



**CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA
“RAFAEL OROZCO” DE CÓRDOBA**

Departamento: Viento y Percusión

Especialidad e Itinerario: Trompeta (Itinerario de instrumentos sinfónicos)

Curso: 2016-2017

**Trabajo Fin de Estudios
Proyecto**

**DOS SONATAS CAMERÍSTICAS PARA
TROMPETA Y PIANO DE PAUL
HINDEMITH Y KENT KENNAN**

MODALIDAD: TEÓRICO-PRÁCTICO TEÓRICO

Tutor: Santos Cámara Santamaria

Autor: José Ramón Rivas Montaña

Córdoba

Junio 2017

ÍNDICE

1. Contexto Histórico
2. La música Contemporánea
3. Vida y Obra de Paul Hindemith
4. Vida y Obra de Kent Kennan
5. La Sonata para trompeta y piano de Hindemith y Kennan
6. Repertorio a interpretar
 - 6.1. Análisis de la sonata de Paul Hindemith
 - 6.2. Análisis de la sonata para trompeta y piano de Kent Kennan
7. Bibliografía citada

1. Contexto Histórico

El siglo XX es un período de cambios, el desarrollo de las comunicaciones y de las tecnologías van a influir en gran medida durante el transcurso de este período. Sin embargo, los problemas socioeconómicos y políticos derivados de la Revolución Industrial culminan a principios de siglo con la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y la Revolución Rusa (1917) y más tarde con la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). El panorama europeo es desolador ya que las guerras trajeron millones de muertos y muchas personas se vieron obligadas a abandonar sus países. Sin embargo, nada más terminar la Segunda Guerra Mundial se inicia una reconstrucción que abarcará todos los ámbitos: político, económico, social, ético y artístico.



El siglo XX es un periodo en el que los cambios y las novedades en el mundo del arte se van a dar con gran velocidad. Estamos ante una época de replanteamiento estético y formal del arte. Todos los movimientos que surjan tendrán un nexo común: el deseo de ruptura con el pasado. El contacto de la sociedad europea con culturas lejanas, propiciado por el avance de las comunicaciones y las exposiciones universales aportará nuevos horizontes a la creación artística.

El mundo de la música se verá influido por el cambio social y cultural. La música, cuyos recursos tradicionales habían sido explotados hasta la saciedad por los autores románticos, busca abrirse nuevos caminos y romper con el pasado. Gran cantidad de estilos vanguardistas musicales se irán yuxtaponiendo en el transcurso del siglo en busca de la novedad y la

experimentación, a través de un cambio estético que dará lugar a las composiciones más variopintas. La aparición de nuevos géneros como el jazz o el rock y sus derivados arrebatará a la música culta el protagonismo, casi exclusivo, del que había gozado durante siglos. Poco a poco se irá convirtiendo en una música de minorías, ajena al éxito y a los intereses comerciales. En la segunda mitad de siglo, la llegada de la tecnología alterará la forma de componer e interpretar la música. Los medios electrónicos e informáticos tendrán una función importante dentro del fenómeno musical.

2. La música Contemporánea

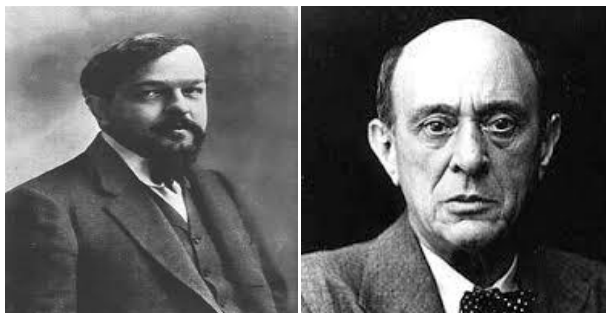
CARACTERÍSTICAS MUSICALES:

Aunque es complicado establecer unas características generales al abordar la multitud de corrientes que se van a dar en este siglo, cada una de ellas con sus propios fundamentos, vamos a destacar algunas ideas generales:

- La pérdida de unidad estilística y técnica se hace evidente, ya que no hay un lenguaje y un tipo de expresión únicos, sino una pluralidad de movimientos. Cada compositor busca su propio lenguaje musical para expresarse.
- La ruptura con el pasado se manifiesta en el progresivo abandono del lenguaje tonal, que parece haber llegado a su fin. El ritmo adquiere gran protagonismo.
- Búsqueda de la novedad, ninguna obra puede parecerse a otra y para ello hay que experimentar con todo lo que se tenga a mano. Cualquier objeto puede ser capaz de producir música.
- El compositor no busca la belleza de melodías, sino llamar la atención del oyente, por lo tanto nos encontraremos ante piezas extrañas que no tienen nada que ver con la música que se había realizado hasta entonces.
- En algunas corrientes, sobre todo en la 2º mitad de siglo, el compositor acompaña su obra con textos explicativos propios para que la obra se pueda interpretar y entender, ya que a menudo se usan sistemas de notación no convencionales. Además, en esta época, entrarán en juego los avances electrónicos e informáticos.

LA MÚSICA EN LA 1ª MITAD DE SIGLO:

A comienzos de siglo, los nuevos lenguajes se fueron imponiendo de manera gradual, y con mucha dificultad, en un mundo aún dominado por los últimos grandes compositores del Postromanticismo y del Nacionalismo. La nueva concepción de componer vino de dos ciudades diferentes, que fueron París y Viena. En el primer caso con las aportaciones del Impresionismo de la mano de C. Debussy, que supone un punto de partida para la música de vanguardia; en el segundo con la ruptura que suponía la música de Arnold Schoenberg y sus discípulos en la Escuela de Viena.



Hubo otras rupturas, incluso más radicales, como la del Futurismo en Italia¹, que aunque no tendrán mucha vigencia como corriente estética, influirán en los movimientos que tendrán lugar en la 2ª mitad de este siglo. Otros movimientos, como el Neoclasicismo, intentarán devolver a la música a sus cauces tradicionales.

El Impresionismo puede considerarse como la primera manifestación contemporánea del siglo XX. En las últimas décadas del Romanticismo, un grupo de pintores franceses se interesaron por el trabajo al aire libre. Un lienzo de Claude Monet titulado "Impresión, sol naciente" será el origen del movimiento impresionista, estilo que adoptarán otros pintores y que más tarde se trasladará al mundo de la música. Se trata de pinturas que plasman paisajes y ambientes difuminados, en las que no se busca la perfección y realismo del cuadro, sino la impresión que produce en los ojos de quien lo observa. El impresionismo musical será un movimiento típicamente francés, relacionado con la tendencia pictórica. Posiblemente es la corriente más novedosa y original de todas las que se dan en esta época. El compositor más destacado de este movimiento es Claude Debussy, con obras como "Preludio a la siesta de un fauno" (1894). Al igual que la pintura impresionista, la música de Debussy es una música de atmósferas y de sentimientos sutiles, carente de la grandiosidad post-romántica.

El término Expresionismo aparece a partir de 1911 para designar un estilo pictórico en el que, poco a poco forma y color dejan de estar obligados a imitar la realidad. Este movimiento es predominantemente alemán y afectará a la música y literatura, además de a la pintura. Se caracteriza por buscar la expresión del alma del ser humano de forma dura y pesimista. El tema principal del Expresionismo es el hombre y su vivencia interior llena de conflictos y temores, que muestra una realidad marcada por el dolor y la angustia. La obra "El grito" de Edward Munch es considerada como la primera manifestación expresionista. En música, el compositor más representativo de esta tendencia es Arnold Schoenberg, que considera la música como medio para expresar la personalidad del hombre. Una de las obras más destacadas de esta corriente es "Pierrot Lunaire".

Las principales características del Expresionismo son:

- Búsqueda de lo dramático mediante el uso constante de disonancias que producen una tensión continua, sin momentos de reposo.
- Utilización de un sistema atonal, que rompe con todas las reglas tradicionales de organización melódica y armónica.
- Pérdida del concepto de melodía en favor de un canto recitado (*sprechgesang*), que tiene como objetivo la expresión violenta y agresiva del texto.
- Normalmente son obras para pequeñas formaciones de cámara, en las que cada instrumento tiene el papel de solista.

¹ Proclama el rechazo frontal al pasado y a la tradición, defendiendo un arte anticlasicista orientado al futuro, que respondiese en sus formas expresivas al espíritu dinámico de la técnica moderna y de la sociedad masificada de las grandes ciudades.

El Neoclasicismo (nuevo Clasicismo) surge entorno a 1920 como reacción al PostRomanticismo, el Impresionismo y el Expresionismo. Es quizá el movimiento que menos novedades aporta durante este periodo; supone una vuelta a la claridad formal del Clasicismo, y el rechazo a una concepción expresiva de la música cargada de significados subjetivos. Se vuelve al cultivo de las formas y géneros clásicos, buscando una nueva sencillez, ya que aspira a devolver a las obras musicales la comprensibilidad y el placer para el oído. Por esa razón, la mayoría de las obras de este movimiento recuperan la tonalidad clásica. Entre los principales representantes de esta tendencia se encuentra el francés Erik Satie y el llamado "Grupo de los Seis", cuyos ideales fueron expuestos en 1918: "basta ya de nubes, olas, ondas y fragancias nocturnas. Necesitamos una música con los pies en la tierra, una música cotidiana,...". Una conocida obra de Satie es la titulada "Gymnopédie nº 1". Otro conocido autor de inspiración neoclásica fue el ucraniano Sergei Prokofiev que compuso obras como "La Sinfonía clásica op. 25" o el ballet "Romeo y Julieta". Esta corriente ha tenido continuadores hasta la actualidad.

LA MÚSICA EN LA 2ª MITAD DE SIGLO XX:

Herederos de las novedades aportadas en las primeras décadas, durante la segunda mitad de siglo el arte en general y en particular la música siguen las pautas de ruptura con lo establecido marcadas por los autores de las generaciones anteriores. Ya ha desaparecido de forma definitiva el lenguaje universal tonal, llegamos en este periodo a la concreción de estilos artísticos mucho más radicales e individualistas, en los que todo es válido para crear una obra de arte, que, muy a menudo, va a sorprender a un público que no está preparado para este tipo de música. Por primera vez en la historia de la música los medios electrónicos, que se van desarrollando debido al gran avance de la tecnología, formarán parte de la composición. Los instrumentos tradicionales van dejando su sitio a otros instrumentos de nueva creación, que se congregarán en el laboratorio musical y más tarde en el ordenador. La música electrónica es una corriente que surge influenciada por la música concreta. Como hemos visto, esta música se basaba en la grabación de un conjunto de sonidos reales que se manipulaban; sin embargo, en la música electrónica el sonido es creado en un laboratorio, son sonidos que no existen en la realidad, que se crean, se procesan y se graban electrónicamente. Este tipo de música suprime totalmente a los intérpretes y las partituras. El laboratorio musical es el centro de creación del artista. Aquí el compositor utiliza sintetizadores y otros aparatos electrónicos para generar el sonido.



Entre los compositores más destacados de este movimiento está: Karl Stockhausen, que desde 1953 dirige el Estudio de Música Electrónica de Colonia (Alemania). Su obra más conocida es "El canto de los adolescentes". Otros autores que seguirán los pasos de Stockhausen son Luciano Berio y Bruno Maderna.



La música electrónica se unirá a la música concreta², dando lugar a obras cuyo contenido es en parte grabaciones de sonido real y otros creados por medios electrónicos. A esta música se le conoce como Electroacústica, y se convertirá en uno de los procedimientos más empleados por casi todos los compositores del siglo XX. La conocida como música Estocástica puede considerarse una fase más del desarrollo de la música electrónica; consiste en la introducción del ordenador en el campo de la composición, que debidamente programado, calcula combinaciones de sonidos y crea obras musicales.

² Género musical ligado a la aparición de dispositivos que permitieron la descontextualización de un sonido fijándolo en un soporte (en un principio analógico, como la cinta, posteriormente digital, como el CD) con el fin de tratar este sonido de manera separada y manipularlo cortándolo, pegándolo, superponiéndolo y finalmente combinando los sonidos resultantes de estas operaciones de alteración en una estructura compleja y definitiva como una partitura auditiva.

3. Vida y Obra de Paul Hindemith

Compositor alemán, nace en Hanau en 1895 y fallece en Francfort en 1963. Paul Hindemith fue una de las figuras más importantes dentro del panorama musical alemán de la primera mitad del siglo XX. Trató de renovar la tonalidad que imperaba en el sistema musical desde hacía más de trescientos años. Además, fue uno de los pioneros en la creación de la llamada "música utilitaria" (*Gebrauchsmusik*), música para poder ser escuchada a cualquier hora del día y en cualquier situación. Hindemith tenía la creencia de que el compositor debía actuar como un artesano, al tiempo que debía mostrar en su música las necesidades sociales. Como profesor de música, su influencia en las generaciones posteriores de compositores alemanes e internacionales fue muy destacada.



El interés por el arte musical apareció en Paul Hindemith desde que era apenas un niño. Comenzó a tocar el violín a muy temprana edad, e incluso realizó actuaciones en cafés y en teatros con bandas de baile. Para él no había trabajo musical que se debiera desdeñar, ya que afirmaba que el conocimiento de todo el espectro musical le favorecería en sus futuras composiciones. Inició sus estudios de violín y composición a los catorce años en la ciudad de Frankfurt, en el Conservatorio Honch (entre 1908 y 1917), donde recibió las enseñanzas de maestros tan destacados como Arnold Mendelsson y Bernard Sekles.

Desde muy pronto se labró una merecida reputación, en especial por su música de cámara y sus óperas expresionistas. Muestra clara de la precocidad de su arte fue que, a partir de 1915 y hasta 1923, desempeñó la labor de dirección de la Orquesta de la Ópera de Frankfurt, con un breve intervalo para realizar el servicio militar (1917-1918).

Las primeras composiciones de Hindemith se enmarcaron en una época postromántica, una etapa convulsa en todos los aspectos de la vida europea tras la Primera Guerra Mundial. Quizá esta desorientación general puede explicar el continuo cambio de trabajo en Hindemith, quien en este periodo creó tanto composiciones para bandas de música de baile, impregnadas

de todo el ambiente jazzístico de la época, como una Suite para piano (1922) o diferentes obras expresionistas (Der Dämon, 1922; Nusch-Nuschi, 1921).

Una gran parte de estas primeras composiciones fue interpretada, con éxito, en los festivales de Donaueschingen, Salzburgo y Venecia entre 1921 y 1925.

Posteriormente, su visión creadora cambió radicalmente, dando paso a una etapa neoclásica en sus composiciones. En este sentido, trató de distanciarse lo más posible de Stravinsky³ y lo logró, ya que mientras éste trabajaba con variaciones sobre la música de Mozart, Hindemith estaba más interesado en las composiciones de Bach.

Buena muestra de ello fue su música de cámara, que inició con Kammermusik no.1, el primero de una serie de siete trabajos escritos entre 1917 y 1924, en los que Hindemith trataba de imitar los conciertos barrocos, aunque usando una armonía tonal mucho más amplia y añadiendo unos elementos jazzísticos muy acordes con la moda de la época. Muchas de estas obras eran claros homenajes a los Conciertos de Brandeburgo de Bach.

La idea de experimentación de Hindemith le condujo a utilizar diferentes orquestas de cámara mezcladas, con las que intentaba llevar a sus extremos la música de contrapunto. La mayor parte de esta música de cámara era compuesta para el conocido como “Amar-Hindemith Quartet” (1921-1929), en el que el propio Hindemith tocaba la viola. A pesar de estar volcado en la música de cámara, Hindemith no desdeñaba otros trabajos, como la organización administrativa del “Donaueschingen Festival” (1923-1930).

En esta década de los veinte realizó diferentes trabajos encaminados a unir el espíritu de los poetas de lengua alemana con el arte de la música. Así fue como escribió un ciclo de canciones conocido como “Die junge Magd” (1922), basado en poemas del escritor austríaco George Trakl. Dos años más tarde compuso “Das Marienleben” (La vida de María) inspirada en poemas de Rainer Maria Rilke.

También trató de componer para orquesta sinfónica y, así, en 1926 escribió la “ópera Cadillac”, inspirada en el poema de E.T.A. (Ernest Theodor Amadeus Hoffmann) “Das Fräulein von Scuderi” (La chica de Scuderi), un melodrama fantástico de estilo neoclásico. Al mismo tiempo, no dejó de lado su conocida “música utilitaria”, puesto que compuso obras para juegos de niños, llevó a cabo sesiones musicales con grupos jóvenes y bandas de metal, y realizó numerosas actuaciones para la radio.

Toda esta productividad artística influyó decisivamente en el ámbito musical de la República de Weimar⁴, que se extendió en el tránsito entre los dos conflictos mundiales. Una de las obras más celebradas de dicha etapa fue su colaboración con Kurt Weill en la composición de una cantata conocida como “Der Lindberghflug” (La fuga Lindbergh, 1928), dedicada a Bertolt Brecht, para una emisora de radio. Al año siguiente, Hindemith dirigió la ejecución, por primera vez en la historia, del Concierto de Viola de Walton. Ya al final de esta década,

³ Compositor ruso nacionalizado francés y, posteriormente, estadounidense. Una de las fechas clave que señalan el nacimiento de la llamada música contemporánea es el 29 de mayo de 1913, día en que se estrenó el ballet de Stravinsky “La consagración de la primavera”.

⁴ Régimen político y, por extensión, el período de la historia de Alemania comprendido entre 1918 y 1933, tras la derrota del país en la Primera Guerra Mundial. El nombre de República de Weimar es un término aplicado por la historiografía posterior, puesto que el país conservó su nombre de Deutsches Reich (Imperio Alemán). La denominación procede de la ciudad homónima, Weimar, donde se reunió la Asamblea Nacional constituyente y se proclamó la nueva constitución, que fue aprobada el 31 de julio y entró en vigor el 11 de agosto de 1919.

cuando ocupaba el puesto de director principal de la Orquesta de Frankfurt, era reconocido como el compositor más importante de su generación. La aclamación internacional que recibió del mundo musical le valió para que, en 1927, se le nombrase profesor de composición de la Academia de la Música de Berlín.

En la década de los treinta comenzó una nueva etapa en el trabajo de composición, que se iniciaría con la obra maestra *Concierto para Música de Cuerda y Violín* (1930). En estos años creó la que se ha calificado como su obra más importante, la ópera sobre el pintor Mathias Grünewald (*Mathias der Maler*). En la citada ópera dramatizaba el dilema que sufrían los artistas en la sociedad, subrayando el compromiso brechtiano que insistía en la absoluta responsabilidad del arte y de los artistas.

Como muchos de sus contemporáneos, Hindemith sufrió la herida que produjo a la cultura alemana, y a la sociedad en general, el ascenso al poder del nazismo. La ópera fue puesta en escena en el año 1934 por la Orquesta Filarmónica de Berlín bajo la dirección de Wilhelm Furtwängler y causó, por su temática social, gran impacto en las autoridades nacionalsocialistas, que decidieron prohibirla terminantemente. El director de la orquesta fue expulsado por su osadía y Hindemith fue denunciado por el mismísimo Goebbels, que lo calificó de bolchevique cultural y de ser un espíritu no ario.

Como era de esperar, ante el acoso nazi, Paul Hindemith tuvo que huir precipitadamente de Alemania para refugiarse en Turquía. En este país trabajó denodadamente para crear un sistema de educación musical al estilo occidental, mientras impartía clases de composición en el Conservatorio de Ankara (1935-1937).

Su siguiente país de destino fue Estados Unidos, en el que residió durante más de una década y donde logró una cátedra en la Universidad de Yale (1940-1951). En el año 1950 se le otorgó el Premio Bach de Hamburgo y en 1951 regresó a Europa para seguir con su labor docente en la Universidad de Zürich, donde permaneció hasta 1958. En esta etapa de exilio desarrolló una ingente labor creadora, hasta el punto de que suele considerársela como la culminación de su carrera artística.

Por las muchas obras compuestas se labró una enorme reputación entre la crítica internacional. Tras *Mathias der Maler*, el contrapunto lineal de sus composiciones se hizo menos áspero, y la tonalidad apareció con más claridad, lo que implicó una mayor belleza en sus piezas, frente a la austeridad característica de sus años anteriores. De esta manera aparecieron obras maestras como “*Plöner Musiktag; Trauermusik*” (1936), escrita en menos de veinticuatro horas; la coral “*Serie de canciones para los franceses*”, compuesta sobre poemas de Rilke (1939); el “*ballet Nobilissima Visione*” (1938), basado en la vida de San Francisco; *Sinfonía en Mi desafinado* (1940); *Sonata para dos pianos* (1942); *La Metamorfosis sinfónica de los temas de Carl Maria von Weber* (1943); *La Sinfonía Serena* (1945); *Los Cuatro Temperamentos* (1940); *Ludus Tonalis* (1942); la *Sonata para Arpa en Homenaje a Bach* (1949); *Sinfonía en Re para banda*; o *Doce Madrigales*.

Asimismo, compuso una impresionante serie de conciertos para diferentes instrumentos, entre los que destacan *Violín Concerto* (1939) y *Cello Concerto* (1940), aunque también los hubo dedicados al clarinete, a la trompa y al piano. Entre sus obras más personales se encuentra también *When Lilacs Last in the Dooryard Blooms* (1946), composición escrita tras la muerte del presidente de Estados Unidos Roosevelt y que completaba un poema de Walt Whitman. Además de las obras expuestas destacaron dos magníficas óperas, *Gran cena de Navidad* y su última composición, *Die Harmonie der Welt* (*La armonía del mundo*, 1957).

Finalizada la Segunda Guerra Mundial, la influencia que Hindemith ejercía en el mundo musical empezó a ser suplantada por Arnold Schoenberg y Anton Webern. La causa principal

fue la oposición frontal de Hindemith hacia la dodecafonía⁵ que se imponía en las composiciones musicales, lo que incluso le llevó a calificarse a sí mismo como un anti-Schoenberg. Esto hizo que compusiese numerosas piezas satíricas en las que utilizaba once o trece notas seguidas, con las que intentó, sin resultado, cambiar el pensamiento musical de la época. Su trabajo teórico para sustituir la dodecafonía lo resumió en la publicación “Unterweisung im Tonsatz” (El arte de la composición musical, 1937-1939). No obstante, su producción musical no decayó en los últimos años de su vida; en estas composiciones tardías se puede encontrar una angustia antes no reflejada. Incluso en su última obra, *Die Harmonie del Welt*, quizá cansado de lo infructuoso de su empeño, se permitió coincidir en el sonido con las últimas composiciones de Schoenberg.

Paul Hindemith fue uno de los principales innovadores en el modernismo musical de la primera mitad del siglo XX. De los cuatro fundadores del modernismo (Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky, Bela Bartók y él), sin lugar a dudas, Hindemith fue, con diferencia, el que desempeñó una labor educativa más importante y un compromiso intelectual más activo. De un interés teórico exacerbado, estudió de manera profunda la filosofía medieval y los escritos de la iglesia primitiva, así como los tópicos musicales a lo largo de la historia. Era capaz de tocar todos los instrumentos y fue considerado un virtuoso con la viola y la viola d'amore⁶. Algunos de sus discípulos fueron Lukas Foss, Arnold Cooke, Franz Reizenstein y Norman Dello Joio. A su muerte, dejó tras de sí una enorme influencia en la música europea y estadounidense.

⁵ Forma de música atonal, con una técnica de composición en la cual las doce notas de la escala cromática son tratadas como equivalentes, es decir, sujetas a una relación ordenada que (a diferencia del sistema mayor-menor de la tonalidad) no establece jerarquía entre las notas.

⁶ Instrumento barroco de cuerda frotada, perteneciente a la familia de las violas. Tiene catorce cuerdas, aunque solamente se tocan siete de ellas, haciendo las otras siete, por vibración simpática, un efecto de resonancia.

4. Vida y Obra de Kent Kennan

Kent Wheeler Kennan, compositor de renombre internacional, autor, educador de la música, y profesor emérito de teoría musical y composición en la Universidad de Texas en Austin, le sobreviven su medio hermano, George F. Kennan, autor, historiador, diplomático y por varios sobrinos, sobrinas y sus hijos.



Kennan nació el 18 de abril de 1913, en Milwaukee, Wisconsin y murió en 1 de Noviembre de 2003 en Austin. Demostró talento musical a una edad temprana, a partir de las lecciones de piano que le impartían con seis años, y los estudios de órgano y flauta poco después. Recibió sus grados de música de la Universidad de Michigan y la Eastman School of Music de composición y teoría musical. Con 23 años, fue galardonado con uno de los premios más codiciados en la música, el Premio de Roma. Esto le permitió estudiar durante tres años en Europa, en la Academia Americana en Roma.

A excepción de un breve paso por la enseñanza en la Universidad Estatal de Kent y de dos años en la Universidad Estatal de Ohio durante la década de 1950, la carrera docente del profesor Kennan acabó en la Universidad de Texas en Austin. Fue uno de los últimos supervivientes de la facultad de seis miembros originales de la Escuela Superior de Bellas Artes creado en 1940 bajo la dirección de Dean William F. Doty.

Formó parte del profesorado en la Universidad y de la Escuela de Música de la enseñanza donde ejerció todas sus capacidades administrativas durante sus cuarenta años de servicio académico, retirándose en 1983. Sus cuarenta años de dedicación a la Escuela de Música y la Escuela Superior de Bellas Artes fueron reconocidos en Mayo de 2001, cuando el Colegio de Bellas Artes le otorgó su máximo honor, el Premio William E. Doty. El Premio Doty reconoce a individuos que han hecho contribuciones extraordinarias a la educación, las artes y la sociedad para el colegio y la universidad. Esto fue sólo uno de sus muchos premios que están representados abiertamente.

Las composiciones del profesor Kennan incluyen obras para orquesta, conjunto de cámara, y instrumento solista, así como las canciones y la música coral. Una de sus obras más conocidas, "Noche Soliloquio", ha sido interpretada por todas las orquestas más importantes del país en virtud de distinguidos directores como Toscanini, Ormandy, Stokowski y Ozawa. Se ha grabado en seis etiquetas diferentes y se considera un elemento básico del repertorio de flauta.

Otras obras, como su "Sonata para trompeta y piano", "Tres Piezas para Orquesta", y "Tres Preludios para piano," son también ampliamente interpretadas y grabadas.

Además de sus composiciones originales, el profesor Kennan hizo transcripciones de sonatas de Brahms y Prokofiev. Su transcripción de la sonata de flauta Prokofiev para clarinete y orquesta ha sido tocada y grabada comercialmente por el clarinetista Richard Stolzman.

El profesor Kennan compuso su última gran obra en 1956 con 43 años y optó por abandonar la composición, decisión que desconcertó a amigos y admiradores. A partir de entonces, escribió sólo ocasionales trozos pequeños y optó por dedicarse a la enseñanza y la escritura educativa. Aun así, la fuerza y la expresividad de sus primeras obras le valió un merecido estatus como uno de los compositores americanos más importantes de la primera mitad del siglo XX.

A la muerte de Kennan, Peter Bay (director de la Sinfónica de Austin) dijo de él: "Kent, al igual que su música, fue directa, honesta y expresiva, era demasiado modesto acerca de sus numerosos logros. Su música y su dedicación a la educación de los músicos mantendrán vivo su legado mucho más allá de sus años terrestres".

Del profesor Kennan hay que señalar dos libros, "Contrapunto" y "la técnica de orquestación", son ampliamente considerados como los mejores y más autorizados tratamientos de estos sujetos en Inglés. Ambos han estado en uso continuo durante más de cuarenta y cinco años y han sido los textos más utilizados en su campo durante décadas.

Kent Kennan era miembro fundador y benefactor de la Iglesia Universalista Unitaria Primero de Austin y dedicó incontables horas a esa organización como pianista en sus primeros años. Él era un firme defensor de KMFA (Estación de Radio Clásica de Austin) y en ocasiones pasó tiempo manejando los teléfonos durante las campañas de prenda.

5. La Sonata para trompeta y piano de Hindemith y Kennan

PAUL HINDEMITH

En el verano de 1935, con su *Sonata para violín y piano*, Hindemith comenzaría una serie de 26 sonatas para instrumentos de viento, cuerda, piano, órgano y arpa. Cada una de ellas es como un retrato musical del instrumento para el que fue creada, individualidad que reciben también por la variedad de formas en sus movimientos finales, nada convencionales. Igualmente, en algunas sonatas hay referencias biográficas. La de trompeta, por ejemplo, es una expresión de amor a su patria, frente a la hostilidad nazi. El dolor por la Segunda Guerra Mundial se ve plasmado en la marcha fúnebre sobre la coral *Todos los hombres deben morir* que concluye la obra.

La sonata para trompeta y piano refleja de hecho el conocimiento de la música-teórica adquirida por Hindemith durante su trabajo en *Unterweisung im Tonsatz*. Otros principios básicos desarrollados en la teoría de la música de Hindemith, tales como la preferencia por los pasos de segundo en la melodía también están integrados en la composición.

Si aparecen las sonatas «normalizado» en su técnica de escritura de acuerdo con la teoría de la música de Hindemith, que, sin embargo, tienen sus perfiles inconfundibles. Cada una de las sonatas es como un retrato musical del instrumento para el que está escrito. También tienen individualidad gracias a la variedad de formas en las que se proyectan, sobre todo que se muestran en los movimientos finales no convencionales.

La extensa producción de sonatas refleja la situación de la vida personal de Hindemith durante la década de 1930. Desde conciertos públicos eran casi imposible para él nada más, recurrió a hacer música en casa con su esposa, por lo que las sonatas en ocasiones formaron un enriquecimiento de bienvenida - con la excepción del arpa, Hindemith podía tocar todos los instrumentos. Por esta razón, le pidió a Willy Strecker en diciembre de 1939: «Si pudiera hacer una foto de la Sonata para trompeta y piano y me envía el manuscrito, se lo agradecería; la pieza se ha convertido en parte de nuestra música de decisiones todos los días, por lo que no queremos estar sin él.»

Las referencias bibliográficas concretas se pueden observar en varias de las sonatas. La Sonata para piano, que, en palabras del propio Hindemith, «fue estimulado por el poema <Der principal> por Friedrich Hölderlin,» es la expresión de su amor por su tierra natal, de la que tuvo miedo de ser expulsado. El dolor por el estallido de la Segunda Guerra Mundial se articula en la marcha fúnebre concebido como una adaptación de coral <Alle Menschen müssen STERBEN> (Todas las personas deben morir), que concluye la Sonata para trompeta y piano.

KENT KENNAN

Encargado por el NASM⁷ en 1954, la Sonata para trompeta y Piano de Kent Kennan fue estrenada por Frank J. Elsass el 26 de noviembre de 1955, en la convención NASM en St. Louis, Missouri.

Kennan (1913-2003) y Elsass (1913-1981) eran compañeros de la Universidad de Texas en Austin donde Kennan comenzó con la composición de la sonata para trompeta y piano. Elsass (ex corneta solista de la Banda Goldman) ayudó a Kennan en la parte del ritmo en la parte de trompeta. Agradecido por su colaboración, Kennan dedicó la Sonata a Elsass.

Los movimientos de la Sonata para trompeta y piano de Kennan siguen el mismo formato que el trabajo de Tuthill. Sin embargo, la pieza de Kennan tiene más claridad, centros tonales definidos, aunque la modalidad es un poco indeterminada.

⁷ “National Association of Schools of Music” (Asociación Nacional de Escuelas de Música)

6. Repertorio a interpretar

6.1. Análisis de la sonata de Paul Hindemith

Globalmente la Sonata está dividida de la siguiente forma:

1º MOVIMIENTO

Mit Kraft (con fuerza)
Wie vorher (como antes)

2º MOVIMIENTO

Mässig bewegt (más movido)
Lebhaft (vivo)
Wie zuerst (como al principio)
Wie Vorher (como antes)

3º MOVIMIENTO

Trauermusik. Sehr langsam (lento)
Ruhig bewegt (tranquilo con moto)
Wie am Anfang (como empezando)
Sehr ruhig (muy tranquilo)

“MIT KRAFT”

Síntesis del tema:



Se trata de una escala frigia. La idea acaba en dominante en el compás 9. El piano utiliza al comienzo una escala en Sib. La cadencia final del compás 9 es típica de Hindemith. La sección se estructura en forma ternaria.

PERIODO (A)

- Idea (a). Centrada en Sib (tono principal) con final en semicadencia (compás 9). El piano repite parcialmente la idea a modo de eco.
- Desarrollo (compás 12). La idea principal sirve a Hindemith para realizar un pequeño desarrollo de tipo tonal. En el compás 16 modula a SiM. En los compases 19 al 24 se realiza una progresión con materiales sacados de los compases 4, 5. Las entradas son imitativas entre piano y trompeta.
- Reexposición (c-25). En Sib a modo conclusivo. Cadencia final (c-27) sobre Sib.

Los compases 28 y 29 sirven de puente hacia la segunda sección.

PERIODO (B) Se estructura en dos partes. Se trata de un periodo con carácter secundario. Contiene dos ideas:

- Idea (a) (compases 30 a 46).
- Idea (b) (compases 47 al 62).

Idea (a), c-30. El piano se presenta por octavas. El tratamiento por medio de progresiones (repeticiones a distinta altura) y un marcado carácter cromático le proporciona un perfil muy inestable, frente a la estabilidad del periodo (A), después que el piano plantea el carácter del pasaje, la trompeta presenta el tema en el compás 37.



Comienza en Do# pero se vuelve inestable con un proceso de transición circular⁸.

Idea (b), (c-47). El Do# final (trompeta y piano), hacen de enlace hacia LaM como eje de la segunda idea. LaM está en la subdominante.



Hacia el compás 54, la idea modula hacia Solb. El piano la hace sonar. En el compás 58 se acerca a DoM. Como vemos se trata de una idea muy inestable con desarrollo de varias tonalidades. Cuatro compases de puente dan paso al último período.

PERIODO (C), (c-67)

Se trata de un período con doble función. Sirve de reexposición y de episodio conclusivo. Está en ReM. El tema se dibuja en la trompeta. El carácter conclusivo lo marca sobre todo el piano con un acompañamiento de tipo trémolo.

El pasaje empieza y termina en ReM. Es interesante el carácter cromático del bajo en el piano durante los compases 71 al 77. Se trata de una escala cromática descendente de Re a Re. El final sobre Re implica una fuerte tensión sobre la dominante.

Análisis formal

Recapitulemos los datos:

Hindemith nos propone una *forma-sonata*:

1. Periodo (A). Se trata del tema principal, tema (A) en Sib. Responde al tema primero o principal de la forma-sonata.
2. Periodo (B). Se trata de un período inestable que hace de enlace tonal entre Sib y ReM. Es la transición. Denominaremos t1 y t2 a los temas que la conforman.
3. Periodo (C). Se trata del tema (B) de la forma sonata. En este caso sirve de oposición tonal en ReM, aunque el material temático es el mismo que (A). De esta manera el material temático secundario más importante se muestra en la transición.

⁸ Denominamos “transiciones circulares” aquellas que aún siendo modulantes, parten y terminan en el mismo punto tonal.

“WIE VORHER”

Corresponde al desarrollo de la forma.

Veamos por partes:

c-85 El material pertenece a (t2), segundo tema de la transición. Lo presenta el piano en SiM.



c-92 Lo repite la trompeta en FaM.

c-99 Modula a Lab. Se inicia una fase de contestaciones entre piano y trompeta. El piano dice el tema en Lab y la trompeta lo contesta a modo de eco en SiM.

c-107 El material está tomado de (t1), primer tema de la transición. Es un pasaje modulante de fuerte inestabilidad.

c-115 La trompeta realiza una variación de (t1). Comienza en Mib y crece a modo de transición para enlazar con la reexposición. Veamos los pasos modulatorios que se producen. Son muy rápidos:

c-115 Mib (escala frigia).

c-117 Solm.

c-118 Fa#.

c-121 Do

c-124 Se produce una paralización del movimiento armónico sobre Do que a modo de dominante conduce a la reexposición.

REEXPOSICIÓN

La reexposición se inicia en el compás 127 y tan sólo del tema (A). De alguna manera el material de la transición ha sido ya agotado en el desarrollo.

Tema (A), c-127. Aún estando el tema en Sib, la armonización del piano se realiza en Solb.

El material que Hindemith utiliza para el acompañamiento pertenece a la transición. De esta manera se produce una especie de fusión de ambas secciones en la reexposición.

Vamos a comentar el enlace armónico final que se produce entre los compases 137 y 138.

Se trata del enlace final armónico hacia Sib.



Globalmente es un enlace SiM-Sib; en este caso SiM hace función de dominante. En la última parte del compás 137 aparece un acorde de Lab; siendo Lab relativo de Fa, también realiza función de dominante. Resumiendo, Hindemith utiliza en la cadencia final hacia Sib dos acordes con función de dominante; en este caso SiM y LabM (el do# es una variación sonora del acorde).

“MASSIG BEWEGT”

Agitado pero mesurado.

Periodo (A). Primera sección. Centro tonal en Fa (dominante del tono principal).

Al comienzo del movimiento se produce una especie de bitonalidad (Fa-La).

Veamos:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Piano. Centro tonal Fa.' and the bottom staff is labeled 'Trompeta. Centro tonal La.'. Both staves are in 3/4 time. The Piano part starts with a quarter note F, followed by eighth notes G, A, B, C, D, E, F, and ends with a quarter note F. The Trompeta part starts with a quarter note Bb, followed by eighth notes C, D, Eb, F, G, Ab, Bb, and ends with a quarter note Bb.

El análisis formal es el siguiente. Dividimos el período en frases:

FRASE (a). Compases 1 al 8. Llevada por el piano con una contestación en la trompeta. El centro tonal de la frase es Fa, aunque termina cadenciando en Re, c-8.

TRANSICIÓN. Compases 8-12. Se caracteriza por una doble pedal Mi-La con efecto de dominante de Re. El compás 12 desplaza la música hacia Reb como dominante de Solb, y más tarde, un puente de dos compases de trompeta modula a Sib.

FRASE (a1). Compases 15 –21. En la órbita de Sib se reexpone el tema (función de subdominante); cadencia sobre Do en el c-21 como dominante de Fa.

Veamos la síntesis de esta frase:

The image shows a single staff of musical notation in 3/4 time, representing the synthesis of the phrase (a1). The key signature is two flats (Bb major/D minor). The melody starts with a quarter note Bb, followed by quarter notes C, D, Eb, F, G, Ab, Bb, and ends with a quarter note Bb.

Al comienzo marca la tríada de Sib. Después se desplaza cromáticamente hasta descansar sobre Do (dominante de Fa).

FRASE (a2). Compases 23-25. Reexposición temática y tonal en FaM.

“LEBHAFT”

Animado. En esta sección todo el peso está en el piano. La trompeta aparece de manera esporádica. Se estructura en forma ternaria.

Período (A). El centro tonal es La (área de dominante).

Veamos la síntesis del tema:

The image shows a single staff of musical notation in 3/4 time, representing the synthesis of the theme for 'LEBHAFT'. The key signature is two flats (Bb major/D minor). The melody starts with a quarter note Bb, followed by quarter notes C, D, Eb, F, G, Ab, Bb, and ends with a quarter note Bb.

Comienza marcando una escala natural. Los acordes por cuartas del acompañamiento producen una fuerte inestabilidad tonal. A partir del Sol grave aparece un tipo de escala con el 2º, 4º y 5º grado rebajados.

Frase (a). Compases 26-32. Frase principal con centro tonal en La.

Transición. Compases 32-41. Se trata de nuevo de una transición circular, que parte de La y termina en La. La progresión se mueve de la siguiente forma:



La cadencia final, igual a la del c-32, se produce en el c-41.

Periodo (B)

Se trata de una sección pequeña de tipo armónico. La trompeta se limita a duplicar algunas partes del piano. Todo el pasaje está centrado en pequeños procesos cadenciales que descansan en Re (subdominante de La). Se podría definir como pasaje puente.

Periodo (A1)

Frase (a). Compases 48-58. Cerrando la forma en La y dando paso a la reexposición de la primera sección.

“WIE ZUERST”

Como al principio. El tema es llevado por la trompeta; el piano hace funciones de acompañamiento.

Frase (a). Compases 59 al 65. La reexposición es exacta. Transición, compases 65 al 72. De nuevo el piano adopta una función de pedal armónica como al principio.

Frase (a1). Compases 72-77. Reexposición en la órbita de Sib (subdominante).

“WIE VORHER”

A modo de coda recoge los elementos del compás 41 (zona central de la estructura).

Se producen distintas cadencias: Veamos:

c.78, en RebM.

c-79, en RebM.

c-81, en SibM.

c-82, en SibM.

c-84, en Sol dominante.

c-87, en FaM.

La última cadencia es la siguiente:



“TRAUERMUSIK. SEHR LANGSAM”

Música fúnebre. Extremadamente lento. Comienza el tercer movimiento con una lenta introducción de carácter fúnebre.

Veamos la síntesis del tema principal:



Tiene un perfil muy inestable, sobre todo en la zona interior. Prácticamente se desarrolla por toda la escala cromática.

Frase (a). Compases 1-7. Tonalmente en Sib.

Frase (a1). Compases 7 al 12. Cadencia n Si.

Frase (b). Compases 121-17. Cadencia en Si:

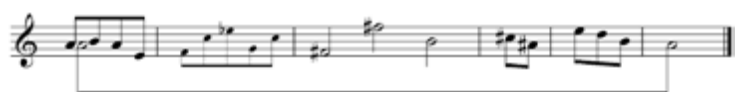
Esta tercera frase tiene función de enlace hacia la segunda sección.

“RUHIG BEWEGT”

Algo movido. La sección, centro del movimiento se divide en varias frases. Aparece sin un centro tonal demasiado potente, aunque al final se dibuja un Si (eje de dominante).

Frase (a). Compases 17-25. El La aparece como un centro o apoyo tonal momentáneo.

Veamos una síntesis del tema (piano).



Como puede verse en la síntesis, se dibujan de alguna manera las idas de Hindemith sobre las curvas de tensión y relajación de la melodía. Un punto de inicio y conclusión en La (escala natural), y un centro mucho más disonante con la aparición de La# y el efecto de tensión que ello conlleva. En la armonía, Hindemith evita una sonoridad clara del acorde por tríadas, y recurre a formaciones más complejas (7as, 9as, acordes por 4as, etc.).

Frase (a1). Compases 26-33. Trompeta. Reexposición variada del tema. La cadencia del c-33 se produce en Sib. El piano realiza un pequeño puente.

Frase (a2). Compases 35-50. La frase aparece algo más desarrollada. Centrada en Re. La cadencia del compás 46 en La como dominante es clarificadora. Finalmente la trompeta desvía la cadencia hacia Si en el c-50. Se trata pues de una sección que establece diferentes centros tonales sin que ninguno llegue a tener una especial preponderancia. Hace las veces de un período secundario con carácter de desarrollo.

“WIE AM ANFANG”

Igual que al principio. Se trata de una reexposición variada. Sobre un piano en un ritmo ostinato, aparece el tema.

Frase (a). Compás 1. Centrada en Sib. La frase cadencia en el c-58 sobre el eje tonal principal.

Frase (a1°). Compás 58. Algo variada. Cadencia en el c-64 sobre una dominante de Sib.

Coda. c-64. Un pequeño episodio conclusivo con la repetición de la cabeza del tema.

Cadencia en el c-68 sobre la dominante de Sib.

“SEHR RUHIG”

Muy Tranquilo. El piano mantiene un ritmo ostinato hasta el final. Titula “toda generación necesita morir”.

Veamos la melodía:



Se trata claramente de un Coral. El tratamiento armónico que hace Hindemith del Coral es muy libre. Tan sólo se dibuja una armonía clara en Sib en la cabeza (c-68) y en final (c-88), sobre todo por la nota pedal Sib.

6.2. Análisis de la sonata de Kent Kennan

La sonata está dividida de la siguiente forma:

1º MOVIMIENTO

With strength and vigor (con fuerza y vigor)

2º MOVIMIENTO

Rather slowly and with freedom (más bien lentamente y con libertad)

3º MOVIMIENTO

Moderately fast, with energy (moderadamente rápido, con energía)

PRIMER MOVIMIENTO

Se trata de una FORMA SONATA que está dividida en: EXPOSICIÓN, DESARROLLO, REEXPOSICIÓN Y CODA.

El autor trabaja la forma sonata con un lenguaje contemporáneo pero respeta la forma clásica. Por ello las secciones son claras y la anatomía de cada sección sigue la tradición (así por ejemplo la reexposición recuperará la exposición con variaciones en sus temas y permaneciendo en la “tonalidad” principal). La macroforma de la pieza sería:

EXPOSICIÓN	DESARROLLO	REEXPOSICIÓN	CODA
1-81	81-99	100-157	158-189

EXPOSICIÓN:

La exposición está dividida en:

- TEMA A que va desde el compás 1-36, comienza con el tema principal en Mi bemol menor

with strength and vigor ♩ = about 126
(actual pitch)

El tema A de esta pieza es de gran extensión, por ello vamos a considerar dentro del mismo tema A, dos subtemas (1 y 2) que abarcarán todo el material que se utiliza.

TEMA 1 (cc. 1-2). Material de carácter melódico utilizando el salto de quinta.

TEMA 2 (cc. 3-6) haciendo a su vez una división de los materiales siendo el compás 3, motivo 2.1, y el resto motivo 2.2. Material de carácter rítmico y de ataque (las semicorcheas que impulsan la nota larga).

Ambos temas son el material que van a intercambiar el piano y la trompeta estableciendo un diálogo (c. 10 en el piano)

En el compás 12 modula a LaM y en el 26 a SibM. Las tonalidades señaladas en cada sección hacen referencia sólo a los comienzos del material ya que la idiosincrasia de éste (hablamos de su carácter moduladorio) lo embarcan en un constante cambio.

- PUENTE va desde el compás 37-46, está en MibM
Hace una transición hacia el tema B que es de carácter lírico y cantáble realizando un material de acordes en el piano y utilizando en la trompeta restos del material del tema A (ejemplo 39-40)
- TEMA B va desde el compás 47-71, comienza en solm (Re m) hasta el compás 53 que modula a Lam. En el compás 56 cambia a rem y en el 62 a fam, terminando en el compás 68 hasta el 71 en RebM
Con un cambio de tempo y de carácter llega el tema B presentado por el piano (esto nos demuestra que la sonata está dentro de un registro de música de cámara más que de repertorio solista de trompeta). El tema b2 está conectado con el material de A (las semicorcheas repetidas) pero con una melodía legato. La importancia del tema B es el trabajo del registro agudo (en esta obra no llega a la zona límite de tesitura) ya que será en esta sección dónde la trompeta brille en la obra.
- PEQUEÑA CODA comienza en el compás 72 en Fam, en el 75 va a DoM y en el 81 modula a RebM. En esta pequeña coda se repite el motivo principal.
Es un fragmento breve que parece una falsa reexposición del tema A por el piano pero lo que haces es utilizar ese material como enlace para la caída al desarrollo.

DESARROLLO:

Comienza en el compás 82 en Sim y con varios motivos de la temática de A y B. En el compás 91 modula a Do#m, en el 93 a Fa#M, en el 95 a LaM y finalmente acaba a partir del compás 97 en solm, dando entrada a LabM en la reexposición.

Toma el material del tema B pero con un cambio de tempo (meno mosso e rubato) que le da un color diferente. Poco a poco se va activando tanto en tempo como en figuración llegando al sol agudo como culmen para hacer la reexposición.

REEXPOSICIÓN:

Comienza en el compás 100 y vuelve a repetir el tema principal de la exposición en LabM. Está dividida en:

- TEMA A que va desde el compás 100-122 en Fa m. En el compás 116 modula a Fa#M. En esta reexposición del tema A encontramos variaciones como la tonalidad o cambios en los motivos (c.102, c.111)
- PUENTE comienza en el compás 123 hasta 132, el puente continua en la tonalidad de Fa#M. El puente sólo sufre la variación tonal, lo demás es respetado.
- TEMA B va desde el compás 133-156. Comienza en LabM y en el compás 147 modula a ReM. El tema B tampoco sufre variaciones pero la pequeña coda que aparecía en la exposición ahora no se reexpone.

CODA:

Comienza en el compás 157 en Fa#m, en el compás 161 modula a LabM y sigue con la misma tonalidad hasta el compás 172, donde cambia a Dom. En el compás 176 vuelve a la tónica principal hasta el final del primer movimiento.

Con el elemento de cierre de b2 que realiza la trompeta (156-157) se genera un material para la coda con las notas largas que descienden por grados conjuntos. En C2 se utilizan los motivos del tema B y en C3 se reutiliza el motivo 2 del tema A llegando al si bemol como punto culminante.

SEGUNDO MOVIMIENTO

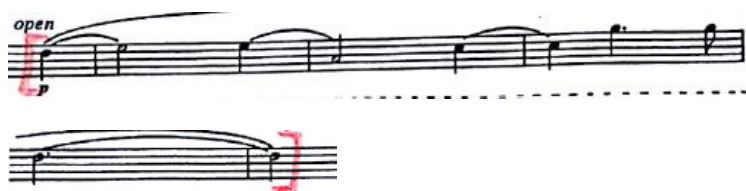
Se trata de un LIED DESARROLLADO que tiene la siguiente estructura: A-B-B'-A´

SECCIÓN A	SECCIÓN B	SECCIÓN B´	SECCIÓN A´
198- 209	209-229	230-244	245-262

El motivo principal de este movimiento sería este:



- **SECCIÓN A** comienza en SibM, en compás 198 modula a ReM, en el 201 a MiM, en el 203 a RebM y en el compás 204 vuelve a la tonalidad principal SibM. Es muy interesante la conexión que tiene con el aria. Toda la sección A parece un recitativo acompañado y apoyado sólo por unos acordes del piano mientras la trompeta desarrolla una melodía expresiva.
- **SECCIÓN B.** Los motivos de B y B' son los mismos ya que C es el desarrollo de B. Comprende los compases 209-229. El motivo principal sería este:



B comienza en el compás 209 en SolM, en el compás 220 modula a Fa#m, en el 224 a LabM y por último vuelve a ReM en el compás 229.

Relacionando esta sección con lo que hemos llamado “recitativo” en A, esta podría ser el aria dónde comienza lo interesante temáticamente.

- **SECCIÓN B'** va desde el compás 230 hasta el 244. Comienza en ReM y a partir del compás 240 modula a MibM. B' lo consideramos así porque es una ampliación de la sección B y lo que hace es desarrollar el material presentado en B con variaciones (en este caso rítmicas y de tempo).
- **SECCIÓN A'** comienza en el compás 245 en MibM con el motivo principal de A. En el compás 250 pasa a ReM, 251 a LaM, 254 a MiM, 255 a MibM, 258 a Dom y por último finaliza el movimiento en fam a partir del compás 262. Es una vuelta al tema A pero con variaciones. Final morendo tanto en dramatismo como en registro de la trompeta.

TERCER MOVIMIENTO

Se trata de un RONDÓ DE SIETE PERÍODOS con la siguiente estructura:

A-B-A'-C-A''-B'-A'''

7. Bibliografía citada

- ADORNO, Th. W. (1922). «Paul Hindemith». Neue Blätter für Kunst und Literatur.
- MARCO, Tomás (1989). Historia de la Música del siglo XX. Istmo.
- KENNAN, Kent. The Technique of Orchestration. New Jersey: Prentice-Hall.
- KENNAN, Kent. Counterpoint. New Jersey: Prentice-Hall, 1987.
- GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude V. Historia de la música occidental, vol. 2. 15ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- BENEDETTO, Renato di. Historia de la música, vol. 8. 1º ed. Madrid: Ediciones Turner S.A., 1987.

PARTITURAS:

- HINDEMITH, Paul. Sonate for Trumpet and piano.
- KENNAN, Kent. Sonata for Trumpet and Piano. To J. Frank Elsass.