



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

ANÁLISIS HISTÓRICO, INTERPRETATIVO Y TÉCNICO DEL “CONCIERTO PARA TROMPETA Y PIANO” EN FA MENOR DE OSKAR BÖHME

Alumno: Carlos Martínez Mari



Director del TFG: Emilio José Gómez Argumánez

Grado Superior de Música

Curso académico

2023-2024

RESUMEN

El Trabajo Fin de Grado que se propone se centra en la búsqueda de conocimientos sobre el *Concierto en Fa Menor* de Oskar Böhme que es compuesto en el siglo XIX, la vida de este compositor y la investigación sobre la contextualización de la trompeta en la época romántica, adentrándose así en la vida y evolución de la trompeta durante esta etapa histórica para poder interpretar una versión propia del *Concierto para trompeta en Fa menor* de Oskar Böhme.

Palabras clave

Evolución, trompeta, investigación, Oskar Böhme.

ABSTRACT

The proposed Final Degree Project focuses on the search for knowledge about the Concerto in F Minor by Oskar Böhme composed in the nineteenth century, the life of this composer and research on the contextualization of the trumpet in the romantic era, entering into the life and evolution of the trumpet during this historical period in order to interpret a version of the trumpet Concerto in F Minor by Oskar Böhme.

Keywords:

Evolution, trumpet, research, Oskar Böhme.

RESUM

El Treball Fi de Grau que es proposa se centra en la recerca de coneixements sobre el Concert a Fa Menor d'Oskar Böhme que és compost al segle XIX, la vida d'aquest compositor i la investigació sobre la contextualització de la trompeta a l'època romàntica, adentrant-se així en la vida i evolució de la trompeta durant aquesta etapa històrica per poder interpretar una versió pròpia del Concert per a trompeta a Fa menor d'Oskar Böhme.

Paraules clau

Evolució, trompeta, investigació, Oskar Böhme.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer a todos los profesores que me han acompañado durante estos años, en especial a Emilio J. Gómez Argumánez, mi profesor durante todo el trayecto de formación y del cual he aprendido a ser mejor músico y mejor persona.

En segundo lugar, me gustaría nombrar a Juan Carlos Alandete Castillo, al que considero mi guía y apoyo dentro del mundo de la música.

Gracias a todos los compañeros que han formado parte de este camino, en especial Remigi Roca, Arnau Roca y Pablo Vidal por acompañarme y ayudarme durante estos años.

Y por último a mi familia, mis padres y hermanos, los cuales les debo todo por siempre hacer lo posible para que logre todas mis metas y en especial a Salvador Martínez Esteve, mi tío y primer tutor al que le debo dar las gracias por impulsarme a seguir esta carrera y nunca rendirme.

“Va per tú tío”

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	1
1.1. Justificación	1
1.2. Objetivos.....	1
1.3. Estado de la cuestión.	1
1.4. Metodología.....	2
2. MARCO TEÓRICO	3
2.1. Contexto histórico.....	3
2.2. Oskar Böhme.	4
2.3. Historia de la trompeta	7
2.4. La corneta	11
3. ANÁLISIS DEL CONCIERTO	13
3.1. Análisis histórico	13
3.2. Análisis formal, armónico e interpretativo	13
3.2.1. Primer movimiento	14
3.2.1. Segundo movimiento	21
3.2.2. Allegretto	24
3.2.3. Tercer movimiento	25
3.3. Análisis Pedagógico	30
3.3.1. Doble picado.....	30
3.3.2. Agudos.....	31
3.3.3. Flexibilidad.....	34
3.3.3. Digitación	35
4. CONCLUSIONES.....	36
5. BIBLIOGRAFÍA	37

6.	WEBGRAFÍA	38
7.	ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES	39

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación.

La razón principal por la que se ha realizado este Trabajo Fin de Grado es centrarse en analizar el trasfondo histórico y ofrecer una interpretación personal del *Concierto para trompeta* de Oskar Böhme. Este concierto ocupa un lugar destacado dentro del repertorio de trompeta. Además, aborda una amplia gama de aspectos técnicos e interpretativos a lo largo de sus tres movimientos. La elección de este concierto como pieza central de este trabajo se debe a su relevancia y complejidad.

1.2. Objetivos.

Objetivo principal:

1. Interpretar la obra dentro de las características estilísticas de la época.

Objetivos secundarios:

1. Contextualizar la obra en el Romanticismo.
2. Determinar las características propias de la obra.
3. Resolver los problemas técnicos que puedan surgir en el estudio.

1.3. Estado de la cuestión.

En la investigación de este trabajo se han tenido en cuenta diferentes fuentes bibliográficas. En el libro de E. Tarr (1988) *The Trumpet* existe información valiosa sobre la trompeta en el periodo en el que fue compuesta la obra que es objeto de estudio en este TFG. Sobre este mismo periodo histórico también se ha utilizado el artículo de Márquez (2016) «Evolución de la trompeta» publicado en la web International Journal of Music, para una mejor comprensión de la evolución que sufre la trompeta en la historia. En cuanto a la vida del compositor se han recogido datos en el libro de E. Koehler (2015) *A Dictionary for the Modern Trumpet*, que dará una mejor perspectiva de su vida y obra. Un aspecto importante para entender este concierto es la invención del pistón y sobre este tema se ha empleado el libro de G. Cassone (2009) *The trumpet book*.

1.4. Metodología.

Para alcanzar los objetivos planteados se propone una metodología de investigación documental, en la que se utilizarán enciclopedias, libros y artículos para buscar información.

En primer lugar, se ha realizado una búsqueda sobre la evolución que sufre la trompeta a lo largo de la historia. Posteriormente, se ha indagado sobre el estilo y vida del compositor. A continuación, se ha llevado a cabo un estudio formal, armónico e interpretativo. Esto nos va ayudar a comprender lo que el compositor quiere transmitir en cada uno de los temas y nos permitirá hacer una interpretación lo más coetánea a la época. Por último, se ha elaborado una propuesta pedagógica en la que se comenta los aspectos técnicos más complejos de la obra. Con ello se han buscado los ejercicios que nos ayudarán a superar todos los problemas técnicos que nos aparezcan durante la interpretación.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. Contexto histórico.

El Romanticismo fue un movimiento artístico, cultural e intelectual que emergió a finales del siglo XVIII en Europa. Este movimiento se caracterizó por un enfoque en la individualidad, la expresión emocional, la libertad artística y una fascinación por lo sublime y lo misterioso. El Romanticismo está asociado al movimiento *Sturm und Drang* (que se traduce como ‘tormenta e ímpetu’), que tuvo lugar entre 1767 y 1785.

Durante esta etapa surgieron muchos compositores influyentes dentro del Romanticismo como, por ejemplo: Franz Schubert (1797-1828), Johann Strauss (1804-1849), Richard Wagner (1813-1883) entre otros. Sin embargo, uno de los compositores más influyentes en esta época fue Ludwig van Beethoven (1770-1827). Si se observan las creaciones de este artista muestran un cambio desde un estilo clásico tradicional hacia una expresión más intensa de emociones, como se puede ver en su Novena Sinfonía. Este cambio fue fundamental en el paso del periodo clásico al romántico.

Desde 1830, la música rusa ha ejercido una poderosa influencia y fue ganando reconocimiento en Europa, caracterizándose por el empleo de escalas poco comunes, estructuras innovadoras y ritmos melódicos libres. Este estilo de composición se denomina “nacionalista”, movimiento generado en el siglo XIX muy predominante dentro de la época que buscaba expresar la singularidad cultural y capturar el espíritu de una nación en sus obras. (Takacs, 2003, pp. 3-4)

Dicho género aparece en Rusia a principios del XIX liderado por Mijaíl Ivánovich Glinka, considerándolo como el creador del nacionalismo ruso. Gracias a la creación de este género aparecieron varios compositores de la época creándose así *el grupo de los cinco*, formado por *Mili Alekséievich Balákirev*, *Cesar Cui*, *Modest Musorgski*, *Rimski Korsakov*, *Aleksandr Borodín*. (<https://www.filomusica.com/filo78/nruso.html>.)

Este grupo se centraba en crear música con tintes folclóricos, podemos ver un claro uso de estructuras armónicas simples y ritmos regulares a lo largo de sus piezas. Algunos ejemplos podrían ser *Una Noche en El Monte Pelado*, poema sinfónico de Mussorgsky escrito en 1867 y estrenado en 1886, otro ejemplo también podría ser *En las estepas de Asia central* de Borodín compuesta en 1880.

2.2. Oskar Böhme.

Oskar Böhme nació el 24 de febrero de 1870 en la pequeña localidad de Potschappel, cerca de Dresden, en Alemania. Empezó dando clases con su padre, Wilhelm Böhme, el cual también era trompetista. Como señala Tarr (2003) Böhme realizó, a los 15 años, una gira como solista de corneta a partir de 1885. Durante su período de viaje Böhme recibió lecciones del profesor Gurlitt en Hamburgo y de Horovitz en Berlín, y más tarde del profesor Hertzfeld en Budapest. (<https://brassmusiconline.com/blogs/articles/oskar-bohme>.)

En 1894, Böhme se mudó a Budapest, donde se unió a su hermano mayor Willy en la Orquesta de la Ópera Real de Hungría. Willy, quien ya estaba establecido en Budapest desde 1889, se convirtió en el primer profesor de trompeta en la Real Academia Nacional de Música de Hungría en 1897. Posteriormente, Oskar dejó la ciudad en 1896 para estudiar en el Conservatorio de Leipzig.

Además de cursar estudios de composición en el conservatorio, Böhme recibió enseñanzas del trompetista principal de la Orquesta Gewandhaus de Leipzig, Ferdinand Weinschenk (1831-1910). Weinschenk, era un destacado profesor cuyos alumnos a menudo interpretaban repertorio para trompeta, incluyendo composiciones de Böhme. Se cree que el estreno mundial del *Concierto para Trompeta en mi menor, Op.18*, fue realizado por uno de los alumnos de Weinschenk, Friedrich Steuber, durante uno de los recitales estudiantiles el 9 de junio de 1899. Böhme decidió dedicar este concierto al propio Weinschenk, con lo que se puede observar que había una gran amistad entre ambos.



Ilustración 1 Oskar Böhme. Fuente: International Trumpet Guild

A partir de este momento llega un período muy importante en la vida de Böhme, la emigración a Rusia. Durante la década de 1860 la educación rusa estaba muy por detrás de las potencias de Occidente, por lo que las instituciones rusas se pusieron en marcha para atraer a músicos europeos de occidente y ofrecerles nuevas oportunidades académicas e interpretativas. Por esta razón, Böhme junto con Wilhelm Wurm y Willy Brandt, trompetistas alemanes destacados en la época, aprovecharon para llevar su carrera profesional al Este, consiguiendo así la ciudadanía rusa y poder trabajar legalmente allí. (<https://brassmusiconline.com/blogs/articles/oskar-bohme>.)

Böhme se mudó a San Petersburgo, donde tocó la corneta en la Orquesta del Teatro Mariinsky desde 1897 hasta 1921, periodo en el que compuso la obra de este trabajo de investigación. Durante 1921 dio clases en el Colegio Militar de Leningrado y donde posteriormente sobre el 1930 volvió a tocar con la orquesta, incorporándose así al Gran Teatro Dramático Gorky Bolshoi. Permaneció en esta formación musical hasta 1934, año el cual se conoce por el inicio de la etapa llamada “Gran Terror”.



Ilustración 4 Última fotografía de Oskar Böhme. Fuente: International Trumpet Guild

A principios del siglo XX, la Unión Soviética transcurría por un período que era peligroso para aquellos vistos como una amenaza al régimen comunista, incluyendo a artistas como Oskar Böhme. Joseph Stalin tras asumir el poder en 1934, comenzó una época conocida como "Gran Terror", una cacería de artistas, científicos y otros percibidos como opositores al régimen comunista. Durante 1937 y 1938, Stalin ordenó la eliminación definitiva de los elementos capitalistas que, basándose en su historial político, identificaba quiénes consideraban enemigos antisoviéticos. Böhme fue arrestado el 13 de abril de 1935, bajo acusaciones falsas y fue condenado a tres años. Luego fue trasladado de San Petersburgo a Orenburg.

A partir de este momento es mucha la desinformación que hay sobre el final de su vida, aunque es probable que durante sus últimos años anduviera buscando trabajo en escuelas o conservatorios para poder ganarse la vida.

La muerte de Oskar Böhme nunca fue comunicada, y no existe documentación sobre dónde fue enterrado. Durante los años 1934 a 1945 Stalin dio la orden de fusilar a toda la gente desleal para su régimen, por lo que se puede deducir que su muerte oscila dentro de estas fechas.

2.3. Historia de la trompeta

Los orígenes de la trompeta se remontan a miles de años en la antigüedad. Desde sus inicios la trompeta se usaba mayormente para fines religiosos o militares.

En el Antiguo Egipto los trompetistas son representados en procesiones militares y ocasionalmente participando en ceremonias no militares y rituales sagrados. (Wallace & McGrattan, 2011, pp. 9-10) En la época de Tutankamon, año 1358 a.C. se construye una trompeta con forma alargada y recta y en 1922 se descubren dos trompetas, una de plata y otra de bronce, conocidas por el nombre de *sneb*. Aunque fuesen un antepasado muy lejano de la trompeta ya poseían la forma principal de la que conocemos hoy en día.

Uno de los primeros usos que se le dio a la trompeta fue en conflictos bélicos, ya que cada ejército poseía una agrupación de trompetas y tambores para que fueran escuchados desde largas distancias. De esta forma podían anunciar diferentes órdenes como la llegada de un rey, el inicio de una batalla, etc...

En distintas culturas se sigue desarrollando la trompeta, en el caso de los griegos con el *salpinx*, en el de los romanos la *buccina*, o la cultura china con la *Suona*. (Tarr, 1988, p. 24)

Además de la *buccina*, los romanos tenían otros tipos de trompetas según la función que fueran a desarrollar; la *tuba*, el *litus* y el *cornu*. La *tuba romana* fue el primer instrumento que se asemejó más a la trompeta, con un tubo cónico y una longitud de 120 cm (Lasarte, 2021, p. 21)

La denominada trompeta natural tiene su origen en el Renacimiento (siglos XV-XVI). Esta trompeta no tiene válvulas, por lo tanto, solo produce armónicos naturales. En esta etapa se encuentran las primeras composiciones específicas para ella, por ejemplo, *Canzon per sonar quarti toni a 15, Ch.185* (1597) de Giovanni Gabrieli.

El Barroco (1600-1750) es un periodo de esplendor para la trompeta, durante esta época adquirió un carácter solista gracias al desarrollo del arte del *clarino*, en un principio este término estaba designado a una trompeta natural de pequeñas dimensiones que estaba adaptada para poder interpretar el registro agudo, aunque, con el tiempo se aplicó este

término al registro agudo para el que componían los compositores a la trompeta. El resto de las voces ordenadas de más agudas a grave eran las siguientes: principal, alto, vulgano y basso. (Ibáñez, 2019, p. 21)

Dentro de esta época ocurre un acontecimiento importante dentro la historia de la trompeta, gracias a compositores como Bach, Haendel, Henry Purcell, etc.... se introduce este instrumento dentro de la orquesta. Algunos ejemplos son : *Ode for the Birthday of queen Mary II - Come, ye sons of art* (1694), *El Mesías* HWV 56, *Christmas Oratorio* BWV 248.

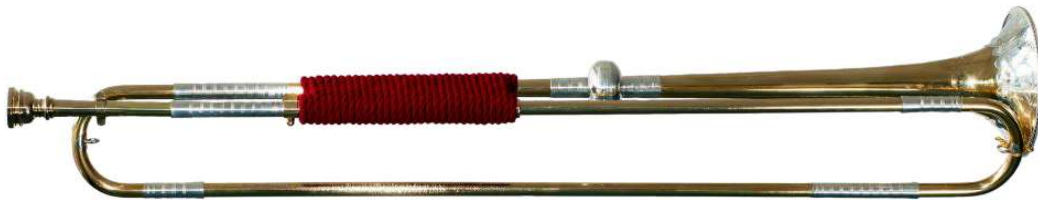


Ilustración 7 Trompeta Natural Fuente: Trumpet Magazine <https://trumpetmagazine.online/>

Después de la importancia que tuvo en el anterior periodo, la trompeta sufre una decadencia importante en el Clasicismo (1750-1810), ya que se consideraba que al cambiar el estilo musical, la trompeta aun estaba relacionada con el estilo anterior por su carácter heróico y no encajaba dentro de los nuevos estándares musicales de la época. Aun así, en esta periodo se compusieron los dos conciertos más importantes hasta aquel entonces, *Concierto para trompeta y orquesta en mi b Mayor* de Franz Joseph Haydn compuesto en 1796 y el *Concierto para trompeta en mi Mayor* de Johann Nepomuk Hummel escrito en 1803 y estrenado el día de Año Nuevo de 1804 por Anton Weidinger, trompetista destacado en este periodo para el cual se escribieron estas dos obras para su interpretación.

Estos dos conciertos se compusieron para trompeta de llaves, esta trompeta poseía un sistema de llaves muy parecido al del clarinete o fagot, el cual permitía al intérprete tocar todas las notas de la escala cromática.



Ilustración 10 Trompeta de llaves. Fuente: Trumpet Magazine
<https://trumpetmagazine.online/>

En 1815 el trompista Heinrich Staelzel añadió a su instrumento dos pistones tubulares. No fue hasta cuatro años más tarde cuando Staelzel junto con Friedrich Blühmel consiguieron una patente para la llamada “*box valve*” que tenía forma cuadrada por el exterior. En 1820 se añadieron estos pistones a las trompetas, sin embargo, un tiempo más tarde Staelzel y Blühmel se separaron, por culpa de varias discusiones en las que ninguno se ponía de acuerdo sobre quién tendría la autoría del invento. (Tarr, 1988, p. 159). Blühmel afirmó que ya había desarrollado una idea llamada *Schieberröhren* (tubos deslizantes) en 1811. Después de esta separación, el fabricante de instrumentos Karlsruhe W. Schuster, elaboró instrumentos para Blühmel cuyas válvulas se hacían llamar “*Schuster valves*”. (Cassone 2009, p. 76)



Ilustración 13 Trompeta con Schuster Valves. Fuente: oscarabella.com

Stoelzel siguió perfeccionando su mecanismo con la construcción de pistones cilíndricos en una *trompette* (un tipo de corneta), que disfrutó de un éxito generalizado hasta finales de siglo.

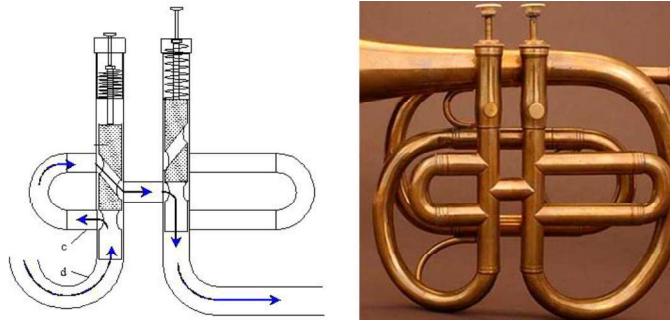


Ilustración 16 Pistón Stölzel. Fuente: oscarabella.com

Este instrumento llegó a Francia en 1826, enviado a Dauverné por el compositor Gaspare Spontini. Dauverné se percató de que este instrumento tenía varios defectos en la entonación y el sonido, este se puso en contacto con Jean-Hilaire Asté, un fabricante de instrumentos, para producir el primer modelo francés de trompeta con válvulas.

Josef Kail (1795-1871) que trabajó con Joseph Felix Riedl para desarrollar lo que se conoce como el sistema vienés de pistones, fue el primer solista que utilizó una trompeta con válvulas.. (Cassone, 2009, p. 78)

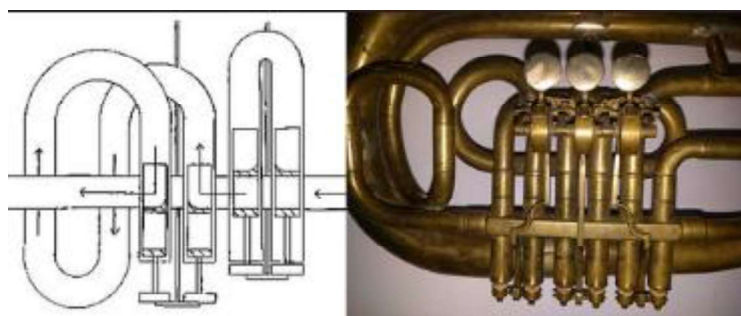


Ilustración 19 Pistón Vienés. Fuente: oscarabella.com

Hay que recalcar que el primer instrumento de válvulas que utilizaba un cilindro giratorio fue creado por Blühmel en 1819, que con el tiempo se convertiría en lo que hoy se conoce como válvula rotatoria, utilizado principalmente en la actualidad en las orquestas alemanas y austríacas.

No fue hasta 1839, cuando François Périnet, un fabricante francés, perfeccionó las válvulas introduciendo un tercer pistón, creando así el sistema que conocemos hoy en día.

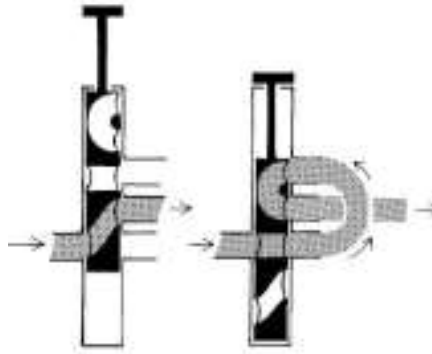


Ilustración 22 Pistón Périnet. Fuente: oscarabella.com

2.4. La corneta

La corneta es un instrumento que se sitúa dentro de la familia de la trompeta, apareció por primera vez en París alrededor de 1825, comúnmente contruida en *sib* con un mayor porcentaje de tubo cónico que la trompeta y una boquilla con una copa más profunda.

Aunque como se ha dicho, se solía construir en *sib*, también se construían en *mib*, *sib*, *do* y *la*, aunque la corneta en *la* no era otra diferente, sino una construida en *sib* a la que se le atribuía una bomba adicional que podía hacer que el instrumento bajara medio tono.

La corneta en *mib* fue la predominante en las orquestas de Estados Unidos hasta la década de 1880, considerada como la corneta *soprano*, mientras que la corneta en *sib* era considerada como *alto*. La corneta en *do* se solía utilizar en la iglesia o en música de salón, ya que los intérpretes podían leer las partituras de piano sin necesidad de transporta. Compositores como Berlioz, Stravinsky y Tchaikovsky compusieron papeles destacados para este instrumento como por ejemplo *Symphonie funèbre et triunfale* (1840) de Berlioz, *Capricho Italiano* (1880) de Tchaikovsky y *La historia de un soldado* (1918) de Stravinsky.

Sin haber ninguna patente oficial sobre la corneta, alrededor de 1831 Joseph Forestier y François Dauverné atribuyen a la empresa francesa Halary la incorporación de dos válvulas Stoelzel al *posthorn*, creando así las primeras cornetas llamadas cornoceans. Las boquillas de cornoceans poseían bordes estrechos y copas cónicas más profundas como las boquillas de la trompa.

En la segunda mitad del siglo XIX, Jean-Baptiste Arban creó una nueva propuesta con una corneta en *sib* y una boquilla más profunda que poseía un sonido más brillante, un ataque más definido y un virtuosismo asombroso. Con la publicación de su *Grande méthode complète pour Cornet à pistons et de saxhorn* (1864) revolucionó la pedagogía del viento metal, llegando a ser el primer el primer cornetista en ser nombrado profesor del Conservatorio de París en 1869 (Koehler, 2015, p. 40)

Los compositores comenzaron a asignar partes separadas para trompetas y cornetas dentro de obras y repertorio orquestal, estas últimas destacan por su agilidad y expresividad. Entre los virtuosos de la corneta notables de la época se encuentran Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban, Jules Levy y Herbert Lincoln Clarke. Sin embargo ninguno de los principales compositores de la década de 1800 escribió material para solista y orquesta, por esta razón la corneta pasó a formar parte de la banda. (Cassone 2009, p. 80)



Ilustración 25 Corneta. Fuente: Trumpet Magazine <https://trumpetmagazine.online/>

3. ANÁLISIS DEL CONCIERTO

3.1. Análisis histórico

La primera interpretación de este concierto fue en 1899 como una pieza para trompeta y piano. La partitura de piano se publicó este mismo año y no fue hasta 1903 cuando se publicó entera. Está dedicado a Ferdinand Weinschenk, profesor de trompeta de Oskar Böhme en el Conservatorio de Leipzig. (Wallace & McGrattan, 2011, p. 211)

El concierto para trompeta, en su forma original, fue compuesto en Mi menor. Para hacerlo más accesible, en 1941, Franz Herbst revisó la obra y la traspuso a Fa menor. Esta modificación permitió que los trompetistas ejecutaran la pieza con mayor comodidad, ya que Fa menor es una tonalidad más natural para la trompeta en *sib*. Esta adaptación de tonalidad hizo que el concierto fuera más práctico y cómodo de interpretar para los trompetistas.

Aunque el concierto se compuso para trompeta, Böhme permite como segunda opción que sea interpretado con la corneta (Koehler, 2015, p. 40). Además, las características de la corneta se funden con las de la obra. Por esta razón, son muchas las interpretaciones en las que se puede observar que se está interpretando con este instrumento.

3.2. Análisis formal, armónico e interpretativo

Para abordar el aspecto interpretativo es imprescindible tener claro el análisis formal y armónico para llegar a entender mejor los distintos pasajes de la obra. Con este análisis se pretende llegar a tener una mejor comprensión de la obra y de las secciones que se desarrollan dentro de ella.

Para afrontar el aspecto musical, es importante tener en cuenta el contexto histórico y una clara comprensión de sus aspectos técnicos.

3.2.1. Primer movimiento

En el primer movimiento nos encontramos una forma sonata cuya estructura es la siguiente:

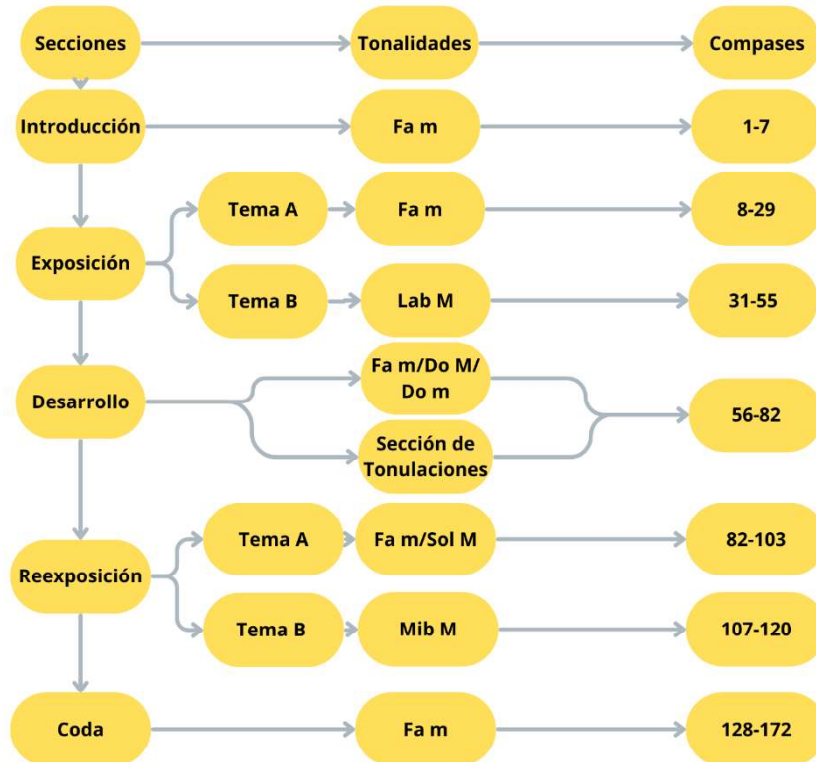


Ilustración 28 Primer movimiento. Fuente: Elaboración propia

En la siguiente ilustración se observa la estructura principal del primer movimiento. En ella se muestran las tonalidades principales y las subsecciones del propio movimiento.

El concierto empieza con una breve introducción de 6 compases interpretada por el piano. En esta se observa el tema principal del movimiento y aparece en la tonalidad de Fa menor. Seguidamente comienza la trompeta con el tema A y el inicio de la Exposición.



Ilustración 29 Introducción del piano. Fuente: Elaboración propia

A continuación, se repite el mismo tema, pero con alguna variación. Al llegar al compás 18 se aprecia otro carácter dentro del mismo. A partir del compás 29 hasta el 31 se crea un nexo de unión para dar paso al tema B.



Ilustración 30 Tema principal del primer movimiento. Fuente: Elaboración propia



Ilustración 31 Modulación a La b M. Fuente: Elaboración propia

A continuación, aparece el tema B a partir del compás 31. Es un tema que contrasta con el tema A. el compositor busca calmar la melodía con un ritmo más sencillo.

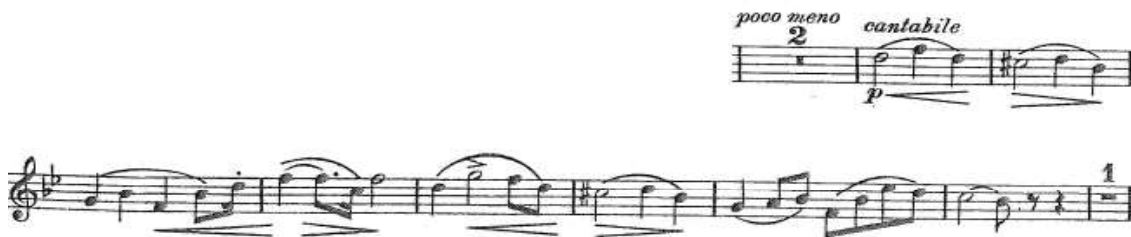


Ilustración 32 Tema B. Fuente: Elaboración propia.

A partir del compás 41 llega un momento más agitado. El Romanticismo, es un período que se caracteriza entre otras cosas, por sus fragmentos virtuosos como se ve reflejado en el siguiente pasaje. Se puede analizar del compás 41 al 50 con alguna ornamentación, entre ellos el mordente del compás 42 y el trino en el compás 43. En el compás 51 se encuentra el término *appassionato*, el autor busca en este fragmento calmar el ritmo para adentrarse en la siguiente sección, el Desarrollo.



Ilustración 33 Sección virtuosa compases 40-49. Fuente: Elaboración propia

A continuación empieza el Desarrollo, en el compás 56 el piano va a interpretar el tema A pero con algunos pasajes de semicorcheas.



Ilustración 34 Inicio del desarrollo. Fuente: Elaboración propia

Durante el Desarrollo encontramos una sección de tonulaciones, ya que durante este fragmento la melodía no modula a una tonalidad en concreto sino que va pasando brevemente por cada una de ellas. Durante este tramo la trompeta vuelve a tomar el lugar del solista y el piano se vuelve a un segundo plano con un acompañamiento de corcheas y semicorcheas. Este empezará en Do menor y durante los siguientes compases se va a transformar en Fa M, Si b menor, Mi b M y de vuelta a Do menor, llegando al final de esta sección que termina en Fa menor, se deduce esto porque se encuentra una cadencia auténtica perfecta en el compás 82.



Ilustración 35 Fragmento del Desarrollo Fuente: Elaboración propia

Terminada esta parte se introduce la Reexposición en la que encontramos el tema A de nuevo, en el compás 82, otra vez en la tonalidad predominante, Fa menor. Sin embargo, al llegar al compás 96 se encuentra una pequeña diferencia respecto al tema A, al analizarlo se observa una modulación que se desarrolla en Sol M.



Ilustración 36 Variación Tema A. Fuente: Elaboración propia

En el compás 103, empieza un puente modulante que hace de nexo interpretado por el piano el cual va a llevar a una nueva tonalidad, Mi b M.



Ilustración 37 Nexo de unión hacia Mib M. Fuente: Elaboración propia

A partir del compás 107, la trompeta retomará la melodía del tema B dentro de la nueva tonalidad. Recordando al tema B se observa de nuevo el término *poco meno* (compás 103) y en el compás 115 aparece de nuevo el término *appassionato*, el cual se había hablado de él anteriormente.



Ilustración 38 Tema B'. Fuente: Elaboración propia

Con este nuevo tema cerrado en el compás 120, el piano comienza de nuevo con una larga sección donde va a aparecer de nuevo ese carácter enérgico propio del principio del concierto. Durante estos compases el piano va a interpretar un nexo de unión, en estos volverá a la tonalidad de Fa menor y cerrará esta sección con la repetición de la introducción para dar paso a la Coda en el compás 128. Se observa cómo en el compás 135 aparece entre paréntesis (*Cad.*) El compositor da la opción de interpretar una cadencia a elección del intérprete, ya que no consta ninguna hecha por el propio compositor.



Ilustración 39 Cadencia propuesta por el compositor. Fuente: Elaboración propia

En esta sección se puede apreciar como la melodía formada por semicorcheas es la misma que se encuentra en el tema A, pero esta vez es una variación mediante el recurso de la disminución.



Ilustración 40 Inicio de la Coda en la trompeta Fuente: Elaboración propia

Este fragmento dura hasta el compás 172 en el que se encuentra una cadencia auténtica perfecta y la finalización del primer movimiento.



Ilustración 41 Coda Fuente: Elaboración propia

3.2.2. Segundo movimiento

La estructura del segundo movimiento es una forma *Lied-Sonata*.

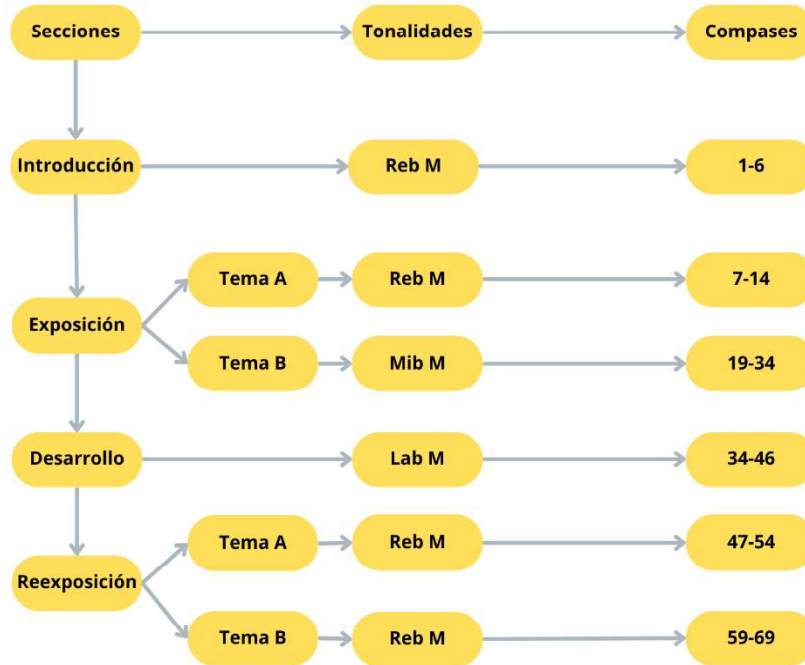


Ilustración 42 Segundo movimiento Fuente: Elaboración propia

Durante este movimiento se observa un carácter mucho más dócil y melódico. Se puede contemplar seis compases de introducción interpretados también por el piano, esta melodía contiene motivos del futuro tema A interpretado por la trompeta.



Ilustración 43 Introducción piano. Fuente: Elaboración propia

La Exposición está estructurada en dos partes: A y B. En el compás 7 empieza el tema A con la melodía principal de este movimiento. Si se observan los compases 15-18 se aprecia un nexo de unión que va a juntar el tema A con el tema B. Durante este fragmento se va a observar un punto culminante dentro del tema B en el compás 27.



Ilustración 26 Tema A. Fuente: Elaboración propia



Ilustración 27 Punto culminante Tema B. Fuente: Elaboración propia

Seguidamente empieza el Desarrollo en el compás 34 con el piano interpretando algunos motivos del tema A. Dentro de esta sección el compositor empieza a crear un momento de tensión al inicio del compás 38. Esta tensión sigue hasta el compás 42 en donde se observa el punto culminante del Desarrollo y el cual está en la tonalidad de La b M. También se encuentra un *stringendo* en el compás 40 en el cual el compositor incita a crear esa tensión acelerando el tiempo hasta el final del compás 43 que se haya un *rallentando* que disminuirá el tiempo hasta el final de la frase.



Ilustración 44 Punto culminante del Desarrollo. Fuente: Elaboración propia

En el compás 47 empieza la Reexposición, donde se vuelve al tema A del movimiento con la misma melodía y tonalidad del principio, aunque esta vez se observa una variación en B, que llevará directamente al punto culminante de la frase, resolviendo en un *sol* que se mantiene por 6 compases en los que el piano termina el movimiento con una melodía parecida a la que se encuentra en los compases de la introducción.

A musical score snippet showing a trumpet line and piano accompaniment. The trumpet line has a melodic phrase with a slur. The piano accompaniment features chords and a 'rall.' marking. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Ilustración 45 Tema A2 con variación. Fuente: Elaboración propia

3.2.3. Allegretto

A continuación, se presenta un pasaje que actúa de nexo entre el II y III movimiento. Su estructura es la siguiente:



Ilustración 46 Allegretto. Fuente: Elaboración propia

Como se observa esta sección está dividida en dos partes, una introducción del piano con material temático que se encuentra en el segundo movimiento y otra parte en Do M, interpretada por la trompeta, que va introduciendo la melodía y la tonalidad que se va a interpretar en el tercer movimiento.



Ilustración 47 Introducción del piano. Fuente: Elaboración propia



Ilustración 48 Tema del Allegretto Fuente: Elaboración propia

3.2.4. Tercer movimiento

La estructura del tercer movimiento es una forma *Rondo*.

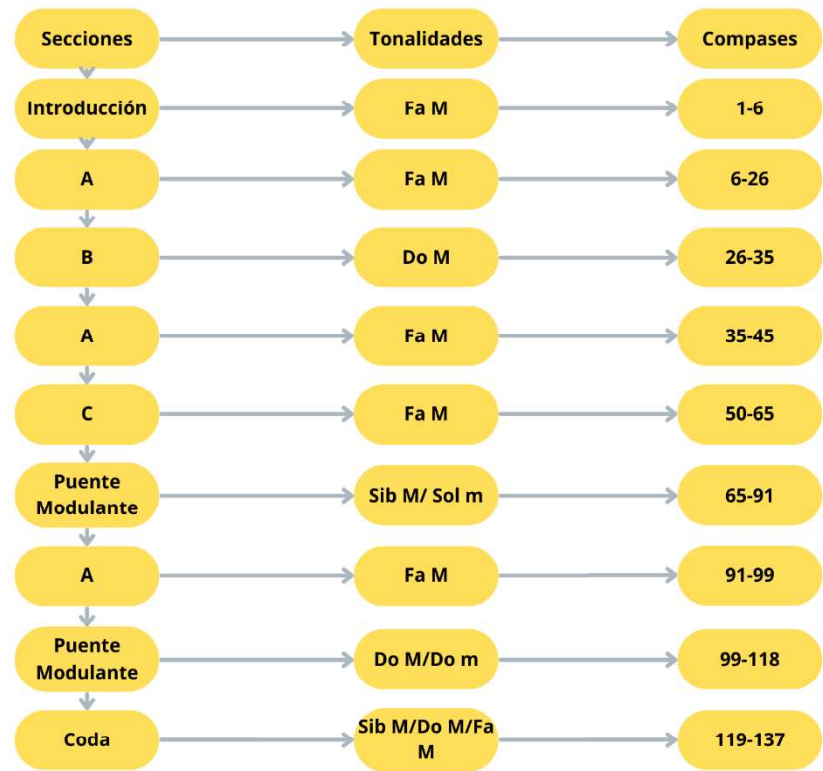


Ilustración 49 Tercer movimiento Fuente: Elaboración propia

El tercer movimiento empieza con una pequeña introducción del piano, al igual que en los otros movimientos anteriores. Durante estos seis compases no se va a presentar la melodía, ya que en el compás 6 empezará el tema A. Este tema se separa en dos partes, del compás 6 al 12 la primera, finalizando de forma abierta en el calderón de este último compás y una segunda parte más resolutiva terminada en el compás 16. Después de 3 compases de espera, continua el tema principal, en el que se observa que la segunda parte de la frase se convierte en una respuesta variada en forma de semicorcheas. Con la tonalidad de Fa M se interpretan los compases 6-26 como el tema A.



Ilustración 50 Introducción del piano. Fuente: Elaboración propia



Ilustración 51 Tema A. Fuente: Elaboración propia

Al llegar al compás 26 se presenta el tema B, un poco más virtuosístico que el anterior y en la tonalidad de la dominante (Do M). Esta sección no terminará hasta el compás 35, en el que se concluye el tema B con una semicadencia, para así retomar el tema A y seguir con la forma *Rondo*.



Ilustración 52 Tema A con variación. Fuente: Elaboración propia

A continuación, se retoma el tema principal en Fa M, pero esta vez con la misma respuesta variada en la segunda parte en forma de semicorcheas. Posteriormente, se va a presentar un nexo de 4 compases que van a presentar el tema C, durante estos compases el piano va a interpretar la misma melodía del primer movimiento, pero en tono mayor (Fa M).



Ilustración 53 Tema C. Fuente: Elaboración propia

Durante los compases siguientes va a aparecer la trompeta, esta sección es una de las más virtuosas y complicadas de la obra, además la trompeta tendrá que permanecer en un segundo plano, ya que la melodía principal está siendo interpretada por el piano.



Ilustración 54 Sección acompañamiento trompeta. Fuente: Elaboración propia

A partir del compás 65, se observa un puente modulante en el que se encuentra un cambio de tonalidad hacia Sib M hasta el compás 69. Durante los cuatro compases siguientes se observa un cambio hacia el tono relativo menor, Sol m, desde el compás 69 hasta el 73. Para finalizar esta sección en el compás 82, la frase concluye con una semicadencia de dominante.

Terminada esta sección entra la trompeta con el tema A, finalizando con una pequeña variación en los compases 97 y 98 que le dan una forma más resolutive a la frase.



Ilustración 55 Tema A primer movimiento con variación. Fuente: Elaboración propia

A continuación, se encuentra un puente modulante que sirve de unión con la Coda en el compás 99. Durante este puente la melodía pasará por las tonalidades Do M y Do m. Por último, se encuentra un *stringendo* que dará paso a la Coda final.



Ilustración 56 Stringendo. Fuente: Elaboración propia

En el compás 119 se encuentra la Coda final, que se divide en dos partes. Una primera parte en la que se repite la melodía principal, pero con diferente articulación compases 119-126 y una segunda parte en forma de escalas y arpeggios ascendentes compases 127-137 y terminando en una Cadencia Auténtica Perfecta.



Ilustración 57 Primera parte de la Coda. Fuente: Elaboración propia



Ilustración 58 Segunda parte de la Coda. Fuente: Elaboración propia

3.3. Análisis Pedagógico

En el siguiente apartado se abordarán algunos de los aspectos técnicos más destacados de la obra. Para ello, se enumerarán los pasajes más complejos y se incluirán ejercicios extraídos de distintos libros de técnica con el fin de facilitar la ejecución de dichos fragmentos.

3.3.1. Doble picado

Uno de los aspectos técnicos a trabajar durante esta obra es el uso del doble picado.

Al llegar al compás 136 del primer movimiento, se encuentra un motivo del tema A realizado con una variación en semicorcheas. Para trabajar este pasaje se debería estudiar a un tiempo muy lento con mucha columna de aire pasando por cada nota e ir subiendo poco a poco la velocidad. Es muy importante no correr en estas secciones ya que se puede llegar a precipitar.



Ilustración 59 Fragmento de doble picado Fuente: Elaboración propia

Otro pasaje complicado se encuentra al final de la obra a partir del compás 119. Para trabajar este pasaje deberá seguirse la misma filosofía que el anterior pasaje, un estudio lento y progresivo de fragmento, el cual se irá subiendo la velocidad a medida que lo dominemos. Hay que tener en cuenta que el Ta y el Ka no se queden muy secos, por esta razón, a la hora de estudiar el pasaje se estudiará con mucha columna de aire y muy lento. El estudio del doble picado es un ejercicio lento el cual se aumentará la velocidad progresivamente hasta conseguir hacer el estudio o pasaje a la velocidad indicada.



Ilustración 60 Fragmento de doble picado. Fuente: Elaboración propia

Para poder trabajar los anteriores pasajes se va a recurrir al *Método completo de trompeta cornetín o fliscorno* de J. B. Arban donde se encuentran los ejercicios necesarios para estos pasajes.



Ilustración 61 Ejercicio doble picado método de J.B.Arban. Fuente: Elaboración propia

Se propone este ejercicio ya que, como se puede observar en el pasaje, existen distintos saltos de intervalos, los cuales se pueden trabajar siguiendo la filosofía anteriormente comentada.

3.3.2. Registro agudo.

Dentro del concierto se encuentran distintos lugares en los que se debe tener un registro agudo afianzado. A continuación se va a mostrar un pasaje en el que se hace uso de este registro.



Ilustración 62 Pasaje de registro agudo Fuente: Elaboración propia

Este pasaje es bastante complejo, ya que utiliza arpeggios que suben a un registro agudo y también es una sección la cual desgasta mucho al intérprete.



Ilustración 63 Pasaje de registro agudo. Fuente: Elaboración propia

En este otro pasaje se observa también uso del agudo y sobretodo la resistencia dentro del segundo movimiento. Para ello se debe tener en cuenta varias cosas.

El estudio de las notas agudas es muy importante dentro de la trompeta. Para hacer un buen estudio sobre el registro agudo se debe lograr que salga con facilidad, vocalizando con la letra *i*, manteniendo una presión baja, tener la musculatura facial relajada y realizando un buen paso de columna de aire.

Para mantener una buena presión baja nos debemos centrar en el *punto hara*, un centro energético utilizado mucho en yoga, situado debajo del ombligo y desde donde tenemos que mantener la sensación de que toda la presión que estamos ejerciendo para subir al registro debe posicionarse en este punto.

Para trabajar el pasaje anteriormente expuesto se puede utilizar el libro *Daily Drills and Technical Studies for Trumpet*, de Max Schlossberg.

A partir de la página 11 de este libro aparecen los ejercicios que realmente van a servir para este estudio. Para empezar a estudiar el registro se debe empezar por estos ejercicios e ir avanzando por los diferentes estudios de manera que se vaya ganando registro.



Ilustración 64 Ejercicio de Max Schlossberg. Fuente: Elaboración propia

Este ejercicio sería una buena base para empezar a ganar resistencia y registro. Una vez se tenga esta base se pueden pasar a ejercicios más complejos y que se asemejen más a la sección que se quiere superar.

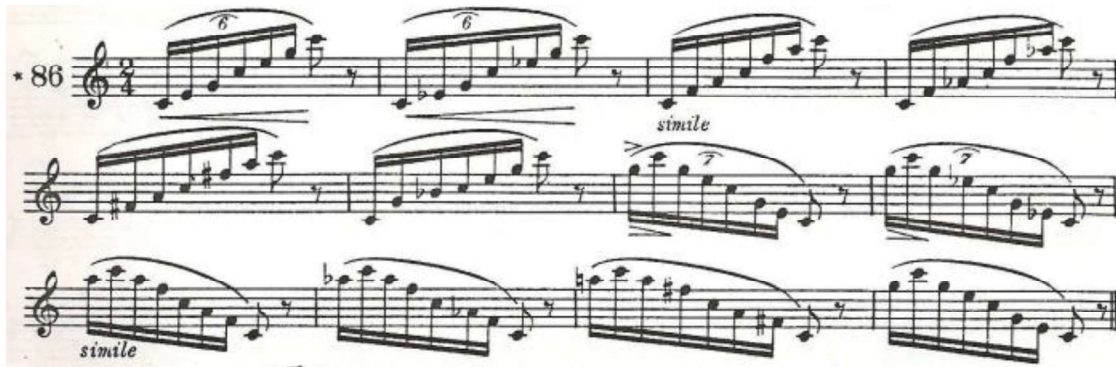


Ilustración 65 Ejercicio de Max Schlossberg. Fuente: Elaboración propia

Trabajar este tipo de libros puede tener consecuencias graves si no se hace un buen estudio del mismo, como bien dice Max Sclossbberg “Los ejercicios diarios deben practicarse aproximadamente veinte minutos con períodos de descanso cortos después de los cuales el estudiante debe estar listo para un trabajo más concentrado”.

Cuando se hace un estudio del registro agudo hay que tener en cuenta que son ejercicios que pueden llegar a cansar en poco tiempo. Para ello se debería hacer al final de cada estudio unos ejercicios de pedales para soltar y relajar el labio. Un buen ejemplo sería el siguiente ejercicio del libro *Warm-Ups and studies* de J. Stamp.



Ilustración 66 Ejercicio de pedales. Fuente: Elaboración propia

3.3.3. Flexibilidad

Esta obra contiene muchos intervallos amplios los cuales dificultan la interpretación. Para lograr un buen estudio de la flexibilidad hay que tener un buen control de la columna de aire y una vocalización muy definida. Se debe hacer un estudio lento y con un buen control sobre el diafragma, que es una parte importante dentro de esta metodología. Algún ejemplo claro dentro de la obra son los que se exponen a continuación:



Ilustración 51 Ejemplo flexibilidad compás 10. Fuente: Elaboración propia

Para poder superar estos pasajes se podría trabajar el método *Lip Flexibilities for all Brass Instruments* de Bai Lin. En él se muestran diversos ejercicios los cuales sirven para estudiar este tipo de pasajes.



Ilustración 52 Ejercicio flexibilidad método de Bai Lin. Fuente: Elaboración propia

A la hora de trabajar este método hay que recordar lo anteriormente dicho, una buena presión en el diafragma y una buena vocalización ayudará al estudio del pasaje. Siempre hay que tener en cuenta la columna de aire que es esencial para que no suenen armónicos en el paso de una nota a otra.

3.3.3. Digitación

Son abundantes en esta obra las secciones virtuosas llenas de semicorcheas y pasajes rápidos para el intérprete. Por esta razón se debe hacer un estudio de digitación. Un ejemplo dentro de la obra sería:



Ilustración 53 Pasaje de digitación. Fuente: Elaboración propia

Para llevar a cabo dicho estudio se tienen que hacer los ejercicios muy lentamente y con una gran cantidad de columna de aire. Se aumentará la velocidad a medida que se tenga un buen dominio sobre los ejercicios que se estén practicando.

Para un buen trabajo de digitación se propone el libro *Technical studies for the cornet* de Herbert L. Clarke. Este libro propone diversos estudios los cuales se harán más difíciles de manera que se vayan superando.



Ilustración 54 Ejercicio digitación método de Herbert L. Clarke. Fuente: Elaboración propia

Cuando se llegue a la velocidad que se necesita, se pueden añadir distintas articulaciones para ejercitar más la articulación y digitación, así como también trabajar los ejercicios en otras tonalidades.

4. CONCLUSIONES

La realización de este trabajo me ha ayudado mucho en la visualización de la obra como algo más que una partitura. Este estudio me ha servido para darme cuenta que dentro de una interpretación son muchos los factores que tenemos que tener en cuenta y que muchas veces dejamos en el olvido como por ejemplo el análisis.

Es muy importante entender el contexto en el que se encontraba Oskar Böhme y la música dentro de la época para lograr una interpretación que se asemeje lo más posible a los objetivos que se están buscando. Los sentimientos son un factor importante a la hora de subirnos arriba de un escenario, ya que gracias a ello podemos enriquecer nuestra interpretación.

Por último, centrándome en la parte formal y técnica, me ha ayudado mucho leer y entender los libros y ejercicios que he expuesto a lo largo del trabajo, ya que muchas veces nos centramos solo en tocarlos y no en estudiarlos que es de verdad lo que nos llega a fortalecer.

Gracias a todos estos factores he podido realizar los objetivos propuestos para este proyecto.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Alberola, V. y Andrés, L. (2008) *Atlas de trompeta*, Vol. 1 y 2. Rivera Editores: Valencia.
- Arban J. J. B. L. (2012) *Método completo de trompeta cornetín o fliscorno*. Tico Música: Zaragoza.
- Cassone, G. (2009) *The trumpet book*. Zecchini Editore: Varese.
- Clarke, H. L. (1984) *Technical studies for the cornet*. Carl Fischer: New York.
- Ibáñez Barrachina, J. (2019). *La Trompeta en los siglos XX y XXI*. PILES: Valencia.
- Koehler, E. (2015) *A Dictionary for the Modern Trumpet Player*. Rowman and Littlefield: London.
- Lasarte Puyuelo, J. (2021) *Análisis del Concierto en Fa menor Op. 18 de Oskar Böhme* [Trabajo Final de Título Conservatorio Superior de Música “Oscar Esplà” de Alicante]
- Lin, B. (1996) *Lip Flexibilities for all Brass Instruments*, Bahlquidder Music: Montrose.
- Robert, J. (2022) *The Life and Music of Oskar Böhme*. [Tesis Doctoral. Universidad de Houston].
- Schlossberg, M. (1965) *Daily Drills and Technical Studies for Trumpet*. M. Baron Company, Inc: New York.
- Stamp, J. (2005) *Warm-Ups and studies*. Editions Bim: Vuarmarens.
- Takacs, W. (2003) *An Analysis of Concerti By Oskar Böhme, Eino Tamberg, and Sergei Wassilenko*. Tesis Doctoral. [Florida State University Libraries].
- Tarr, E. (1988) *The Trumpet*. Batsford: London.
- Tarr, E. (2003) *East Meets West: The Russian Trumpet Tradition from the Time of Peter the Great to the October Revolution*. Pendragon Press: Hillsdale.
- Wallace, J. & McGrattan, A. (2011) *The trumpet*. Yale University Press: New Haven and London.

6. WEBGRAFÍA

- Alejandro Gómez, D. (2006). Nacionalismo ruso: influjo literario y europeo. *Filomúsica*. <https://www.filomusica.com/filo78/nruso.html>. [consulta: 22 de febrero de 2024]
- Márquez, M. (2020). Evolución de la trompeta. *Trumpet Magazine*. <https://trumpetmagazine.online/>. [consulta: 15 de diciembre de 2023]
- Sluzewski, M. (2019). Oskar Böhme. *Brass Music Online*. <https://brassmusiconline.com/blogs/articles/oskar-bohme>. [consulta: 14 de marzo de 2024]
- Sommerhalder, M. y Neef, C. (2019). Nuevas investigaciones sobre Oskar Böhme (1870-1938). *International Trumpet Guild*. <https://www.trumpetguild.org/content/itg-news/1684-new-research-on-oskar-boehme-1870-1938> [consulta: 6 de abril de 2024]

7. ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Ilustración 1 Oskar Böhme. Fuente: International Trumpet Guild	5
Ilustración 2 Última fotografía de Oskar Böhme. Fuente: International Trumpet Guild	6
Ilustración 3 Trompeta Natural Fuente: Trumpet Magazine https://trumpetmagazine.online/	8
Ilustración 4 Trompeta de llaves. Fuente: Trumpet Magazine https://trumpetmagazine.online/	9
Ilustración 5 Trompeta con Schuster Valves. Fuente: oscarabella.com oscarabella.com.....	9
Ilustración 6 Pistón Stölzel. Fuente: oscarabella.com oscarabella.com.....	10
Ilustración 7 Pistón Vienés. Fuente: oscarabella.com oscarabella.com.....	10
Ilustración 8 Pistón Périnet. Fuente: oscarabella.com oscarabella.com	11
Ilustración 9 Corneta. Fuente: Trumpet Magazine https://trumpetmagazine.online/	12
Ilustración 10 Primer movimiento. Fuente: Elaboración propia.....	14
Ilustración 11 Introducción del piano. Fuente: Elaboración propia	15
Ilustración 12 Tema principal del primer movimiento. Fuente: Elaboración propia	15
Ilustración 13 Modulación a La b M. Fuente: Elaboración propia	16
Ilustración 14 Tema B. Fuente: Elaboración propia.....	16
Ilustración 15 Sección virtuosa compases 40-49. Fuente: Elaboración propia.....	16
Ilustración 16 Inicio del desarrollo. Fuente: Elaboración propia	17
Ilustración 17 Fragmento del Desarrollo Fuente: Elaboración propia	17
Ilustración 18 Variación Tema A. Fuente: Elaboración propia.....	18
Ilustración 19 Nexo de unión hacia Mib M. Fuente: Elaboración propia.....	18
Ilustración 20 Tema B'. Fuente: Elaboración propia	19
Ilustración 21 Cadencia propuesta por el compositor. Fuente: Elaboración propia	19
Ilustración 22 Inicio de la Coda en la trompeta Fuente: Elaboración propia	20
Ilustración 23 Coda Fuente: Elaboración propia	20
Ilustración 24 Segundo movimiento Fuente: Elaboración propia	21

Ilustración 25	Introducción piano. Fuente: Elaboración propia	21
Ilustración 28	Punto culminante del Desarrollo. Fuente: Elaboración propia.....	23
Ilustración 29	Tema A2 con variación. Fuente: Elaboración propia.....	23
Ilustración 30	Allegretto. Fuente: Elaboración propia	24
Ilustración 31	Introducción del piano. Fuente: Elaboración propia	24
Ilustración 32	Tema del Allegretto Fuente: Elaboración propia	25
Ilustración 33	Tercer movimiento Fuente: Elaboración propia	25
Ilustración 34	Introducción del piano. Fuente: Elaboración propia	26
Ilustración 35	Tema A. Fuente: Elaboración propia.....	26
Ilustración 36	Tema A con variación. Fuente: Elaboración propia.....	27
Ilustración 37	Tema C. Fuente: Elaboración propia.....	27
Ilustración 38	Sección acompañamiento trompeta. Fuente: Elaboración propia ..	28
Ilustración 39	Tema A primer movimiento con variación. Fuente: Elaboración propia.....	28
Ilustración 40	Stringendo. Fuente: Elaboración propia	29
Ilustración 41	Primera parte de la Coda. Fuente: Elaboración propia.....	29
Ilustración 42	Segunda parte de la Coda. Fuente: Elaboración propia	29
Ilustración 43	Fragmento de doble picado Fuente: Elaboración propia.....	30
Ilustración 44	Fragmento de doble picado. Fuente: Elaboración propia.....	30
Ilustración 45	Ejercicio doble picado método de J.B.Arban. Fuente: Elaboración propia.....	31
Ilustración 46	Pasaje de registro agudo Fuente: Elaboración propia	31
Ilustración 47	Pasaje de registro agudo. Fuente: Elaboración propia	32
Ilustración 48	Ejercicio de Max Schlossberg. Fuente: Elaboración propia	32
Ilustración 49	Ejercicio de Max Schlossberg. Fuente: Elaboración propia.....	33
Ilustración 50	Ejercicio de pedales. Fuente: Elaboración propia	33
Ilustración 51	Ejemplo flexibilidad compás 10. Fuente: Elaboración propia.....	34
Ilustración 52	Ejercicio flexibilidad método de Bai Lin. Fuente: Elaboración propia.....	34
Ilustración 53	Pasaje de digitación. Fuente: Elaboración propia.....	35

Ilustración 54 Ejercicio digitación método de Herbert L. Clarke. Fuente:	
Elaboración propia.....	35