



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA

“RAFAEL OROZCO” DE CÓRDOBA

Departamento: Viento y Percusión

Especialidad: Trompeta (Itinerario de instrumentos sinfónicos)

Curso: 2013-2014

Trabajo Fin de Estudios
Memoria

EVOLUCIÓN DEL LENGUAJE EN EL REPERTORIO PARA
TROMPETA: DE BÖHME A JOLIVET

Autor: Sergio Ginestar Ivars

Tutor: Jesús Rodríguez Azorín

Córdoba

Junio 2014

En este Trabajo Fin de Estudios exploraremos una de las épocas más interesantes, dentro de la historia y evolución de la trompeta: la que abarca desde el inicio del periodo romántico hasta mediados del Siglo XX.

Empezaremos en el Romanticismo y tomaremos como centro de este apartado a Oskar Böhme y su Concierto en Fa menor. Profundizaremos en el contexto histórico y musical que vivió el autor, así como los propios instrumentistas de la época. A continuación, recorreremos la evolución acontecida entre este periodo y mediados del siglo XX, analizando el desarrollo del propio instrumento, que propició un aumento de las capacidades y posibilidades que le otorgaban un nuevo papel protagonista. Comprobaremos también la evolución de la orquesta, que estará sometida a exigencias cada vez mayores por parte de compositores como Wagner o Mahler y también la evolución del lenguaje estilístico de la trompeta a través del repertorio orquestal, solista y de cámara. Finalmente, analizaremos en detalle el Concertino de André Jolivet, así como su contexto histórico y musical, marcando el punto culmen de este periodo tan fructífero para la trompeta. De esta manera pretendemos reflejar el cambio producido en nuestro instrumento entre dos épocas distintas, a través de dos compositores y dos obras que son pilares fundamentales del repertorio para trompeta.

ÍNDICE

1.- Justificación	4
2.- Objetivos	5
3.- Desarrollo	
3.1.- Concierto para trompeta en Fa menor de Oskar Böhme	
3.1.1.- Contexto histórico	6
3.1.2.- Contexto musical	6
3.1.3.- Vida y obra de Oskar Böhme	8
3.1.4.- Análisis de concierto	8
3.2.- Evolución entre ambos compositores: de Böhme a Jolivet	
3.2.1.- Evolución del instrumento y sus características	11
3.2.2.- Evolución de la orquesta	12
3.2.3.- Evolución del lenguaje de la trompeta a través del repertorio orquestal, solista y de cámara	14
3.3.- Concertino para trompeta, orquesta de cuerdas y piano de André Jolivet	
3.3.1.- Contexto histórico	16
3.3.2.- Contexto musical	16
3.3.3.- Vida y obra de André Jolivet	17
3.3.4.- Análisis de concierto	19
4.- Metodología	22
5.- Fuentes consultadas	24
6.- Estimación de medios materiales necesarios para la realización	26
7.- Valoración crítica	27
8.- Conclusiones	28
9.- Bibliografía citada	28
10.- Apéndices	29

1.- JUSTIFICACIÓN

El tema tratado en este proyecto ha sido siempre de gran interés personal, pues la época Romántica y Postromántica y su culminación en el Impresionismo y otros movimientos de Vanguardia del Siglo XX significó el resurgimiento de la trompeta como instrumento de gran protagonismo, tanto en su papel dentro de la orquesta como en el ámbito solista. En cierta manera supuso el “renacimiento” del prestigio y la importancia que una vez tuvieron las trompetas en la época Barroca.

Este proyecto puede ser de gran utilidad para otros trompetistas que en este momento están estudiando los dos conciertos analizados, el Concierto en Fa menor de O. Böhm y el Concertino de A. Jolivet, o que también están interesados en la evolución que tuvo lugar entre ambos compositores, así como el tratamiento que se le dio en la orquesta, a partir de ese momento, por parte de grandes compositores como Richard Wagner, Gustav Mahler, o Richard Strauss.

Además, dejando a un lado la información centrada en el mundo de la trompeta, también el resto de instrumentistas de viento-metal pueden verse reflejados en la evolución que a continuación se describe, puesto que, hasta el Romanticismo, el papel de estos instrumentos era el de apoyo rítmico y armónico, e incluso algunos instrumentos como el trombón o la tuba no fueron ampliamente aceptados hasta bien entrada la era Romántica. Al igual que la trompeta, vivirían desde entonces su gran momento de esplendor al recibir un papel importante en las nuevas obras de los compositores antes mencionados.

A nivel personal, considero esta época clave para entender la posición actual de la trompeta en la música solista y orquestal. Es importante conocer estas dos obras fundamentales en la literatura para trompeta y, para mí, ha sido muy ilustrativo ver el cambio producido en este periodo de tiempo y lo que ha supuesto para el instrumento en el ámbito solista, de cámara, orquestal e incluso pedagógico.

2.- OBJETIVOS

- Mostrar un periodo en la historia de la música occidental que trajo cambios significativos en el repertorio y el tratamiento de todos los instrumentos.
- Explicar el desarrollo de la orquesta, así como la evolución de la trompeta, entre ambas épocas.
- Analizar las obras en las que se centra el proyecto.
- Describir la vida de los autores y el contexto histórico y musical en el que vivieron.
- Diferenciar los cambios estilísticos producidos entre ambos compositores y ambas obras.
- Explicar como la trompeta recuperó el prestigio e importancia que perdió en la época clásica.

3.- DESARROLLO

3.1.- CONCIERTO PARA TROMPETA EN FA MENOR DE OSKAR BÖHME

3.1.1.- CONTEXTO HISTÓRICO:

En el siglo XVIII comenzaría un desarrollo que culminaría en el siglo XIX con la Revolución Industrial, con todos los cambios y avances que ello conllevaría. Casi paralelamente, en Francia se vivía un clima de gran tensión que desembocaría en la abolición de la Monarquía y alcanzaría su punto más álgido con la Revolución Francesa en 1789 y la llegada de Napoleón Bonaparte al poder.

Los ideales de la Revolución Francesa perduraron y alimentaron una serie de movimientos revolucionarios por toda Europa y la clase baja empezó a ser influida por ideas socialistas, anarquistas y comunistas. Esto resultaría ser el caldo de cultivo perfecto para la proliferación de movimientos nacionalistas en Europa que buscaban la unificación nacional o ser liberados de un gobierno extranjero.

Las potencias europeas estallaron en 1914, dando origen a la Primera Guerra Mundial, que enfrentó por un lado a Alemania, el imperio Austro-húngaro y el Imperio Otomano, contra Serbia y la Triple Entente, formada por Francia, Inglaterra y Rusia, bando al que se unirían más tarde Italia (1915) y Estados Unidos (1917). A pesar de la derrota de Rusia, la Triple Entente logro la victoria en 1918. La derrota rusa originó en gran medida la posterior Revolución Rusa o Bolchevique de 1917, que condujo al derrocamiento del régimen zarista y a la instauración de un nuevo gobierno con Lenin en cabeza, que finalmente culminó en la formación de la Unión Soviética.

3.1.2.- CONTEXTO MUSICAL:

La vida de Oskar Böhme comienza y termina casi en paralelo a lo que hoy conocemos como "Posromanticismo", movimiento cultural que sigue al Romanticismo y que se enmarca entre los años 1870 y 1949. Sin embargo, el estilo que utiliza en casi la totalidad de su obra es puramente romántico y por lo tanto es necesario comenzar la contextualización desde unos años antes, cuando empezó a forjarse dicho estilo, el cual aportaría al repertorio de la

trompeta gran cantidad de obras, tanto orquestales como para solista, y que de una manera u otra afectaría al lenguaje propio de este instrumento y su posterior evolución.

Junto con Beethoven, en un primer grupo de compositores románticos estarían Louis Spohr, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Carl Maria von Weber y Franz Schubert. En la ópera, Rossini, Cherubini y Mehul ejercieron cierta influencia ayudando a difundir esta nueva corriente, y paralelamente, había una demanda cada vez más creciente de canciones para voz y piano sobre poemas populares conocidos como Lied o Lieder que se vendían como colección, puesto que había aparecido un nuevo mercado de hogares de clase media, deseoso de pequeñas piezas para reuniones sociales o para el disfrute propio.

La siguiente generación de compositores la integrarían Franz Liszt, Félix Mendelssohn, Frédéric Chopin y Héctor Berlioz. Nacidos ya en el siglo XIX y con una corriente musical ya instaurada y estabilizada, éstos empezaron pronto a producir obras de gran valor. Mendelssohn sería el más precoz, componiendo su primera obra de cámara y orquestal antes de los 20 años.

En lo que se enmarca como Romanticismo Tardío, lo más destacable sería el auge de los géneros llamados “nacionalistas”, asociados a la música popular y a la poesía de diferentes países, siendo los más importantes: el nacionalismo ruso, representado por el grupo de “Los Cinco”, que incluía a Balakirev, Cui, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov y Borodin y otros como Tchaikovsky o Glinka; el nacionalismo checo, donde destaca Smetana o Dvořák; y el finlandés, representado por Sibelius.

La última fase de esta época se conoce como Posromanticismo. Se caracteriza por la exuberancia orquestal, con desarrollos orquestales cada vez más amplios, y por el uso casi excesivo del cromatismo, superando así a Wagner y que desembocaría en la atonalidad y la Segunda Escuela de Viena. Los dos autores más grandiosos de esta época serían Gustav Mahler y Richard Strauss, cuyas obras alcanzan proporciones insospechadas, llevando a la música romántica a sus extremos más alejados.

3.1.3.- VIDA Y OBRA DE OSKAR BÖHME:

Su trabajo más conocido es el Concierto en Mi menor para trompeta en La, op. 18, publicado en 1899, que hoy en día es interpretado como Concierto en Fa menor para trompeta en Si bemol. Se cree que esta edición tuvo lugar por motivos de accesibilidad para el público pues era más común en esta época disponer de trompeta en Si bemol que de trompeta en La.

Además de varias obras de cámara para trompeta, es autor del libro de estudios para trompeta "24 melodische Übungen in allen Dur und Moll-Tonarten" (24 ejercicios melódicos en todas las tonalidades mayores y menores), que aun hoy goza de cierta popularidad entre estudiantes y profesionales de la trompeta. Teniendo una biografía más bien breve, es un fiel retrato de la vida de un músico de orquesta (en especial de viento) del Romanticismo.

Oskar, junto con su hermano William, fueron en vida dos de los más reputados trompetistas, ocupando plazas como solistas en las mejores orquestas y teatros del centro y este de Europa, aunque numerosas fuentes relatan que Oskar, el menor de los hermanos, estaba mejor dotado para la música que William, quien, sin embargo, ya llevaba algunos años de ventaja en su carrera orquestal y concertística.

En cuanto a su obra, una buena parte quedó olvidada, aunque sus 24 Estudios mantuvieron su fama en la Unión Soviética como material para estudiantes. Con el tiempo se emprendió el redescubrimiento de varios de estos autores que, víctimas del exilio quedaron en parte olvidados de la escena musical. No fue hasta la década de los 60 cuando empezaron a publicarse obras de dichos autores, entre los cuales estaba el Concierto en Fa para trompeta en Si bemol.

3.1.4.- ANALISIS DEL CONCIERTO:

El Concierto para trompeta en Fa de Oskar Böhme se divide en tres movimientos, siendo el final del segundo una especie de prefacio o introducción al tercer movimiento ya que este pequeño fragmento de música no es lo suficientemente extenso ni muestra un uso de nuevos materiales como para poder denominarlo como movimiento.

El primer movimiento, "Allegro moderato" se encuadra en una forma sonata. La exposición contiene dos temas, el primero de ellos se sitúa entre los compases 7 y 11, en Fa menor y presenta el tema en el cual se enmarca este primer movimiento. Tras un breve

desarrollo de este tema, llega el segundo tema que va desde el compás 31 al 38, con un carácter relajado, más melódico y cargado de emoción, muy diferente al anterior en el que se transmite cierta tensión.

Tras el desarrollo por parte del acompañamiento, la trompeta empieza el suyo propio con material nuevo con un estilo muy lírico, aunque tras esta breve relajación el ritmo de la música se vuelve más frenético provocando agitación, lo que permite dividir este desarrollo en dos temas diferentes, el primero desde el compás 67 al 70, y el segundo, tras una pequeña unión, del compás 75 hasta el 82.

Como es típico en la forma sonata clásica, tras un desarrollo con materiales contrastantes, llega la Reexposición, en este caso en el compás 85, donde empieza de nuevo el mismo tema inicial aunque con una ligera modificación al final entre los compases 93 y 99. En este último compas el cambio es más evidente y se produce una aceleración de la música hasta que en el compás 107 introduce de nuevo el segundo tema de la exposición.

Finalmente, antes la Coda, Böhmé deja a elección del interprete el hecho de tocar una cadencia o no. A dicha cadencia le seguiría la Coda (compás 135) en la que basándose en el segundo tema de la exposición y con la ayuda de nuevo material consigue un final grandioso, con un elevado grado de virtuosismo y un carácter agitado y nervioso que incluso puede llegar a transmitir enfado o rabia.

El segundo movimiento, “Adagio religioso” nos muestra un Böhmé totalmente opuesto, mucho más dulce, cercano a la música vocal y al estilo de las arias lentas. La estructura de este movimiento bien podría ser una forma sonata, o muy similar, puesto que en el compás 165 se expone el primer tema que llegaría hasta el compás 172, momento en el cual empieza un segundo tema o pequeño desarrollo en el que hay tanto un cambio en la música como en su carácter, llegando así el momento culminante en el compás 200, tras el cual vuelve súbitamente a la calma y se prepara la vuelta al primer tema, produciendo así una especie de Reexposición, donde repite el primer tema de manera íntegra. Esta vez el segundo tema, al igual que en el primer movimiento, también sufre una ligera modificación para crear un final cargado de romanticismo.

En el compás 227, aunque está escrito como parte del segundo movimiento, puesto que sigue con el mismo carácter y tempo, este fragmento puede ser interpretado como un prefacio o puente hacia el tercer movimiento.

En el compás 247 comienza el tercer movimiento, y como su nombre indica, este tiene una estructura en forma Rondo, dividido en cinco secciones, A B A C A, siendo A el tema principal y B y C diferentes episodios con diferente material. Así, en el compás 253 aparece el tema A, con un carácter jovial, juguetón y ligero. A continuación vendría el tema B, el cual empieza en el compás 259 y expone un mayor virtuosismo. A este le seguiría de nuevo el tema A en el compás 282 y que precede a un nuevo tema C, también siendo éste un fragmento de desarrollo musical para el intérprete. Finalmente, en el compás 337 hace su última aparición el tema A pero con un final diferente para poder preparar la Coda final, que clausura con un carácter casi estrepitoso. Se trata de uno de los conciertos más importantes en el repertorio para la trompeta, tanto en los tiempos de Böhme, como en la actualidad.

3.2.- EVOLUCIÓN ENTRE AMBOS COMPOSITORES: DE OSKAR BÖHME A ANDRÉ JOLIVET

3.2.1.- EVOLUCIÓN DEL INSTRUMENTO Y SUS CARACTERÍSTICAS:

A partir de 1770 se produjeron los primeros intentos de dotar a los instrumentos de metal de la escala cromática completa, pues hasta entonces solo podía utilizar los conocidos "tonillos", piezas de recambio de diferentes longitudes que modificaban la nota fundamental y su serie armónica. El sistema de pistones fue imponiéndose poco a poco aun contando con la oposición de los partidarios del instrumento tradicional: la trompeta natural. Hasta la segunda mitad del siglo XIX no veríamos a la trompeta de pistones definitivamente instalada en la orquesta.

Meyerbeer sería una de los primeros en aprovechar el nuevo sistema, al cual siguieron Berlioz y Wagner. Stravinsky también utilizó la trompeta baja en Do, una octava por debajo de la actual trompeta en Do, que introdujo Wagner en su Tetralogía. También Verdi requirió unas nuevas trompetas en Do o en Sib, con forma recta y alargada para su ópera Aida. Al mismo tiempo, Mahillon construye una trompeta en Re de tres pistones, destinada especialmente a interpretar a Bach y Händel.

Aun así, la trompeta que que acabaría imponiéndose definitivamente en este periodo sería la Trompeta en Fa. Introducida por Rimsky-Korsakov, tenía un sonido claro y con fuerza que predominó en la orquesta hasta principios del Siglo XX, momento en el que las trompetas actuales en Si b y Do ocupan su papel en la orquesta.

En 1813, el alemán Friedrich Blühmel produce el primer sistema de pistones, con un modelo experimental de dos pistones. En 1815, el constructor Heinrich Stölzel inventó un cambio automático de los tubos adicionales o tonillos, de manera que cuando se accionaba el pistón, se abría el conducto que ampliaba la longitud total del instrumento, lo que modificaba la nota fundamental y su serie armónica. En un principio, los pistones utilizados fueron cuadrados hasta 1818 cuando se define su forma cilíndrica.

Hacia 1820 estas trompetas, entonces en Fa, se difundieron por Europa. En 1830, Müller y Satter añadirían un tercer pistón, y sería François Perinet quien establecería el sistema definitivo de pistones en la forma básica de la trompeta cromática actual.

Paralelamente, en 1832 Joseph Riedl inventa un sistema diferente, el cilindro rotativo, que también permitía producir toda la escala cromática. A diferencia de los pistones, con este

sistema alternativo, el cambio que comunica los diferentes tubos no se hace por un movimiento ascendente o descendente como ocurre con los pistones, si no que se acciona una palanca que hace rotar el cilindro que comunica los diferentes tubos, produciendo un cambio más ágil y suave.

Estas trompetas se siguen utilizando en las orquestas de Alemania y Austria y desde hace unos años su uso ha crecido de manera exponencial de manera que actualmente podemos ver orquestas de cualquier parte del mundo utilizando este tipo de trompetas, ya sea porque la orquesta las ha adoptado como instrumento definitivo o porque determinados directores las demandan por sus cualidades tímbricas junto al resto de la plantilla.

3.2.2.- EVOLUCIÓN DE LA ORQUESTA:

Partiendo de la idea de que Beethoven fue un compositor independiente, con las ventajas y desventajas que ello conllevaba, al mismo tiempo que evolucionaba la concepción de los conciertos y actos públicos, también lo hacía la orquesta que tanto éste, como otros compositores de su época empezaron a utilizar. Parte de esta evolución, vendría ocasionada por la mayor dimensión de las salas de conciertos, por lo que se necesitaban mayores orquestas y con más potencial. Una incorporación reciente y que pronto sería afianzada por Beethoven, fue la del Clarinete, que paso a ser un timbre imprescindible en la orquesta.

La función que desempeñaron los instrumentos de viento-metal en esta nueva orquesta siguió siendo principalmente la del tradicional sostenimiento de la armonía y la de potenciar, en lo posible, la sonoridad plena. Cuando hacia mediados de siglo se inventó el sistema de pistones, el panorama para estos instrumentos empezó a cambiar, puesto que ya podían ejecutar una escala cromática completa.

Con Berlioz, la orquesta alcanza una nueva dimensión. Desde sus primera obras, incluye ya el contra-fagot, el corno inglés, cuatro trompetas, tres o cuatro timbales, el clarinete bajo, arpas e incluso piano. Con Berlioz se extendería el uso de sordinas en los instrumentos de viento metal y la función de tapar total o parcialmente con la mano el pabellón de las trompas para modificar el sonido y la afinación. En la cuerda, se empezaría a utilizar el "col legno", en el que se utiliza la parte de madera de los arcos para producir el sonido.

Contemporáneo a Berlioz, Wagner llevaría la orquesta hasta nuevas cotas. Perfeccionó así las ideas de Berlioz adaptándolas a una sonoridad y textura más tupida y consistente, aumentando también su dramatismo. La orquesta evolucionó hasta convertirse más bien en un instrumento colosal, un bloque sonoro que ya nada tenía que ver con la orquesta clásica.

Con éstas y otras evoluciones instrumentales, la orquesta aumentó su potencia y su registro, llegando incluso a tener cuarenta pentagramas en la partitura orquestal, algo que dejaba muy lejos a los doce que tenían las partituras clásicas. Con este nuevo paso, de nuevo la orquesta tuvo que buscar un nuevo equilibrio y pasó a requerir más instrumentos de cuerda para poder compensar la gran potencia adquirida por los instrumentos de viento-metal.

Tras Wagner, el siguiente escalón lo delimitaron Gustav Mahler y Richard Strauss. Ambos sintetizaron en sus obras las innovaciones de la música del siglo XIX lo que les permitió incluir el timbre de la voz en la orquesta, siguiendo la estela de la Novena Sinfonía de Beethoven.

Por otro lado, el fenómeno nacionalista significó otro camino en la evolución de la orquesta. Un camino que siguió alimentándola de nuevos timbres y sonoridades, siempre en contacto con la música popular que impregnaba las obras del Grupo de los Cinco, integrado por Cesar Cui, Musorgski, Rimski-Korsakov y Borodin.

Durante el siglo XX se profundizó en la esencia del timbre, descubriendo nuevas maneras de tratar los instrumentos, apareciendo otros recursos además de los antes nombrados, como por ejemplo el *Frullato* o *Flutterzugne* de los instrumentos de viento, que pone en vibración la lengua pronunciando el sonido "R" mientras se ejecuta una nota o fragmento específico. Poco a poco se consiguió un sonido propio del Siglo XX en el cual abundan los recursos sonoros y que amplifica los medios tradicionales de composición, siendo Schönberg y sus alumnos Berg y Webern, los conocidos integrantes de la Segunda Escuela Vienesa, los que desarrollarían todos estos aspectos añadiendo una nueva manera de componer, basada en el atonalismo y el sistema dodecafónico.

A lo largo del siglo XX, la orquesta requerida por los compositores se fue reduciendo a su mínima expresión, ya que su mayor interés eran los diferentes timbres o recursos que podía ejecutar cada instrumento, con lo cual tenían suficiente con un ejecutante por voz o línea sonora.

3.2.3.- EVOLUCIÓN DEL LENGUAJE DE LA TROMPETA A TRAVÉS DEL REPERTORIO ORQUESTAL, SOLISTA Y DE CÁMARA:

La nueva música del Romanticismo daría prioridad a los sentimientos y emociones más íntimas, lo que pasaría a ser el núcleo de las obras escritas en esta época, dejando a un lado la música racional, equilibrada y controlada del periodo clásico. Instrumentalmente, se exploraron nuevos colores y efectos tímbricos, además de un aumento considerable en la variedad de dinámicas, lo que ampliaba las posibilidades sonoras.

No fue hasta la invención del pistón cuando la trompeta empezó a dejar atrás su papel de apoyo y comenzaría a ganar un rol más melódico y protagonista. Este nuevo sistema fue bien recibido en Francia, donde se producirían las primeras óperas que contaron con el nuevo instrumento: *Macbeth* de Chelard, en 1827 y *La Judía de Halévy*. Pero fue Berlioz quien supondría un cambio casi definitivo en el tratamiento orquestal de la trompeta, con parámetros que incluyó en su famoso *Gran Tratado de Instrumentación*. Utiliza las nuevas trompetas con un lenguaje nuevo y mejorado en sus obras, como en la *Sinfonía Fantástica* y el *Requiem*. Tras estas pequeñas muestras de cambio, el despegue definitivo del instrumento se produjo en el Romanticismo alemán, y en concreto, en las obras de Richard Wagner, quien ya dispuso de trompetas completamente cromáticas.

Los compositores rusos combinaron la herencia recibida de los alemanes y los franceses, obteniendo así un estilo propio para los metales, con la potencia y brillo germanos y el virtuosismo y agilidad francesas.

Durante el Romanticismo se produjo un gran desarrollo en el papel orquestal de la trompeta, y en el Postromanticismo veríamos como, siguiendo a Richard Wagner, Gustav Mahler, Anton Bruckner y Richard Strauss, las trompetas alcanzarían una gran importancia en la orquesta, además de ver ampliado su número de 2 a 3 trompetas e incluso más en algunas de sus obras. Sin embargo, no fue una época de especial esplendor para el repertorio solista del instrumento.

La aparición de la corneta de pistones acaparó gran parte del protagonismo en el campo del virtuosismo. El primero en dominar, mejorar y perfeccionar la técnica del instrumento fue Jean Baptiste Arban, quien en 1864 escribió su "*Método para Corneta*", que todavía en nuestros días, sigue siendo una base fundamental para todos los estudiantes y profesionales de la trompeta y la corneta. Además de restaurar el prestigio como solista, perdido tras el Barroco, otro efecto positivo fue el hecho de obligar a la trompeta a evolucionar para equipararse a la corneta, por lo cual terminó por adoptar la misma afinación de Si bemol.

El repertorio solista de la época se componía de una gran cantidad de piezas generalmente bajo la forma musical del tema con variaciones, en el cual abundaban los *rubatos* y la flexibilidad rítmica. Además, el perfeccionamiento de los sistemas de pistones y su refinamiento a lo largo del siglo XX modificó la escritura de estas obras dotándolas de gran virtuosismo. Entre éstas se sitúa el *Concierto en Fa menor, op 18* de Oskar Böhme, originalmente escrito para corneta en La y que hace gran uso de seisillos y septicillos de semicorcheas, desarrollando al máximo las posibilidades de los pistones.

En el Postromanticismo la trompeta de pistones en Fa ya está totalmente implantada en las orquestas y, con el tiempo y dependiendo de los países, iría dejando paso a las trompetas modernas en Si bemol y Do.

Sin duda, sería Richard Strauss el que llevaría al límite las capacidades de los trompetistas. En sus obras exige un Re sobreagudo en diferentes dinámicas y articulaciones, como por ejemplo en *Una vida de héroe* o en la *Sinfonía Alpina* y *Sinfonía Doméstica*. Escribió para trompetas en Si bemol, Re, Mi, Fa, La y Do, y aun hoy en día sus obras siguen siendo importantes retos para los trompetistas.

Igor Stravinsky iría más lejos elevando el nivel de virtuosismo de la trompeta en la orquesta. Su música se caracteriza por el politonalismo y sus fraseos van ligados a la figuración rítmica, con ritmos variados, desplazamientos de la acentuación y giros inesperados. En su repertorio destacan su ballet *Petrushka*, donde la trompeta tiene varios solos, siendo los más conocidos el complicado solo de la Ballerina y el del Vals, *El pájaro de fuego*, *La consagración de la primavera* y otro ballet, *Pulcinella*. En todas sus obras se requiere un gran nivel técnico por parte de los trompetistas.

En cuanto a la música de cámara y al repertorio solista, en ambos campos el repertorio es bastante escaso, puesto que desde el Barroco y el Clasicismo, la trompeta había perdido gran parte de su protagonismo solista. Aun así, el repertorio solista y de cámara que ha llegado hasta nuestros días ha sabido ganarse un lugar muy importante y de gran prestigio en la vida musical de los trompetistas.

Hacia mediados de siglo empezaron a escribirse más composiciones repertorio solista, es el caso, por ejemplo, del *Concierto para trompeta y orquesta* del armenio Alexander Arutiunian, escrito para trompeta en Si bemol y más cercano al estilo romántico anterior.

Por otro lado, y con un estilo ya más propio del Siglo XX, tenemos obras como el *Concierto y Triptyque* de Henry Tomasi, el *Concertino para trompeta, orquesta de cuerda y piano* de Jolivet, *Incantation, Thrène et Danse de Desenclos* y el *Concierto* de Charles Chaynes.

3.3.- CONCERTINO PARA TROMPETA, ORQUESTA DE CUERDAS Y PIANO DE ANDRÉ JOLIVET.

3.3.1.- CONTEXTO HISTÓRICO:

En los años que siguieron a la primera guerra mundial, el miedo al comunismo y la Gran Depresión de los años 30 hicieron ganar fuerza al fascismo, llegando al gobierno de algunos países como Italia, Alemania España o Hungría. Con el tiempo, todas estas tensiones fueron colocando a los diferentes países enfrentados en los dos bandos opuestos de la Segunda Guerra Mundial que estallaría en 1939 tras la invasión de Polonia por parte de la Alemania nazi de Hitler.

La guerra finalizaría dejando como vencedor a los Estados Unidos, siendo junto a la URSS, las dos potencias mundiales que tras una serie de desavenencias ideológicas, que enfrentaban al capitalismo y el comunismo, se verían enemistadas en la Guerra Fría desde el 1947 al 1991.

En el ámbito de la cultura, hay que destacar que París era a comienzos de siglo la capital artística del mundo, donde se reunían gran variedad de artistas procedentes de todos los rincones del planeta. El arte experimentó el desarrollo de nuevos estilos como el expresionismo, el *dadaísmo*, el cubismo, el surrealismo o el expresionismo abstracto. Algunos de ellos llegarían también a la música como era habitual, originando así nuevos campos de composición, como el dodecafonismo, la música aleatoria o el minimalismo, destacando los miembros de la Segunda Escuela Vienesa: Arnold Schoenberg, Anton Webern y Alban Berg.

3.3.2.- CONTEXTO MUSICAL:

A finales del siglo XIX se produjo un auge de la música nacionalista, la cual combinaba el estilo propio del romanticismo y post-romanticismo con melodías, ritmos y armonías de la música folclórica y que se extendería hasta mediados de siglo XX.

Paralelamente, Richard Wagner había dejado una gran huella en el mundo de la música, llevando el cromatismo al límite, creando muchos momentos de ambigüedad tonal y escribiendo obras de proporciones colosales que muy difícilmente podrían ser superadas por los compositores posteriores. Algunos de los compositores más destacados tras Wagner, y que en parte eran herederos de su estilo, fueron Gustav Mahler, Richard Strauss y Sergei

Rachmaninov. Al mismo tiempo los que después serían compositores modernistas empezaban sus carreras en este estilo post-romántico, como Bela Bartok, Igor Stravinsky y Arnold Schoenberg.

Se empezó a hablar de “crisis de la tonalidad” ya en algunas obras de Franz Liszt hacia 1885. Esto se generó con el uso cada vez más extendido de acordes ambiguos e inflexiones armónicas, melódicas y rítmicas inusuales en la música tonal. Con el tiempo empezaron a difuminarse las relaciones armónicas en la música hasta quedar casi irreconocibles, apareciendo así las primeras obras llamadas, total o parcialmente atonales, escritas por Debussy, Bartok, Stravinsky o Hindemith, entre otros.

El siguiente paso al dodecafonismo sería el serialismo integral, creado por el que fue alumno de Schoenberg, Anton Webern. En este nuevo sistema, se establece no solo un orden para las notas, sino también para las duraciones, las dinámicas, y las articulaciones. Los compositores que seguirían este nuevo estilo serían Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio o Igor Stravinsky entre otros.

3.3.3.- VIDA Y OBRA DE ANDRÉ JOLIVET:

André Jolivet desde joven se vio atrapado bajo la enorme fuerza creativa de Arnold Schoenberg, pero la influencia más importante que recibió fue ejercida por Edgar Varèse, a través del cual pudo conocer a otros tres compositores con ideas creativas similares: Messiaen, Baudrier y Lesur, con los cuales se formaría el grupo conocido como La Joven Francia, con el objetivo de propagar esta nueva música del siglo XX.

Jolivet nació en París el 8 de agosto de 1905. Comienza su educación musical al piano gracias a su madre. A los 13 años escribió el texto y la música de un Romance, a los 14 comenzó los estudios de cello con Louis Feuillard y a los 15 compuso un ballet con escenografía, vestuario y música propias. Tras un periodo en el coro de Notre Dame donde aprende órgano y armonía, aconsejado por sus padres, deja a los 15 la escuela para formarse como maestro y desde 1927 comienza a dar clases en varias escuelas de París. De 1928 a 1933 recibió clases de Le Flem, que lo introduce en la composición con un estudio integro de armonía, contrapunto, formas clásicas, y análisis de la polifonía de los siglos XV y XVI.

Conoció la música atonal a raíz de varios conciertos realizados en 1927 con motivo de la visita de Schoenberg, pero el acontecimiento que marcaría su vida vendría en 1929 al escuchar obras de Varese. Le Flem lo enviaría a estudiar con Varese entre 1930 y 1933, con

quien aprende nuevas técnicas y su concepto de masas sonoras, así como su manera de orquestrar y la importancia que éste le daba a la percusión.

Messiaen se interesó por esta obra y tras escribir un artículo sobre ella entró en contacto con Jolivet. Junto con Daniel Lesus y a iniciativa de Yves Baudrier, se fundó el grupo “La Jeune France”. El primer concierto en 1936 causó cierto alboroto. Además editaron un manifiesto que exponía de manera un tanto imprecisa su intención “de propagar una música viva que contenga seriedad, generosidad y conciencia artística”. Lo que pretendían era “rehumanizar” la música, que se había convertido en algo demasiado abstracto fruto de los experimentos de Stravinsky y otros compositores de Europa Central.

Durante la Segunda Guerra Mundial su estilo se hizo más convencional. El cambio lo marcaría *Les Trois Complaintes du Soldat* (1941), cuyo texto recoge sus propias experiencias en el ejército; la ópera buffa *Dolores* (1942), el ballet *Guignol et Pandore* (1943) y los *Poemes Intimes* (1944).

Entre dos polos opuestos como el mundo clásico aprendido de Le Flem y el arte progresista de Varese, Jolivet encontró un equilibrio y forjó su propio estilo. De Varese incorporó la liquidación de la tonalidad de Schoenberg, mientras recogía elementos de Stravinsky. El gusto por el tumulto de *La Consagración de la Primavera* de Stravinsky es notable en el *Concierto para Ondas Martenot*, un instrumento electrónico inventado en 1928 por el compositor, ingeniero y cellista francés Maurice Martenot. Se opuso al sistema serial y al arte de Webern mientras valoraba el refinamiento de otros como Debussy.

A pesar de su hostilidad por los sistemas clásicos, Jolivet trabajó ocasionalmente en éste campo dando lugar a obras como su neoclásico *Concertino para Trompeta* (1948).

Una vez establecido su estilo maduro en 1945, su producción aumentó apoyado por la “Association pour la Difusión de la Pensée Française”. Dirigió la *Comedie Française* desde 1943 a 1959, debutando con Honegger y su *Le Soulier de Satin*, con libreto de Paul Claudel. También fue consultor técnico de la *Direction Generale des Arts et Lettres* desde 1959 a 1962, fundador del *Centre Français d' Humanisme Musical* en Aix-en-Provence en 1959 y profesor de composición en el Conservatorio de París desde 1966 a 1970. En 1951 recibiría el *Grand Prix* otorgado por la ciudad de París.

En las décadas de los 50 y 60 su creación estuvo dominada por conciertos para solista y orquesta, a los cuales se les demandaba gran nivel de virtuosismo. El primero fue el *Concierto para Ondas Martenot*. Le sigue su *Concierto para Piano*, el cual provocó cierto revuelo en su estreno. En el *Concierto para Arpa* predomina el carácter cantado y balanceado. Los dos

Conciertos para Cello y el Concierto para Violín se definen por violentos contrastes, por su ingenioso uso de la orquesta y su vitalidad.

Tras una larga y prolífica carrera en la que en cierta manera vivió a la sombra de gigantes como Schoenberg y Webern y Berg, dejó atrás un legado importante para muchos instrumentos y con una producción abundante abarcando todos los géneros, desde música de cámara a óperas, pasando por música vocal y sacra así como también algunos métodos de composición y teoría musical. Jolivet falleció en París en 1974 a los 69 años, dejando inacabadas varias obras, entre las que hay que destacar su opera *Le Soldat inconnu*.

3.3.4.- ANALISIS DEL CONCIERTO

El Concertino para Trompeta de André Jolivet fue compuesto en 1948 y consiste en un único movimiento que a su vez puede ser dividido en siete secciones. Este concierto está plagado de cromatismos, lo que lo acerca mucho a la música tonal pero sin poder llegar a considerarlo como tal, pues en algunos fragmentos se puede identificar algún rastro tonal o centro tonal alrededor del cual gira dicha sección.

Estas siete secciones en las que se puede dividir vienen delimitadas por los cambios de tempo. El análisis de este concierto puede comprenderse como una serie de secciones de virtuosismo o bravura solo vinculadas por algunas células rítmicas pero esencialmente independientes, o por otro lado, como una forma más clásica, de Tema y Variaciones con su correspondiente Introducción.

La sección I, abarca desde el compás 1 al 88 y se divide en dos secciones: Introducción y Tema. La Introducción (1-26) tiene una forma interna de ABA1, la cual se repetirá en el Tema y en cada una de las Variaciones (excluyendo la última), a veces incluyendo una Codetta a modo de transición o soldadura que suele estar fusionada con el final de la sección B sin provocar un corte o cambio evidente. A1, por lo general reutiliza material de A y B combinados y prepara la Codetta. La sub-sección A de la Introducción abarca los 3 primeros compases, como introducción del piano. B incluye del compás 4 al 11 y la sub-sección A1 desde el compás 12 al 17. Existe una Codetta, para finalizar la introducción y que sirve de transición al tema, que iría desde el compás 18 al 26.

Esta ***Introducción***, dada su escasa instrumentación, tiene un aire más bien cadencial, en el que el solista puede jugar con los tempos a placer, originando melodías libres, y que como bien indica la partitura, se pueden interpretar a modo de Recitativo.

En el *Tema*, de nuevo el piano empieza la sub-sección A (27-46), en la que hace una introducción del compás 27 al 34, momento en el que comienza el Tema como tal, expuesto por la trompeta donde se presenta la célula rítmica de corchea con puntillo y semicorchea seguida de dos corcheas, que se repetirá a lo largo de la obra y que sirve como nexo de unión entre secciones o variaciones. La B abarca hasta el compás 60, momento en el cual reaparece la antes nombrada célula rítmica, seguida de A1. Ahora de nuevo una Codetta (79-87), de mano del acompañamiento, nos lleva a la primera variación que se inicia en la Sección II en el compás 88.

La *1ª Variación* se encuadra en lo que también es la Sección II, que va del compás 88 al 142, con un tempo ligeramente inferior al Tema. También se divide en 3 sub-secciones más una Codetta: A del compás 88 al 103, B del compás 104 al 119 y en el compás 120 reaparece A1 que utiliza material de A y B pero con un final diferente que nos conduce a la Codetta (anacrusa 135 – 142).

De nuevo, la forma es la misma en la *2ª Variación*. En esta sección la trompeta utiliza la sordina hasta la Codetta, momento en el que la retira para empezar la siguiente sección. La Codetta entre la 1ª y 2ª variación introduce el ritmo de tresillos. La sub-sección A comienza en el compás 143 hasta el comienzo de la sección B en el compás 168. En el compás 184 reaparece A1 utilizando material ya antes escuchado hasta el 192. La Codetta, esta vez muy breve, se podría considerar más bien una soldadura. Termina esta sección con los compases 193 a 196 en los que se produce el ritardando que enlaza con la siguiente variación.

La *3ª Variación* vuelve al tempo inicial. Esta vez la célula rítmica reinante son los tresillos de semicorcheas, mientras la orquesta recuerda el ritmo del Tema del concierto. En este pasaje se tiene que utilizar la técnica del triple picado a gran velocidad para su correcta interpretación. Como es habitual se divide en tres sub-secciones, pero ahora sin Codetta: A desde el compás 197 al 207, B con un carácter más agitado desde el 208 al 226 y A1 vuelve al carácter y figuración iniciales hasta el compás 243.

Llegados a este punto, comienza la única variación con un tempo y ritmo armónico lento y legato, la *4ª Variación*. Se interpreta en su totalidad con sordina y con un carácter que puede recordar de nuevo al Jazz. La parte A comienza en el compás 244 e iría hasta el 261, finalizando con un ligero alargando. En el 262 introduce la sub-sección B volviendo al tempo inicial de la sección, y a partir del compás 279 hasta el 284 comenzaría el acelerando escalonado que nos lleva hasta el final, totalmente opuesto a lo que escuchamos al principio. Ahora, la sección A1 puede considerarse una parte íntegra desde el compás 285 al 308 o dividirse en A1 y Codetta como venía siendo habitual, puesto que los últimos compases nos

empujan literalmente a la última sección (por eso podría enmarcarse como Codetta o transición). De esta manera, A1 iría del compás 285 hasta la primera parte del 295, momento en el que se produce un acelerando más brusco y nos arrastra directos a un final de sección casi violento, que comprende la Codetta desde el compás 295 hasta el 308.

La única variación con un esquema formal diferente es la *5ª Variación*, que puede organizarse de forma similar a una forma Rondó de ABACA con coda. La primera A comienza en el compás 309 y concluye en el 332. Aquí aparece la sección B (333 al 353) con material nuevo aunque con el mismo carácter atropellado que marca esta variación. Volvemos a la parte A pero esta vez el tema aparece en la parte de acompañamiento, siendo el solista ahora el que va perfilando la melodía con escalas ascendentes con frullatto, desde el compás 354 al 377. En el compás 369 la trompeta recupera su papel melódico protagonista y sirve de unión con la sección C, con material nuevo desde el compás 377 al 398.

Tras esta sección, se produce una soldadura del compás 399 al 407 que sirve de unión a la última sección A que vuelve a utilizar el material inicial de nuevo en la parte solista pero con un diferente final hacia las notas graves de la trompeta para llevarnos de lleno a la coda final, en la que se reúnen materiales de todas las secciones. La novedad es que el tema aparece transportado un tono descendiente aunque conserva la misma figuración rítmica del comienzo de sección.

La Coda final va del compás 424 al 472. Como hemos dicho, combina gran parte de los materiales aparecidos. Por ejemplo, los compases del 429 al 440 son una reminiscencia de la 1ª Variación, aunque es difícil reconocerlo puesto que la figuración rítmica es totalmente diferente y parece haber sido reducida a valores largos, pero su carácter y algunos intervalos nos recuerdan a aquella variación. Más adelante, en el compás 447, se produce una clara evocación del primer compás de la obra por parte del solista, apareciendo las mismas notas pero con diferente figuración. Incluso los compases que lo siguen recuerdan a la Introducción del concierto. Con esta combinación de materiales, el final parece empujarnos continuamente, con un ritmo frenético y casi alocado con el que concluye con cinco compases de un largo Do agudo.

4.- METODOLOGÍA

En cuanto al apartado teórico, una vez decidido el tema central del proyecto y tras entregar la documentación necesaria, comencé la búsqueda de información por las páginas web que aludían al tema elegido, intentando siempre seguir un orden cronológico, tal y como viene dispuesto en el proyecto. La metodología a seguir fue buscar el mayor número posible de fuentes en un tiempo no demasiado largo, para así conseguir un gran abanico de éstas, así como también para poder descubrir posibles errores o lagunas en cuanto la información que éstas contuviesen.

Comenzando con la sección centrada en el Concierto en Fa menor de Oskar Böhme, se recurrió primero a determinadas webs como Wikipedia.com para situar al compositor y su obra en su correcto contexto histórico y musical. Para este último apartado, así como también para trazar los rasgos más importantes de la vida y obra de Oskar Böhme, fue una fuente muy importante, y fiable, el artículo publicado en el *International Trumpet Guild Journal*, “The Böhme brothers, Oskar and Willi”, por Edward H. Tarr, donde podemos obtener un perfil muy acertado de la forma de vida de los músicos del romanticismo.

Siguiendo el mismo proceso y tras consultar numerosas fuentes, en cuanto a la evolución entre ambos autores se consideró que los tres temas más importantes a tratar, al mismo tiempo que interesantes, serían: la evolución del instrumento y sus características, según las demandas de los compositores y de los propios músicos desde finales del Siglo XVIII; el desarrollo de la propia orquesta desde las últimas innovaciones de Beethoven, siguiendo paso a paso los diferentes cambios que introdujeron los compositores más importantes durante el Romanticismo hasta mediados de Siglo XX, así como el tratamiento que se hizo de las trompetas dentro de la orquesta y la función que cumplían; y la evolución del lenguaje de la trompeta a través del repertorio orquestal, solista y de cámara.

Para finalizar, al igual que con el Concierto de Oskar Böhme, para situar a André Jolivet y su Concertino, se buscaron fuentes variadas, tanto centradas en el contexto histórico y musical más cercano al compositor, como también hechos históricos que afectaron al desarrollo de su obra de manera más indirecta.

En cuanto al apartado práctico y la interpretación de las obras, hubo varios procedimientos que fueron comunes para ambas, como la audición de las consideradas mejores grabaciones de dichos conciertos, como Dokshistser interpretando el Concierto de Böhme, y Eric Aubier o Maurice André con el Concertino de Jolivet, así como también el análisis formal y motivico de las piezas, para profundizar más en las diferentes secciones y el carácter y significado de lo que se quiere transmitir durante la interpretación.

Respecto al Concierto de Böhme, hay que tener en cuenta que al ser un concierto del Romanticismo, tiene un carácter mucho más melódico donde la correcta ejecución del fraseo es más que necesario, incluso en los fragmentos más rápidos y virtuosísticos. Dichos fragmentos abundan en el 1er y 3er movimiento del Concierto, y la mejor manera de estudiarlos, es empezar a trabajarlos con un tempo muy inferior al original, repitiendo varias veces cada fragmento hasta que logremos tocarlo sin fallos ni interrupciones, e ir subiendo poco a poco la velocidad hasta llegar al tempo necesario, siempre teniendo en cuenta que no podemos limitarnos a “ejecutar” las notas, sino también a tocar con musicalidad.

Con el Concertino de André Jolivet, hemos encarado el estudio desde otro punto de vista, ya que los fragmentos melódicos escasean, y éstos son de duración más bien corta y de carácter virtuoso. Este concierto tiene unas exigencias técnicas bastante mayores, lo que requiere un trabajo mucho más exhaustivo de cada fragmento, primero por separado y a un tempo muy inferior (alrededor de la mitad de lo exigido) e ir elevando poco a poco la velocidad, y, una vez se consiga interpretarlos sin interrupciones, se han encadenando los diferentes núcleos de los que se compone la obra, siempre partiendo desde los fragmentos más pequeños en los que se puedan descomponer las diferentes secciones, hasta poder interpretarla en su totalidad. Algunos aspectos técnicos a destacar en este concierto son el uso del *frullatto* o *Flutterzunge*, el uso de sordina o el uso del *tremolo*.

5.- FUENTES CONSULTADAS

LINKOGRAFÍA:

- *Oskar Böhme*, Escuela demusica.es. Fecha de consulta: Octubre 2013. Disponible en: <http://demusica.es/media/p2pfiles/OSKAR%20BOHME.pdf>
- *La orquesta*, El atril. Fecha de consulta Enero de 2014. Disponible en: <http://www.el-atril.com/orquesta/La%20orquesta.htm>
- *Lectura e interpretación de la trompeta n° 8: Romanticismo orquestal*, Trumpetland.com. Fecha de edición: Octubre de 2012. Fecha de consulta: Noviembre de 2013. Disponible en: <http://trumpetland.com/index.php?id=15§ion=articles&cmd=details>
- *Lectura e interpretación de la trompeta n° 9: Romanticismo solista*, Trumpetland.com. Fecha de edición: Octubre de 2012. Fecha de consulta: Noviembre de 2013. Disponible en: <http://trumpetland.com/index.php?section=articles&cmd=details&id=16>
- *Lectura e interpretación de la trompeta n° 10: Postromanticismo orquestal*, Trumpetland.com. Fecha de edición: Octubre de 2012. Fecha de consulta: Noviembre de 2013. Disponible en: <http://trumpetland.com/index.php?section=articles&cmd=details&id=17>
- *Lectura e interpretación de la trompeta n° 11: Impresionismo y Siglo XX*, Trumpetland.com. Fecha de edición: Octubre de 2012. Fecha de consulta: Noviembre de 2013. Disponible en: <http://trumpetland.com/index.php?section=articles&cmd=details&id=18>
- *Lectura e interpretación de la trompeta n° 12: Siglo XX, Música de cámara y solista con orquesta*, Trumpetland.com. Fecha de edición: Octubre de 2012. Fecha de consulta: Noviembre de 2013. Disponible en: <http://trumpetland.com/index.php?section=articles&cmd=details&id=19>
- *Postromanticismo alemán*, Hágase la música. Fecha de consulta: Noviembre de 2013. Disponible en: <http://www.hagaselamusica.com/ficha-periodos-musica/postromanticismo/postromanticismo-aleman/>

- *Compositores postrománticos I y II*, Hágase la música. Fecha de consulta: Noviembre de 2013. Disponible en: <http://www.hagaselamusica.com/ficha-periodos-musica/post-romanticismo/compositores-postromanticos-i/> y <http://www.hagaselamusica.com/ficha-periodos-musica/post-romanticismo/compositores-postromanticos-ii/>
- *La revolución wagneriana*, Hágase la música. Fecha de consulta: Noviembre de 2013. Disponible en: <http://www.hagaselamusica.com/ficha-periodos-musica/post-romanticismo/la-revolucion-wagneriana/>
- *El movimiento impresionista*, Hágase la música. Fecha de consulta: Diciembre de 2013. Disponible en: <http://www.hagaselamusica.com/ficha-periodos-musica/post-romanticismo/el-movimiento-impresionista/>
- *Expresionismo*, Hágase la música. Fecha de consulta: Diciembre de 2013. Disponible en: <http://www.hagaselamusica.com/ficha-periodos-musica/vanguardias/expresionismo/>
- *Música académica del Siglo XX*, Wikipedia. Fecha de consulta: Enero de 2014. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_acad%C3%A9mica_del_siglo_XX#Antecedentes_y_transici.C3.B3n_al_siglo_XX_.281880_-_1910.29
- *20th Century*, Wikipedia. Fecha de consulta: Diciembre de 2013. Disponible en: http://en.wikipedia.org/wiki/20th_century
- *Historia del Siglo XX*, Historia Universal. Fecha de consulta: Diciembre de 2013. Disponible en: http://www.culturageneral.net/Humanidades/Historia/Historia_del_Siglo_XX/index.html
- *André Jolivet*, Wikipedia, fecha de edición: 22 de Septiembre de 2013. Fecha de consulta: Enero de 2014. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Jolivet
- *Association "Les Amis d' André Jolivet"*. Fecha de consulta: Enero de 2014. Disponible en: <http://www.jolivet.asso.fr/>
- *André Jolivet*, Ressources.ircam.fr. Fecha de consulta: Enero de 2014. Disponible en: <http://brahms.ircam.fr/composers/composer/1771/>
- *André Jolivet*, Hágase la música. Fecha de consulta: Enero de 2014. Disponible en: <http://www.hagaselamusica.com/clasica-y-opera/compositores/andre-jolivet/>

- *André Jolivet*, Gérard Billaudot, Éditeur. Fecha de consulta: Enero de 2014. Disponible en: <http://www.billaudot.com/es/composer.php?p=Andr%C3%A9&n=Jolivet>

HEMEROGRAFÍA:

- "The Böhme brothers, Oskar and Willi", *International Trumpet Guild Journal*, Edward H. Tarr, Septiembre de 1997.
- "Evolución histórica de los instrumentos de viento-metal. Antecedentes de la trompeta moderna. Sistema de válvulas, pistones y su aplicación en los instrumentos de metal", *Revista Musicalia n° 3*, Jesús Rodríguez Azorín.

PARTITURAS:

- BÖHME, Oskar. Concerto in F minor for Trumpet and Piano. D. Rahter, Hamburg – London. Elite Edition 3002.
- JOLIVET, André. Concertino para trompeta, orquesta y piano. Durand S. A. Editions Musicales.

VIDEOGRAFÍA:

- DOKSHITSER, Timofei. Russian Concert. Marcophon. Editions Marc Reift.
- GHITALLA, Armando. Music for Trumpet and Orchestra, *A trumpet legacy*. Premier Recordings, 1987.
- AUBIER, Eric. Great French Concertos, *Jolivet, Tomasi, Desenclos, Chaynes*. Digipro Studio (Paris) and BC Digital, 2006.

6.- ESTIMACIÓN DE MEDIOS MATERIALES NECESARIOS PARA LA REALIZACIÓN

- Trompetas en Si bemol y Do.
- Sordina Straight para la interpretación del Concertino de Jolivet.
- Soportes para las trompetas Si bemol y Do.
- Partitura del Concierto en Fa menor para trompeta de Oskar Böhme y del Concertino de André Jolivet.
- Pianista acompañante como colaborador externo.

7.- VALORACIÓN CRÍTICA

La elaboración de este tema ha tenido una repercusión muy positiva a la hora de estudiar los conciertos. En cuanto al apartado teórico, el hecho de conocer el contexto y la vida de ambos compositores me ha ayudado a comprender mejor el significado de la obra así como el estilo en el que debían interpretarse. El hecho de analizar las obras formal y motivicamente y reconocer cada uno de los pequeños núcleos de los que se compone cada obra sirvió para darle a cada una de estas partes la importancia que debía tener y su correcto carácter y fraseo. Al unir los fragmentos a modo de rompecabezas, desde las piezas más pequeñas hasta las secciones más grandes que forman ambos conciertos, componían dos obras casi perfectas y que se han convertido en dos de los conciertos más respetados e interpretados del repertorio para la trompeta solista en todo el mundo.

Respecto a las dificultades que aparecieron, en el ámbito teórico fue un poco difícil encontrar información sobre Oskar Böhme, pues se sabe relativamente poco sobre su vida, de hecho, aun a día de hoy no se sabe exactamente donde y cuando falleció, y hay testimonios que dicen haberlo visto trabajando en unas minas al este de Rusia varios años después de lo que se consideró la fecha original de defunción.

Respecto a la interpretación, ambos conciertos son de una dificultad elevada aunque por diferentes aspectos. El Concierto de Böhme requiere mucha más expresividad, abundando mucho los *rubatos*, algo que ayuda considerablemente a impregnar la obra del espíritu romántico de la época. Por otro lado, el Concertino de Jolivet tiene su dificultad en el apartado técnico, tanto por los rápidos cambios de registro en un mismo compás, como por los pasajes de gran velocidad con digitación bastante complicada y la interpretación de ritmos cruzados junto con el piano, lo que requiere gran concentración.

8.- CONCLUSIONES

En general, los objetivos planteados se han podido cumplir, teniendo en cuenta que en algunos apartados la información era más bien escasa. Una vez terminado el proyecto, quizás hubiese sido interesante profundizar más en el ámbito orquestal, enumerar e interpretar diferentes ejemplos de obras o pasajes orquestales referentes en el repertorio y que ilustran mejor el cambio de lenguaje que se fue produciendo desde finales del Clasicismo, con las últimas obras de Beethoven, hasta mediados del Siglo XX, con algunos fragmentos de Stravinsky o Schönberg, pasando por Brahms, Wagner, y Mahler entre otros.

Los aspectos que considero más importantes en este proyecto y que pueden servir a futuros estudiantes son: el análisis formal y motivico de las obras, donde se puede entender mejor cada sección de la obra y que ayuda a obtener una conclusión general a la hora de interpretar las obras en un examen o concierto; la contextualización de ambos autores, lo que sirve para situar al ejecutante en la época en la que se escribieron dichos conciertos y para poder entender mejor la forma de pensar de los compositores e intérpretes que convivieron con este repertorio.

9.- BIBLIOGRAFÍA CITADA

- HOBBSAWN, Eric. Historia del Siglo XX. 3ª Edición. Buenos Aires, Argentina. Editorial Crítica. 2000.
- BURKHOLDER, J. Peter; GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. Historia de la Música occidental. 8ª Edición. Madrid. Editorial Alianza Música. 2011.
- EINSTEIN, Alfred. La música en la época romántica. Madrid. Editorial Alianza Música.
- PLANTINGA, Leon. La música romántica. 4ª Edición. Madrid. Editorial Akal. 1994.
- GARCIA LABORDA, J.M. *La música del siglo XX (primera parte)(1890-1914)*. Modernidad y emancipación. Madrid. Editorial Alpuerto. 2000.
- MORGAN, R. P. *La música del siglo XX*. Madrid. Editorial Akal. 1999.

10.- APÉNDICE

Partituras:

Concierto para trompeta en Fa menor de Oskar Böhme

Concertino para trompeta, orquesta de cuerdas y piano de André Jolivet