



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA

“RAFAEL OROZCO” DE CÓRDOBA

Departamento de Viento y Percusión

Especialidad e Itinerario: Trompeta (Itinerario de instrumentos sinfónicos)

Curso: 2014-2015

**Trabajo Fin de Estudios
Proyecto**

**INFLUENCIA DE LA INVENCIÓN DE LA CORNETA
EN EL REPERTORIO TROMPETÍSTICO**

Tutor: Jesús Rodríguez Azorín

Autor: Rosa María Martínez Medina

Córdoba

Junio 2015

ÍNDICE

1. CONTEXTO HISTÓRICO	Pág. 3
2. CONTEXTO MUSICAL	Pág. 4
3. LA TROMPETA EN EL ROMANTICISMO.....	Pág. 8
4. LA INVENCIÓN DEL PISTÓN.....	Pág. 11
5. LA CORNETA.....	Pág. 16
6. EL REPERTORIO PARA CORNETA.....	Pág. 23
6.1. <u>Repertorio solista para corneta</u>	Pág. 23
6.2. <u>Repertorio orquestal para corneta</u>	Pág. 27
6.3. <u>Música de cámara para corneta</u>	Pág. 29
7. PROGRAMA A INTERPRETAR.....	Pág. 31
7.1. <u>Carnaval de Venecia de J. B. Arban</u>	Pág. 31
7.2. <u>Rag-polka de C. Bolling</u>	Pág. 35
8. FUENTES CONSULTADAS.....	Pág. 39
9. BIBLIOGRAFÍA.....	Pág. 40

1. CONTEXTO HISTÓRICO

En el Siglo XVIII comienzan a surgir las primeras raíces sociales y culturales de la música romántica. En este periodo, el sentido de la vida de los europeos comienza a cambiar y estos cambios se manifiestan de diferentes formas, suponiendo una transformación de las sociedades, gobiernos, economías, así como de la forma de pensar del individuo.

Entre 1789 y 1848 el paisaje político europeo cambia completamente a raíz de la revolución francesa (1789) y, más tarde, las guerras Napoleónicas (1815). Con la Revolución Francesa los campesinos y obreros se convirtieron en ciudadanos, en lugar de ser meros sirvientes. El fundamento de este cambio está en el crecimiento que experimentó la industria y el comercio, que produjo una transferencia de riqueza y poder de la nobleza hacia la clase media.

Tanto las transformaciones económicas como las sociales fueron producidas por la extensión de la Revolución Industrial. Con ella hubo un cambio radical en la historia al favorecerse la supremacía del sentimiento nacionalista de cada país frente a la razón, el liberalismo burgués frente a la tradición neoclásica y la obra imperfecta, inacabada y abierta frente a la obra perfecta y cerrada.

Las Guerras Napoleónicas difundieron por toda Europa las ideas revolucionarias de libertad, identidad nacional e igualdad. Inglaterra, Francia y los Países Bajos fueron de los primeros países que contribuyeron a la difusión industrial y económica, seguidos por ciudades como Frankfurt, Viena o Hamburgo.

Entre 1814-1815 el congreso de Viena trazó los nuevos límites en Europa. Se formaron estados mucho más pequeños. Los países de lengua Alemana e Italiana, que estaban fragmentados, cada vez se sentían más unidos por un mismo lenguaje y cultura.

En Europa comenzaban a generarse tensiones ante el mantenimiento de los antiguos privilegios que no podían ser tolerados por más tiempo. Todo este resentimiento del pueblo hacia el gobierno, poco a poco iba tomando fuerza en torno a la intelectualidad ilustrada.

El Historiador Hoffman definió las últimas cuatro décadas del Siglo XVIII como la Edad de la Revolución democrática, que desembocó en la Revolución Francesa y las Guerras Revolucionarias (1790-1800). Napoleón difundió sus ideas revolucionarias de libertad, igualdad e identidad nacional por toda Europa.

2. CONTEXTO MUSICAL

Los cambios en la vida política e intelectual de Europa a finales del Siglo XVIII tuvieron grandes consecuencias y generaron un gran crecimiento en el cultivo de las artes. Desde tiempo atrás las artes estaban sujetas a un sistema de patronazgo, con sus ventajas y limitaciones. Cualquier artista, poeta, pintor o músico había estado bajo las órdenes de las principales instituciones políticas o eclesiásticas. Pero todo esto fue cambiando ya que los artistas románticos buscaban nuevas formas de expresión y, por ello, no querían seguir el sistema tradicional ni estar bajo la tutela de ningún príncipe u orden eclesiástica. Pronto comenzaron a ganarse la vida por su cuenta, ya fuese por medio de la composición por encargo, la interpretación en público o la enseñanza.

La denominación de periodo Clásico, Romántico, Renacentista o Barroco son términos ambiguos, ya que se refieren a meras aproximaciones en el tiempo. Son utilizados para poder diferenciar una línea cronológica y tener un punto de referencia para la investigación de los diferentes periodos musicales.

El periodo Clásico y Romántico no son dos épocas totalmente opuestas, ya que el romanticismo sería una continuación del Clasicismo. Por ejemplo, el compositor de óperas, Hoffman consideraba que Beethoven, Mozart y Haydn eran compositores románticos, ya que en el clasicismo se reconocen también algunos rasgos románticos, al igual que en el Siglo XIX se observa un vocabulario armónico clásico.

Lo que si es obvio que en esta época la expresión de los sentimientos es más acentuada y mucho más personal, además, se rompen los límites de los convencionalismos formales y tonales.

En esta época, la música logra por primera vez el nivel de un lenguaje privilegiado por encima de todas las artes, ya que parece ser el único arte capaz de traspasar el verdadero principio de las cosas.¹

La palabra romántico deriva del romance medieval, que era un poema o cuento sobre sucesos heroicos o personas. Significa algo remoto, antiguo, legendario y fantástico, un mundo ficticio alejado de la realidad diaria.

La música esta centrada en el individualismo y en la expresión del yo. Este movimiento surgió en la literatura y se extendió a la música y el arte en general a principios del siglo XIX.

¹ GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude V. *Historia de la música occidental*. Págs 733-734

En el Romanticismo, podemos diferenciar tres etapas:

- Romanticismo temprano (1800-1830): Comienza en Alemania, siendo Beethoven la figura puente entre el clasicismo y romanticismo. Poco a poco comenzaron a surgir las primeras manifestaciones musicales combinando innovación y continuismo con el Clasicismo. En este periodo destaca Schubert, que logra la expresión plena del lirismo romántico en sus lieder y piezas para piano. También podemos mencionar a Hoffmann y Weber.

- Romanticismo pleno (1830-1850): En estos veinte años, comienza a extenderse por toda Europa. A partir de la revolución de 1830, París se convierte en el centro cultural musical, En esta etapa nos encontramos con autores como Listz y Chopín (al piano), Paganini (violín), Shumann, Berlioz, Mendelssohn y Meyerbeer. Es una época donde se caracteriza el virtuosismo instrumental. Nacen nuevas formas compositivas como la Música Programática descriptiva.

- Romanticismo tardío (1850-1890): En esta época destacan dos importantes compositores de ópera: Wagner y Verdi, así como compositores de la talla de Brahms. Surgen nuevas corrientes como el Post-romanticismo y el Nacionalismo.

El fenómeno conocido como **Historicismo** es uno de los factores más importantes en la vida intelectual del romanticismo, que, a su vez, desempeñó una gran influencia sobre la música a principios de siglo. Las óperas eran compuestas, representadas y olvidadas, ya que en pocas ocasiones se escuchaba música de épocas pasadas. A finales del Siglo XVIII los compositores hacían música para los diferentes servicios religiosos, conciertos semanales y óperas para ser representadas durante el mismo mes de su estreno. Pero en el Siglo XIX todo ello fue cambiando ya que se comenzaron a interpretar conciertos de música de otras épocas. Todo este cambio tan radical fue el resultado del efecto del historicismo en la música.

Para el compositor romántico, este cambio tuvo unas consecuencias importantes, ya que su música tenía que competir con la de los compositores de su época y también con la de los grandes autores de generaciones anteriores, aunque, en general, todas estas aportaciones fueron positivas y esenciales para el desarrollo musical.

Otro cambio que se produjo fue que las obras de pequeñas dimensiones como el lied, las baladas, fantasías, variaciones o intermezzos, fueron desplazando a las grandes formas musicales (sinfonías, sonatas o conciertos). Además, para el músico romántico lo más

importante era la exaltación de las pasiones, lo que el músico quiere es implicar al oyente emocionalmente.

En cuanto a las **características de la música romántica**, podemos resaltar, además de las anteriormente señaladas, la libertad con la que crea el compositor (que cada vez esta menos sujeto a normas de mecenas o editores), la búsqueda de la expresividad y la importancia y prioridad que se le da a la melodía para expresar los sentimientos. También se produce una ampliación del registro de dinámicas empleado y el frecuente uso de cromatismos y cambios de tonalidad, llevado todo ello al servicio máximo de la expresividad y la descripción de emociones. Predominan las formas cantables simples con escaso contrapunto y títulos evocativos. La música exitosa siempre llevaba algo novedoso para hacer frente a la competitividad de otros autores, como progresiones, modulaciones a tonalidades distantes, ambigüedad tonal y acordes cromáticos.

Entre los cambios sociales que se introdujeron en el siglo XVIII, hay que mencionar la aparición de los **conciertos públicos**. Éstos tenían lugar en salas públicas o privadas y se accedía a ellos comprando una entrada. En Italia los principales responsables de este tipo de conciertos fueron las academias. Estas eran sociedades donde se impartían diversas materias, aunque a finales del siglo XVIII se convirtió en una algo habitual que las academias musicales dieran conciertos reglados invitando a un cierto público, con lo que poco a poco, algunas de estas sociedades se fueron modificando en entidades organizadoras de conciertos. En los estados germano-parlantes, los conciertos comenzaron a manifestarse a partir de ambientes más plebeyos. Un ejemplo de institución que organizaba este tipo de conciertos serían las *Collegia musica*, muy frecuentes en ciudades alemanas y suizas.

La orquesta en el romanticismo tenía una posición central en la vida musical. El número de orquestas se aumentó, al igual que el de componentes (pasó de cuarenta a principio de siglo, hasta unos noventa en las últimas décadas). Existían orquestas como la Sociedad de Amigos de la Música de Viena, compuesta principalmente por aficionados, la Filarmónica de Londres (fundada en 1813), La Filarmónica de Nueva York (1842) y la Filarmónica de Viena (1842). A mediados de siglo, las flautas, clarinetes, oboes y fagots adquirieron nuevos sistemas de llaves, que mejoraron sensiblemente la afinación e hizo más fácil y rápida la digitación. También se le añadieron válvulas a trompas y trompetas lo que permitió a los intérpretes emitir todos los tonos cromáticos del registro del instrumento. Además, la tuba se agregó a la

sección de metal hacia el 1830. La flauta piccolo, el corno inglés, el clarinete y el contrafagot se usaban en la orquesta ocasionalmente y la sección de percusión también creció enormemente.²



Gustav Mahler (1860-1911), Sinfonía núm. 1 en re menor, 1.º movimiento.

² GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude V. *Historia de la música occidental*. Pág 712

3. LA TROMPETA EN EL ROMANTICISMO

La trompeta en la orquesta prerromántica continua con el uso de llamadas, frases cortas y de melodía escasa, aunque comienza ya a adquirir una cierta flexibilidad en cuanto a uso de matices y articulaciones, sin dejar de lado su papel de apoyo rítmico y armónico. Se utiliza puntualmente una breve fanfarria al finalizar un allegro o una sinfonía.

La nueva música del Romanticismo se centra en dar prioridad a los sentimientos y emociones, dejando de lado la música racional, equilibrada y controlada del periodo clásico.

Muchos compositores y músicos, entre ellos Beethoven, sintieron la necesidad de una reforma. Interpretes y constructores realizaron varios intentos para convertir la trompeta en un instrumento cromático. En general, la mayoría de los instrumentos, sobre todo los instrumentos de viento metal, exploran nuevos colores, dinámicas y efectos timbricos.

Un ejemplo de este tipo de escritura en las partes de trompeta, lo podemos apreciar en la *Sinfonía n° 2* de Brahms.

The image shows a musical score for a trumpet part in 3/4 time. It consists of three staves. The first staff begins with a dynamic marking of *ff* and a *Solo* instruction. The second staff starts with a *p* dynamic, followed by a *cresc.* (crescendo) leading to a *f* dynamic. The third staff begins with a *sf* dynamic, followed by a *p dolce* dynamic, and ends with a fermata over a whole note marked with the number 5.

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. En Francia la trompeta de pistones fue muy bien recibida y muy pronto aparecerían las primeras óperas con este nuevo instrumento: *Macbeth* de Cherlard(1827) y *La Judía* de Halévy.

Berlioz fue el que realizó un gran cambio en el tratamiento orquestal de la trompeta. Utiliza un nuevo lenguaje y nuevas trompetas, como en la *Sinfonía Fantástica* y el *Requiem*. Esta especie de revolución orquestal podemos apreciarla en su famoso *Gran Tratado de Instrumentación*.

Donde realmente se aprecian unos grandes avances a este respecto es en el Romanticismo alemán, con obras de Richard Wagner, que sí dispuso de trompetas totalmente cromáticas.

Un ejemplo de ello es *El Preludio de Parsifal*:



Otros importantes pasajes orquestales de Wagner para la trompeta, son obras como *Tannhäuser*, *Tristan e Isolda* y el *Oro del Rin*.

Por lo tanto, las orquestas del periodo romántico poco a poco van siendo sensibles a la evolución técnica de los instrumentos de metal y a la ampliación de la plantilla orquestal, con incorporación de al menos tres trompetas en lugar de dos y de otros instrumentos como la tuba wagneriana o la trompeta baja. La trompeta comienza a tener un mayor protagonismo, formando parte activa en la exposición de los temas.

La trompeta en Fa no fue admitida en la orquesta hasta 1840; aún así, numerosos compositores continuaron escribiendo para trompeta natural. El tono de la trompeta utilizada para el repertorio sinfónico, era la trompeta en Fa pero con el paso del tiempo fue siendo sustituida por la trompeta en si bemol o en do, debido a que el tono de Fa constituía una seria dificultad en cuanto a la escritura instrumental y a que las nuevas trompetas poseían un sonido más brillante y una mayor seguridad en el registro agudo.

Los trompetistas rusos de la época trataban al instrumentos con una mezcla entre la fuerza y el brillo de los Alemanes y la agilidad y virtuosismo de los Franceses.³

La escritura orquestal para los metales de esa época se caracteriza por la escritura de fanfarrias o música de carácter festivo, empleando estos instrumentos formando grandes coros, con una gran sonoridad.

³ LEAL DE LA ORDEN, Joaquín, *lectura e interpretación de la trompeta*. Pag 164-181

Como hemos visto, la utilización de las trompetas en la orquesta sufrió una transformación importante, ya que su número no se limita a dos como en el clasicismo si no que se amplía a tres trompetas, pudiendo llegar incluso hasta doce, como por ejemplo en Tannhäuser de Wagner.



Trompeta en Fa (Londres, 1838)

4. LA INVENCION DEL PISTÓN.

La revolución Industrial cambió la forma en que se fabricaban los productos. Aquellos que habían sido hechos a mano, como los muebles o un reloj, comenzaron a producirse por medio de máquinas y, en la mayoría de los casos, en serie. Con ello el producto era más asequible y menos costoso.

La fabricación de instrumentos musicales fue una de las industrias que más auge tuvo en esta época. Los instrumentos de madera se beneficiaron de las nuevas tecnologías. Theobald Boehm diseñó un mecanismo para flauta que tuvo gran aceptación. En 1849 se construyó una flauta de metal con llaves almohadilladas y unidas por un eje de varillas. Con este sistema se consiguió un sonido más brillante y potente, uniformidad en los tonos y mejor afinación. Buffet adaptó algunas de estas ideas al clarinete y Adolph Sax al Saxofón.

Desde 1810, los fabricantes de viento metal, comenzaron a aplicar las nuevas tecnologías, al diseño de trompas y trompetas, con la finalidad de que se pudieran obtener todas las notas de la escala cromática, utilizando para ello válvulas de pistón ó válvulas rotatorias.⁴

A pesar de que la trompeta de llaves del clasicismo era capaz de ofrecer todos los sonidos de la escala cromática, su sonoridad no fue aceptada con el paso del tiempo debido a que las notas, dependiendo de si eran abiertas o cerradas (según accionáramos o no las llaves), presentaban un timbre totalmente diferente entre ellas. A partir de 1815, con la invención del pistón este problema quedó subsanado, lo que supuso una auténtica revolución para los instrumentos de metal.

⁴ GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude V. *Historia de la música occidental*. Págs 678-679



De izquierda a derecha: trompeta natural, trompeta de llaves, trompeta contralto (sistema de válvulas), trompeta en Do de pistones y corneta.

En el año 1813 en Alemania, es creada la primera trompeta de pistones. Blümel construye un modelo experimental con dos pistones. Dos años más tarde, el constructor de instrumentos alemán H. Stölzel modifica los tubos adicionales con los cuales se obtenían los diferentes tonos, ofreciendo muchas más posibilidades para tocar en distintos tonos. Si estos tubos adicionales permanecían cerrados, el tubo principal era el que sonaba y producía su nota fundamental con sus respectivos armónicos; al introducir un pistón, se accionaba un tubo secundario que se ponía en contacto con el tubo principal, por lo tanto se alargaba la longitud del tubo, modificando la nota fundamental y sus correspondientes armónicos.

En un comienzo los pistones tenían forma cuadrada pero hacia 1818 se transformaron en cilíndricos. En este mismo año Stölzel y Blümel presentaron definitivamente sus patentes y a partir de 1820 estas trompetas comenzaron a difundirse por toda Europa.

Una década más tarde, los constructores Müller y Satter, añadieron un tercer pistón y en 1839 François Périnet concluye el sistema de pistones ya con la forma básica en que queda constituida la trompeta cromática actual.

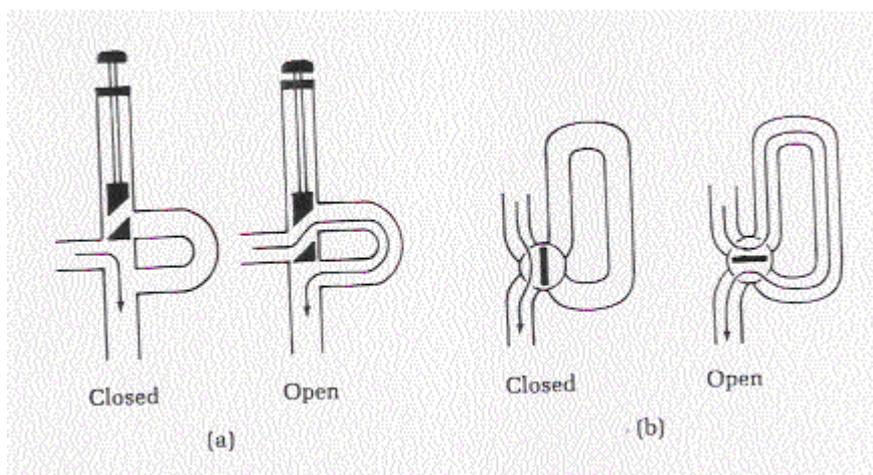
Serie armónica de la trompeta natural

Los armónicos que están en negrita con una flecha para abajo (como los números 7 ó 13) indican que se trata de un armónico impuro que está bajo en cuanto a su afinación.

Tabla de posiciones

En este esquema se muestran todas las notas que se obtienen con cada una de las diferentes combinaciones de pistones.

Josef Rieder en 1932 consiguió otro tipo de cambio automático para los diferentes tubos adicionales: el cilindro rotativo, que consiste en un sistema de rotación que comunica los diferentes tubos secundarios de la trompeta. Este sistema se sigue utilizando hoy en día en las orquestas alemanas y austríacas.



Sistema de pistones y cilindros



Trompeta de cilindros



Sistema de cilindros

En 1828 a la antigua corneta de posta o postillón (instrumento de sección cónica, con gran facilidad de emisión y agilidad, que era muy utilizado en las bandas de música) también se le incorporan el sistema de pistones. Surge así la corneta de pistones, instrumento que poco a poco empezaría a destacar como instrumento solista. Surge así toda una familia de instrumentos con una sonoridad más dulce y suave que la de trompetas o trombones, debido a que poseían una tubería más cónica que éstas. Dentro de esta familia tenemos, de más agudo a más grave, el Trombino, Fliscorno, Onnoven, Barítono, Bombardino y Bajo. Estos dos últimos tienen además un cuarto pistón para ampliar aún más el registro grave.⁵

Con la llegada de la revolución industrial, en Francia, EE.UU, e Inglaterra se comenzaron a desarrollar las primeras **fábricas** de instrumentos musicales. Algunas de las más importantes son:

- En 1842, Adolphe Sax constituyó su empresa en París.
- En 1850, John Henry Distin & Hijos comenzó a fabricar instrumentos de viento metal en Inglaterra.
- En 1856, en Nueva York se fundó la compañía John F. Stratton .
- La casa Hawkes & Cía. Se fundó en Londres en 1860. Aquí nació la famosa compañía Boosey & Hawkes en 1930.
- En 1870 se fundó la fábrica de instrumentos musicales de Boston.
- En 1875 C.B. Conn(1844-1931) fundó su empresa en Elkhart, Indiana. Desde esta época la mayoría de instrumentos de metal han sido construidos en esta zona de Indiana.

No han sido nombradas las empresas Alemanas y Austríacas ya que siempre han sido fábricas pequeñas y especializadas. En ellas, cada fabricante produce diferentes partes de los instrumentos en diferentes empresas y después se venden a un proveedor, que las monta y pone su nombre en el producto.⁶

⁵ RODRIGUEZ AZORÍN, Jesús. *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.*
<http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia-número3>

⁶ TARR,Edward, *La trompeta*, pags 119-120

5. LA CORNETA

La corneta (*cornet à pistons*) es un instrumento de viento metal que está compuesto por un tubo de metal de perforación en parte cilíndrica, al igual que la trompeta, y en parte cónica, similar a la trompa. Su boquilla es parecida a la de la trompeta, aunque tiene una mayor profundidad y una forma interior algo más cónica.

Al igual que en la trompeta o la trompa, la corneta produce los sonidos de la serie de armónicos, obteniendo todas las notas por medio de tres válvulas o pistones que alargan el tubo principal, bajando su tono fundamental uno, dos o tres semitonos. Utilizando diversas combinaciones de válvulas, pueden bajarse hasta seis semitonos. Su extensión es aproximadamente de 1.400 cm, al igual que la trompeta en si bemol y su sonido está entre el más brillante de la trompeta y el más oscuro del fliscorno o la trompa.



Corneta, trompeta y fliscorno

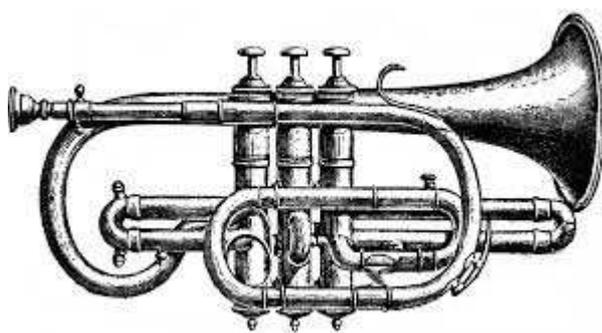
Las cornetas más utilizadas están afinadas en Si bemol y en La, aunque también existe una corneta en Mi bemol, muy utilizada en las bandas anglosajonas. Es un instrumento transpositor ya que la notación esta a una distancia de tono o tono y medio más grave con respecto al sonido real. Al igual que el resto de instrumentos de viento metal, posee una sordina en forma de pera que se inserta en la campana.

En el diccionario Oxford de la música, se pueden recoger algunas de las opiniones más relevantes sobre la corneta, por parte de los algunos compositores:

Berlioz (1843). No tiene la nobleza del corno ni la majestad de la trompeta. Melódicamente solo puede tocar frases amplias y de dignidad incontestable. Las melodías alegres siempre temerán que este instrumento le haga perder parte de su nobleza o, si no la tienen, que les agregue más trivialidad.

Widor (1904): Los timbres del cornetín y la trompeta no admiten comparación alguna: uno es tosco y vulgar; el otro noble y brillante.

Corder (1895). La trompeta en la orquesta es una molestia insuperable... y creo que el defecto más importante de la trompeta es su brillo jactancioso, que anula, simplemente, los otros instrumentos... Sostengo que, en manos competentes, (el cornetín) puede reproducir no solo los trozos musicales existentes para trompeta con mayor discreción y en forma más tolerable que la trompeta, sino que puede también suministrar una parte superior mejor a la armonía de los trombones. Un buen cornetista puede hacer todo lo que hace un trompetista y casi con tanta brillantez.⁷



Corneta de pistones

⁷ OWEN WARD, John, *Diccionario Oxford de la música*, Pág 355

La corneta, también llamada *cornet à pistons*, es el sucesor de la corneta enroscada de postillón de comienzos de siglo XIX. Una de sus primeras apariciones en la orquesta fue en París, en el estreno de Guillermo Tell de Rossini, en 1829. En esta época tenía tan solo dos pistones y en Francia se le llamaba *cornet d'harmonie*, mientras que en Gran Bretaña era conocida por *cornopean*. En esta época comenzó a sustituir al bugle de llaves sobre todo en bandas y orquestas de baile y comenzó a remplazar parcialmente a la trompeta en la orquesta, al menos en los países latinos.

Durante este periodo solía tocarse en diferentes tonos. Evidentemente al ser un instrumento cromático no necesitaba tantos tubos adicionales y con la progresiva mejora de su construcción se fueron eliminando el resto de tonos para quedar asentándose definitivamente las tonalidades de La y Si bemol para la orquesta y Mi bemol para las bandas.

Como explica Dauverné en su célebre "Método de teoría y práctica de la corneta de pistones y cilindros", la corneta evolucionó en 1831 a partir del cornetín natural sin pistones. Era un instrumento más ágil que la trompeta debido a su tubería más corta y cónica. Las dificultades que presentaba el registro agudo eran menores aunque su sonido era considerado menos noble y apasionado que la trompeta. Para algunos músicos como Richard Strauss, la corneta poseía una sonoridad tierna y agradable. El nuevo instrumento se hizo un hueco importante en la música militar y participó activamente tanto de la interpretación solista como en la música de salón.

Entre 1880 y 1890 se comenzó a sustituir la trompeta por la corneta, sobre todo en las orquestas de Gran Bretaña. Uno de los mejores trompetistas Británicos de la época, Walter Morrow, decía que la corneta había destronado a la trompeta en las mejores orquestas y bandas militares.

En Francia sintieron un gran aprecio por el cornetín, que desplazaba a la trompeta en muchas ocasiones como, por ejemplo, en la ópera Carmen de Bizet (1875). En aquella época se inició un periodo de coexistencia de ambos instrumentos, ya que encontramos innumerables partituras de la época en las que se utilizaban dos trompetas y dos cornetines. En algunas obras de Igor Stravinski, como Petrushka o Historia de un soldado, se hace un uso muy característico del cornetín por parte del compositor.⁸

⁸ OWEN WARD, John, *Diccionario Oxford de la música*, Págs. 355-356

Como hemos visto, en Francia, Bélgica, Inglaterra y EE.UU la corneta puso en serio peligro la supremacía de la trompeta. El musicólogo Gevaert habla en su tratado de que la corneta había ganado territorio a la trompeta en los países de habla latina, bajo el falso nombre de “trompette á pistons”. Edwin Franko Goldman informó de una situación parecida en EE.UU. El empleo de la corneta tuvo dos aspectos positivos. En primer lugar, el instrumento recuperó su carácter solista, ya que desde comienzos del siglo XIX la trompeta había sido considerado un instrumento orquestal, no solista y en segundo lugar, la corneta impulsó a la trompeta hacia una nueva era cuando el tono de si bemol fue también adoptado por la trompeta.⁹

En cuanto a los **intérpretes** más importantes en la historia de la corneta, podemos hacer un recorrido cronológico, agrupándolos en tres generaciones de instrumentistas que serían las siguientes:

- 1º generación: Destaca sobre todos, Jean Baptiste Arban.



Arban fue el primer y más grande cornetista de música militar y de salón de la época. Nació en Lyon (Francia) el 28 de febrero de 1825. Estudió trompeta con Dauverné en el Conservatorio de París y consiguió el Primer Premio en el año 1845. De 1847 a 1868 se dedicó a la enseñanza del Saxhorn en la Escuela para alumnos militares, ajena al

⁹ TARR, Edwar, *La trompeta*, Pág. 115-116

conservatorio. También fue profesor de cornetín de pistones en el Conservatorio de París desde 1869 hasta 1974 y, nuevamente, desde 1880 hasta su muerte en 1889. Fue profesor de Merri Franquin.

Viajó por toda Europa, dando conciertos y enseñando a toda una generación las posibilidades del nuevo instrumento, para el que escribió un gran número de composiciones originales al igual que adaptaciones. Su obra más importante fue su "Método de trompeta y cornetín de pistones" (1864), que todavía hoy en día tiene plena vigencia didáctica y que constituye un importante fundamento de la enseñanza actual, tanto de la trompeta como de la corneta.¹⁰

A la generación de Arban, también pertenecieron L. A. St. Jacome (1825-98), Jules Levy (1838-1903) y Alessandro Liberati (1847-1927).

- 2ª generación: tiene como estandarte a Herbert L. Clarke (1867-1945). Fue un adelantado a su época, especialmente en lo concerniente al desarrollo de la técnica del instrumento. Sus comienzos fueron con el violín, pero tras escuchar al cornetista Bowen R., comenzó a practicar este instrumento. Ya hacia 1906, fue de los primeros en aplicar la respiración diafragmática a la enseñanza de la corneta. De entre sus obras pedagógicas podemos destacar sus "Technical Studies for the Cornet", que es utilizado habitualmente en los conservatorios de todo el mundo. A lo largo de su carrera consiguió prestigiosos puestos de trabajo como solista en la Banda ciudadana de Toronto, en la Banda de John Philip Sousa y en las orquestas de New York y el Metropolitan. Con el tiempo fue compaginando su actividad como cornetista con su faceta como director.



11. ARBAN, Juan Bautista, *Método completo de trompeta cornetín o fliscorno*, Pág 2

A esta generación también perteneció Bohumir Kryl (1875-1961), que fue de los primeros intérpretes en dominar el registro pedal del instrumento, consiguiendo obtener los primeros armónicos de cada una de las siete posiciones que se obtenían con los pistones.

- 3ª generación: En esta etapa encabeza como unos de los cornetistas más importantes Rafael Méndez (1906-1981).



Fué un virtuoso del instrumento y un niño prodigio, ya que comenzó a tocar la corneta con 5 años en la orquesta que dirigía su padre. En esta argupación se comenzó a descubrir el talento que tenía con el instrumento, la agilidad con el picado, la flexibilidad en los pasajes virtuosos y su gran sonido. A los 20 años fué a Indiana (Estados Unidos) donde empezó a trabajar en las minas de acero, aunque pronto se desplazó a Michigan para dedicarse a la música. Consiguió su primer contrato gracias al director de Teatro Capitol de Detroit. En 1932 fue golpeado accidentalmente con una puerta en la cara, rompiendole el labio superior y la nariz, por lo que tuvo que dar un gran parón a su carrera como cornetista ya que la fractura era bastante grave y tenía una rehabilitación lenta. Después de muchos intentos, por fin consiguió volver a tocar en el Teatro Michigan.

En 1938 se traslada a los Ángeles y firma contratos con Decca Records y Peleayz Recordings, con los que graba un gran número de discos y realiza hasta 125 conciertos al año. En 1964 sufrió otro grave accidente en la cara que le causó diversas roturas y pérdidas de dientes, lo que unido a sus problemas de asma y bronquitis, le fue alejando paulatinamente de los escenarios.

De la misma generación que Méndez, podemos destacar también a los ingleses Jack Mackintosh (1891-1979) y George Swift (1911-1986), en Alemania, a Kosleck y Hugo Türpe (1860-1900) y en Estados Unidos a Del Staigers (1899-1950).

6. EL REPERTORIO PARA CORNETA.

La invención de la corneta tuvo como consecuencia directa la creación de numerosas piezas para este instrumento, tanto en el campo solista como en el repertorio orquestal o de cámara. Veamos algunas de las composiciones más importantes en cada uno de estos ámbitos.

6.1. Repertorio solista para corneta

La adaptación del sistema de pistones a la corneta, produjo un instrumento ágil y de fácil emisión, muy apropiado para el virtuosismo. Habitualmente el repertorio solista para este instrumento en su primera época, consistía en innumerables piezas que utilizaban la misma forma musical: el tema y variaciones. Este tipo de composiciones se adaptaba perfectamente al carácter habilidoso del nuevo instrumento.

Parece ser que los solistas de principios del siglo XX, usaban poco o nada el vibrato y muchos tocaban una especie de rubato, que consistía en anticipar la nota o notas finales de una frase (una libertad rítmica muy popular en aquella época).

En Francia la corneta determina una orientación solista más que orquestal, incluso hoy en día. J.B.L Arban fue el mayor exponente de este instrumento en Francia.

Entre los cornetistas que desarrollan el repertorio solista de la corneta, podemos destacar en Alemania y Austria a Julius Kosleck (1825-1905) que utilizaba la corneta en Sib/La y describe como hay que tocar sin presionar los labios con la boquilla en su célebre Método para corneta.

La Rusia zarista destaca por la gran influencia de los trompetistas alemanes con un sonido oscuro y lírico aunque también tienen influencia de la agilidad y virtuosismo de las cornetas Francesas como J. B. L. Arban. Muchos solistas de corneta, como es el caso de Oskar Böhme (con su concierto en Fa m, Opus 18) y Vassily Brandt (Concertpiece nº1 y Concertpiece nº2) instalaron en este país, enriqueciendo el repertorio para el instrumento.

En America destaca Vicent Bach (1890-1976) que, a pesar de nacer en Viena, viajó a América como virtuoso de la corneta para trabajar en diferentes orquestas.

Algunas de las obras más importantes del repertorio solista de la corneta son:

- Fantasías y temas con variaciones de Jean-Baptiste Arban (1825-1889).

Arban fue el primer gran impulsor de la corneta. Fue profesor de Cornetin de pistones en el Conservatorio de París y viajó por diferentes ciudades de Europa dando a conocer las diferentes posibilidades que ofrecía este instrumento.

Las Fantasías y Temas con Variaciones para corneta en si bemol y orquesta están incluidas en la tercera y última parte de su famoso Método completo para trompeta y corneta.

En las observaciones finales a estas obras, el autor deja escrito:

“ Las doce *Fantasías y Temas con variaciones*, con que termina esta obra, son un resumen de todas las dificultades técnicas contenidas en este volumen y una orientación para hacer posible el más correcto y completo desarrollo del gusto en el alumno.

Con esto da fin el presente método. Junto a él queda como necesaria la labor del profesor, que siempre ampliará e incluso podrás aclarar todas las explicaciones dadas, allanando de *viva voce* todas las dificultades.

A esta labor remitimos aquellas otras cuestiones que constituyen un estilo tan elevado como puede alcanzarse a través de cualquier instrumento fundamental, como lo es la trompeta. El que desee llegar a esa cima ha de aplicarse también a estudiar toda buena música y a todo buen intérprete de cualquier género e instrumento. Cultivando así su gusto podrá, por fin, conseguir lo que este método ha iniciado”¹¹

- Fantasía Eslava de Carl Höhne (1870-1934): obra dedicada al gran amigo del autor Herrn Fr. Werner, que era un famoso virtuoso de la corneta de pistones.

Esta obra está compuesta en 1899, en una época en la que existe un creciente entusiasmo por la canción y los bailes folklóricos. Los compositores en general, y Höhne en particular, comienzan a introducir músicas populares dentro del marco de los géneros populares de la música culta.

Los antecedentes a esta obra podemos encontrarlos en las Danzas Húngaras de Brahms, en las Danzas Eslavas de Dvorak (donde el propio autor compone sus melodías inspirándose en el folklore moravo), en las Danzas Checas de Smetana o en las Rapsodias Húngaras de Liszt.

Esta obra fue compuesta originalmente para corneta en sib y piano, aunque ha tenido una gran difusión la versión que hizo el compositor Peter Graham, con su arreglo para banda y solista, que se encuentra editado por Gramercy Music.

¹¹ ARBAN, Juan Bautista Lorenzo, *Método completo de trompeta*, pág 192

- **Concierto de Oskar Böhme (1870-1938)**: Böhm estudió trompeta en el conservatorio de música de Leipzig. Estuvo trabajando en diferentes orquestas, como la Ópera de Budapest desde 1894 hasta 1896. Seguidamente viajó a Rusia donde vivió hasta su muerte y donde ganó una gran fama como cornetista. Oskar junto a su hermano William, fueron unos de los cornetistas más reconocidos de la época, ocupando plazas como solistas en las mejores orquestas y teatros del centro y este de Europa.

Sobrevivió a la Primera Guerra Mundial (1914-1918), a la revolución de Octubre (1917) y a la Guerra Civil Rusa (1918-1921). Tras la gran purga emprendida contra artistas y científicos por el gobierno de Stalin, conocida por el "Gran Terror", donde destruyeron grandes cantidades de obras de arte de autores extranjeros, Böhme, dada su ascendencia alemana, es posible que fuera exiliado a su país de origen o a alguna zona periférica de Rusia. No se conocen exactamente las circunstancias de su muerte, pero sí se sabe que murió en 1938, dejando una contribución importante al mundo de la trompeta y a la cultura del país que lo adoptó.

Además de varias obras de cámara para trompeta y corneta, es autor de un libro de estudios para trompeta "24 melodische Übungen in allen Dur und Moll-Tonarten" (24 estudios melódicos en todas las tonalidades mayores y menores). Estos estudios tuvieron una gran fama en la Unión Soviética como material para estudiantes, siendo utilizado todavía en la actualidad.

La obra más importante de Böhm fue el concierto en Fa menor para corneta en Sib. Este concierto fue escrito originalmente para corneta en La y orquesta, en el año 1899.

En 1979, se realizó la primera grabación del concierto a cargo de Max Sommerhalder que rescató esta obra tras haber caído prácticamente en el olvido.

Hoy en día este concierto es interpretado como concierto en Fa menor para trompeta o corneta en Sib. Böhme es recordado por las diferentes obras que compuso en un estilo puramente romántico, entre las que podemos destacar las siguientes:

- Concierto en Fa menor para corneta 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, 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 nº1.
- Escena de ballet para corneta y piano.

- Preludio y fuga en do menor para trompeta, trompa y trombón

- Velada de San Petersburgo, op. 23.¹²

- **Concertpiece n° 1 y Concertpiece n° 2 de Vassily Brandt:** este compositor, a pesar de haber nacido en Alemania, está considerado como uno de los fundadores de la escuela rusa. En 1890 fue trompeta solista de la Orquesta del Teatro Bolshoi de Moscú y, años más tarde, fue corneta solista. También impartió clases en el conservatorio de Moscú y en el de Saratov. Además de estos dos conciertos, también hay que destacar sus "34 estudios orquestales", (obra didáctica todavía en uso hoy en día).

El Concertpiece n°1 fue grabado por primera vez por el trompetista de jazz Joe Wilder y, posteriormente, en 1979 por Max Sommerhalder. Esta obra fue compuesta originalmente para corneta pero la única versión conocida en el momento de la grabación de Sommerhalder era una edición americana, ya que en la Europa de la postguerra, la pieza había caído totalmente en el olvido.

También hay que destacar algunas composiciones del gran cornetista **Herbert Lincoln Clarke** (1867-1945):

Entre sus obras didácticas podemos destacar sus tres métodos de estudio que todavía se siguen utilizando en los conservatorios hoy en día. Son los famosos: *Technical Studies* (1912), *Characteristic Studies* (1915) y *Setting Up Drills* (1929).

Del repertorio solista escrito por Clarke para corneta, podemos destacar:

- The Bride or the Waves (1900), obra para corneta solista y banda.

- From the Shores of the Mighty Pacific (1903) para corneta y banda.

- Cousins (1904) para Corneta, trombón y banda.

- Sounds from the Hudson (1904) para Corneta y banda.

- The Debutante (1908) para Corneta y banda.

- The Southern Cross (1911) Corneta y banda.

- Side partners (1912) para dos cornetas solistas y banda

- The Maid of the Mist (1912) para Corneta y banda.

- Stars in a Velvety Sky (1919) para Corneta y banda.

¹² LEAL DE LA ORDEN, Joaquín, Lectura e interpretación de la trompeta, <http://trumpetland.com/index.php?section=articles&cmd=details&id=16>

Otras obras también a destacar del repertorio solista de corneta son: Cuatro variaciones sobre un tema de D. Scarlatti de M. Bitsch, Fantasia concertante de J. Rueff, Concierto op. 41 de A. Goedicke, Concierto de A. Ponchelli, Rule Britannia de J. Hartmann (basado en la forma tema y variaciones), etc

6.2. Repertorio orquestal para corneta.

Las trompetas y cornetas en Si bemol comenzaron a utilizarse en las bandas militares de Alemania antes de 1830. La mayoría de las veces se les conocía con el nombre de “pistons” (abreviatura de “cornet à pistons” ó “trompette à pistons”).

A mediados de siglo, los trompetistas que se resistían a utilizar la corneta debido a su sonido, terminaron adoptando este instrumento, por las progresivas dificultades de la literatura orquestal. Rápidamente la corneta de pistones fue aceptada por muchos compositores, como, por ejemplo, en París con Rossini en *Guillermo Tell* y en la ópera *Carmen* de Bizet o Stravinsky en la *Historia de un soldado* y *Petruška* con pasajes técnicos y delicados.

A finales del siglo XIX apenas había trompetas en las orquestas de Gran Bretaña. La corneta también compartía escenario con las trompetas naturales, sobre todo en partes que éstas no podían ejecutar. También solía emplearse el tono de si bemol.

El uso de trompetas naturales todavía fue muy extendido entre compositores como Schubert, Brahms, Schumann, Berlioz y Mendelssohn. Para ellos, la función de la trompeta era hacer notas largas, llamadas y acompañamiento rítmico, con un uso muy regular del estacato.

Con el paso del tiempo, el uso de trompetas y cornetas de pistones fue más habitual, predominando los diseños melódicos y más expresivos, con la utilización de ritmos más complejos que en el clasicismo, como en los casos de Chabrier, Bizet o Berlioz. Aparecen diferentes contrastes en cuanto a timbre y dinámica, nuevas palabras expresivas para mostrar los deseos del autor y se comienza a emplear el vibrato poco a poco.

Con el cromatismo Wagneriano, el crescendo orquestal se realizaba a través de entradas de los distintos instrumentos unos tras otros en pianissimo. El solo orquestal Parsifal de Wagner, es uno de los más importantes del repertorio. En él se necesita una buena respiración para hacer el regulador *crescendo* hasta llegar al agudo, creando de una atmosfera de religiosidad.

Otras obras importantes del repertorio orquestal son:

- Carnaval romano de Berlioz, donde se utilizan dos trompetas y dos cornetas
- Romeo y Julieta de Berlioz (1803-1869), Op 17.
- Hungarian March from ``The Damnation of Faust`` de H. Berlioz, para dos trompetas y dos cornetas.
- Requiem Op. 5 de Berlioz para 4 cornetas en Si bemol, 2 trompetas en Fa, 2 trompetas en mi bemol y 4 trompetas en si bemol.
- Harold in Italy de Berlioz, que utiliza corneta y trompeta en do y si bemol.
- Symphonie Fantastique Op. 14 (1830) de Hector Berlioz. Para dos cornetas en si bemol y dos trompetas .
- Impressions of Italy de Charpentier.
- Capricho Italiano de Tchaikovsky (1840-1893).
- Don Carlo de Verdi (1813-1901) para dos trompetas y dos cornetas
- A London Symphony de R.V. Williams (1872-1958)
- The Swan Lake de Tchaikovsky (1840-1893)
- Overture 1812 de Tchaikovsky.
- Symphony in D minor de César Frank, donde aparece una trompeta en Fa y 2 cornetas de pistones en si bemol.
- Soccerer's Apprentice de Paul Dunkas (1865-1935), que utiliza trompeta en do y corneta en si bemol.
- Symphony on a French mountain Air, Op.61 de Vicent d'indy (1851-1931), donde utiliza trompeta y corneta.
- Carmen de Bizet (1838-1875).
- Petroushka de Igor Stravinsky (1882-1971).
- Historia de un soldado de Igor Stravinsky
- La Mer de Debussy (1903-1905).
- España de Emmanuel Chabrier (1841-1894) para dos cornetas en si bemol y dos trompetas en Fa.
- Lieutenant Kijé de Sergei Prokofieff(1891-1953), con su famoso solo de corneta y además emplea dos trompetas en do.

6.3. Música de cámara para corneta.

La formación camerística más importante para los instrumentos de viento metal es el Quinteto de metales, compuesto generalmente por dos trompetas, trompa, trombón y tuba. Entre las escasas excepciones a esta formación, se encuentra algunos quintetos compuestos por Jean François Víctor Bellon (1795-1869), en los que se utiliza la corneta y la trompa en mi bemol. Hay un amplio listado de obras de cámara donde se incluye la corneta, con diferentes formaciones y en diferentes épocas.

Uno de los grandes compositores de cámara para viento metal del romanticismo fue el mencionado François Victor Bellon. Nacido en Lyon en 1795, estudió violín en el conservatorio de París y estuvo trabajando en diferentes orquestas como concertino. Entre sus composiciones se encuentran: 3 dúos para dos cornetas, 12 quintetos de viento y algunas composiciones cameristas para cuerda.

Estos quintetos fueron compuestos entre 1848 y 1850. Su formación era: Fliscorno en Mib, corneta de pistones o válvulas, trompa en mib, trombón y oficleido.

En la misma línea de composición, pero años más tarde, aparece Antoine Simon (1850-1916) con su composición de cámara *22 Petits morceau d'ensemble* (1887). Cada pieza lleva una formación diferente de instrumentos. Los instrumentos que participan son la corneta de pistones o de válvulas en Sib, trompa en mib, trombón y oficleido. Este tipo de música era interpretada habitualmente al aire libre, en jardines y parques públicos, para todo tipo de públicos.

Otras obras interesantes en la que aparece la corneta son *La Fantasía op. 2* de Joseph Messemer, en la que intervienen tres cornetas, dos trompas, un trombón y un oficleido; *Royal March and Great Chorale* de Igor Stravinsky compuesta para corneta, piano y percusión; los 15 divertimentos brillantes, para dos cornetas, trombón y oficleido, de Schiltz; *Sonatina Breve* para corneta en si bemol y piano de A. Weber; el Sexteto op. 60, para dos cornetas, dos trompas, trombón y oficleido, de P.Gattermann; *Hailstorm* de William Rimmer (1861-1936) para corneta solista y banda; *Short and Sweet* de T.Short una obra para un dúo de cornetas solistas y banda; *Concertino en mi bemol* para corneta solista y grupo de metales de Ernst Sachse (1813-1870); *The four horsemen* de G. Guentzel para cuatro cornetas; el Noneto en Do menor para dos cornetas, cuatro trompas, dos trombones y oficleido de F. David; *Caprice* de A. Luigini compuesta en 1904 para corneta y piano; Dos cuartetos compuestos por W.Ramsøe uno de ellos para corneta, trompeta, trompa y tuba y el otro cuarteto compuesto por dos corneta, trompa y tuba; *Cousins* compuesta para corneta y trombon solistas y grupo de

metales y *Mais of the mist* para corneta solista y banda de Clarke y los quince dúos de Eugène para dos cornetas o dos trompetas escritos en 1824

Tras el romanticismo, los compositores continuaron escribiendo música de cámara para la corneta aunque en menor medida. Tenemos algunos ejemplos, como el del director de orquesta y compositor Shinichi Takata, que compuso *Tres piezas para corneta y piano* en 1939. Su pasión por la corneta fue fruto de un regalo de este instrumento que le hizo comenzar a estudiarlo basándose en el método de J.B Arban. Por ello en su obra vemos muchos matices típicos de la escuela francesa.

Otras obras significativas son los dos *Portraits* (1995), para fliscorno o corneta y piano, escritos por Joseph Turrin; *Song* Para corneta y piano compuesta en 1972 por Richard Lane, padre de Philip Smith, trompeta solista de la orquesta filarmónica de Nueva York.

Michel Jean-François (*1957) y su obra *Opening Tune* (2012) es una obra compuesta para grupo de metales donde incluye la corneta, de una duración de cinco minutos y estilo contemporáneo; *Akron* para trompeta o corneta y piano del compositor Francés E, Debons.

A comienzos del siglo XX, comienza a surgir un nuevo género procedente del Jazz, nacido en el sur de Estados Unidos: el **Dixieland**. Era un nuevo estilo en el cual se desarrollaban improvisaciones, tempos más rápidos y una música con mayores recursos técnicos. Era un buen caldo de cultivo para las posibilidades de la corneta.

El principal cornetista de la época de esta música fue Nick La Rocca (1889-1961) con su original Dixieland Jazz band. Los tres instrumentos que destacan sobre los demás son la tuba, la corneta y el piano. El ritmo lo lleva la batería, clarinete, trombón y bajo. Aún así estos instrumentos también improvisan haciendo solos.

Este tipo de formación musical ha llegado hasta nuestros días con bandas como Canal Street Jazz Band, una banda de jazz tradicional formada en 1967 y afincada en Madrid, Bohém Ragtime Jazz Band (afincada en Hungría y que tiene obras como *Georgia Swing*, *Kansas City Stomp* de Jelly Roll Morton o *Royal Garden Blues* de Clarence y Spencer Williams).

En la actualidad la corneta continúa teniendo mucha presencia en las agrupaciones anglosajonas, tanto a nivel de grupos de cámara para metales como de agrupaciones de mayor tamaño como brass band y grupo de metales.

7. PROGRAMA A INTERPRETAR

* *El carnaval de Venecia* de J. B. Arban

* *Rag-Polka* de C. Bolling

7.1. Carnaval de Venecia de J. B. Arban.

El Carnaval de Venecia como fiesta popular surge en el siglo XIII, aunque es en el siglo XVIII cuando alcanza su máximo esplendor. En esta celebración la nobleza se disfrazaba para salir a mezclarse con el pueblo, por ello las máscaras son el elemento más importante del carnaval. En 1797 Napoleón Bonaparte, durante su ocupación de Venecia, prohibió los festejos de carnaval por miedo a que se generasen conspiraciones. Éste fue poco a poco restableciéndose en el Siglo XX y ya de forma oficial en 1979.

Esta fiesta supone la fuente de inspiración de la obra que nos ocupa. Se trata de la composición con el éxito más duradero de Arban. Es una pieza divertida, extrovertida y desenfadada, en la que el intérprete puede demostrar su dominio del instrumento. Los pasajes vertiginosos y las inacabables sucesiones de combinaciones de picado y ligado, reclaman el virtuosismo del instrumentista.

Formalmente, el Carnaval de Venecia de Arban es un típico tema con variaciones, precedido de una introducción. El tema es sometido a diferentes cambios que son expuestos en cuatro pequeñas variaciones de gran virtuosismo. Cada una de ellas rediseña el tema de diferentes maneras: melodía, ritmo, textura, armonía, timbre, etc.

En general, en los temas y variaciones se pueden producir todo tipo de modificaciones. Las **variaciones con respecto a la melodía** surgen al añadir notas al perfil melódico principal, dándole a la melodía un carácter nuevo. En otras ocasiones, se **reinterpreta la armonía**, dándole una mayor complejidad para el escuchante. Incluida en esta última tipología podemos encontrar la **variación por modo**, donde se añade el recurso de la reinterpretación armónica. También podríamos encontrar un cambio en la textura del acompañamiento, a esto se le llama **variación textural**, si se elabora una contramelodía para el tema (a la manera de Bach), surge la **variación contrapuntística** y si se produce un cambio de ritmo, la **variación de ritmo**.

En los temas y variaciones se pretende reformular un tema sencillo de manera que resulte reconocible al oído. El tema es sometido a diferentes cambios pero siempre conservando la melodía principal, de tal manera que el oyente lo identifique con relativa facilidad.

La obra a interpretar está escrita para corneta, en el tono de Fa mayor y en un compás binario de subdivisión ternaria. Consta de una introducción o fantasía, un tema y cuatro variaciones. El tema principal se escucha por parte del solista poco después de la intervención de la orquesta o el piano. Las cuatro variaciones están separadas por unas introducciones de siete compases. Toda la obra está organizada en forma de melodía acompañada, con frases simétricas o frases cuadradas, ya que se componen del mismo número de elementos.

La introducción o fantasía (compases 1-46, en Fa mayor), presenta el siguiente esquema:

- C. 1-7: introducción orquestal en Fa Mayor.

- Parte solista de corneta (c. 8-32).

 - * Parte A: C. 8-24: Periodo de 16 compases, dividido en dos sub-periodos y éstos a su vez subdivididos en dos frases.

 - * Parte B: C. 24-39: Divida en dos frases: compases 24-31 y compases 32-39.

- Finaliza la orquesta con los mismos motivos expuestos en la introducción.

Esta introducción está dividida en dos partes: A; 16 compases (Cc 8-24) y B; (Cc 24-39)

En la primera parte (A), el antecedente expone dos motivos, que vuelven a aparecer en el consecuente. Armónicamente, el antecedente lleva la tónica a una semicadencia de carácter abierto sobre la dominante y el consecuente, una cadencia de carácter cerrado (con su correspondiente motivo cerrado) que conduce de vuelta a la tónica.

En la segunda parte (B) entre el compás dieciséis y el veintidós hay un pequeño puente que modula para volver rápidamente a la tonalidad original, dando fin a la introducción de esta obra.

A nivel melódico, podemos resaltar la utilización de los mordentes, como es el caso de los compases 9, 14, 17, 32 y 36 y de grupetos, como en el compás 15.

El tema principal de la obra está compuesto por dos frases binarias de ocho compases cada una. En cada una de ellas observamos dos semifrases a modo de pregunta y respuesta y que se corresponden también armónicamente. El tema viene adornado con diferentes apoyaturas (c. 3, 4, 5, 6, 9, 10, 11 y 14) y mordentes en los compases 7 y 8. Al finalizar el tema se aprecia una pequeña variación en grupos de seis semicorcheas.

La primera variación se presenta en tresillos y semicorcheas para después destacar seguidamente las fusas en escala cromática descendente y stacatto, volviendo más tarde a los motivos variantes por medios de ligaduras. Armónicamente no cambia nada con respecto al tema.

La segunda variación utiliza el triple picado, donde se escucha claramente el tema principal rodeado de notas de paso.

La tercera comienza con una clara melodía romántica y vacilante que llega a ser dominada, más tarde, por la melodía rápida y expresiva.

En la cuarta y última, destaca la velocidad y el virtuosismo del instrumentista y la fuerte expresión de la melodía donde no se pierde el tema principal, que está adornado por una serie de grupetos superiores mientras que el tema nos aparece en el registro grave del instrumento.

CORNETA EN Bb

Carnaval de Venecia Tema

ARBAN

The musical score is written for Cornet in Bb and consists of three staves of music. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second staff starts at measure 6, and the third staff starts at measure 12. The music is in 6/8 time and features various ornaments, triplets, and slurs.

Carnaval de Venecia variacion n° 4

ARBAN

Las notas señaladas en rojo nos muestran el tema principal.

7.2. Rag-polka de C. Bolling

Claude Bolling nació en Cannes (Francia) el 10 de abril de 1930. Fue pianista, compositor, arreglista y director de orquesta. Tras una formación inicial clásica, descubrió el jazz gracias a un amigo que le abrió las puertas a lo que sería su gran pasión.

En 1944 ganó el “Tournio des Amaters”. Fue alumno de Marie Louise “Bob” Colin. En 1945 ganó el concurso de aficionados ”Jazz Hot” y también el “Hot Club” of France, en París.

Su primera grabación fue a los dieciocho años. Después de la segunda guerra mundial, junto a Claude Abadie y Claude Luter, protagonizó uno de los intentos de hacer jazz tradicional en Francia. Su primera orquesta fue fundada en el año 1955, pero las dificultades económicas tras la postguerra le impidieron que siguiera en activo.

Tras cumplir el servicio militar, se dedicó a las sesiones de grabación, a los conciertos y trabajó en clubes de moda. Así se dio a conocer y se fue convirtiendo en unos de los músicos más destacados y respetados de la época.

Fusiona el jazz y la música clásica. Trabajó con Duke Ellington, Count Basie, Jimmy Luncefors y Glenn Miller. En Noviembre de 2001, realizó una gira por España, actuando entre otros lugares en el teatro de la Maestranza de Sevilla.

La obra propuesta, es uno de los movimientos de la composición Toot Suite. Se trata de una obra que fusiona el jazz y el clásico. Está formada por seis movimientos e interpretada por trompeta, piano, contrabajo y batería. Cada uno de los movimientos esta escrito para diferentes trompetas: Allegro (trompeta en Do), Mystique (trompeta en mi bemol), Rag-Polka (corneta), Marche (trompeta piccolo en si bemol), Vespérale (fliscorno) y Spirituelle (trompeta piccolo en si bemol). Con el mismo título de Toot suite y similar estructura también compuso Bolling para otros instrumentos, como por ejemplo para flauta y violín.

Rag-Polka, que es el movimiento a interpretar, está compuesto para corneta en si bemol, acompañado del trio clásico de jazz (piano, contrabajo y batería). Este movimiento es una fusión musical entre el Rag-Time y la Polka.

La polka es una danza popular rápida y animada que nació en Europa central (Bohemia) a mediados del siglo XIX. Está escrita en compas de 2/4 y tempo rápido. Suele comenzar con una introducción que prepara la entrada del tema y una coda para finalizar la obra.

Por otro lado, el ragtime es un género musical nacido en Estados Unidos a finales del siglo XIX, aunque se popularizó a principios del siglo XX. Se caracteriza por un ritmo binario sincopado y acentuado en los tiempos impares. La palabra Ragtime proviene de Ragged-time que significa tiempo rasgado, aunque en la mayoría de los casos se presenta abreviado con la palabra Rag (como es este caso). Es una música que proviene de los ritmos africanos y fue una de las mayores influencias en el desarrollo de Jazz. Uno de sus compositores más destacados fue Scott Joplin (1868-1917), que contribuyó a definir el Ragtime con una estructura, armonía y métrica particulares, tal y como hoy en día lo conocemos. Suele escribirse en compas binario de 2/4 ó 4/4, con un acompañamiento de bajo en los tiempos impares y acordes en los pares que realzan la melodía sincopada. El ragtime clásico suele tener una estructura con la forma AABBACCDD, con una introducción de cuatro compases y secciones de 16 compases.

En el caso de la obra Rag-Polka, no se ajusta exactamente a la estructura típica del ragtime clásico. Veamos a continuación las partes de que consta:

La primera sección abarca desde la letra A (que comienza en Fa mayor) a la letra C. Dentro de ésta hay dos partes diferenciadas: de A a B con una cadencia abierta y de B a C que es una repetición de lo anterior. La segunda sección comprende desde la letra C hasta la D y esta compuesta por una melodía con intervalos de terceras.

A partir de la letra D se vuelve a repetir el comienzo, pero cambiando la parte final ya que presenta la misma melodía y figuración pero a diferentes alturas y finalizando con la primera cadencia perfecta. Al igual que en la letra A también se divide en dos partes, la primera son los ocho primeros compases y la segunda los restantes. Todo esto constituye la tercera parte a la que sigue una melodía interpretada por el trío acompañante.

De la letra F hasta la J sería la cuarta sección del movimiento, también dividida a su vez en dos secciones: de la F hasta la G, con movimientos ascendentes y descendentes cromáticos, y de la G a la J, terminando en una cadencia perfecta. Estas cuatro secciones se vuelven a repetir completas y sin ninguna modificación.

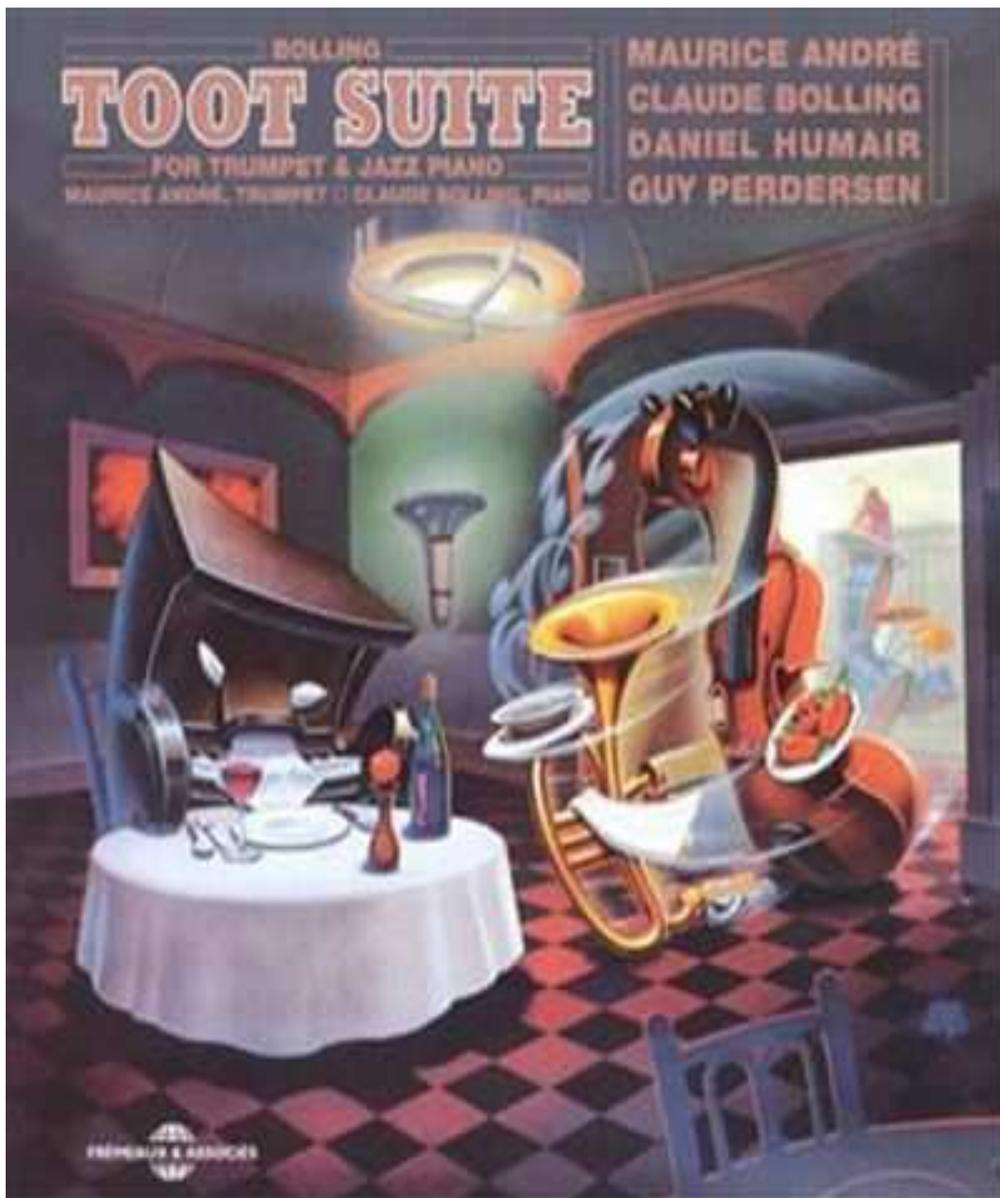
La quinta parte está comprendida entre la J y la L. Está en el tono de Si bemol mayor, ofrece una melodía más lírica y más cantable que la anterior y termina en la dominante de la tonalidad, lo que da paso a la sección siguiente.

La última sección es la más virtuosística, también tiene dos secciones de la M a la N y de la N hasta el final. Se vuelve a repetir la melodía anterior, pero con una variación en los cuatro últimos compases que prepara el final con una cadencia perfecta.

Esquema:

Sección	Tonalidad	Duración
Introducción	Fa Mayor	4 primeros compases
A	Fa Mayor	A-C (16 compases)
B	Fa Mayor	C-D (8 compases)
A´	Fa Mayor	D-E (13 compases)
Acompañamiento	Fa Mayor	4 compases
C	Fa Mayor	F –I (20 compases)
Acompañamiento	Fa Mayor	I-J (4 compases)
Se repite todo lo anterior.		
D	Si bemol mayor	J- L (16 compases)
Acompañamiento	Si bemol mayor	L-M (4 compases)
E	Si bemol mayor	M –Final (17 c.)

Como se aprecia en el esquema, no sigue una forma de rag-time clásica pero si que respeta la tonalidad, la acentuación en los tiempos débiles y las entradas de cuatro compases al iniciar cada parte. En cuanto a la similitud con la polka, se ve claramente en el tempo rápido del movimiento, el compás binario y la utilización del triple picado de modo similar a otras polkas clásicas para trompeta.



Portada del disco *Toot Suite for trumpet & Jazz piano*, donde el autor y el trompetista Maurice André grabaron esta obra por primera vez.

8. FUENTES CONSULTADAS

8.1. Hemerografía:

- “La trompeta en el romanticismo”, *Alnafir*, Asociación de trompetistas de Andalucía, número 4, noviembre 2008, Sevilla. Diciembre 2013
- “Fantasía Esclava para corneta en si bemol y piano de Carl Höhne”, *Alnafir*, Asociación de trompetistas de Andalucía, número 4, noviembre 2008, Sevilla.

8.2. Linkografía:

- Trumpetland.com. *Lectura e interpretación de la trompeta: Romanticismo solista*. 2013, Sevilla, Joaquín Leal. Fecha de la consulta 11 de enero de 2014, disponible en: <http://www.trumpetland.com/index.php?id=16§ion=articles&cmd=details>.
- www.csmcordoba.com. *La técnica de la trompeta: Evolución de las diferentes escuelas y sistemas pedagógicos a lo largo de la historia. Estudio comparativo de las diferentes escuelas*. Cordoba, Jesús Rodríguez Azorín, 2005. Fecha de la consulta 10 de diciembre de 2014, disponible en: <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-4/235-la-tecnica-de-la-trompeta-evolucion-de-las-diferentes-escuelas-y-sistemas-pedagogicos-a-lo-largo-de-la-historia-estudio-comparativo-de-las-diferentes-escuelas>.
- www.csmcordoba.com. *Evolución histórica de los instrumentos de viento-metal. Antecesoros de la trompeta moderna. Sistema de válvulas, pistones y su aplicación en los instrumentos de metal*. Cordoba, Jesús Rodríguez Azorín, 2004. Fecha de la consulta 19 de diciembre de 2014, disponible en: <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-3/193-evolucion-historica-de-los-instrumentos-de-viento-metal-antecesoros-de-la-trompeta-moderna-sistema-de-valvulas-pistones-y-su-aplicacion-en-los-instrumentos-de-metal>. Noviembre 2013

8.3. Discografía:

- SOMERHALDER, Giuliano. *Virtuosity Westpahlia new Philharmonic Orchestra*, Alemania, Solo Música, 2009.
- BOLLING, Claude y ANDRÉ, Maurice. *Toot suite*. Compact disc digital audio. Francia, Sony BMG Music entertainment, 1986.

8.4. Videografía:

- Youtube: Winton Marsalis, Carnaval of Venice. Fecha de la consulta 15 de enero de 2014, disponible en:

<http://www.youtube.com/watch?v=inED9IicIpc>.

- Youtube: Maurice André, Carnaval de Venecia. Fecha de la consulta 15 de enero de 2014, disponible en:

<http://www.youtube.com/watch?v=2Bb54Ecb5b4>.

8.5. Partituras:

- ARBAN, Jean Baptiste. Fantasie, theme and variaciones on the carnival of Venice. Nueva York, Belwin Mills, 1961.

- BOLLING, Claude. Toot Suite. U.S.A, Editions Caid Publishing, 1982

9. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- PLANTINGA, León. La música romántica, Móstoles (Madrid), Ediciones Akal.S.A., 1992.

- GROUT, Donald; J. PALISCA Claude. Historia de la música occidental, 2, Séptima reimpresión de la segunda edición, Madrid, Alianza Música, 1999.

- OWEN WARD, John, Diccionario Oxford de la música, Segunda edición, Barcelona, septiembre 1984.

- LEAL DE LA ORDEN, J. Joaquín, Literatura e interpretación de la trompeta, primera edición, Barcelona, septiembre 2011.

- ARBAN, Juan Bautista, Método completo de trompeta cornetín o fliscorno, quinta edición, Zaragoza, noviembre 2004.