

ESTUDIO DE LA OBRA *TIMES OP. 39* PARA TROMPETA SOLA DE FRANK CAMPO

Jose Antonio Mesas Cañaveras
Conservatorio Superior de Música *Andrés de Vandelvira* de Jaén

RESUMEN

Frank Campo (1927) es un compositor poco conocido, sobre todo en Europa, que sin embargo tiene una considerable producción musical y una larga carrera docente en los Estados Unidos.

A través de su obra para trompeta sola *Times op. 39*, este trabajo estudiará la figura de Frank Campo, aportando datos sobre su vida y contexto histórico, así como de su técnica compositiva e influencias. Además, se citarán obras similares y se conectarán con la de este trabajo. Dicha información irá ligada al campo de la interpretación con la finalidad de aportar un conocimiento lo más cercano posible a la idea que quiere expresar el autor.

Palabras Clave: *Frank Campo, Times Op.39, trompeta*

ABSTRACT

Frank Campo (born in 1927) is a little-known composer, so in this work he will investigate his work for trumpet alone *Times, Op. 39*.

The work provides data on the life and time of this composer as well as his compositional technique and influences in this piece. In addition, similar works will be cited and will be connected with this work. This information will be linked to the field of interpretation in order to provide knowledge as close as possible to the idea that the author wants to express, since various unusual timbre resources are used in teaching.

Keywords: *Frank Campo, Times Op.39, trumpet.*

INTRODUCCIÓN

Durante toda la trayectoria musical y la formación como trompetistas, es frecuente que no se preste la suficiente atención al repertorio de trompeta sola, puesto que se suele incidir más en la interpretación del repertorio con acompañamiento. Esto supone cierta deficiencia en el repertorio, ya que estas obras son especialmente interesantes por su riqueza sonora debido al uso de efectos sonoros particulares.

Además de hacer un recorrido por la figura de Frank Campo, se hablará de Thomas Stevens, intérprete al que fue dedicada la pieza y encargado de estrenarla y grabarla.

Otro aspecto muy importante a tratar es el de los estilos compositivos que había alrededor de los años 70, época de composición de la obra, con el fin de poder entender el lenguaje que emplea Campo.

Times Op. 39 es una obra con pocas versiones grabadas y que no ha sido modificada en sus diferentes ediciones. En cuanto a la interpretación, se localizarán las diversas

dificultades y efectos sonoros entre los que se encuentran el uso de registros extremos, picados muy rápidos, el uso del medio pistón, el empleo de diferentes sordinas así como un sombrero a modo de sordina, el *frullato* o los intervalos muy amplios llegando incluso a superar las dos octavas.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Trabajos sobre la obra Times, Op. 39 y de Frank Campo

Lamentablemente no se han encontrado trabajos a cerca del compositor Frank Campo. Mediante una conversación por correo electrónico con el propio Frank Campo se supo de la existencia de un trabajo final de estudios que trataba sobre Times Op. 39. Este trabajo es realizado por un alumno del Conservatorio Superior de Música de Castellón. Esto ha sido solo posible por el aviso del mismo compositor, puesto que es imposible saber que este trabajo existía al ser totalmente inaccesible. Ni tan siquiera, en el momento de la realización de este estudio, había constancia de que el trabajo se hubiera llevado a cabo ni de que hubiera sido desarrollado de manera satisfactoria.

En este tipo de trabajos, donde se tratan obras relativamente contemporáneas y muy enmarcadas en un repertorio específico, no es de extrañar la ausencia de estudios previos, ya que no son muy usuales en el repertorio que se estudia a lo largo de la trayectoria musical, y por tanto, no son obras de las que se tenga mucho conocimiento.

Por todo ello, se ha ampliado el margen de búsqueda, considerando como trabajados relacionados estudios que traten sobre obras similares a la de este trabajo.

Estudios sobre obras para trompeta coetáneas

Un trabajo directamente relacionado con las obras para trompeta sola es el de Bach (1991), donde se encuentran piezas comprendidas entre los años 1967 y 1977, exceptuando una de ellas que va acompañada de una cinta y trata del 1987. En este trabajo se expone que este tipo de obras exigen mucho más al intérprete que aquellas compuestas con algún tipo de acompañamiento, puesto que la ejecución de dichas obras aporta diversos problemas, obligando al intérprete a explorar nuevas técnicas.

Otro trabajo relacionado con el estudio de obras para trompeta sola del mismo periodo compositivo que el de la obra estudiada es el de McGlynn (2007), donde se dice que las obras para trompeta sola van poco a poco ganándose un espacio en el estudio de los trompetistas, ya que contribuye positivamente al rendimiento y al conocimiento del intérprete. Tal y como se plantea en este trabajo uno de los principales problemas es la falta de fuentes primarias, por lo que el autor considera que su trabajo va a poder ayudar a elaborar trabajos posteriores, como es el caso de el presente trabajo.

MARCO TEÓRICO

La música para trompeta sola alrededor de los años 70

Existen obras compuestas para trompeta sola cercanas a la época de Times, Op.39. Entre ellas se pueden destacar:

- Arnold, M. (1969). Fantasy for b-flat trumpet
- Henderson, R. (1967). Variation Movement
- Friedman, S. (1975). Solus.
- Dlugoszewski, L. (1977). Space is a Diamond.
- Werner Henze, H. (1974). Sonatina for Solo Trumpet.
- Reynolds V. (1986). Calls and Echoes.

Frank Campo

Debido a la escasa información sobre la vida del autor del presente trabajo, hubo que recurrir a poder contactar con él mismo para conocer su biografía. Tal y como dice el propio autor su biografía es la siguiente:

Nací en la ciudad de Nueva York. Mi padre era un músico profesional de saxofón y clarinete. Empecé a estudiar clarinete a la edad de 8 años, y con 13 comencé a tocar profesionalmente. En estos momentos existía una gran depresión ya que el dinero era difícil de obtener.

Con la edad de 18 años fui reclutado en el ejército estadounidense donde rápidamente fui trasladado a la banda. Tras mi liberación en 1946 ingresé en la Escuela de Música de la Universidad de California Meridional y obtuve mi licenciatura en composición en 1950.

Posteriormente viaje a París donde recibía clases con Arthur Honegger (1892-1955). Durante este periodo de tiempo sobrevivía tocando el clarinete y el saxofón en conjuntos de cámara, orquestas sinfónicas y gran variedad de grupos de jazz de Big Band.

En 1951 volví a Los Ángeles donde recibí mi maestría en el año 1953, siempre combinando la enseñanza con la interpretación. En 1955 me casé con mi esposa, Leda LaPeyre. Este mismo año solicité y recibí una beca Fulbright a Roma, donde estudié con Goffredo Petrassi. Debo mencionar que mis abuelos paternos eran italianos. Permanecimos en Roma desde 1957 hasta 1959. Posteriormente regresamos a Nueva York donde nació mi hijo Darius.

En 1961 volvimos a Los Ángeles donde obtuve mi doctorado en composición mientras estudiaba con Ingolf Dahl (1912-1970), que era un amigo querido y cercano. Pronto fui contratado como profesor de composición musical y teoría en la *California State University Northridge*. A lo largo de todos estos años, continué tocando en varias orquestas sinfónicas locales y realizando una gran cantidad de música de cámara, una gran parte de ella era música nueva. También continué actuando como músico de jazz. Lamentablemente mi esposa murió en 1986. En cuanto a mi hijo, se trata de un violinista que trabaja en los estudios de Hollywood tanto en cine como en televisión. Me retiré de la enseñanza hace 25 años, mientras dejaba de tocar el clarinete. Todavía sigo practicando con el piano a diario y casi siempre estoy trabajando en la música. Actualmente estoy trabajando en una obra para 12 instrumentos, 6 de viento y 6 de cuerda. (F. Campo, comunicación personal, 12 de diciembre de 2016).

A todo esto hay que añadir que entre su multitud de obras se encuentra una ópera, un gran conjunto de obras para orquesta que incluye 6 conciertos para varios instrumentos, obras para orquesta de viento, varios ciclos de canciones, mucha música para piano y una amplia variedad de música de cámara para diversos conjuntos. (F. Campo, comunicación personal, 12 de diciembre de 2016).

CONTEXTO DE LA OBRA

En cuanto a la obra, tal y como dijo Frank Campo en una conversación personal mantenida con él, existe un génesis donde explica cómo se llegó a la decisión de componer *Times, Op. 39*.

Después de estar dos años en Roma, Campo vuelve a su ciudad natal, Nueva York, para posteriormente al nacimiento de su hijo trasladarse a Los Ángeles. Un grupo de personas de la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles le pidió una fanfarria para ocho trompetas de diferentes clases. Este trabajo se estrenó poco después y fue seguido de una serie de obras para instrumentos de viento metal.

En este grupo de músicos se encontraba Thomas Stevens (nacido en 1938) como trompeta principal, Miles Anderson como trombón principal y Roger Bobo (nacido en 1938) a la tuba. El primer trabajo escrito por Campo para estos músicos fue *Madrigals*, que fue estrenada y grabada rápidamente por el quinteto de metal *The Angeles Philharmonic Brass Quintet*. Es en este momento cuando Thomas Stevens pide a Frank Campo la composición

de Times, Op. 39 la cual se volvió a grabar y estrenar rápidamente. Esta pieza hace uso de varias técnicas poco usuales, incluyendo los tonos de pedal.

Todo esto fue seguido por una petición, también por parte de Miles Anderson y Mitchell Peters, para que compusiera su obra *Commedie*, para trombón y percusión. Al igual que las otras obras, esta última también fue rápidamente estrenada y grabada. Estas tres obras tuvieron actuaciones sobresalientes debido a la involucración de los músicos (F. Campo, conversación personal, 17 de noviembre de 2016).

En cuanto a la temática de la obra, llama la atención el nombre de la pieza así como el de sus movimientos. Según Thomas Stevens, *Times* hace referencia a un periodo de tiempo muy similar al de una novela de Charles Dickens (1812-1870) titulada *Hard times*. En esta novela se representa un crítica a la sociedad del momento dentro de Londres, donde aparecen las diferencias entre la burguesía que todo lo puede y la clase obrera a la cual le cuesta mucho trabajo obtener dinero para vivir. Esto último lo representa Frank Campo en su obra a través del blues, ya que tiene un fondo basado en la música jazz. Por tanto, el primer movimiento titulado *Good times*, representa a la burguesía; mientras que el segundo movimiento llamado *Hard times*, representa a la clase baja y pobre (T. Stevens, conversación personal, 12 de diciembre de 2016).

Por otro lado, se encuentra la explicación del propio autor a cerca de la obra. En una conversación mantenida con Frank Campo, se habló sobre los significados que tenían los diversos títulos que aparecen en la obra y en sus movimientos. En dicha conversación el autor explica que el primer movimiento trata sobre los tiempos buenos en la vida de uno mismo, es decir cuando todo va bien. El segundo movimiento por el contrario se basa en los tiempos malos, en los cuales falta dinero y todo no va como se desea realmente. Por último, el tercer movimiento representa *la hora de irse*, en la que el compositor de una manera humorística expresa que el trabajo está terminado, y por tanto es hora de marcharse del escenario (F. Campo, conversación personal, 16 de marzo de 2017).

En cuanto a la grabación y las diferentes ediciones de Times, Op. 39, Stevens durante una conversación mantenida con él dijo:

Nunca he tenido una copia publicada de Times, Op. 39, ya que siempre he usado una copia del manuscrito original hecho a mano por el propio Frank Campo, y lamentablemente ahora no consigo encontrarlo en ninguna de mis residencias. Sin embargo, cuando lo grabé, Frank Campo estaba en la cabina de grabación supervisándola, así que lo que aparece en la grabación debe ser lo correcto, a menos que el señor Campo cambiara de opinión después de dicha grabación (T. Stevens, comunicación personal, 12 de diciembre de 2016).

Times, Op. 39 de Frank Campo y Kraft W. (1971). *Encounters III*. formaron parte de un proyecto especial de la Fundación Ford para promover nuevas piezas de instrumentos musicales.

Las condiciones impuestas por la Fundación Ford fueron que ésta pagaría todas las tasas de registro si el artista que encargó la nueva pieza encontrase una compañía discográfica para grabar la obra y un editor respetado para publicarla. Yo era capaz de organizar estas cosas y por ello realizamos la grabación. Lo que faltaba en el programa de la Fundación Ford eran las disposiciones para las actuaciones, por lo que grabamos y publicamos las piezas antes de estrenarlas en conciertos, lo cual debería ser al contrario.

Entre las condiciones impuestas por esta organización a los artistas y compositores se encontraba una que prohibía mencionar que la Fundación Ford se estaba haciendo cargo de estos gastos, de lo contrario aquel que difundiera el secreto tendría que devolver el dinero. Todo esto fue porque la Fundación no quería que músicos de todo el mundo supieran de los proyectos y vinieran a pedirles dinero para sus propios proyectos de grabación personal. Por tanto todo el mundo afirmaba desde un principio que estas grabaciones fueron patrocinadas por una Fundación de caridad.

La actuación en directo del estreno de Times, Op. 39 se llevó a cabo en una conferencia de metal en la Universidad de California alrededor de seis meses más tarde. Durante los siguientes dos años realicé tres actuaciones más y posteriormente pasé a otros proyectos (T. Stevens, comunicación personal, 12 de febrero de 2017).

Thomas Stevens comenzó su estudio con la trompeta con los profesores Lester Remsen y James Stamp (1904-1985) en Los Ángeles, y con William Vacchiano (1912-2005) en Nueva York. Antes de ser miembro de la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles, estuvo una temporada en el ejército de Estados Unidos y posteriormente tendría un contrato con la Orquesta Sinfónica de Dallas.

En 1996 fue nombrado alumno destacado del año por la Escuela de Música de la Universidad del Sur de California. Más tarde en 1972 desempeñaría el cargo de trompeta solista hasta el año 2000. También formó parte de la Orquesta Mundial por la Paz, el grupo escogido por Sir George Solti, y la Orquesta del Festival Casals en Puerto Rico. En 2007 recibió un certificado de reconocimiento especial del Congreso de los Estados Unidos, junto con una citación especial del Senado Estatal de California (Stevens, n.d.).

Además de ser un músico dedicado a la orquesta, Stevens también trabajó como solista y como artista invitado de grupos de cámara con grandes organizaciones de todo el mundo, como la *Sociedad de Música de Cámara de Lincoln Center* o *L'Ensemble Intercontemporain* en París, invitado por Pierre Boulez (1925-2016). Hay que decir que mantuvo una presencia activa en los estudios de grabación de Hollywood durante un gran periodo de tiempo, y que fue miembro fundador del quinteto de metal *Los Ángeles Brass Quintet*.

Después de retirarse de la *Orquesta Filarmónica de Los Ángeles*, Stevens continuó dando clases en distintos lugares de Estados Unidos y de Europa como en el *Instituto Lake Placid*, el *Center for Advanced Musical Studies* en Chose Vale o el *Instituto de California de las Artes*. También hay que decir que mantuvo una gran relación en Suiza con Editions Bim.

Como profesor por derecho propio Thomas Stevens ha sido miembro regular de la facultad en la *Universidad del Sur de California*, *CalArts*, y la *Academia de Música de Occidente*. También fue miembro de la junta directiva fundadora del *International Trumpet Guild* (Stevens, n.d.).

Stevens es el máximo representante de grabaciones y estrenos para la música de trompeta sola, la cuales fueron específicamente compuestas para él, como por ejemplo *Secuencia X* (1984) de Luciano Berio o el mismo *Times, Op. 39* de Frank Campo.

No cabe duda alguna de que Stevens destaca por ser un gran compositor, arreglista y orquestador, cuyas obras se han realizado en grandes salas de conciertos y grabaciones. Sus materiales educativos se usan en las escuelas de todo el mundo. Entre estos materiales podemos destacar métodos como *James Stamp Warm-Ups and Studies* (Editions Bim) o *James Stamp Supplemental Studies* (2009) (Stevens, n.d.).

INFLUENCIAS ESTILÍSTICAS DE LA OBRA

Esta obra presenta una escritura abierta, que favorece cierto tratamiento libre de determinados elementos, presentando relativas dosis de indeterminación. Dejar algunos elementos abiertos al gusto del intérprete renueva el concepto mismo de creación musical, dando mayor libertad y favoreciendo que cada nueva interpretación fuera diferente. Hay que decir que el margen de libertad está guiado en mayor o menor medida por el autor de la pieza.

La indeterminación se caracteriza por una libre interpretación de ideas compositivas expuestas de manera poco definida para que el ejecutante haga una mayor aportación al resultado final. Esta indeterminación de los parámetros es variable en cuanto al ritmo, altura, duraciones, etc. (Rojo, 2003). Si bien esta obra no es una composición basada totalmente en la indeterminación, sí que presenta algunos elementos abiertos muy conectados con las tendencias de la música del momento.

Entre las diversas combinaciones encontramos la concepción indeterminada del ritmo, pero la altura de los sonidos está determinada. A pesar de esto, también de debe mencionar que pese a estar determinados los sonidos, existen fragmentos de la pieza en los que la sonoridad y afinación de un tono concreto puede variar debido al uso de técnicas como el medio pistón, el frullato o los cambios de digitación (Rojo, 2003).

En la segunda mitad del siglo XX también se pretende buscar nuevas sonoridades y efectos con los instrumentos aportando a las composiciones una gran variedad tímbrica. Esto es utilizado por Frank Campo en esta obra, ya que utiliza un sombrero, varias sordinas y multitud de técnicas que influyen en la sonoridad natural del instrumento, con el propósito de elaborar diferentes colores sonoros y poder llamar la atención del oyente (Rojo, 2003).

Por otro lado se encuentra la influencia del jazz, ya que como se menciona anteriormente el propio autor de la obra vive de este estilo musical, lo que repercute en mayor o menor medida en sus composiciones.

De acuerdo con Michels (2001) existen unas características básicas de la música conectada con el Jazz. En base a ellas, encontramos los siguientes rasgos relacionados con Times, Op. 39:

- Blue notes: el uso de terceras y séptimas tanto mayores como menores. Este recurso aparece durante toda la pieza por ello se indicará en el apartado del análisis interválico.
- Off-Beat: desviaciones del pulso regular, abarcando desde la síncopa hasta los cambios progresivos de velocidad.



Ilustración 1. Pulso irregular.

- Alteration: armonía muy amplia donde se utiliza el uso de alteraciones para modificar diversos acordes incluyendo la 5ª disminuida y la 9ª menor, aportando mayor colorido armónico.

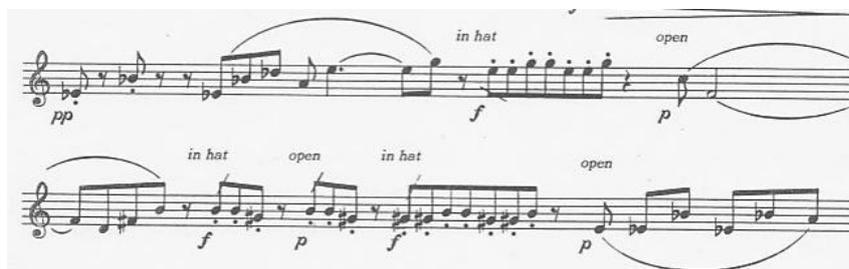


Ilustración 2. Alternancia de armonía.

- Principio de Call and Response: Alternancia de pregunta y respuesta.

Siguiendo las indicaciones que aparecen en la siguiente imagen de tocar sobre un sombrero o no, se puede observar como el principio de pregunta y respuesta es influyente en esta obra, ya que da una sensación de diálogo entre dos sonoridades diferentes.

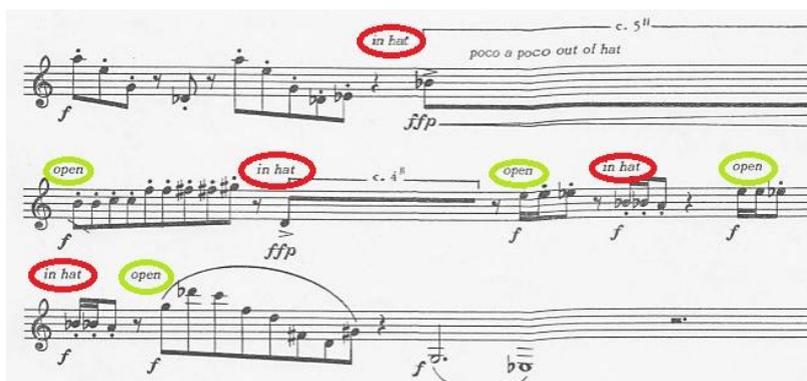


Ilustración 3. Principio de pregunta y respuesta.

- Indeterminación: los pasajes poco determinados que aparecen en la pieza de Frank Campo no son totalmente libres, sino que están delimitados en mayor o menor medida por el autor.

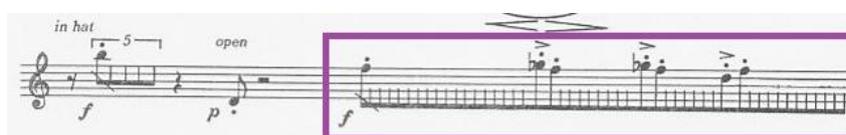


Ilustración 4. Indeterminación.

Además de todas estas características hay que mencionar que entre las figuras más representativas para Frank Campo se encuentran Claudio Monteverdi (1517-1643), J. S. Bach (1685-1750), L. V. Beethoven (1770-1827), B. V. J. Bartok (1881-1956), Ígor Stravinsky (1882-1971), Witold Lutoslawski (1913-1994), Henri Dutilleux (1916-2013) y Arnold Schoenberg (1874-1951) (F. Campo, comunicación personal, 24 de febrero del 2017). Por todo ello se ha considerado oportuno hablar sobre este compositor.

ANÁLISIS FORMAL, MOTÍVICO Y ESTILÍSTICO DE LA OBRA

A la hora de analizar piezas de la segunda mitad del siglo XX, se debe tener en cuenta una gran cantidad de recursos estilísticos, ya que fue una época de cambios constantes de pensamiento y una variedad musical muy notable. En ocasiones se trata de obras muy crípticas y difíciles de descifrar si no es con la ayuda del propio compositor de la pieza.

Hay, no obstante, algunos rasgos y recursos compositivos que salen a la luz del análisis, tales como series de doce sonidos sin una utilización claramente serial, un claro contraste entre 3ª mayor y menor (conectado con la blue note), armonías de 9ª de dominante, elementos propios de la música jazz, etc. Hay algunos módulos interválicos internos en la serie de doce sonidos con un fondo más complejo y poco evidente basados en las relaciones interválicas y acórdicas citadas, que se irán desgranando en el análisis.

En cuanto a la forma utilizada por Frank Campo en esta obra, es usada de forma muy libre y por tanto no es posible enmarcarla dentro de ninguna de las formas fijas tradicionales. Las series de sonidos empleada por el compositor en esta pieza tal y como explica en una conversación mantenida con él, son difíciles de seguir ya que fueron utilizadas de forma libre puesto que para Frank Campo el oído y el concepto musical son su preocupación principal (F. Campo, comunicación personal, 24 de febrero de 2017).

Debido a que no existen estudios o trabajos relacionados con el marco compositivo y analítico de Frank Campo, no hay nada que ayude al análisis profundo de su música. Por todo ello, el análisis que se llevará a cabo en este trabajo tendrá una conexión directa con la interpretación ya que un análisis más a fondo excede las intenciones de aquel y sería más propio de un marco analítico-compositivo.

En el análisis realizado en el presente estudio se localizará en primer lugar los diversos motivos melódicos. Posteriormente se identificarán todo tipo de patrones interválicos, así

como el tratamiento peculiar de 3ª mayor y 3ª menor, armonías de 9ª de dominante, serie de doce sonidos sin valor serial, etc. El uso de sucesiones de doce sonidos permite la creación de fragmentos melódicos sin referencia alguna a ningún centro tonal, por lo que huye de la tonalidad. Una vez localizadas estas partes, se delimitarán secciones buscando motivos cadenciales que sirvan para delimitar segmentos melódicos, tales como silencios, calderones o notas con valores amplios. Finalmente, se buscará qué tipo de relación tienen todos los elementos encontrados durante los tres movimientos, ya que durante una conversación con el propio compositor dijo que estaban basados en la misma idea de motivos con ciertas variaciones, aunque no deja claro si utiliza únicamente una sola idea (F. Campo, comunicación personal, 7 de mayo de 2017). Todo esto siempre con la finalidad de clarificar la interpretación a la hora de ejecutar la pieza en un concierto.

En cuanto a la localización de motivos melódicos hay que señalar que se han encontrado siete muy claramente diferenciables cada uno. Los motivos están señalados en la partitura con los siguientes colores:

- **Motivo 1:** se trata de una propuesta melódica en la que el autor comienza con una 3ª seguida de una 9ª, haciendo referencia al número de su obra que en este caso se trata de la Op. 39. La relación interválica que predomina en este motivo no es otra que la de la 3ª en contraste con la 9ª.

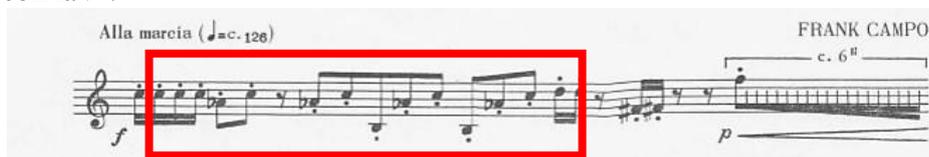


Ilustración 5. Motivo 1.

- **Motivo 2:** el siguiente motivo melódico se diferencia de una forma muy clara ya que las notas que contiene forman una 3ª mayor frente a una 3ª menor, idea interválica será muy utilizada a lo largo de toda la obra.



Ilustración 6. Motivo 2

- **Motivo 3:** este motivo se caracteriza por contener una armonía de dominante sobre la nota La, aportando la 5ª disminuida y la 9ª menor. Esta armonía es característica de la música jazz, por lo que aparece la blue note. Normalmente este motivo melódico suele desencadenar a un reposo.



Ilustración 7. Motivo 3.

- **Motivo 4:** se trata de un motivo basado en el intervalo de 2ª. Suele estar relacionado dentro de esta pieza con el recurso jazzístico de la alternancia entre pregunta y respuesta.



Ilustración 8. Motivo 4.

- **Motivo 5:** el siguiente motivo es el más claro de diferenciar, ya que a parece sin ningún tipo de modificación. Se trata de un motivo cadencial en el que el autor emplea la 3ª mayor descendente para delimitar secciones. Este motivo está presente en el movimiento I, ya que en este movimiento se contempla una predilección por la 3ª mayor.



Ilustración 9. Motivo 5.

- **Motivo 6:** este motivo es el menor claro de toda la obra puesto que está formado por módulos que desarrollan armonías de dominante.

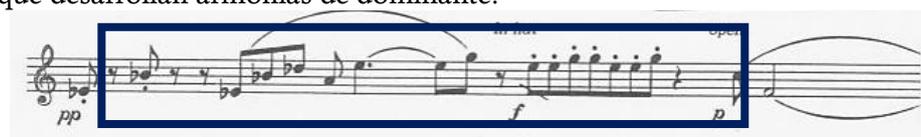


Ilustración 10. Motivo 6.

- **Motivo 7:** se trata del motivo más lírico de toda la pieza, en el que usa melodías que recuerdan a la música jazz. Además de todo esto, este motivo hace un pequeño guiño a la 3ª menor repitiendo este intervalo varias veces dentro del mismo motivo. Hay varios motivos encargados de la exposición de elementos melódicos más líricos, más cantábiles como ocurre con este.



Ilustración 11. Motivo 7.

Se debe señalar que existen partes en las que no aparecen claramente y de manera expositiva los núcleos motivicos esenciales, ya que se trata de zonas evolutivas. Este tipo de zonas no están marcadas con ningún color en la partitura, ya que podría confundir la lectura de los distintos motivos melódicos explicados anteriormente.

Por otro lado sobre la partitura del análisis se encuentran anotaciones en color negro, que están totalmente relacionadas con el aspecto armónico de la obra.



Armonía de dominante sobre Re.
Ilustración 12. Anotaciones de armonía.

Además de todo esto, Frank Campo utiliza en su obra una sucesión de series de sonidos un poco difícil de ver ya que la usa de una forma muy libre. Hay que hacer énfasis en que no se trata de música serial, sino que el autor utiliza este tipo de trabajo interválico como simple forma de organización sonora.

En cuanto a la estructura de la obra hay que decir que es libre. Por ello se han marcado con líneas negras los diferentes reposos que ofrece el autor en la pieza sin definir secciones dominantes ya que para el autor lo que importa es la continuidad de la obra. Estas cesuras están marcadas por un calderón, silencios amplios o notas de larga duración.

ANÁLISIS TÉCNICO - INTERPRETATIVO DE LA OBRA

En este apartado se realizará un recorrido por toda la obra en el que se irán desgranando todas las dificultades, recursos utilizados, etc. También se irán incluyendo propuestas y estrategias de estudio con el fin de facilitar el aprendizaje de algunos pasajes.

Se hará una síntesis entre el análisis interpretativo y la propuesta interpretativa, ya que se irá explicando el estudio de los diferentes recursos y las diferentes dificultades basándolo todo en la interpretación final de este trabajo.

Para facilitar el seguimiento de la obra se hará una división por secciones tal y como se dividió a la hora de su estudio. En ella se irá fragmentando la obra con barras y se le dará una denominación a través de letras y números. Las letras delimitarán las secciones mientras que los números marcarán las diferentes divisiones o pasajes de estas. Esta división no responde al análisis formal que tendrá su propia división, sino que se utilizará a modo de guía para poder seguir sin problema la obra.

Movimiento I. (Good Times)

En este primer fragmento de la obra *a1* se observan diferentes dificultades. En primer lugar, marcado con un cuadrado de color azul, tenemos un pasaje con staccato. Se estudiará primero todo ligado y con un afinador, lo cual hará que se interioricen bien todos los sonidos y posteriormente sea mucho más fácil ejecutar el pasaje con total confianza. A pesar de ser semicorcheas, se utilizará el picado simple, debido a la velocidad.

En segundo lugar dentro del apartado *a2* marcado con un cuadrado de color rojo encontramos una notación característica que indica una aceleración de los valores ejecución de las notas, tal y como marca la especie de regulador que está unido a la plica de la primera corchea. Este aspecto de la obra se estudiará escuchando la grabación para ver el resultado que quería obtener el propio autor. Posteriormente a la escucha se utilizará un método en el que se irán agrupando notas de tal modo que siempre que se reproduzca este pasaje, se ejecute el mismo número de notas. Todo esto facilitará la interiorización de dicho pasaje y acabará por ser algo totalmente natural, ya que si por el contrario no se ejecutara siempre del mismo modo crearía inseguridad en el intérprete a la hora de tocar ante un público. Por lo que respecta al ataque, en este caso se utilizará la técnica del doble picado la cual nos permite ejecutar el pasaje con una mayor velocidad y precisión. Posteriormente en el pentagrama de abajo hay que decir que se estudiaría del mismo modo que el cuadrado azul, ya que antes de poder tocar este tipo de melodías poco comunes, se deben interiorizar para certificar que estamos realizando las notas correctas. A todo esto hay que añadir la importancia de ejecutar las notas de una forma muy corta y precisa tal y como marcan los puntillos.

En cuanto al comienzo del apartado *a3* hay que destacar el acento de forma brusca, ya que la dinámica disminuye desde un fortísimo hasta un piano, que posteriormente irá creciendo con el paso del tiempo debido al regulador indicado en la partitura.

Ilustración 13. Pasajes a1, a2 y a3.

Continuando con el apartado *a3* iniciado en la imagen anterior, se puede observar a continuación un grupo de nueve corcheas, donde aparece una raya en diagonal en la primera de ellas. En este punto se estudiará ligado y con un pulso lento, que nos permita vocalizar y colocar bien todas las notas. Por ello se volverá a utilizar la técnica del doble picado. Además también se utilizará esta técnica en las semicorcheas que aparecen posteriormente. En cuanto al acento que está en la nota *Re*, se destacará de igual modo que el del comienzo de este pasaje *a3*.

Siguiendo con el apartado *a4* se continuará con la técnica del doble picado para las semicorcheas. El cuadrado verde señala una melodía que puede resultar un poco complicada, por lo que este fragmento se estudiará dividiéndolo en tres grupos (un grupo de tres corcheas, otro de dos y finalmente otro de tres). Esta división es la que se ha empleado en el montaje de la obra y hay que decir que después de realizarla fue mucho más fácil ejecutar dicho pasaje. Finalizando este fragmento se observa un cuadrado amarillo en el que la dificultad no es otra que la de realizar notas pedales. Para estudiar estos pasajes en los que aparecen este tipo de notas se utilizará un afinador. Con el silencio de blanca con puntillo a modo de cesura acaba la primera sección.

Ilustración 14. Pasaje a4.

En la imagen 15 se ilustra el comienzo de una nueva sección *b1* con un inicio muy similar al del comienzo de la obra a1 pero transportado hacia arriba una tercera. Por ello, la forma de trabajar este pasaje y las dificultades interpretativas que ofrece la obra son similares a las explicadas anteriormente.

Seguidamente, como se puede apreciar en la misma imagen comienza el pasaje *b2* con unas notas en *staccato* que se estudiarán del mismo modo que el pasaje anterior. Después, aparece un cuadrado de color rojo, marcando notas agudas que deben ser atacadas en fuerte. Esta dificultad se debe trabajar estudiando muchas vocalizaciones, pero antes es conveniente bajar el registro una octava para interiorizarlo de tal modo que resulte más fácil ejecutarlo posteriormente en el registro agudo. Las vocalizaciones deben basarse en ejercicios con saltos. En estos ejercicios se trabaja la impostación de la misma manera que un cantante con el fin de poder ejecutar este tipo de notas sin esfuerzo. A continuación aparecen notas graves con acento y frullato tal y como aparece en el cuadrado verde. Este salto tan brusco se debe estudiar como una zona de descanso, donde el ejecutante se

recupera al mismo tiempo que relaja los músculos. El hecho de tener acento y frullato a la vez hace que se deba estudiar primeramente separado para poner nuestra máxima atención en cada uno de los aspectos sonoros, para posteriormente poder fusionarlos. Una vez que todo esto esté totalmente asimilado e interiorizado se procederá al siguiente fragmento marcado en el cuadrado de color azul claro en el que se tocará con la campana tapada con la mano izquierda si es una cruz (+), o tocar con la campana abierta si por el contrario se trata de un cero (0).



Ilustración 15. Pasajes b1 y b2.

Tras finalizar el pasaje anterior, da comienzo al *b3*, cuyas dificultades se han explicado anteriormente y no presenta recursos novedosos. Hay que destacar que esta sección acaba con las dos mismas notas finales que la sección anterior. Lo cual marca otro claro cambio de sección.

A continuación se encuentra el primer pasaje de una nueva sección *c1* en el cual tampoco existe ninguna novedad en cuanto a la dificultad.

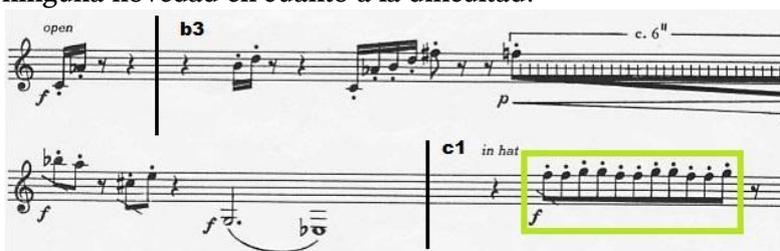


Ilustración 16. Pasajes b3 y comienzo del c1.

Siguiendo con la imagen anterior, continúa el pasaje *c1* en el que se debe tener cuidado ya que el registro agudo está ligado al uso del doble picado, mientras que el registro grave del instrumento se basa en la space notation. Esto se debe estudiar detenidamente ya que el cambio constante de color entre los registros y la amplia variedad de contraste en cuanto al ataque largo y el staccato, puede hacer que no se ejecute el pasaje con flexibilidad. Por ello, se estudiará el pasaje a una velocidad moderada en la que se pueda prestar total atención a la emisión de los sonidos.

Después da comienzo el pasaje *c3*.



Ilustración 17. Pasajes c2 y comienzo del c3.

Este pasaje comienza con un grupo de corcheas ligadas con una línea melódica fácil de entonar, por lo que no presenta mayor problema. A continuación aparecen tres grupos de corcheas con el símbolo de la línea diagonal, que se ejecutarán con doble picado debido a la velocidad requerida. Se deberá prestar total atención al cambio de dinámica que presenta cada grupo.

Continuando este pasaje tras volver a una zona de ligado, el autor utiliza un símbolo para representar la técnica del medio pistón, muy empleada en la música jazz. Esta técnica es un poco complicada al principio, ya que es muy fácil desafinar e incluso no llegar a reproducir la nota que se desea. Por ello, antes de usarla se estudiará la nota de forma natural, y una vez que esté controlado se añadirá este efecto, siempre con la ayuda de un afinador. Hay que tener mucho cuidado ya que este efecto se encuentra en dos notas que no están ligadas a nada anterior, por lo que se debe ser muy riguroso en el ataque y en la afinación, de lo contrario podría descontrolar el *do* que aparece entre las dos notas que usan esta técnica, que en este caso se trata de *la bemol*.

Seguidamente, aparecen los silencios entre paréntesis por primera vez, empleados por el compositor para aportar al intérprete un poco de descanso. Por tanto, el intérprete deberá respirar en todos y cada uno de dichos silencios, creando un tipo de evitando a su vez discontinuidad del discurso.

Después de todo esto en la sección *d2* (cuadrado de color violeta) se utilizan líneas a modo de corcheas, pero con la peculiaridad de que estas líneas no delimitan un número de corcheas exacto, sino que es orientativo tal y como ocurre en el pasaje *a2*. Por tanto, durante la realización de este trabajo se ha optado por hacer una pequeña guía de estudio donde se delimita la cantidad de notas que se van a reproducir, de tal modo que siempre se interprete el pasaje con el mismo número de notas y así poder interiorizarlo mejor. Si no se fragmenta el pasaje, es fácil crear confusión e inseguridad, ya que no se reproduce siempre la misma cantidad de notas. Hay que decir que este pasaje se interpreta con la técnica del doble picado, lo cual permite reproducir el pasaje con una velocidad mucho mayor. Se debe poner especial cuidado en las corcheas que aparecen escritas en este pasaje, ya que al aparecer de dos en dos y la primera ir acentuada, se debe hacer coincidir el *TA* del doble picado con la primera de ellas. Por el contrario el *KA* debe ir con la segunda corchea de tal forma que el acento sea mucho más natural.

Ilustración 18. Pasaje *d1* y comienzo del *d2*.

Siguiendo con la imagen explicada, al final de este pasaje se muestran dos notas dentro de un cuadrado verde, lo cual merece la pena destacar puesto que después del pasaje con un picado tan rápido y con el uso del doble picado en las corcheas que están escritas, aparecen dos corcheas al final con la misma acentuación cada una. Por tanto, estas dos se ejecutarán con picado simple, haciendo el mismo énfasis en cada una de ellas, tal y como marca Frank Campo en la partitura. Después de este pasaje tan estresante aparece un intervalo muy amplio en el que se utiliza la técnica del frullato con la nota *Re bemol*. Este pasaje que continúa con tres corcheas con una acentuación muy corta debe hacerse a modo de descanso.

En el comienzo del pasaje *d3* aparecen los cuadrados rojo y amarillo, que marcan el punto culminante del primer movimiento. A parte de tratarse del registro extremo agudo que aparece en este primer movimiento, también va ligado a un fortísimo. Este pasaje de registro extremo primero se estudiará en una octava inferior, con el fin de no agotar el labio en el estudio de la obra. Una vez todo esté controlado se procederá a ejecutar las notas en el registro que están escritas, intentando buscar una precisión en el ataque y en

la afinación. Todo ello siempre tiene que estar bien vocalizado del mismo modo que lo estudiaría un cantante.

Los intervallos que aparecen después del cuadrado amarillo son un poco complejos a la hora de cantarlos. Por lo tanto se estudiarán de forma individual pero sin dejar espacio entre una nota y otra, de tal modo que todas las notas estén ligadas. Esto se llevará a cabo con la ayuda de un afinador para interiorizar bien todos y cada uno de los sonidos, de tal modo que no se ejecutará el siguiente sonido hasta que el que se está reproduciendo esté completamente afinado. Después, se estudiará con la medida tal y como aparece en la partitura. Finalmente acaba el pasaje con un silencio de negra entre paréntesis.



Ilustración 19. Pasaje d3.

La siguiente imagen comienza con el pasaje *d4*, que se estudiará del mismo modo que el *d2* ya que comparten características.

Posteriormente da comienzo una nueva sección *e1* con un pasaje melódico y fácil de cantar, que viene acompañado de una indicación por parte del autor en la cual dice que debe interpretarse de una forma muy dulce. En este pasaje se debe prestar especial cuidado en que todo suene con un sonido elegante y agradable. Al final del pentagrama simplemente se debe prestar total atención a los símbolos (+) y (0), explicados anteriormente, y a las semicorcheas, ya que deben reproducirse con un ataque simple y muy corto.

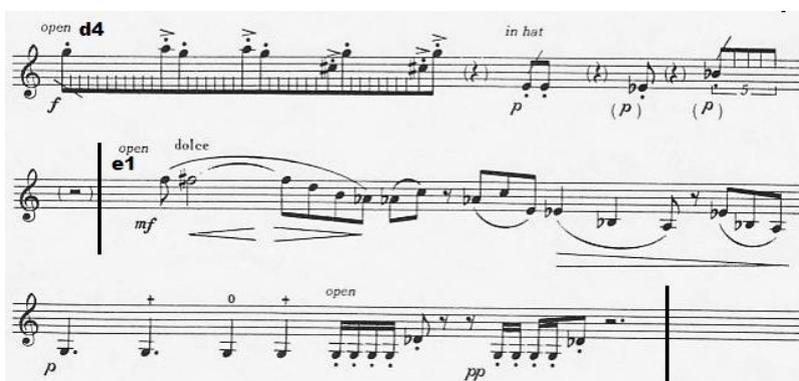


Ilustración 20. Pasajes d4 y e1.

Para terminar este primer movimiento la siguiente ilustración muestra el pasaje *e2*. Este pasaje comienza con las dos últimas notas que marcan la sección A, seguidas de una pausa marcada con un silencio de negra y otro de corchea. Finalmente aparece un grupo de cuatro fusas lo cual se ejecutará con un triple picado, ya que si se utilizara el doble picado terminaría la última nota con un *KA*, y podría dar pie a fallar la nota. Por tanto, al utilizar el triple picado haríamos coincidir la última nota con un *TA*. Estas últimas cuatro notas pueden resultar complejas a la hora de reproducirlas debido a que la música viene de estar en el registro grave y en piano, por lo que el intérprete deberá estar atento y prepararse antes de ejecutar las cuatro últimas notas, apoyándose en el *La* puesto que tiene un acento.

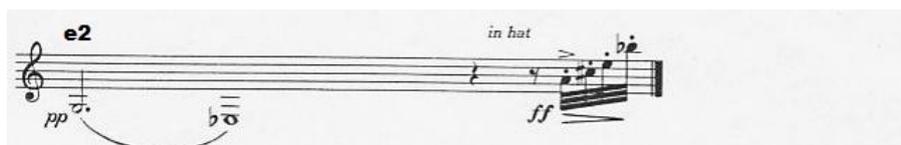


Ilustración 21. Pasaje e2.

Movimiento II. (Hard Times)

Este segundo movimiento es el que más influencia del jazz presenta, tal y como muestra el uso de la sordina *harmon*, característica de este tipo de música.

Hay una particularidad a la hora de digitalizar las dos primeras notas del segundo pentagrama ya que, al tratarse de un intervalo ligado con la misma posición, puede provocar un error a la hora de su ejecución debido a la velocidad, por lo que durante el estudio de la obra se ha optado por utilizar los dos primeros pistones para la nota *Mi*, dejando así libre la posición natural del *Sol* con el fin de facilitar la interpretación de este intervalo.

En cuanto a la dificultad nueva de los pasajes *a1* y *a2*, no es otra que la de ser capaz de poder tocar el fragmento con una sola mano. Esto es debido a las indicaciones del propio autor, en las cuales se juega con el tallo de la sordina empleada para este movimiento. Estas técnicas consisten en sacar e insertar poco a poco el tallo de la sordina mientras el intérprete ejecuta la obra. En cuanto a las respiraciones que se deben tomar, vienen marcadas a través de silencios en la partitura. Por ello, se debe tener especial cuidado en el fraseo de este segundo movimiento, ya que es lo más difícil que presenta Frank Campo en esta zona de su obra..

Después del frullato del pasaje *a2* aparece una zona marcada con el símbolo de la línea diagonal, por lo que las notas que vayan atacadas y que llevan un puntillo deberán ejecutarse con la técnica del doble picado.

Ilustración 22. Pasajes a1 y a2.

En el final del pasaje *a2* (imagen 23) del cual se debe destacar la acentuación de las dos últimas notas, ya que al estar marcadas por un puntillo y además la última de ellas llevar un acento impreso, se debe ejecutar con un picado simple y preciso para poder diferenciar bien la última nota, tal y como representa en la partitura el compositor.

En cuanto al segundo silencio de negra que aparece, hay que decir que debe utilizarse como una pequeña zona de descanso muy breve. Este silencio marca el cambio de sección. En caso de esto no plantearlo así, el siguiente pasaje *b1* que contiene una zona de doble picado, seguida de una con registro extremo superior, sería muy difícil que se interpretara correctamente. Por tanto hay que dosificar el desgaste que va causando la obra durante su ejecución. Tal y como se ha explicado anteriormente los silencios se utilizarán como respiraciones. Del mismo modo las zonas marcadas con la línea diagonal se ejecutarán con el uso del doble picado, y siempre realizando el mismo número de notas cada vez que se interprete.

El pasaje de registro extremo, marca el punto culminante de este movimiento, y se debe señalar que se ejecutarán las notas *Re* y *Fa* al aire, es decir, que no se utilizará el primer pistón tal y cómo se haría normalmente. Esto es debido a que es una posición muy cómoda para reproducir estos sonidos ya que venimos de una zona muy intensa de doble picado.

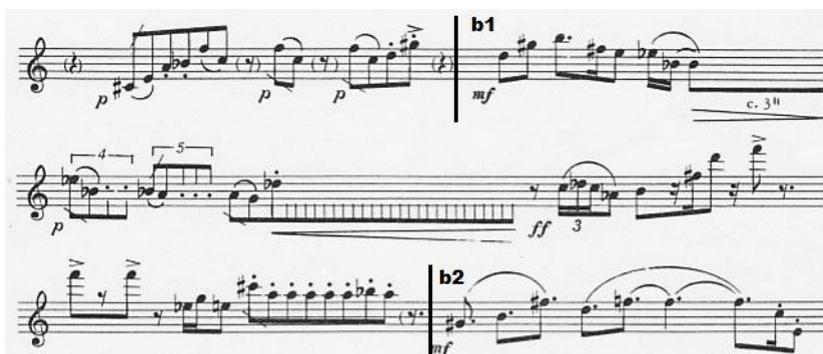


Ilustración 23. Pasaje b1 y comienzo del b2.

En el pasaje *b2* aparece por primera vez la reproducción de un sonido con diferentes posiciones (imagen 24). Esto aporta a la obra una gran variedad de colores sonoros junto con las sordinas empleadas y los diferentes efectos que aparecen. Esta técnica fue muy empleada por el gran trompetista de jazz Miles Davis (1926 - 1991), quien también destacaba por su sonido de trompeta rico y variado, y por el empleo de la sordina harmón. Frank Campo nos marca las posiciones que debe utilizar el intérprete tal y como se muestra en el cuadrado rojo. En la siguiente zona marcada con un círculo rojo, en la que explica que el intérprete debe utilizar las posiciones a su antojo, siempre y cuando la nota que reproduzca sea la correcta. Todo esto puede resultar un poco extraño al principio ya que el hecho de cambiar la posición y reproducir el mismo sonido con diferentes posiciones puede hacer que haya variaciones en la afinación. Así, este pasaje se deberá estudiar con una rigurosa atención en el afinador, intentando reproducir las notas afinadas en cualquiera de las posiciones, aunque con un cambio de colorido sonoro.

En el pasaje *b3* el frullato que aparece al principio debemos tomarlo de manera delicada, poco a poco insuflando más aire al instrumento con la finalidad de aumentar la dinámica hasta un fortísimo. También se debe señalar que en la zona final de este pasaje, a pesar de haberse utilizado la técnica del doble picado hasta ahora, se empleará el picado simple para poder marcar bien todos los acentos que aparecen. Tan solo se ejecutará en triple picado las cuatro corcheas finales de las ocho que aparecen unidas, con la finalidad de dar más velocidad y ligereza al pasaje. Finalmente, los círculos verdes se tratan de una marca del propio autor en la que indica que el tallo de la sordina debe ser retirado por completo, coincidiendo con un silencio de negra entre paréntesis y con el cambio de sección. A todo esto se debe señalar que en este pasaje sólo se respirará después del frullato y al finalizar el pasaje con la extracción completa del tallo de la sordina; ya que de no realizarse de esta manera se conseguiría un exceso de aire innecesario.

El último grupo de semicorcheas es similar al del pasaje *a1*, por lo que se ejecutará del mismo modo. En cuanto a la última nota de este segundo movimiento, hay que decir que el hecho de que contenga la técnica del frullato y se alargue aproximadamente seis segundos hasta llegar a un pianísimo, hace de este fragmento un pasaje complejo. Por tanto, para poder utilizar el frullato durante toda la nota hasta en el pianísimo, se ha optado por ejecutar dicho sonido soltando poco a poco aire fuera de la boquilla. Esto permite que la nota siga sonando con el recurso sonoro que quiere el compositor sin que se corte el sonido.



Ilustración 24. Pasaje b2, b3 y c1.

Movimiento III. (Time to go)

El tercer movimiento es el más complicado de la obra, ya que abundan en él los intervallos amplios incluso superando las dos octavas, tal y como se aprecia en el pasaje inicial *a1*. Este tipo de saltos se estudian primeramente reduciendo el intervalo todo lo posible para ver de qué intervalo se trata. Posteriormente se procederá a afinar por separado cada una de las notas del intervalo pero de forma ligada, sin que haya espacios entre dichas notas. Una vez esté asimilado este proceso se ejecutará el intervalo tal y como indica la partitura.

En este pasaje aparece otra dificultad añadida, y se trata de los cambios bruscos de dinámica. Estos cambios llegan incluso a aparecer prácticamente con el cambio de nota, como se puede apreciar en los círculos azules de la imagen 25. Por tanto el ejecutante deberá prestar una máxima atención a todos los aspectos sonoros de la obra, ya que no se trata de una obra eminentemente melódica, sino que está basada mayoritariamente en efectos sonoros. Estas características estarán presentes durante todo el tercer movimiento. Finalmente se debe destacar que durante este pasaje aparecen diferentes acentuaciones tales como puntillos, *tenuto*, etc., lo cual requiere mucha concentración para cambiar de ataque tal y como lo requiera la partitura.

Al comienzo del pasaje *b1*, aparece una indicación marcada en color verde, en la cual se debe utilizar la sordina *straight*. Hay que decir que aunque antes aparece un pasaje de doble picado tal y como se explicó anteriormente, el pasaje de la sordina escrito con una figuración de semicorchea, debe ejecutarse con un picado simple y corto ya que no requiere de tanta velocidad como para emplear el doble picado.

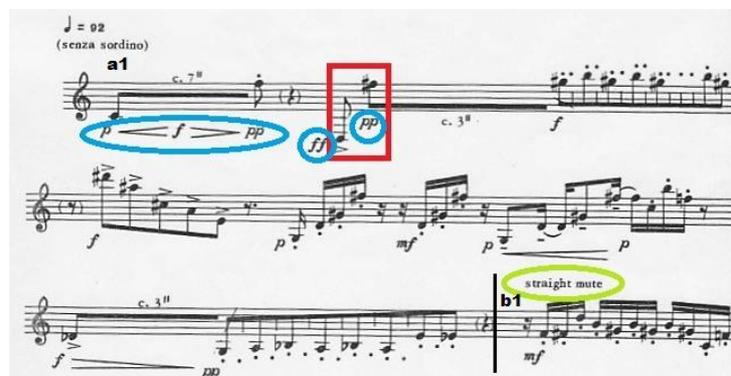


Ilustración 25. Pasaje a1 y comienzo del b1.

En la siguiente imagen aparece la continuación de la parte con sordina *straight* que debe ser trabajada en picado simple. De nuevo se prestará especial atención a la acentuación ya

que en las notas finales antes de un silencio suelen llevar un acento. También se tendrá cuidado con el puntillo y el tenuto, con el fin de dar mayor diversidad en la acentuación.



Ilustración 26. Pasaje b1.

A continuación aparece un silencio entre paréntesis, el cual marca el final de esta sección y el comienzo de la siguiente.



Ilustración 27. Final del uso de la sordina straight y comienzo del pasaje c1.

Siguiendo con la imagen anterior se puede apreciar el pasaje *c1* el cual tiene una característica muy peculiar y es que comienza con una nota pedal en una dinámica fortísima, seguido de una nota aguda en piano. Esto puede resultar complicado de ejecutar ya que la nota con la que empieza es una nota fácil de desafinar y poco usual en la literatura para trompeta, por tanto se deberá estudiar rigurosamente con un afinador delante y con un pulso de metrónomo muy bajo. Durante todo este pasaje se empleará esta técnica de estudio ya que existen contrastes en la dinámica y requiere de un ataque corto para reproducir las notas.

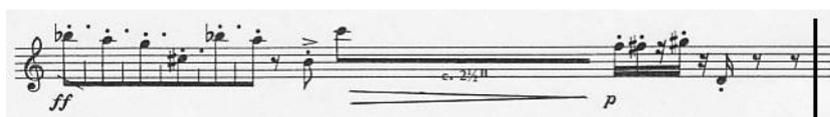


Ilustración 28. Pasaje c1.

El pasaje *c2* es de los más difíciles de estudiar, ya que comienza con una nota extremadamente grave que se debe atacar y mantener durante tres segundos y medio aproximadamente. Además de la dificultad de mantener dicho sonido sin desafinarlo, aparece un regulador que indica que la nota debe ser poco a poco más notable en cuanto a su intensidad, por lo que resulta muy complicado de estudiar ya que se trata de una nota poco utilizada en el repertorio para trompeta, y por tanto poco controlada. Para poder estudiar este pasaje, previamente se ha tenido que realizar un estudio de notas pedales, basado en arpeggios, donde la afinación de dichos sonidos tenía un papel fundamental.

Posteriormente se encuentra el pasaje *c3* donde se observa una sucesión de corcheas dividida en varias intervenciones por parte del intérprete y delimitadas por silencios entre paréntesis. Cada una de estas intervenciones a medida que transcurre la música va aumentando el número de notas, dando así una mayor tensión estructural. Hay que decir que este pasaje debe realizarse con el uso del doble picado debido a la velocidad que exige. Para estudiar este pasaje primeramente se realizará todo el pasaje en ligado. Después se procederá a incluir el picado en el estudio del pasaje, y una vez todo esto esté controlado se estudiará lentamente con el doble picado. Poco a poco se le irá dando velocidad hasta llegar a una velocidad similar al de la grabación de Thomas Stevens.

Un aspecto fundamental a destacar es el de las respiraciones, las cuales nuevamente como durante toda la obra vienen marcadas con silencios. En cuanto a los silencios que aparecen en el pasaje c3 hay que decir que no solo se tratan de respiraciones, sino de pequeñas cesuras donde el intérprete debe dosificar su cansancio. De entre estos silencios de negra entre paréntesis destaca el último el cual contiene un puntillo que amplía el tiempo de descanso. Durante este último silencio el intérprete deberá prepararse para la zona de corcheas en doble picado, las cuales deberán poco a poco creciendo en intensidad hasta llegar a un fortísimo que precederá al punto culminante del tercer movimiento.



Ilustración 29. Pasaje c2 y c3.

Para finalizar este apartado a continuación aparece la imagen que muestra el último pasaje de la pieza. En él se observa como Frank Campo utiliza el extremo tanto en tesitura del instrumento como en dinámicas. Esto lo hace relacionando el extremo agudo con un fortísimo donde se marca el punto culminante de este movimiento, y el registro pedal del instrumento con un sonido muy piano que va poco a poco muriendo durante el máximo tiempo posible hasta llegar a nada.

En cuanto a la dificultad de este pasaje no es otra que la de reproducir con un sonido elegante y afinado todas y cada una de las notas que aparecen, ya que después del desgaste durante toda la obra, puede resultar complicado. Así, debe trabajarse nota por nota y siempre con el afinador, para poder cerciorarse de que el sonido que se está reproduciendo es el correcto.



Ilustración 30. Pasaje d1.

REFERENCIAS

- Bach, E. S. (1991). A performance project on selected works of five contemporary composers: Malcolm Arnold, Robert Henderson, Stan Friedman, John Elmsly, Lucia Dlugoszweski. The University of British Columbia Vancouver, Canada. Retrieved from <https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/1.0100940>
- Burke, E. (2007). *On the Sublime and Beautiful*. Kessinger Publishing.
- Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2010). *Historia de la música occidental* (8a Edición). Alianza Música.
- Campo, F. (1971). Génesis de “Times Op. 39.”
- Campo, F. (2016). Autobiografía de Frank Campo.
- Campo, F. (2016). Biografía Frank Campo. Retrieved from papers://58312f1a-429f-4e79-8aa2-9c8b010ae96e/Paper/p543

- Campo, F. (2017). Comunicaciones personales.
- Clayton, P., & Gammond, P. (1990). *Jazz*. Taurus.
- Dibelius, U. (2005). *La música contemporánea a partir de 1945*. Akal. Retrieved from https://books.google.es/books?id=rOgD7iLGqo8C&pg=PA132&lpg=PA132&dq=análisis+música+contemporánea&source=bl&ots=UDnm-maNc0&sig=3oq1MZIMZ4MonUvVQRNv_ieblío&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjgv5T7u8bRAhXnAcAKHfeAB_M4ChDoAQguMAM#v=onepage&q&f=false
- Humet., R. (2007). Composición para shakuhachi: Reflexiones sobre métrica, digitación, muraiki y glissando. Retrieved from [http://files.shakuhachisociety.eu/publications/articles/Composition for shakuhachi by Humet ESP.pdf](http://files.shakuhachisociety.eu/publications/articles/Composition%20for%20shakuhachi%20by%20Humet%20ESP.pdf)
- López-Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). Investigación artística en música. Retrieved from [file:///C:/Users/JOSEAN~1/AppData/Local/Temp/Investigación artística en música.pdf](file:///C:/Users/JOSEAN~1/AppData/Local/Temp/Investigación%20artística%20en%20música.pdf)
- Machlis, J. (1975). *Introducción a la música contemporánea*. Marymar.
- McGlynn, B. K. (2007). *An Analysis for Performance of Selected Unaccompanied Works for Trumpet by Robert*. University of Nebraska. Retrieved from <http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1009&context=musicstudent>
- Michels, U. (2001). *Atlas de Música, 2 (Séptima)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rojo, J. V. (2003). *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Madrid.
- Ross, A. (2009). *El Ruido Eterno*. SEIX BARRAL.
- Stevens, T. (n.d.). Thomas Stevens Music. Retrieved from <https://www.thomasstevensmusic.com/about/biography>
- Stevens, T. (2016). *Sobre la grabación de Times, Op.39*