



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA

“RAFAEL OROZCO” DE CÓRDOBA

Departamento: Viento y Percusión

Especialidad: Trompeta (Itinerario de instrumentos sinfónicos)

Curso: 2013-2014

Trabajo Fin de Estudios

Proyecto

**INFLUENCIA DE HENRI TOMASI EN LA
MÚSICA PARA TROMPETA DEL SIGLO XX**

Autor: Fernando Serrano Montoya

Tutor: Jesús Rodríguez Azorín

Córdoba

Junio 2014

ÍNDICE

1. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA Y ESTÉTICA DEL SIGLO XX	4
2. BIOGRAFÍA DE HENRY TOMASI	6
3. ESTILO Y TENDENCIAS COMPOSITIVAS DE HENRY TOMASI	7
4. OBRAS PARA TROMPETA DE HENRY TOMASI	8
5. REPERTORIO A INTERPRETAR	8
5.1. Variaciones gregorianas "Dio vi salvi Regina"	9
5.2. Triptyque	14
5.3. Concierto para trompeta de Henry Tomasi	15
6. FUENTES CONSULTADAS	21
7. BIBLIOGRAFÍA CITADA	22

1. CONTEXTO HISTÓRICO Y ESTÉTICO DEL SIGLO XX.

El siglo XX se caracterizó por un creciente desasosiego social y un aumento de la tensión Internacional que culminó en la catástrofe de la primera Guerra Mundial (1914-1918). Gran Bretaña y Francia sufrieron las mayores pérdidas humanas y materiales de todos los aliados que salieron victoriosos de la primera Guerra Mundial. Solamente Estados Unidos que no sufrió los resultados de esta guerra, experimento un importante auge económico después de la guerra. En 1929 quebró el mercado bursátil lo que derivó una crisis económica mundial.

En el periodo de entreguerras (1918-1939), Europa se encuentra en una etapa de apacibilidad, aunque solo era una niebla que ocultaba la inquietud internacional. Europa sufrió múltiples cambios: el imperio austrohúngaro se quebró en estados independientes. Austria, Checoslovaquia, Hungría, Yugoslavia y Rumanía se declararon regímenes totalitarios. En Rusia los marxistas se hicieron con el poder, en Italia Mussolini y los fascistas establecieron sendas dictaduras. En Alemania Adolf Hitler ganó las elecciones y con su ejército de nazis impuso una férrea dictadura. El creciente fervor antisemita derivó en el exilio de miles de judíos incluyendo intelectuales, escritores, artistas, compositores y eruditos.

Estos acontecimientos provocaron una tensión y un distanciamiento entre países Europeos: Inglaterra y Francia rompieron sus relaciones con Italia, los países de habla germana y del hemisferio occidental de Europa.

El nerviosismo de la sociedad mundial se reflejó en el ámbito musical con la invitación al fin del periodo clásico-romántico, junto con el convencionalismo de la tonalidad (que databa de los siglos XVIII y XIX), comenzando una tendencia a eliminar la dirección de las progresiones armónicas, anulando la proporcionalidad y la organización formal imperante durante más de dos siglos.

Las culturas no occidentales y la música popular sirvieron como modelo de inspiración alejándose de la dependencia tonal. Escalas exóticas, pentatónicas, ritmos complejos alternando diferentes compases ternario y binario, surgen ritmos novedosos y atrevidos. Nace la nueva etapa Atonal.

Estos cambios comenzaron ya a reflejarse en el posromanticismo, sobre todo en Alemania con Wagner que con sus líneas melódicas y progresiones de acordes cromáticos ocultaba en muchos casos el centro tonal alguno. Sin embargo, estos pasajes eran excepcionales y estaban enmarcados todavía dentro de un contexto tonal.

En la primera mitad del siglo XX, Arnold Schönberg compone sus obras en un lenguaje cromático que deriva claramente de Wagner, pero que ofrece un nivel mayor de dificultad rítmica y contrapuntística y una mayor fragmentación de la línea melódica, creando las bases de la Atonalidad.

En otras artes, como en la pintura, surge el movimiento denominado expresionismo en el que se describen objetos reales mediante representaciones distorsionadas que reflejan los sentimientos que inspiran. Esta corriente estética también aparece en la música, sobre todo de la mano de Schönberg y Alban Berg.

Dentro de este periodo atonal del siglo XX, en Francia surge un movimiento musical: el neoclasicismo. Los compositores que formaron parte de esta corriente estética no solamente volvieron a los géneros, estilos y formas clásicas, sino que también imitaron modelos anteriores, del Barroco y del Renacimiento. La idea principal era crear una música más abstracta que no significara más que música en sí misma. Henry Tomasi, Arthur Honegger, Darius Milhaud y Francis Poulenc son algunos compositores que ilustran esta tendencia en Francia.

Las características principales del estilo neoclásico son las siguientes: un retorno a los grupos instrumentales pequeños, de cámara, en lugar de la gran orquesta del romanticismo. Se evita la expresión emocional típica del romanticismo. Adquieren mayor importancia las formas musicales y el refinamiento de la escritura. Se nota un retorno a los cánones del clasicismo aunque con una armonía mucho más disonante y una rítmica irregular. se persigue una línea melódica instrumental que estuviera compuesta por intervalos amplios y un registro extenso.

En la segunda mitad del siglo XX, Estados Unidos se encontraba a la cabeza en la producción musical. Se convirtió en el centro de los nuevos acontecimientos musicales de este periodo ya que hubo un movimiento constante de compositores que viajaban allí para estudiar composición debido a la originalidad de sus obras y las nuevas corrientes surgidas allí como el jazz, el ragtime, etc.

2. BIOGRAFÍA DE HENRY TOMASI

Henry Tomasi nace en Francia en un barrio de Marsella a comienzos del siglo XX, el 17 de agosto de 1901. Sus padres originalmente proceden de la isla de Córcega. Su padre Xavier Tomasi era un flautista amateur y fue el que inició en el estudio de la música.

Sus estudios musicales comenzaron a la edad de 5 años. Dos años más tarde entró en el Conservatorio de Música en Marsella donde se graduó en un tiempo record, obteniendo el Primer Premio en el campo teórico-musical, piano y armonía, en 1916.

Una infancia pobre y el comienzo de la primera Guerra Mundial le llevó a tocar, con 15 años de edad, para familias de clase alta, hoteles, burdeles o restaurantes en los que se sentía como un mono de feria. También colaboró en algunas películas, en las que ya se adivinaba su talento para la composición en las improvisaciones que realizaba.

En 1920 comenzó sus estudios en el Conservatorio de Paris gracias a una beca y a la ayuda de su protector, el abogado Maitre Oulman Levy. En esa época, todavía continuaba tocando en cafés y cines para ganar dinero y poder continuar con sus estudios. Su primera obra, un quinteto de viento llamado “Variaciones sobre un tema corso” ganó el primer premio de *Halpen* en 1925. Dos años más tarde, obtiene el otro Premio en Roma por su cantata, “Coroliano” y un Primer Premio en Dirección orquestal, ambos otorgados por unanimidad. En este mismo año conoce a su futura esposa, Odette Camp con qui’n contrae matrimonio en 1929.

En la década de los años 30 fue nombrado Director de la Radio Colonial en la Indochina Francesa. Además fue precursor de la música radiofónica, donde formaba parte de un grupo de música contemporánea llamado Triton, formado por Prokofiev, Milhaud, Honegger y Poulenc, entre otros.

A partir de este momento, Tomasi compuso una gran cantidad de obras para instrumentos de viento y óperas. Además, siguió su carrera como director formando parte de la Orquesta Nacional Francesa y la Ópera de Montecarlo, entre las más destacadas. ¹

¹ Para ampliar esta información, véase: <http://www.henri-tomasi.fr/index.php?page=biographie>.

3. ESTILO Y TENDENCIAS COMPOSITIVAS DE HENRY TOMASI

La música de Henry Tomasi está fuertemente influenciada por sus orígenes. Como hemos citado anteriormente, sus raíces y familia provienen de la isla de Córcega, de donde se nutre el compositor de los misteriosos y hermosos cantos de la isla. Su abuela fue muy importante en su desarrollo musical durante su infancia, ya que le enseñó numerosas canciones corsas. Todo este amor por sus raíces y el misterio de la isla se reflejaron en muchas de sus obras más importantes.

Unos de los momentos más influyentes en su vida está marcado por su madre, que le llevó a ver su primera representación operística, quedando fascinado por el canto de la protagonista. Tomasi al terminar la ópera lloró de pasión por todo lo que la protagonista de la ópera le había hecho sentir. En ese momento Henri Tomasi sintió que su destino musical estaba escrito. Esto le produjo una enorme pasión por el teatro lírico. Esta exaltación por la ópera está presente en todas sus composiciones no solo en sus múltiples óperas sino en sus conciertos, música de cámara, recitativos, etc. En sus temas aparecen largas frases musicales que pueden cantarse al más estilo lírico.

Tomasi solía basar sus obras en un texto de algún tipo: narración, canto folclórico, poesía, etc. La música de Tomasi se basa en la sensibilidad. Aunque no rehúye del uso de las formas más modernas de expresión, supedita todo al poder de la melodía. No soporta los sistemas y el sectarismo si la música no proviene del corazón.

Su música es puramente lírica con líneas disonantes donde predomina el cromatismo, apoyadas en fuertes armonías como veremos a continuación en sus obras. La gran expresividad escuchada en su música viene influenciada de sus contemporáneos franceses Debussy y Ravel, que fueron el antecedente de la mayor parte de la música moderna francesa.

Se convirtió en uno de los compositores más importantes de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Su procedimiento a la hora de componer los acordes fue innovador en su tiempo; los utilizaba de una manera muy colorista, sin recurrir a ellos como soporte de ninguna tonalidad concreta ni progresión habitual. Esta falta de tonalidad estricta producía un carácter indeterminado e imaginativo.

4. OBRAS PARA TROMPETA DE HENRY TOMASI

En el apéndice 1 podemos encontrar la relación completa de toda la obra compositiva de Henry Tomasi. La producción referida exclusivamente a composiciones para trompeta es la siguiente:

- * Fanfares liturgiques (1944)
- * Concierto para trompeta (1948)
- * Triptyque (1958)
- * Semaine Sainte à Cuzco (1962)
- * Variations grégoriennes sur un Salve Regina (1963)
- * Six études para trompeta
- * Suite para tres trompetas

5. REPERTORIO A INTERPRETAR

Variaciones gregorianas "Dio vi salvi Regina"

Triptyque:

- *Scherzo*

- *Largo*

Concierto para trompeta:

- *Allegro*

- *Nocturne*

- *Finale*

5.1. Variaciones gregorianas "Dio vi salvi Regina"

La contextualización histórica para analizar la obra debemos de buscarla en el nacimiento del himno de Córcega, ya que esta obra está basada en el "Dio vi salvi Regina". Esta canción siempre ha ocupado un lugar especial entre los misterios que se atribuyen a la historia de Córcega. Su origen es anterior a 1720, no era una composición de origen corso, sino un himno utilizado en batallas y guerras medievales. Con respecto al nombre del autor, los expertos están lejos de llegar a un acuerdo. Se ha hablado de San Bernardo, poco después de un monje alemán del siglo XI, Hermann Reichenau, que murió en 1054. Aunque con posterioridad, parece que se ha atribuido su composición a Adhemar de Monteil, obispo de Le Puy (siglo XI). Su obra "Salve Regina" realiza un culto especial a la virgen, cuya imagen ondea en su bandera.

El "Salve Regina" experimentó una difusión muy rápida bajo la influencia en las órdenes monásticas durante las cruzadas. El himno, que originalmente se escribió en latín, fue traducido e interpretado al italiano para que todos los feligreses pudieran entenderlo y que el pueblo pudiera participar e interactuar en los oficios, lo que llevó a que se implicasen más en los actos religiosos. En 1735 "Dio vi salvi Regina" es adoptado como el himno nacional de Córcega tras la separación de Córcega de Génova. El nuevo Reino de Córcega adoptó la imagen de la Virgen María como icono de la independencia, apareciendo plasmada en sus armas y estandartes.

Un coro interpretaba el himno en plazas y en calles. Las canciones fueron repetidas a coro por la multitud provocaba una atmósfera de fervor y devoción por la Virgen María y pronto se convirtió en la oración diaria a la Virgen, en Congregación de los jesuitas.

El éxito de la canción era enorme. Para facilitar su difusión se imprimieron diez mil ejemplares que fueron distribuidos a todos los feligreses del pueblo. El himno fue gradualmente propagándose por toda Italia, salvo que fue impreso sin el nombre del autor y provocó el olvido de la identidad del autor. Esto explica por qué ha sido atribuida a otros autores.

En el año 1943, Tomasi decide arreglar y restaurar el himno de Córcega "Dio vi salvi Regina" en deuda con su patria y por amor a sus raíces. Este arreglo se convierte en el actual himno de Córcega que se llevó a estudio de grabación con su correspondiente publicación. El 26 de Noviembre de 1943 vio la luz el vinilo de 78rpm Columbia LF180 (en cera CL7855-1), bajo la dirección orquestal de Jacques Météhen.

La grabación del himno dura 2:50 minutos. El himno comienza con el sonido de las campanas de la iglesia y la llamada a los feligreses donde se superpone una pequeña frase de los sopranos en un canto melismático puramente gregoriano, recordándonos el estilo original del himno y un poco de su historia. Seguidamente, la pequeña frase de introducción del soprano es repetida pero con la introducción de un bajo continuo.

A continuación, la entrada del coro completo al más estilo contrapuntístico y concluyendo con una cadencia típica del medievo. Continúa con la entrada de la voz solista “Tino Rossi”, con una recitación silábica del himno y con un acompañamiento muy suave de la orquesta repitiéndose la segunda estrofa de la misma forma pero con el acompañamiento del coro.

Después de dos estrofas concluye con una cadencia para continuar con una fanfarria de trompetas, para dar paso de nuevo a la orquesta y el solista con la conclusión del himno en una cadencia.

La obra puede ser interpretada por orquesta de cuerdas, órgano o piano. La versión con órgano es la versión más popular e interpretada en todo el mundo.

Henry Tomasi en esta obra nos muestra una visión del estilo musical en la edad media, con melodías y armonías puramente gregorianas basándose en las melodías del himno *Dio vi salvi Regina*, del que hace variaciones y desarrollos. Se caracteriza por ser muy cadencial, imitando a la voz en canto melismático con reposos en la melodía que el compositor divide mediante una numeración en la partitura que nos sirve de guía y nos indica las distintas partes de la obra.

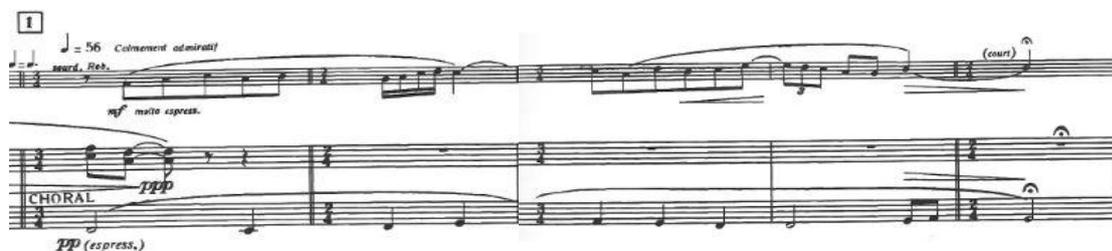
Esta numeración oscila entre el 1 y el 19, diferenciando claramente pequeños reposos en la línea melódica, con un estilo cadencial que deja cierta libertad al intérprete en momentos puntuales de la obra. La obra se envuelve en una armonía modal gregoriana, ya que en esa época el conocimiento musical estaba en desarrollo, sus melodías y cantos se escribían en los ocho modos gregorianos y la escritura musical era diastemática (no tenían una altura establecida los sonidos).

Estructura y comentario:

Las variaciones comienzan con una introducción del órgano de cuatro compases indicando en la partitura el compositor *dolcissimo*. El órgano se mueve en el modo dórico, realizando un movimiento ascendente de corcheas con un compás ternario de 9/8, la voz inferior nos muestra una repetición continua de la nota fundamental del modo dórico, en este caso Re.



El solista comienza en el número 1, indicado por el compositor con sordina robinson y *molto espressivo* y creando una atmosfera de misterio y tranquilidad, cambiando la métrica de ternario a binario en el transcurso de la línea melódica. Tras un fragmento con cambio de compases, concluye en un reposo mediante un calderón. El acompañamiento del órgano cambia a uno más sencillo imitando a un coral con movimientos simples, dejando destacar el canto de la trompeta.



En el número 2, vuelve a exponer la misma melodía aunque con un desarrollo mucho más extenso y expresivo, donde se diferencian claramente las frases del canto gregoriano marcadas por las numeraciones 3, 4, 5 y 6. Se destaca la conclusión de la melodía mediante un ritardando y el subrayado en la articulación dándole un carácter más legato y conclusivo de la primera sección de la obra. Continúa el órgano con una melodía sin acompañamiento con la mano izquierda, con una duración de 2 compases, que sirve de precedente o enlace para la 2ª sección, reposando en un calderón en la nota re, creando un bajo continuo que deja paso a la primera cadencia de la obra.

a) Cadencia: El compositor nos pide que retiremos la sordina y la realicemos a *piacere*. La velocidad de referencia es corchea = 120 y el estilo *giocoso, leggero y rubato*.

La trompeta se presenta con pasión y grandiosidad, que ha de realizarse con un picado staccato elegante, para poder alcanzar la solemnidad que Tomasi pretende transmitir al oyente. La melodía está caracterizada por un movimiento continuo de corcheas y semicorcheas, con una estructura rítmica que alterna el ritmo ternario y binario. En la primera nota de algunos grupos deberemos resaltar los acentos exigidos por el compositor. Cada frase que forma la cadencia, está identificada por pequeños reposos en la melodía indicados mediante un calderón, de esta manera, podemos dividir la cadencia en cuatro frases musicales.

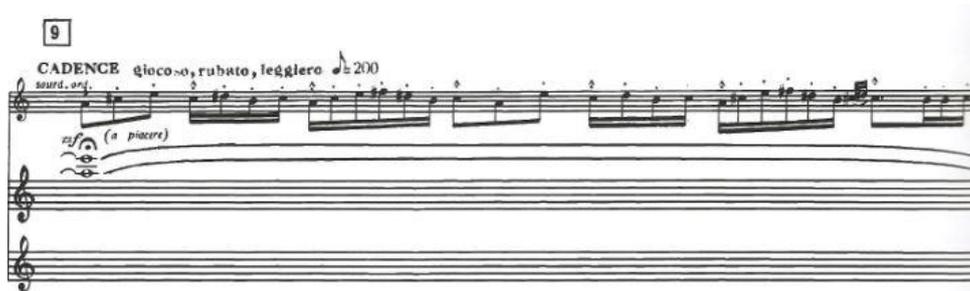
La tercera frase supone una ruptura con la estética musical de las frases anteriores, con diferentes adornos que resaltan el virtuosismo en la melodía.

La cuarta frase musical concluye con la misma cadencia que la anterior sección, con retardando y con subrayado de las notas finales, en un estilo más *legato* que contrasta con el *staccato* de la cadencia.

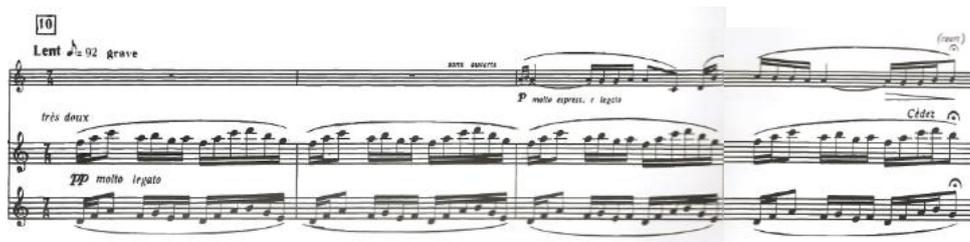
The image shows a musical score for Trompe (Trp. Ut) in G major, 3/4 time. The tempo is marked as quarter note = 200. The score is divided into four phrases, each marked with a fermata (calderón). The first phrase is marked 'CADENCE giocoso, leggero, rubato' and 'a piacere'. The second and third phrases are marked '(court)'. The fourth phrase is marked 'rit.' and ends with a double bar line. The score is written on four staves.

b) Introducción: en el número 8, se repite la introducción del comienzo de la obra, concluyendo en un acorde pedal, con la mano derecha con las notas La y Mi, dando la base de la siguiente sección cadencial de la obra.

- c) Cadencia 2: en la siguiente cadencia, número 9, imita la anterior cadencia en estilo y ritmo, con la diferencia de que en esta ocasión, es una frase más extensa y sin reposos que debe de ser interpretada con sordina y final más brillante y en dinámica fuerte.



A continuación, la obra cambia a un carácter más tranquilo y melancólico. El órgano realiza una frase de dos compases de duración que se repite hasta el final de la sección. Seguidamente, se incorpora la trompeta con una melodía expresiva y grave, con la retirada de sordina que termina en reposo y que, tras repetir esta frase, da paso a la cadencia más importante de la obra.



- d) Cadencia: la cadencia es muy singular. Tomasi utiliza como cadencia un estudio de sus *Six études pour trompette* (el número 1, Scherzo). Realiza algunos cambios para que no sea idéntico a este estudio y realiza diferentes reposos en las frases musicales a imitación de un canto de la edad media. Esta cadencia no guarda similitudes con el material motivico anterior ni con las cadencias anteriores, teniendo una función importante de enlace con la parte final de la obra.

Cada frase de la cadencia comienza en piano y va acelerando y creciendo poco a poco, para preparar el gloria final.

- e) Gloria: comienza de manera sublime, con aire de grandiosidad, presentando una variación considerable en la melodía del solista y dejando atrás las similitudes con el canto de un coro. Nos muestra un desarrollo sobre los motivos cadenciales de la obra, en un registro

para el que se requiere una gran resistencia técnica física puesto que no hay casi momentos para que el intérprete respire y pueda recuperarse.

13 GLORIA $\text{♩} = 116$
f (cresce. jubili)
Grand *f* *sempre molto sostenuto*
Jeu
f CHORAL
Péd.

- f) Cadencia final: para culminar la obra presenta una cadencia el libitum, aunque parcialmente medida, donde el órgano realiza un acorde pedal hasta el final de la obra produciendo una sensación de júbilo con el virtuosismo del intérprete.

5.2. Triptyque

Obra compuesta en 1957 para trompeta y piano, tiene tres movimientos: Scherzo, Largo y Saltarelle. Estos movimientos están incluidos en *Six études pour trompette*, compuestos con anterioridad por Tomasi. El compositor solamente añadió el acompañamiento del piano sin modificar nada de los estudios para componer esta pieza.

Sus movimientos son breves de duración, virtuosos técnicamente y pueden ser interpretados indistintamente con la en Do o en Sib. Cada uno de los movimientos refleja un carácter diferente y siguen una estructura tipo de concierto: rápido / lento / rápido.

- a) Scherzo: se corresponde con el estudio número uno de los seis mencionados anteriormente. Tiene un carácter ligero y sus constantes alternancias de ritmo binario y ternario determinan el movimiento. Está basado en un motivo rítmico cíclico formado por corchea y dos semicorcheas, que ya hemos visto en las variaciones gregorianas y en el concierto.
- b) Largo: aparece con el número 6 en los *Six études pour trompette*. Es un movimiento muy expresivo y lírico, con abundantes cambios de compas. Se mueve en una dinámica *piano*,

que progresa hasta un fuerte extremadamente lírico que supone el clímax del movimiento y que desciende progresivamente para culminar en un piano súbito.

- c) *Saltarelle*: se corresponde con el 2º estudio. Está caracterizado por los motivos cromáticos y sus continuos saltos interválicos en ritmo ternario. El compositor indica expresamente en la partitura que puede utilizarse opcionalmente la sordina para la interpretación de todo el movimiento.

En la defensa del Trabajo fin de estudios se interpretarán el primer y segundo movimiento.

5.3. Concierto para trompeta de Henry Tomasi

En 1944, Claude Delvincourt encargó a Henry Tomasi la composición de un concierto para trompeta que sirviera como obra a interpretar en el Concurso de trompeta del Conservatorio Nacional Superior de Música de París. Cuando Tomasi terminó la composición del concierto, se la entregó al profesor de trompeta para que le diera su punto de vista sobre la obra. El profesor declaró que el concierto de trompeta era tan difícil que no se podía tocar. A la vista de esto, Henry Tomasi guardó el concierto para otra ocasión, convencido de que el concierto estaba bien escrito y que si se podría interpretar.

Juan Arturo Brennan escribe en sus *Notas al programa de concierto celebrado en la Universidad Nacional Autónoma de México*:

El encargado del estreno del Concierto para trompeta de Tomasi fue Ludovic Vaillant, trompetista de la Orquesta Nacional de Francia, el propio compositor afirmó en una entrevista de 1968 que la obra había sido estrenada en Hilversum, Holanda en 1948 por un trompetista de apellido Doets, y que en realidad Ludovic Vaillant se encargó de su estreno en París. Ocurrió el 7 de abril de 1949, con Tomasi al frente de la Orquesta Nacional de Francia².

El Concierto para trompeta de Tomasi es la composición más interpretada en todo el mundo de este autor, ya que es exigida en pruebas orquestales y concursos a nivel internacional, por su dificultad y exigencia a nivel técnico y musical. El concierto se mueve en la misma línea

² http://www.musica.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=734&Itemid=127 Febrero 2014.

que sus mejores óperas a nivel expresivo y se le compara frecuentemente con la música de Debussy por su estilo, sonoridad y armonías.

Estructura y comentario:

1º MOVIMIENTO

Podemos dividirlo en las siguientes secciones:

- a) Introducción o llamada: el concierto comienza con el acorde de tónica seco y enérgico que realiza el piano marcando la entrada al primer motivo A, que es una llamada brillante y en scherzando que deja la frase inacabada para rápidamente contrastarla con un fraseo lírico con aire cadencial. Pretende sorprender al oyente y captar su atención desde el principio.



Continúa con una segunda llamada es más extensa, con el motivo inicial ya completo unido a una frase lírica cadencial que resuelve en retardando y calderón (al igual que la primera frase, pero ahora con un carácter más conclusivo).

- b) Lento: es la sección que continúa, con un acompañamiento ligero del piano con una sonoridad armónica muy semejante a Ravel y en la que la trompeta presenta la frase melódica con la que está construida buena parte del concierto y que aparecerá en varias ocasiones. Debe ser interpretada con la sordina Cup, provocando una sensación de lejanía y profundidad al solista.



- c) Desarrollo: a partir del número dos de ensayo, comienza el desarrollo de los diferentes motivos de la obra en tempo I. Este desarrollo comienza con la llamada (motivo A) seguido

de una escala ascendente y desarrollando este motivo principal a lo largo del primer movimiento, hasta llegar a la cadencia maca de ensayo número veinte.

Destacamos la utilización de sordina ordinaria en puntos concretos (números 5 al 8). El carácter es potente y marcado, con mucha dificultad técnica, hasta el número 10 en que cambia totalmente a un estilo lírico y expresivo con un desarrollo del el motivo A. La armonía se plasma más expresiva y contrasta con lo interpretado anteriormente desde el tempo I.



Hacia el número 12 de ensayo, cambia el carácter del tempo I, volviéndose más marcial y staccato y con modulaciones, creando un enlace con la marca de ensayo 15, donde vuelve al carácter expresivo. Aparece la variación de la melodía utilizando la sordina ordinaria.



Progresivamente va cambiando el carácter, más marcado y agresivo, desembocando en una respiración indicada por el compositor, seguida de una escala descendente en Do bemol mayor, con matiz fuerte y con rapidez que exige una dificultad técnica considerable. Rápidamente se debe retirar la sordina para realizar una subida en semicorcheas a diferentes alturas de dificultad técnica, el compositor escribe un *ossia* para reducir la dificultad aunque en este caso se interpretará la original. El carácter es marcial y *staccato*.

d) Cadencia: esta sección de la obra es considerablemente extensa, mucho más de lo habitual en las cadencias de otros conciertos. Requiere de una gran resistencia ya que el intérprete no tiene apenas pausas donde recuperarse físicamente.

Podemos dividir la cadencia, a su vez, en varias sub-secciones:

1. 1ª sub-sección: Tempo I, evoca el comienzo de la obra con el motivo A, llevándonos a un clímax en dinámica fuerte marcado por un calderón seguido de un descenso

cromático y virtuoso, con una extensión de dos octavas, reposando en la nota La. Le precede un discurso melódico: el primero de dinámica fuerte insinuando agresividad, la respuesta más ligera y en dinámica piano, como insinuando miedo o respeto. Culminando el discurso en fortísimo seguido de un leve reposo.

2. 2ª sub-sección: tempo lento, el compositor indica *bien chanté*, emerge suavemente la melodía con un aire misterioso que poco a poco crece en tensión musical, desembocando en tres corcheas descendentes en staccato seguido de un salto en doble octava disminuida de si natural, cambiando el carácter a legato y expresivo donde finaliza dicha sección.
 3. 3ª sub-sección: tempo di Blues, *en mesure* indicado por el compositor, representa una interpretación con aires jazzísticos, acompañada por semitritinos en el piano (la caja en la versión orquestal), alterna los motivos característicos de la obra.
 4. 4ª sub-sección: realizando progresiones del motivo A con varios *scherzando* en reposos y aumentado el tempo para culminar con el motivo B, que pierde tempo e intensidad para finalizar la cadencia.
- e) Evocación del Tempo I: nos vuelve a recordar el inicio de este movimiento, con estilo expresivo y melancólico que culmina en un final largo que poco a poco se difumina en una nota larga y aguda.

2º MOVIMIENTO: NOCTURNE

Se trata de un movimiento lírico y expresivo que tiene grandes semejanzas con el Nocturne para piano de Debussy.

El Tempo de este movimiento es *Andante* y compás ternario. Comienza el piano suavemente en *pianísimo*, creando un ambiente misterioso mediante arpeggios ascendentes y descendentes, con ritmo armónico pausado.



Tras la introducción del piano comienza la interpretación solista, indicando el compositor expresivo y vibrato, debe ser interpretado con sordina Cup, creando sensación de lejanía, una voz desolada y melancólica. Las frases, de gran aliento y muy musicales, progresan armónicamente y musicalmente culminando en el La bemol de la marca de ensayo número 2, donde la tensión progresivamente disminuye muy líricamente hasta el número 3.



A continuación el piano vuelve a exponer parte del motivo tocado por el intérprete dando lugar a un discurso entre ambos instrumentos. Cuando reaparece la trompeta, esta vez con la sordina ordinaria, las frases son más extensas y emotivas, progresando armónicamente nuevamente hacia el clímax, en la que las emociones y sentimientos aumentan de intensidad. La transición va desde la marca de ensayo número 3 hasta la 6.

A partir del nº 8 el piano se vuelve más intenso como preparando el inminente encuentro con el solista. Éste se produce en la marca de ensayo número 8. La sordina desaparece, el discurso entre ambos es moderadamente libre indicando el compositor *comme une*

improvisation, en un estilo jazzístico. Es el momento culminante de todo el movimiento. A partir de aquí se producirá el camino inverso hacia una menor, intensidad, figuración, tensión...

A partir del nº 10, la entrada del solista vuelve a ser melancólica y con la sordina ordinaria, lo que provoca la sensación de retiro progresivo. Vuelve el movimiento continuo de arpeggios y el ritmo armónico pausado en la marca de ensayo 12 recordando el Tempo I y de nuevo la sordina Cup con la que poco se va desvaneciendo el movimiento.

3º MOVIMIENTO FINALE

Es el movimiento final del concierto. Tiene un Tempo Allegro Vivo, con acompañamiento ligero de corcheas en el piano, repartido entre ambas manos, que marcan un ritmo constante que se mantendrá hasta la marca de ensayo número 9.



El solista comienza (con sordina) en el nº 3, iniciándose con la frase melódica del primer movimiento, pero con variación rítmica y mucho más virtuosa. El solista desarrolla la frase melódica del inicio de este movimiento hasta el nº 21.



En el nº 9 se produce un elemento rítmico nuevo con la aparición de tresillos en el acompañamiento del piano.



El estilo musical cambia, se hace más legato y expresivo en la marca de ensayo número 21 y hasta el 24, con alternancia de los compases de 2/2 y 3/2, exponiendo la melodía el piano primeramente y el solista en el 23.



Para finalizar el concierto, el compositor recicla el motivo A, exponiéndolo repetidamente pero con *ritardando* y *diminuendo* para acabar en una parada que precede al estallido final. Éste se produce con un Presto con el motivo A en la misma tonalidad y repitiendo machaconamente el ritmo de semicorcheas hasta culminar en fortísimo con la nota Re en el registro sobre agudo.

6. FUENTES CONSULTADAS

- Linkografía:

- *Henry Tomasi, su Biografía*: 2008 Robert Martin. Fecha de consulta Enero de 2014, disponible en: <http://www.edrmartin.com/es/bio-henri-tomasi-7984>.
- *Henry Tomasi, compositeur et chef d'orchestre*: Sitio creado por Hervé Tarhardat 2013. Fecha de consulta Febrero de 2014, disponible en: <http://www.henri-tomasi.fr>.
- *Ofunam, Concierto tercera temporada, notas al programa*. Universidad Nacional Autónoma de México, Juan Arturo Brennan, 2013. Fecha de consulta Mayo 2014, disponible en:

http://www.musica.unam.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=2758:ofunam-tercera-temporada-programa-7&catid=92:tercera-temporada-2013&Itemid=150.

- *Documental Henry Tomasi un ideal universal*: Mareterraniu Productions. Pelicula de Paul Rognoni, Francia 2005, disponible en:
<http://mareterraniu.com/?p=Documentaires&i=5&v=44&t=Henri-Tomasi-un-ideal-universel>

- Discografía:

- AUBIER, Eric Trompette- Tomasi- L'oeuvre pour trompette- Francia- Indé Sens 2011.

- Partituras:

- TOMASI, Henry- *Concerto pour Trompette et Orchestre*- France- Éditions Musicales Alphonse Leduc-1957.
- TOMASI, Henry- *Variations Gregoriennes sur un Salve Regina*- France- Éditions Musicales Alphonse Leduc-1964.
- TOMASI, Henry- *Triptique*- France- Éditions Musicales Alphonse Leduc.

7. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BURKHOLDER, J. Peter J. Grout, Donald V. Palisca, Claude- *Historia de la Música Occidental*- Séptima edición, Madrid- Alianza Música 2008.
- ONNEN, Frank- *Enciclopedia de la Música*- Impreso en España- Editores Librero 1967.
- HONEGGER, Marc- *Grandes compositores de la Música*- Paris- Editorial Espasa Calpe 1970.