta los aspectos técnicos musicales e instrumentales vistos en los primeros capítulos de este texto, para aplicarlos en la preparación del repertorio.

### e) Descanso

Es importante reservar momentos para el descanso. Estos deben estar incluidos en la planificación de las actividades preparatorias, y se recomienda utilizar esos espacios, en la medida de lo posible, para realizar otros eventos fuera de la práctica musical (más adelante se abordarán estas actividades de aprovechamiento del tiempo libre). El descanso debe ser proporcional al tiempo de trabajo y, sobre todo, debe decidirlo el trompetista, quien es el directamente afectado.

### f) Planificación de ensayos

Para planificar los ensayos ya se deben haber cumplido los pasos anteriores, debe estar en marcha cada una de las actividades logísticas destinadas a asegurar la realización del evento. En la planificación del ensayo se tiene en cuenta, entre otros parámetros, la disponibilidad de los integrantes del grupo, la dificultad del repertorio, los criterios a desarrollar en cada sesión y el tiempo con que se cuenta antes de la fecha de concierto. Lo ideal es que, en los días cercanos a

la interpretación en público, el solista no tenga que esforzarse demasiado tocando todo el repertorio por falta de planeación en el montaje de las obras musicales.

g) Recital/concierto

Llegada la fecha de concierto, el solista ya debe haber sobrepasado todos los obstáculos de tipo musical y, si todos los pasos previstos para este momento se han cumplido, también puede estar tranquilo con respecto a la organización del evento. Lo que debe hacer ahora es permanecer en un lugar (previamente escogido) donde pueda concentrarse y relajarse, evitar gastar energía innecesariamente y disfrutar de la posibilidad que pocas personas tienen de interpretar en un

escenario un instrumento musical ejerciendo el rol de solista.

El grupo de actividades propuestas en este capítulo depende de factores externos al solista; por tal razón, puede que las cosas no salgan tal como se planean. Así que siempre hay que estar dispuestos a rehacer la programación y, en casos realmente extremos, también a posponer eventos.

Lo más importante en todo caso es disfrutar la actividad artística, aprovechar cada momento de preparación y la puesta en escena, para continuar desarrollando habilidades y momentos especiales en el transcurso de la carrera artística como solista de trompeta.

## EL SOLISTA, PERSONALIDAD Y ENTORNO

Un artista, en este caso el solista de trompeta, debe poseer grandes cualidades y cultivarse en todos los aspectos anteriormente expuestos, para lograr un pleno desarrollo profesional y un verdadero disfrute de su actividad interpretativa. Paralelo a esto, y por considerarse un modelo a seguir en su comunidad, es recomendable que el solista amplíe sus horizontes más allá del área de su interés, más allá del ejercicio musical.

Con este fin, se propone una reflexión para el solista de trompeta, en función de promover su relación con el entorno socio-cultural al cual pertenece, el desarrollo de su personalidad y el intelecto, el disfrute de actividades deportivas y artísticas en general, una exploración del mundo fuera de su ámbito laboral, puesto que su trabajo demanda por se grandes esfuerzos y extensos períodos de preparación, lo que hace ver muy frecuentemente al músico como un ser retraído, inserto únicamente en su profesión.

No hay reglas establecidas; en este apartado se busca despertar el interés y la inquietud del intérprete por formarse integralmente, dada su posición preeminente y su responsabilidad de comunicar constantemente sus ideas por medio de la interpretación musical.

Es de gran importancia conocer la situación política, social y económica, estar informado diariamente sobre los acontecimientos del país e incluso del mundo. Lo es también cultivarse intelectualmente realizando investigaciones acerca de algún tema de su interés, visitando museos, asistiendo a obras de teatro, al cine, leer libros,

escuchar diversos géneros musicales; todo lo que un ser humano puede hacer para crecer y contribuir de esa forma a su desarrollo y al de la sociedad en que se desempeña.

Indiscutiblemente, estas actividades contribuyen a enriquecer la personalidad y, sobre todo, se pueden ver reflejadas en la madurez interpretativa que adquirirá el solista luego de comenzar esta labor importantísima de convertirse en un ARTISTA INTEGRAL.

### a) Formación personal

El campo de acción del solista no solamente corresponde a la actividad musical y a la interpretación de su instrumento. Un artista debe tener bases sólidas en su formación académica y conocer sus derechos y deberes como integrante de una sociedad.

Dentro de esta categoría de la formación personal, está contenido lo académico, lo social, lo espiritual, lo familiar, es decir, todas las actividades cotidianas correspondientes a la persona que se encuentra detrás del instrumento. Estas condiciones se reflejan en el ámbito profesional y son fácilmente apreciables al observar la manera en que el solista se relaciona con sus compañeros de trabajo, la forma de vestir, hablar y caminar; en general, toda actitud que demuestre el artista da razón de su personalidad.

Tomando en cuenta esta situación, se sugiere a los trompetistas mantenerse en continua observación en todo sentido; revisar sus actitudes, su presentación personal dentro y fuera del escenario, presenciar actividades artísticas y

culturales fuera de las relacionadas con su entorno laboral, disfrutar de la literatura, los deportes, el tiempo de descanso (muy importante para quien se dedica a una actividad tan agotadora como la interpretación de la trompeta), mantenerse al tanto de la actualidad política, social, cultural, deportiva y económica. En fin, son numerosas las actividades que puede desarrollar no solamente un artista, sino cualquier ser humano, en su propio beneficio y en busca de su crecimiento personal.

Toda actividad que el solista logre realizar en alguna de estas áreas de desarrollo será valorada a través de su interpretación, pues la madurez y la formación del criterio profesional dependen de la formación del individuo y suman actitudes al momento de desempeñar la función a la cual ha decidido dedicar su vida.

#### b) Formación del criterio

El criterio en música es el resultado de las experiencias, tanto académicas como prácticas obtenidas por el intérprete a través de todas las actividades realizadas durante su trayectoria artística y su relación con las distintas personalidades de su entorno: familia, profesores, directores, compañeros, amigos y el público. También es determinante la actividad investigativa en la formación del criterio, ya que permite al intérprete conocer a fondo el contexto histórico, social y cultural en el que se debe ambientar, con el fin de desempeñar eficazmente su labor artística.

Haber integrado un grupo musical, haber cantado en un coro, ver un trompetista, un bailarín, un cantante, un profesor, practicar un deporte, cualquier actividad que el artista haya desarrollado o desarrolle en la actualidad, se convierte en parte de su proceso personal y, por tal motivo, contribuye a la formación del criterio interpretativo.

#### c) Investigación

Toda actividad sugiere investigación previa. Los conocimientos, ya sea de manera sensorial, práctica o teórica, se adquieren a través de experiencias vividas, especialmente en el área de la interpretación solista, donde la precisión es indispensable. El dominio de los códigos implícitos en el arte musical adquiere tal relevancia, que es necesario mantenerse actualizado respecto a los cambios que frecuentemente enriquecen el ejercicio musical.

A través de la investigación se puede deducir cómo pudo haber sonado una pieza musical en determinado período de la música, integrando a la vez otros factores antes mencionados como la creatividad, que permite ambientarse por medio de los documentos históricos en las sociedades antiguas y sus costumbres. También, la investigación es un medio por el cual el artista puede adentrarse en terrenos que desconoce de su propia labor y conseguir, de esta manera, más bases para sustentar la carga expresiva de sus interpretaciones.

## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

La presente guía sugiere un análisis estructural de los procesos preparatorios empleados por los trompetistas en la actualidad, a través de la propuesta organizativa de las actividades musicales y extramusicales que intervienen en el desempeño interpretativo del solista de trompeta.

Se ha propuesto la preparación del intérprete en seis áreas de interés que, lejos de limitar al solista, contribuyen a su formación y a la organización de sus actividades, en procura de un mejor aprovechamiento del tiempo de estudio y con el objeto de precisar conceptos de uso común en la disciplina de la ejecución instrumental.

Se han integrado en esta investigación, distintas ramas del conocimiento como la psicología, la inteligencia emocional, la sociología y la medicina, con el fin de demostrar los alcances que puede tener la interpretación solista de la trompeta más allá de su contexto original: la disciplina musical.

De esta forma se evita sugerir rutinas técnicas, puesto que estas deben ser

planificadas conjuntamente entre el trompetista y su maestro en el proceso formativo, teniendo en cuenta las condiciones físicas, que no son iguales en cada intérprete.

En este libro se encamina a los ejecutantes de la trompeta hacia una actividad reflexiva, que promueva el autoconocimiento y les permita descubrir sus capacidades desde un punto de vista más amplio que el de la técnica instrumental.

Igualmente, se plantea la diversidad de técnicas de preparación en el estudio de la trompeta, enfatizando en la comprensión de conceptos simultáneamente con la práctica de la técnica del instrumento y la interpretación del repertorio solista.

Se recomienda la ampliación de este tipo de estudios hacia otras facetas interpretativas de la trompeta, así como su aplicación en otras familias instrumentales, de manera que se puedan incrementar las investigaciones en estos temas de gran interés que generalmente resultan poco explorados por los ejecutantes.

## REFERENCIAS

### Libros

Arban, J.B. (2002). *Método completo de trompeta cornetín o fliscorno* (4.<sup>a</sup> ed.). TICO MUSICA, S.A. (Original publicado en 1864).

Brandt, V. (1956). *34 Studies for trumpet*. International Music Company.

Charlier, T. (s.f.). *Trente six etudes transcendantes pour trompette cornet a pistons ou bugle Sib.* ALPHONSE LEDUC.

De Contreras, A. (2004). *La técnica de David Russell en 165 consejos*. Cuadernos Abolays.

Fubini, E. (2001). *Estética de la música*. A. Machado Libros, S.A.

Goleman, D. (2006). *La inteligencia emocional*. Javier Vergara.

Lawson, C. y Stowell, R. (2005). *La interpretación histórica de la música*. Alianza Música.

Martens, F. (1919). *Violin mastery*. Frederick A. Stokes Company.

Ramírez, T. (1999). *Cómo hacer un proyecto de investigación, guía práctica*, editorial PANAPO.

Rivera, L. (1952). *Elementos de Pedagogía y Didáctica Musical*. Publicaciones de la Dirección de Educación de Cundinamarca.

### Enciclopedias

Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica.

### Artículos

Manzanilla, E. (1995). *Preparación para una audición*. Artículo no publicado.

Rosset, J. (2006). Problemas de embocadura (VII). La distonía focal. *12 Notas*, 52, 1-3.

### Trabajo de grado

Silva, L. (2007). *Miedo escénico en músicos académicos de caracas: Una aproximación psicosocial desde el análisis del discurso* [trabajo de grado, Universidad Central de Venezuela].

## Referencias Electrónicas

Asociación de Profesores de Técnica Alexander de España. (s.f.). *Los descubrimientos de F.M. Alexander*. APTAE. Recuperado el 23 de enero de 2011 desde <http://www.aptae.net/cms/?q=es/node/18>

Cortese, A. (s.f.). *Las emociones primarias y secundarias*. Inteligencia Emocional. Recuperado el 23 de enero de 2011 desde <http://www.inteligencia-emocional.org/articulos/lasemocionesysecundarios.html>

Franco, E. y Cortés G. (2008). *El Lenguaje Corporal en La Comunicación Intercultural*. Publicado en *Revista electrónica tiempo y Escritura*. Recuperado el 5 de mayo de 2011 desde [http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/tye13/art\\_lit\\_04.html](http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/tye13/art_lit_04.html)

Fredericksen, B. (2000). *Arnold Jacobs Masterclass to the International Trumpet Guild, University of Wisconsin, 1978*. Windsongpress.com. Recuperado el 3 de mayo de 2011 desde <http://www.windsongpress.com/jacobs/arnold%20jacobs%20masterclass%20to%20the%20international%20trumpet%20guild.pdf>

Little, D.C. (2002). *Breathing exercises for brass players*. Windsongpress.com. Recuperado el 3 de mayo de 2011 desde <http://www.windsongpress.com/jacobs/breathing%20exercises%20master%20.pdf>

Madrid López, R.I. (2000). *La autorregulación emocional como elemento central de la inteligencia emocional*. Psicología Online. Recuperado el 30 de enero de 2011 desde <http://www.psicologia-online.com/colaboradores/nacho/emocional.shtml>

Romero Martín, M. R. (s.f.). *Los contenidos de la expresión corporal*. Centro de profesores y recursos de Calatayud. Recuperado el 5 de mayo de 2011 desde <http://cprcalat.educa.aragon.es/jornadasef/los.htm>