



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA

“RAFAEL OROZCO” DE CÓRDOBA

Departamento: Viento y Percusión

Especialidad: Trompeta (Itinerario de instrumentos sinfónicos)

Curso: 2013-2014

Trabajo Fin de Estudios

Proyecto

EVOLUCIÓN DEL LENGUAJE EN EL REPERTORIO PARA

TROMPETA: DE BÖHME A JOLIVET

Autor: Sergio Ginestar Ivars

Tutor: Jesús Rodríguez Azorín

Córdoba

Junio 2014

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| 1.- Programa a interpretar | 3 |
| 2.- Concierto para trompeta en Fa menor de Oskar Böhme | |
| 2.1.- Contexto histórico | 3 |
| 2.2.- Contexto musical | 4 |
| 2.3.- Vida y obra de Oskar Böhme | 6 |
| 2.4.- Análisis de concierto | 9 |
| 3.- Evolución entre ambos compositores: de Böhme a Jolivet | |
| 3.1.- Evolución del instrumento y sus características | 11 |
| 3.2.- Evolución de la orquesta | 12 |
| 3.3.- Evolución del lenguaje de la trompeta a través del repertorio orquestal, solista y de cámara | 15 |
| 4.- Concertino para trompeta, orquesta de cuerdas y piano de André Jolivet | |
| 4.1.- Contexto histórico | 19 |
| 4.2.- Contexto musical | 20 |
| 4.3.- Vida y obra de André Jolivet | 21 |
| 4.4.- Análisis de concierto | 24 |
| 5.- Fuentes consultadas | 29 |
| 6.- Bibliografía | 32 |

1.- PROGRAMA A INTERPRETAR

* CONCIERTO PARA TROMPETA Y ORQUESTA EN FA MENOR DE OSKAR BÖHME

* CONCERTINO PARA TROMPETA, ORQUESTA DE CUERDAS Y PIANO DE ANDRE JOLIVET

2.- CONCIERTO PARA TROMPETA EN FA MENOR DE OSKAR BOHME

2.1.- CONTEXTO HISTÓRICO:

Los días en los que vivió Oskar Böhme fueron tiempos de gran agitación. 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, quién con el tiempo se autoproclamaría Emperador, un hecho que hizo sentirse traicionados a muchos que veían en él a un líder que podía liberar Europa del yugo de las Monarquías absolutistas. Tras un periodo de grandes conquistas, su poder y control sobre Europa fue decreciendo hasta ser derrotado en Waterloo en 1815.

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. Así, el periodo entre 1815 y 1871, fue si cabe aun mas agitado al producirse varias revoluciones o intentos de independencia en dichas regiones. En 1871 se produjo la unificación de Alemania en 1871 bajo el diseño de Otto von Bismarck y casi al mismo tiempo de Italia, liderada por Camillo di Cavour y Giuseppe Garibaldi.

Luego de esta relativa paz en el siglo XIX, las tensiones entre 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.

Con el Tratado de Versalles en 1919, se le impusieron unas duras condiciones a Alemania y se reconocieron nuevos estados como Polonia, Checoslovaquia y Yugoslavia, que antes pertenecían a Alemania, Austria-Hungría y Rusia.

En las décadas venideras, el temor al comunismo y la Depresión económica de 1929 originaron un aumento de gobiernos fascistas en Italia (1922), Alemania (1933), España (1939, tras la Guerra civil) y otros países como Hungría. Desde 1936, los países beligerantes en la Segunda Guerra Mundial empezaron a enfrentarse directa o indirectamente, firmándose poco después los pactos que situarían a cada país en un bando u otro, algo que desencadenaría en la invasión alemana de Polonia en 1939, bajo las ordenes de Hitler, dando así comienzo a una guerra de 6 años a escala mundial.

2.2.- 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.

El Romanticismo se originó en la literatura entre los años 1770 y 1780 con el movimiento alemán conocido como "Sturm und Drang" (Tormenta e ímpetu) siendo Shakespeare, Goethe o Schiller algunos de sus más importantes exponentes. Cuando los compositores de la época entraron en contacto con esta corriente, adoptaron gradualmente gran parte de sus ideas, una reacción al racionalismo de la Ilustración y el Clasicismo: emocionar con sus obras; hacer de la música algo subjetivo, siendo muchas veces el propio escritor el centro de la misma; anteponer la originalidad frente a la tradición clásica adecuada a los cánones; valorar lo diferente frente a lo común. Esto daría lugar a varias décadas en las que algunos compositores, sin llegar a ser llamados "románticos", empezaron a mostrar algunas de las raíces de lo que sería el lenguaje común del Romanticismo, como el uso creciente del cromatismo, la ambigüedad armónica, o las tonalidades menores.

Así, en torno a la segunda década del siglo XIX, el cambio sería más evidente y la separación entre ambos estilos crecía, no solo por cuestiones musicales, sino también por razones económicas, políticas y sociales que habían germinado tras la Revolución Francesa.

Ludwig van Beethoven sería considerado posteriormente el nexo de unión entre ambos mundos, un puente entre dos estilos y mentalidades opuestas, ya que en la vida y obra de este compositor se refleja claramente este cambio de concepción de la música, antes considerada una artesanía, siendo aquellos que la creaban y producían meros artesanos, y ahora valorada como arte, y a los músicos y compositores como artistas. Hasta la época, muchos músicos descendían de familias de músicos, pero a partir de ahora empezarían a surgir músicos de la clase media ilustrada, lo que contribuyó a este cambio.

Junto con Beethoven en este 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. Uno de los primeros y más grandes exponentes del Lied romántico sería Franz Schubert quien tomaba textos de Schiller o Goethe, entre otros, para sus Lieder.

La siguiente generación de compositores la integrarían Franz Liszt, Félix Mendelssohn, Frédéric Chopin y Hector 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. Chopin optaría por componer casi exclusivamente para piano. Berlioz escribiría su "Sinfonía Fantástica", la primera sinfonía a destacar tras la muerte de Beethoven. Liszt, aparte de por sus innovaciones en el lenguaje del piano, pasaría a la historia como el creador de un nuevo género, el poema sinfónico, una obra descriptiva de un solo movimiento basada en poemas, cuadros, escenas, mitología, etc. Opuesto a este género estaba la "música absoluta", la cual se basa en la música misma.

Al mismo tiempo, se establecía lo que se conoce hoy en día como "ópera romántica". Combinaba el virtuosismo orquestal francés, las líneas vocales y poder dramático italianos, junto a libretos basados en la literatura popular. Los compositores de mayor renombre en esta época serían Vincenzo Bellini y Gaetano Donizetti. Entre los años 1830 y 1840 destacarían Robert Schumann, Giacomo Meyerbeer y el joven Giuseppe Verdi.

A pesar de la nueva variedad de obras, el Romanticismo no era el único estilo que aparecía en la escena musical de la época, aun dominada por el género clásico y pre-romántico. Esto comenzaría a cambiar con la aparición de las primeras orquestas con temporadas de conciertos regulares, una moda que extendería este repertorio de manera más uniforme, siendo Mendelssohn uno de los primeros en promover estas instituciones.

Fue entonces cuando Richard Wagner comenzaba a producir sus primeras obras exitosas. Wagner llevaría los cromatismos y la ambigüedad tonal al extremo e introduciría nuevas ideas y concepciones en el mundo de la ópera, como el "leit motiv", desarrollando la ópera hasta lo que él llamaría "drama musical" basándose en su idea de "obra de arte total", la síntesis de todas las artes poéticas, visuales, musicales y escénicas.

Ya 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.

2.3.- VIDA Y OBRA DE OSKAR BÖHME:

Aun recordado como compositor de varias obras para trompeta en un estilo puramente romántico, 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-Tonaten" (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.

Hijo del también trompetista Wilhelm Böhme, nació el 24 de Febrero de 1870 en Postschappel, cerca de Dresde (Alemania). Comienza sus estudios de trompeta y composición en el Conservatorio de Música de Leipzig, estudiando trompeta con Ferdinand Weinschenk, solista de la orquesta de Leipzig y profesor de otros trompetas reconocidos, como Willy Brandt; y composición con Kornelius Gurlitt, Victor von Herzfeld y Salomon Jadassohn, graduándose en 1888.

Se sabe muy poco sobre su actividad entre 1888 y 1894, se presupone que debió estar tocando con varias orquestas de la zona. En 1894 fue contratado en Budapest, siendo trompetista de la Orquesta de la Ópera de Budapest hasta 1896, momento en el que viajó a San Petersburgo. Permaneció en Rusia el resto de su vida, donde gana gran fama como cornetista. En esta nueva ciudad, primero trabajó en la orquesta del Teatro Mariinsky desde 1897 hasta 1921. Después comenzaría a impartir clases de trompeta en la Escuela de Música de la Isla Vasilievsky hasta 1930, y desde 1930 a 1934 fue contratado en la orquesta del Teatro Dramático de Leningrado, aunque es quizás más conocido como el Teatro Gorky Bolshoi.

Existen varias hipótesis sobre cómo logró sobrevivir a la Primera Guerra Mundial (1914-1918), a la Revolución de Octubre (1917) y la Guerra Civil Rusa (1918-21). Tras la gran purga emprendida contra artistas y científicos por el gobierno de Stalin, conocida como “El Gran Terror”, en las que se quemaron y destruyeron una gran cantidad de obras de arte de autores extranjeros, se empezó a exiliar a dichos artistas a sus países de origen o a los extremos de Rusia, lo que incluía al mismo Böhme dada su ascendencia alemana, quien en 1936 aun impartía clases al pie de los Montes Urales, en Chkalov. No se sabe exactamente la fecha ni las circunstancias de su muerte. A pesar de esta incertidumbre, se sabe que murió en 1938, dejando una contribución importante al mundo de la trompeta y a la cultura del país que lo adoptó.

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.

Por un lado, Sergey Bolotin, publicó en 1969 la primera información biográfica de Oskar Böhme, y más tarde, Max Sommerhalder preparó varios catálogos grabaciones de repertorio de trompeta del Romanticismo, con obras de Böhme entre otros compositores rusos para trompeta. La primera grabación aparece en 1980, incluyendo el Concierto en Fa de Böhme y los dos Concertpieces de Willi Brandt, entre otros, ambos compositores muy populares hoy en día.

Poco después, Lars Naess, escribió su tesis sobre el Concierto de Böhme en 1983, quien también hizo en 1986 la primera grabación con orquesta. Más tarde, Timofei Dokshizer hizo sus propias grabaciones de los conciertos de Böhme y Brandt, editando y reestructurando varios aspectos del concierto. Dicha versión es la que ha llegado hasta nuestros días y sus grabaciones siguen siendo un referente en todo el mundo.

Actualmente, se conocen no más de 50 obras de Oskar Böhme, la gran mayoría de ellas con un carácter y estilo claramente romántico, las más conocidas son las siguientes:

- Concierto en Fa menor para trompeta en Si bemol y piano, op. 18
- 24 Estudios melódicos en todas las tonalidades, op 20.
- Sexteto para trompeta en Mi bemol menor, para 2 cornetas, 2 trompetas, trompeta baja o trompa, trombón y tuba, op. 30.
- Danza rusa, op. 32, para trompeta y piano.
- Preludio y fuga en Mi bemol mayor para trompeta, trompa y trombón, op 28 nº 1.
- Escena de ballet para corneta y piano.
- Preludio y fuga en Do menor para trompeta, trompa y trombón.
- Velada de San Petersburgo, op. 23.

2.4.- 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 compás 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, Böhme 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 Böhme 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.- EVOLUCIÓN ENTRE AMBOS COMPOSITORES: DE OSKAR BÖHME A ANDRÉ JOLIVET

3.1.- EVOLUCIÓN DEL INSTRUMENTO Y SUS CARACTERÍSTICAS:

Tras el periodo Barroco, la trompeta perdió su esplendor y protagonismo solista, pasando a ser un instrumento de apoyo rítmico y armónico junto con el resto de la sección de viento metal.

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 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.

Centrándonos en la manera de producir diferentes notas, tras la trompeta natural y el sistema de "tonillos", el siguiente paso en la evolución del instrumento lo daría el trompetista y constructor Anton Weidinger, quien incorpora un sistema de cinco llaves similares a las utilizadas por el fagot o la flauta, lo que permitía subir medios tonos a las notas y así producir toda la escala cromática. El famoso Concierto para Trompeta en Mib de Joseph Haydn fue escrito para este instrumento y fue interpretado por el mismo inventor del instrumento.

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.- EVOLUCIÓN DE LA ORQUESTA:

Tomando como punto de partida a Beethoven, en este apartado analizaremos la evolución que sufrió la orquesta a lo largo de dos siglos hasta llegar a la orquesta utilizada por los compositores contemporáneos.

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 pasó 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.

Aunque la plantilla es bastante similar a la utilizada por Mozart (sección completa de cuerda; dos oboes, dos flautas, dos fagots y dos clarinetes; dos trompetas y dos trompas; timbales), su tratamiento de la orquesta es más enérgico e impetuoso lo que le otorga otra dimensión al conjunto, además de incluir nuevos instrumentos como el flautín, el trombón o el contra-fagot, y mayor variedad en la sección de percusión. Los instrumentos de viento verían aumentar poco a poco su protagonismo hasta poder igualarse a la cuerda, creando así diversos colores que dotaban a su música de gran originalidad. Poco a poco se hace sentir la necesidad de un nuevo equilibrio y de un aumento de los instrumentos de cuerda para compensar la creciente importancia de los instrumentos de viento.

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 mas 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.

Los grandes beneficiados de este cambio fueron los instrumentos de viento, y en especial los de metal, que aumentarían tanto en cantidad como en capacidad, como por ejemplo las trompetas, puesto que Wagner ya dispuso de trompetas completamente cromáticas que le abrieron un gran abanico de posibilidades, dejando así atrás el papel de apoyo armónico y rítmico que tenían los metales en la orquesta clásica y pre-romántica.

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.

Las secciones instrumentales empezaron a desdoblarse y siguió aumentando el grupo de viento-metal, siendo acompañados por la sección de percusión, lo que al final ocasionó orquestas enormes que superaban incluso las ideas que Berlioz pretendió conseguir en su época.

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.

Este colorido orquestal ruso, diferente a las corrientes occidentales, será un rasgo importante que influirá de gran manera en el impresionismo francés. Ambos países siempre tuvieron estrechas relaciones, y podemos encontrar compositores rusos que estudiaron en París, o virtuosos que desarrollaron su carrera en Rusia. Tanto los unos como los otros, siempre valoraron y tuvieron un especial cuidado con el tratamiento de los timbres, unos trazos que quedan lejos de la ampulosidad y grandiosidad germánica.

Así como en el impresionismo pictórico los matices cromáticos se imponen a veces sobre la idea misma del cuadro, en la música también aumentaron los matices y colores, precisando a la cuerda si deben tocar a *punta d'arco*, *sul tasto* (sobre el mástil) o *sul ponticello* (sobre el puente) y otro tipo de indicaciones para precisar cómo debe ejecutarse una determinada nota o fragmento.

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 Berber 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.

El espectro tímbrico ganaría tanta importancia que desbancaría otros elementos musicales, como la melodía o la medida del ritmo que antes eran la mayor preocupación, por

lo que ahora una composición puede fundamentarse solo en el colorido de la orquestación, dejando otros aspectos al margen. En este siglo, la percusión tuvo gran protagonismo y desarrollo, ya que junto con los instrumentos tradicionales, se exploraron muchos instrumentos exóticos, lo que ampliaba aun más la paleta de recursos de la cual disponían los compositores.

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.

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

En el Prerromanticismo orquestal del siglo XIX, la trompeta aun mantenía su papel de apoyo armónico y rítmico, aunque alcanzó cierta flexibilidad en cuanto a uso de matices y articulaciones. 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.

Al mismo tiempo, apareció la corneta de pistones que sería ampliamente aceptada y pronto adoptaría papeles importantes, sobre todo en las obras de los compositores franceses y los enmarcados en el nacionalismo ruso, como Berlioz, Bizet, Saint-Saens, Tchaikovsky,

Rimsky-Korsakov y Stravinsky, llegando a existir una lucha interna entre ambos instrumentos por la preeminencia de su papel en la orquesta.

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.

Poco después, el cornetista y compositor Herbert L. Clarke introdujo muchos avances en cuanto a las posibilidades técnicas de la trompeta, lo que facilitó su labor a muchos instrumentistas.

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 septillos de semicorcheas, desarrollando al máximo las posibilidades de los pistones. Otros ejemplos son: las *Variaciones en Sol* de Conradin Kreutzer; *Legende* de George Enescu; la *Fantasia Eslava* de Carl Höhne, caracterizada por su lirismo y cierta cercanía a la música romántica para violín; y la *Fantasia Brillante sobre el aria “Rule Britannia”*, basada en temas populares, de John Hartmann.

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.

Ya en este periodo la orquesta alcanza unas dimensiones considerables, y por lo tanto, también aumentó la sección de trompetas y de viento en general para compensar el creciente número de instrumentos de cuerda. Un claro ejemplo fue Gustav Mahler. Normalmente doblaba el número de trompetas, alcanzando las diez en su *Sinfonía n° 2*, ocho en la *n° 8* y seis en la *n° 10*, utilizando las trompetas en Si bemol para partes brillantes y para tener seguridad en los agudos y las trompetas en Fa para los momentos en los que requería un sonido más potente y cálido, ganando así seguridad en los registros grave y medio. En sus obras exigió un mayor control en los agudos al mismo tiempo que requería músicos con gran resistencia que pudieran aguantar los largos pasajes en este registro.

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.

En el Impresionismo los compositores buscaron el sonido y timbre individual de cada instrumento, con ritmos imprecisos, irregulares y variados. Los cornetistas tuvieron gran influencia en el lenguaje de la trompeta de esta época y compositores como Debussy aprovecharon su gran habilidad con los pistones para escribir fragmentos de cierta dificultad, tanto por la digitación como por sus articulaciones (tengamos en cuenta que en el Siglo XIX se llegaron a diferenciar cuatro tipos de articulaciones de lengua).

Otro compositor que puso a prueba a los trompetistas y cornetistas de la época fue Maurice Ravel. Por ejemplo, en su famoso Bolero, además de la caja, utiliza la trompeta para marcar el ritmo constante que define a esta pieza y que sirve de base para todos los fragmentos solistas que desarrollan los instrumentos de la orquesta. También destaca el papel de la trompeta en su Concierto para piano en Sol o para su orquestación de Cuadros de una exposición de Mussorgsky, siendo la trompeta el instrumento que empieza esta obra con el famoso solo del Promenade, que se ha convertido en pieza obligada para audiciones orquestales.

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.

En música de cámara, un terreno casi vedado a la trompeta hasta entonces por su timbre y sus dificultades de afinación, se escribieron algunas obras como el *Septeto para trompeta, quinteto de cuerda y piano*, Op. 65 de Saint-Saëns, la *Suite en estilo antiguo*, op. 64, para trompeta, 2 trompas, 2 violines, viola y violoncelo, de Vincent d'Indy, la *Historia de un soldado* de Stravinsky o la *Sonata para trompa, trompeta y trombón* de Poulenc. También destaca la *Sonata para trompeta y piano* de Paul Hindemith, *Intrada* de Arthur Honegger, y *Rustiques*, de Eugene Bozza.

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.

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

4.1.- CONTEXTO HISTÓRICO:

El siglo XX vio grandes avances, no solo tecnológicos sino también sociales, aunque también estuvo marcado por grandes guerras que enfrentarían a países de todo el mundo.

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. Esta no fue una guerra directa salvo algunos conflictos menores como la Guerra de Corea (1950 – 1953) y la Guerra de Vietnam (1957 – 1975), sino que ambos bandos vivían en una “fría” tensión ya que ambos poseían armas nucleares y eran conscientes del terrible daño que estas podían llegar a causar si estallaba un conflicto nuclear, siendo más bien una guerra de ideologías y advertencias.

Por otro lado, la discriminación sexual y racista existía de manera general en la sociedad. La lucha por la igualdad racial se intensificó y paralelamente las mujeres iban ganando derechos gracias a movimientos feministas alrededor del mundo.

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.

4.2.- 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.

También en estas décadas surgiría en Francia el movimiento artístico conocido como Impresionismo, el cual surge de la intención de expresar las ideas de una manera un tanto insinuada. Se daba gran importancia a los timbres dentro de una composición, el tempo se hizo más libre y daba pie al músico a utilizar más el *rubato* en su interpretación y el uso de diferentes modos, no solo los clásicos, sino también los provenientes de otras músicas del mundo. Este movimiento fue encabezado por Claude Debussy y Maurice Ravel, destacando también Paul Dukas, Gabriel Fauré y algunos españoles influenciados por la escuela francesa, como Isaac Albeniz, Manuel de Falla y Joaquín Rodrigo.

Casi al mismo tiempo nace lo que se conoce como Modernismo, término que incluye una serie de movimientos artísticos de vanguardia producidos en Europa, cuyas características principales serían el abandono de la tonalidad, el uso de técnicas extendidas y la incorporación de sonidos novedosos. Algunos de estos serían: el futurismo, el cubismo, el neoclasicismo, el microtonalismo, pero debemos centrarnos en el atonalismo, el dodecafonismo y el serialismo, con los cuales convivió André Jolivet y que tuvieron gran influencia a lo largo de su obra.

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.

La primera fase del atonalismo, conocida como “cromatismo libre” o “atonalismo libre” buscaba evitar la armonía tradicional y serían las obras de Arnold Schoenberg y sus alumnos Alban Berg y Anton Webern las primeras escritas con ese propósito. Estos tres compositores integraban el grupo conocido como la “Segunda Escuela de Viena”. Basándose en la música atonal, Schoenberg desarrolló el sistema dodecafónico, proponiéndolo en 1923 como reemplazo de la organización tonal tradicional y que comenzaría a ser utilizado también por sus alumnos Berg y Webern quienes lo desarrollarían y profundizarían en su uso y posibilidades.

Este sistema utilizaba las 12 notas de la escala cromática y las trataba como iguales, a diferencia del sistema tonal que establecía una jerarquía entre las notas. Se establecen así series de 12 notas cuyo orden es elegido por el compositor, de manera que una nota no puede aparecer de nuevo hasta que se haya completado la serie cromática de 12 notas, y estas series son tratadas con diferentes métodos, como los movimientos retrógrados, de inversión, o de inversión retrógrada. Además, estos podían trasladarse a cualquier intervalo aumentando aun más las posibilidades.

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.

4.3.- 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 orquestar y la importancia que éste le daba a la percusión.

La primera pieza de esta nueva etapa fue su Cuarteto de Cuerdas de 1934, en el cual descarta la tonalidad tradicional y se acerca más al atonalismo, pero sin llegar a adoptar el serialismo pues en gran medida lo rechaza. El mismo Jolivet diría: “En vez de entretenerme en la pobre diversión intelectual de ir reuniendo notas que solo tienen valor para la vista, prefiero entretenerme haciendo crucigramas”. Más bien expande el sistema tonal con armonías lejanas y subarmónicos putativos, tal como Jolivet relató en su ensayo *Contrepoints* (1939), relacionado con su obra *Cinco Danzas Rituales* (1939).

A partir de la publicación de *Mana* en 1935 sus ideas ya quedaban concretadas, así como también su estilo individual. Esta suite para piano relata una de las preocupaciones de Jolivet: la expresión musical de las fuerzas que regulan el mundo y la existencia metafísica de los objetos. Jolivet recogió de Varese la comprensión pitagórica de la armonía universal, lo que otorga a *Mana* de un extraño clima armónico y una decisiva importancia rítmica.

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.

Maná fue seguida por *Cinq Incantations* para flauta sola (1936), *Cosmogonie* (1938) y *Cinq Danses Rituelles* (1939). 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 ejercito; la ópera buffa *Dolores* (1942), el ballet *Guignol et Pandore* (1943) y los *Poemes Intimes* (1944). Con su primera Sonata para piano (1945) en memoria de Bartok, inicia una nueva fase que sintetiza su aventurado estilo temprano con su manera más directa y que se caracteriza por armonías y ritmos individuales, un gran manejo instrumental y la percusión como principal preocupación.

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).

Al describir el estilo de Jolivet se puede observar su capacidad de integración. Entre algunas de las técnicas originales que introdujo en su música están el empleo de acordes de apoyo y los modos parciales que utilizó melódica y armónicamente. Su obra muestra una preocupación por la naturaleza y la expresión humana, como fuerzas primordiales. Esto se relaciona con su interés por lo exótico: música india, canto árabe y artes mágicas de pueblos ecuatoriales. Por eso, en su música los instrumentos importantes son la flauta y la percusión, ambos elementales en la música primitiva.

Una vez establecido su estilo maduro en 1945, su producción aumentó apoyado por la “Association pour la Difusión de la Pensée Française”. Dirigió la Comédie 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.

El virtuosismo aparece también en su sinfonía vocal *Epithalame* (1952) para 12 voces, dedicada a su esposa por sus 20 años de matrimonio. Con texto propio, está decorado con efectos similares a las onomatopeyas, típicas de las “chansons” polifónicas del Renacimiento. La obra más importante de este periodo sería su oratorio *La Verité de Jeanne* (1956),

compuesto sobre el texto de 1456 del proceso de rehabilitación de Juana de Arco, y que se estrenaría para los 500 años de aniversario en su localidad natal de Domremy.

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*.

4.4.- 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.

Es un concierto de una considerable dificultad por su elevado grado de virtuosismo, no solo para el instrumento solista, sino también para el piano acompañante u orquesta dependiendo de la ocasión.

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. De cualquier modo, las secciones serían divididas de manera prácticamente idéntica y serían las siguientes:

| Sections | Tempo | Measures |
|----------|-------------|----------|
| I | ♩ = 120 | 1-87 |
| II | ♩ = 126 | 88-142 |
| III | ♩ = 152 | 143-96 |
| IV | ♩ = 126 | 197-243 |
| V | ♩ = 72-80 | 244-308 |
| VI | ♩ = 132 | 309-76 |
| VII | ♩ = 138-144 | 377-472 |

La sección I, abarca desde el compás 1 al 87 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).

En cuanto a la interpretación de esta sección existen dos posibilidades en cuanto al ritmo. La primera de ellas se ciñe a lo escrito, es decir, la trompeta tocaría la célula rítmica de corchea con puntillo y semicorchea tal y como viene escrita de manera estricta. La opción alternativa es tocar dicha célula como si tratase de un tresillo de corcheas agrupado en negra y corchea, lo que provoca un ritmo de swing muy cercano al Jazz. Ambas son ampliamente aceptadas, puesto que, aunque la más fiel a la partitura sería la primera, también es verdad que Jolivet a lo largo de su vida tuvo mucho contacto con el mundo del jazz y su Concierto para Trompeta Nº 2 también da muestras de ello, por lo tanto no sería de extrañar que le sirviera de inspiración para esta sección.

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 allargando. 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.

El Concertino para Trompeta, como hemos visto en el análisis, abarca una variedad considerable de estilos tratándose de una obra de un solo movimiento, pero se puede decir que si hay un estilo ha influenciado fuertemente toda la pieza, es la música de jazz, con pinceladas de blues lento interpretado con sordina, hasta una rápida improvisación al final.

Técnicamente, es un Concierto que plantea grandes retos para el intérprete y el acompañamiento por su virtuosismo y su estilo vanguardista. Cabe destacar el uso del triple picado y de la técnica del Frullatto o Flatterzunge, y también el uso de sordinas. Si bien el

compositor no aclara que sordina se debe utilizar, es común utilizar la sordina Cup para la 4ª Variación, lo que le da un carácter más cálido y lejano, y la sordina Straight para la 5ª Variación, ya que aporta un sonido más metálico y brillante que nos ayuda a definir el carácter atropellado de esta sección final.

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/post-romanticismo/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/postromanticismo-aleman/>

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.- BIBLIOGRAFÍA

- 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.