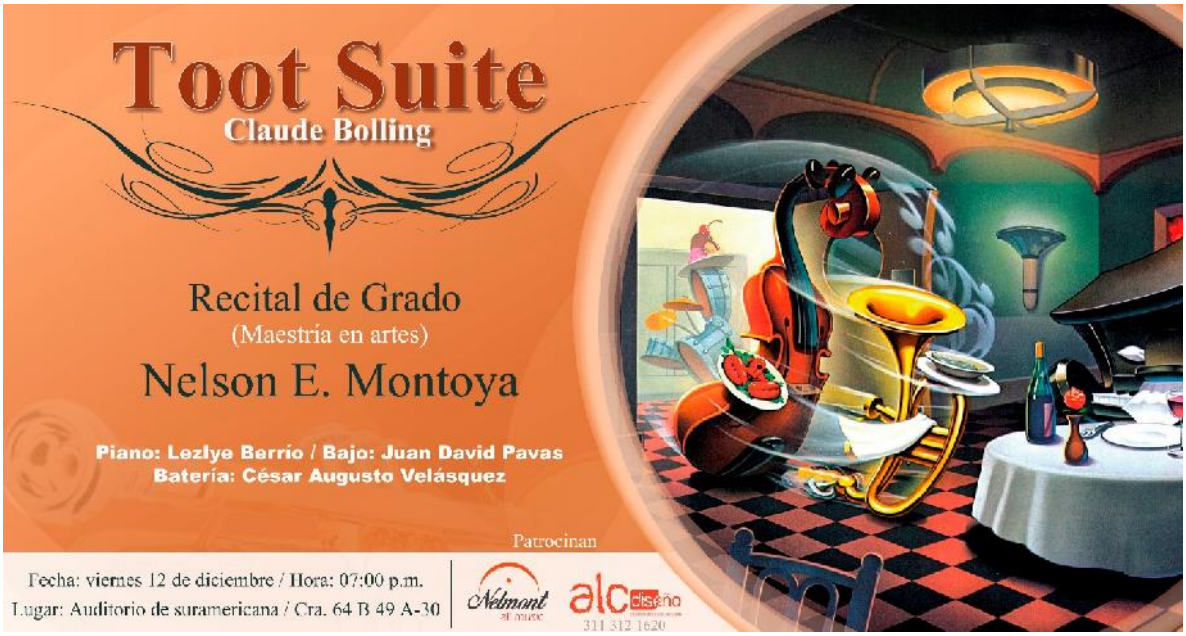
MEMORIA DEL MONTAJE Y DE LA EJECUCIÓN INTERPRETATIVA DE LA OBRA PARA DIVERSAS TROMPETAS “TOOT SUITE”.

NELSON ENRIQUE MONTOYA PALACIO

MEMORIA DEL MONTAJE Y DE LA EJECUCIÓN INTERPRETATIVA DE LA OBRA PARA DIVERSAS TROMPETAS “TOOT SUITE”.



Trabajo para optar al título de maestría en Artes de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia

Contenido

PRESENTACIÓN 5
JUSTIFICACIÓN 6
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA 7
MARCO TEÓRICO 8
OBJETIVO GENERAL 17
OBJETIVOS ESPECÍFICOS 17
APORTE INTERDISCIPLINAR 18
DESARROLLO CONCEPTUAL 18
La obra. 18
Las trompetas: 20
Trompeta en Si bemol: 20
Trompeta en Mib: 21
Trompeta piccolo: 21
El bugle: 22
La corneta: 23
CONTEXTUALIZACIÓN DE LOS PROCESOS TROMPETÍSTICOS EN LA CIUDAD DE MEDELLÍN 24
MEMORIAS DEL PROCESO 28
El estudio de las trompetas. 29
Trompeta en Si bemol: 29
Trompeta en Do: 30
Trompeta en Mib: 32
Trompeta piccolo: 32
El bugle: 34
La corneta: 35
PROCESO DE MONTAJE DE LA OBRA. 36
Entrevistas: 38
Maestro Pacho Flores. 38
Eric Aubier 41
Luis González 43

Toma de decisiones en “Toot Suite” para el concierto. 45
Primer movimiento 45
Segundo Movimiento 45
Tercer movimiento 46
Cuarto movimiento 47
Quinto movimiento 48
Sexto Movimiento 48
Análisis de versiones 49
Maurice André 49
Eric Aubier 49
Joe Burgstaller 50
Arturo Sandoval 50
CONCLUSIONES 51
Sobre la interpretación: 51
Sobre las trompetas: 52
Sobre “Toot Suite” 53
BIBLIOGRAFÍA 54
DISCOGRAFÍA 55
ANEXOS 56

PRESENTACIÓN

“Toot Suite” obra del compositor francés Claude Bolling, es una composición que plantea varios retos claves para el desarrollo de un ejecutante intérprete de trompeta. Uno de ellos es la utilización de cinco diferentes trompetas, entre ellas la corneta, la trompeta piccolo, trompeta en Mi bemol y el bugle, que en la ciudad de Medellín no tienen una tradición interpretativa en las agrupaciones como bandas y orquestas sinfónicas y tampoco están dentro del pensum de las universidades que ofrecen el programa de música instrumento[1]. De la ejecución de estos instrumentos, quedarán estas memorias de estudio, que servirán no solo para ahorrar camino a futuros ejecutantes sino también para asumir una metodología que sistematice el proceso de montaje y ejecución instrumental de la trompeta. Esta suite implica varios retos técnicos por superar, entre los más destacados están; la resistencia para tocar los seis movimientos de la obra, que tiene en total una duración de cuarenta y dos minutos, con un registro de notas agudas extremas para cada una de las trompetas. La dificultad para hacer el cambio entre los diferentes instrumentos y boquillas, exigencias de agilidad, afinación, digitación y precisión, que llevan al instrumentista hasta sus límites técnicos de ejecución.

En este proyecto, se aborda inicialmente el sentido de la interpretación como arte, cuestionamiento basado en experiencias vividas, tanto en la maestría como en el proceso personal de aprendizaje y enseñanza de nivel profesional. Se hace un análisis de varios estetas de la música que han escrito sobre el tema, como Enrico Fubini, Giséle Brelet, Nattiez y Molino para asumir y tratar de apropiar y criticar algunos planteamientos sobre la interpretación instrumental como arte. También, se pregunta por la existencia de escuelas[2] de trompeta en Colombia, para indagar

[1] Sustentado con el programa de trompeta de la Universidad de Antioquia, entrevistas a los docentes Fernando Parra (Universidad EAFIT entre 2002-2008), Juan Carlos Agudelo (Institución Universitaria de Bellas Artes) y con dos trompetistas reconocidos de amplia trayectoria en agrupaciones de música popular y sinfónica; Salvador Pasos y Jorge Orejuela.
[2] Entiéndase la palabra escuela en este contexto, como procesos pedagógicos visibles hechos por uno o varios individuos.

por ella, se entrevistan trompetistas de la ciudad, del país y del mundo, dejando memoria de sus observaciones y puntos de vista acerca del tema.

JUSTIFICACIÓN

Este trabajo se asume, porque el interés en el conocimiento y repertorio de la trompeta siempre han sido elementos fundamentales del desarrollo de la docencia en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, además es necesario fundamentar una actitud creativa e investigativa sobre la interpretación que enriquezca profesionalmente el trabajo individual en donde se profundice sobre la metodología, el montaje y la ejecución de un concierto como “Toot Suite”.

Esta suite ha sido seleccionada no solo por la dificultad de su interpretación sino porque aborda en sus seis movimientos, cinco trompetas que no están incluidas en los programas de estudio de las universidades de la ciudad de Medellín, algunas de ellas exigidas en audiciones para integrar orquestas y bandas sinfónicas a nivel nacional e internacional. La ejecución de esta suite y las memorias de este proyecto dejan a los estudiantes la inquietud de acercarse a esta familia instrumental y se motiva a sus docentes para que en el futuro soliciten la inclusión de ellas dentro de los pensum académicos.

La calidad tímbrica de la familia de este instrumento enriquecerá las posibilidades de sus usos en la ejecución y, en el futuro podrá convertirse en un incentivo para la ampliación de repertorios, agrupaciones y posibilidades de composición.

De esta obra, aunque es conocida y escuchada por los instrumentistas, hasta el momento no se conoce un registro de interpretación en la ciudad, dada su alta exigencia técnica para el ejecutante y la necesidad de dominar, interpretar y tener acceso a los cinco diferentes instrumentos.

Dentro este proyecto, se aborda el tema de la interpretación musical como arte; éste será muy significativo para el proceso individual y, en general, para los futuros lectores de este proyecto, ya que deja planteada una pregunta y genera

una inquietud acerca del sentido de la interpretación como creación musical, cuestiona la forma como se ha venido enseñando la interpretación y deja planteados caminos para mejorar en este aspecto.

También se investiga sobre la existencia en el año 2015, de escuelas visibles de trompeta en Colombia; este tema da claridad y deja en evidencia los procesos académicos que se están desarrollando en el país y esto ayuda a conocernos e identificarnos dentro de estos procesos, para poder mejorar y transitar entre ellos.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

En el medio académico de la ciudad de Medellín y en medios virtuales, no ha sido posible encontrar textos en idioma español que ayuden a un trompetista a encontrar el camino para la interpretación de una obra de alto nivel como “Toot Suite”, en un abordaje necesario desde la técnica de la ejecución de todas las trompetas y partiendo de una idea clara del sentido de la interpretación como arte. Las memorias de esta interpretación, servirán para acortar camino de futuros trompetistas que quieran estudiar obras de este nivel o niveles cercanos. En el acercamiento de cada uno de los capítulos se abordan reflexiones y estrategias sobre la técnica, sobre las lecturas de la partitura y sobre las decisiones que puede tomar un ejecutante interprete.

Hacen falta en el medio estrategias para pensar la interpretación como arte y las memorias aquí consignadas se ofrecen como una posibilidad para reflexionar esta relación desde la experiencia de la ejecución interpretativa de “Toot Suite”

En la ciudad, y más específicamente en las universidades de Medellín, no está incluido dentro del pensum el estudio de las diferentes trompetas que integran esta familia; esto muestra que los instrumentistas no se gradúan con los conocimientos necesarios para ser competitivos en el medio laboral, donde es necesario que un trompetista domine la trompeta en Si bemol, trompeta en Do y la

trompeta Piccolo para hacer parte de una orquesta sinfónica[3]. Ahora bien, una amplia capacidad interpretativa en esta familia instrumental, enriquece las posibilidades de los egresados en alternativas para sus repertorios, que a su vez, hacen posible su pertenencia a diversos tipos de ensambles, ya sean sinfónicos, de cámara, populares o individuales. Con la interpretación de "Toot Suite", se darán a conocer dentro de la Universidad de Antioquia y los asistentes al concierto, la mayoría de los integrantes de la familia de las trompetas, se pretende que este proyecto, genere una inquietud en los estudiantes por conocer, explorar y adquirir estos instrumentos y a su vez vaya creando un movimiento que en un futuro se vea la necesidad de incluirlos dentro del pensum de la Universidad.

En Colombia, no ha sido posible encontrar textos que hablen sobre los procesos de consolidación de escuelas de trompeta como movimientos trompetísticos generados por uno o varios docentes; por lo que se indagará sobre estos con trompetistas de trayectoria, tanto nacionales como extranjeros, que nos puedan contar e informar sobre estos procesos.

MARCO TEÓRICO

El tema de la interpretación musical como labor artística ha sido tratada explícita y deliberadamente desde el extenso discurso estético-fenomenológico publicado en idioma francés en el año de 1951 por Giséle Brelet[4] titulado "L´interpretation créatrice" donde trata el tema de la interpretación musical y las posturas en favor y en contra de verla como una actividad creativa; este texto, solo se nombra ya que por la dificultad del idioma se hace difícil la profundización en él, asunto que, además, hace poco permeable su reflexión en contextos de discusión pedagógica y poco se sabe de su apropiación en Colombia en los currículos de enseñanza de la trompeta.

[3] Entrevista con Fernando Parra, Profesor de la Universidad Nacional de Colombia y trompetista cooprincipal de la Orquesta Sinfónica de Colombia por 15 años. 8 de mayo de 2015.
[4] *BRELET, Giséle. L´interpretation créatrice. Citado por Higeras, Francisco. Interpretación musical y creatividad : antecedentes. Madrid, 2008. 435 p. Facultad de ciencias de la comunicación, Universidad rey Juan Carlos.*

Enrico Fubini, por el año de 1960 en su libro “Música y lenguaje en la estética contemporánea” se mostraba preocupado por este tema:

> *Es por lo menos curioso observar cómo el problema de la interpretación musical, que en Italia apasionó a toda una generación de filósofos y críticos musicales desde los años treinta hasta la posguerra, hoy no parece interesarle ya a nadie; de hecho, la enérgica polémica que se prolongó durante décadas ha sido reemplazada por el silencio más absoluto... El gran dilema que se planteaba consistía en establecer si interpretar música significaba operar creativamente o si, por el contrario, no era otra cosa que una pasiva adecuación a la creación de otros... Estaba claro que una discusión de tal talante con relación al problema interpretativo había de encontrar bien pronto su fin o, mejor dicho, su agotamiento, por prescindir, tal y como además sucedió, de atentos y profundos análisis de naturaleza histórica, sociológica, psicológica y técnica con respecto al trabajo acometido por el intérprete... Quizá llegó el momento hoy día, en el seno de la cultura musical, de reanudar la vieja discusión, si bien, por supuesto, sobre bases nuevas*[5].

El tema de la interpretación instrumental como arte es un asunto que ha generado polémica entre los estetas de la música, unos que ven la interpretación como arte y otros que ven al intérprete como un simple transmisor de las obras. Este señalamiento de Fubini es importante en la realización de estas memorias porque el autor nombra las dificultades disciplinares que deben ser y que pueden ser abordadas al día de hoy al acoger inquietudes sobre la interpretación como arte.

De esta manera, se podría evitar la antagónica postura que divide a los defensores de interpretación como arte ante los que consideran la interpretación como una simple repetición de la creación del autor. El texto de Fubini señala

[5] *FUBINI, Enrico. Música y lenguaje en la estética contemporánea. Madrid, Alianza, 1994. P. 117-129.*

rutas de indagación histórica, social, psicológica y técnica que aportan a la configuración de una imagen creativa del intérprete. De este aporte surge la necesidad en estas memorias de rastrear las condiciones de las cuales históricamente se ha enseñado la trompeta en Medellín, de revisar las tradiciones que han permitido la apropiación de técnicas de ejecución tanto como de estrategias de trasmisión en la enseñanza de la trompeta.

En el libro “Estética de la música” del mismo autor, en el capítulo III “La música y su sentido de historicidad” Fubini trata un tema que el titula interpretación e improvisación; al referirse a éste dice: “El intérprete sea director de orquestas o músico compite a veces con el mismo compositor por la gloria de la creatividad y resulta ser, en cualquier caso, una figura dotada de autonomía y enorme relieve artístico”[6].

Expresa también que, en la partitura, el compositor no alcanza a plasmar todos las indicaciones para la ejecución dejando al intérprete espacios para asumir creativamente la ejecución, esto no es otra cosa que la posibilidad de juego que tiene el ejecutante interprete con los elementos históricos de la obra, con sus condiciones técnicas y de formación y con la exigencias cognitivas que propone el compositor; también anota que, en cada obra, subsiste un espacio donde el intérprete debe poner su conocimiento y adaptarlo a su propia interpretación, asunto al que Fubini llama improvisación:

> *En la improvisación, se hace evidente ese aspecto de la creatividad como impulso inmediato y, en parte, a-lógico; y la interpretación-ejecución es siempre un acto igualmente creativo de improvisación. Además, el intérprete hace evidente, en su mismo modo de actuar, ese contacto de orden casi físico, instintivo, con la obra musical; el ímpetu de la creación, sus ritmos interiores, el flujo melódico y sus vibraciones, sus pausas, sus inflexiones, son hechos propios por el intérprete, que los vive*

[6] *FUBINI, Enrico. Estética de la música. Madrid, Gráficas rogar, 2008. P. 52.*

> *físicamente en primera persona y los hace reales, audibles y palpables a través del concreto ejercicio de su arte, que es una operación al tiempo física y mental*[7]*.*

En este sentido, estas memorias están enfocadas a dejar una inquietud a los intérpretes de este instrumento, pues a través de la interpretación de la obra "Toot Suite" y el análisis de versiones que se encuentran en el mercado mundial, un ejecutante interprete podrá confrontarse a través de los cinco movimientos de la suite con diferentes matices y exigencias de la improvisación, esto es, de las decisiones que debe tomar para acoger una buena interpretación-ejecución. Estas memorias pretenden convertirse en un aporte a la reflexión sobre ese impulso inmediato, a-lógico que señala Fubini en el párrafo anterior y que hace énfasis en el acto físico de la ejecución instrumental. La obra "Toot Suite" ha sido escogida para este ejercicio porque además confronta en diversos momentos y de maneras variadas los flujos melódicos, lo ritmos, las vibraciones, las pausas y la inflexiones con las cuales se hace hecho audible la interpretación-ejecución. Una conciencia clara de estas operaciones físicas y mentales es la que hace posible que cada ejecutante interprete asuma la obra de forma diferente, impregnándola con sus gustos musicales, tipo de música que predomina en sus interpretaciones y con todas sus cualidades y dificultades técnicas, es decir para se genere un mayor acercamiento de autoaprendizaje al acto que llama Fubini de improvisación.

Considerando los aportes de quiénes miran al intérprete como un mero transmisor de la obra de arte donde no hay proceso creativo se encuentra el artículo en el blog de Antonio Narejos titulado "la caja negra" de la interpretación musical, en el cual el autor, desde su punto de vista plantea:

> *Uno de los modelos más aceptados en la interpretación musical es el que considera al intérprete como un mero transmisor de la obra de arte. A tal fin, el intérprete debe centrar su atención en*

[7]*FUBINI, Enrico. Estética de la música. Madrid, Gráficas rogar, 2008. P. 53.*

dos aspectos fundamentales: adquirir una sólida competencia interpretativa y además desarrollar una técnica sin fisuras.

Se parte del supuesto de la neutralidad del intérprete, evitando que éste deje huella de su intervención y relegándolo al papel de médium a través del cual la obra debería surgir tal y como la concibió el compositor. Paradójicamente, el mejor intérprete sería aquel que consiguiera pasar desapercibido en el proceso, aquel que fuera capaz de auto suprimirse en el resultado final de su propia actividad.

De este modo, el intérprete queda convertido en una especie de caja negra, capaz de descifrar la partitura y de reaccionar a ella mediante las acciones más adecuadas. Pero una caja negra en cuyo interior apenas conocemos lo que sucede.[8]

Uno de los problemas fundamentales que no desarrollan las perspectivas del intérprete como un simple transmisor, surge cuando es necesario plantear desarrollos de competencias interpretativas en el ejecutante. Es en este aspecto en donde cada instrumentista consolida sus competencias en la ejecución del instrumento de manera diferente, de tal manera que una llamada competencia interpretativa no sería más que la apropiación subjetiva que define la sensibilidad del músico ante la partitura, y éste por supuesto no puede ser igual para todos los músicos.

Una apropiación sensible en la ejecución por supuesto, solo es resultado de un excelente dominio técnico, territorio en el cual volvemos a encontrarnos con la propuesta de Fubini en la que involucra la actividad creativa del intérprete como una consolidación de la relación mente cuerpo.

La consideración del intérprete como una caja negra o como una superficie transparente en la que solo aparece la obra del compositor configura un ideal

[8] *NAREJOS, Antonio. La "caja negra" de interpretación musical [online].El blog de Antonio Narejos. 16 de julio 2009.*< http://narejos.es/blog/?p=344>

cientifista[9] que propone ignorar las condiciones subjetivas de la interpretación, aquella que se da en las decisiones que sobre cada uno de los componentes de la partitura toma el ejecutante, imprimiéndole actualidad e historicidad a la obra ejecutada. Es demasiado idealista pensar que el pasado de una composición tomará actualidad concibiendo al ejecutante como una caja negra pues una obra adquiere validez histórica en cualquier presente bajo las condiciones estilísticas magistrales y técnicas de cada ejecutante.

SHIFRES, Fabio, en el artículo "El ejecutante como intérprete" [10] describe cómo el ejecutante de un instrumento debe respetar la partitura hecha por el compositor, analizar, entender y expresar; pero, a su vez, dice que en cada interpretación el intérprete deja su marca en la obra por todos los aspectos técnicos individuales que posee, asunto que daría pie a un acto creativo.

Un aporte importante en la conceptualización sobre la creación en la ejecución instrumental parte del modelo musical tripartito de Jean Molino y Jean Jacques Nattiez. Estos dos estetas, plantean que la música se da en tres niveles, el poiético, el estésico y el neutro o inmanente. El poiético se refiere a los procesos de creación de la obra musical donde el compositor deposita en una partitura todos los elementos necesarios para una composición. El estésico es el momento de la percepción sonora musical y el neutro o inmanente es la partitura como ese objeto falto de todo sentido poiético y estésico.

Después de analizar el planteamiento de estos dos autores, se amplían las inquietudes y reflexiones sobre la dimensión creativa del ejecutante intérprete; la

[9] Se interpreta un ideal cientifista como aquel en el que la ciencia del S. XIX en el que las condiciones del investigador o el científico no afectan en ningún momento el objeto estudiado, estableciendo una diferenciación tajante entre sujeto y objeto. No obstante es la ciencia del siglo XX la que reevalúa las condiciones subjetivas del investigador respecto a su objeto de estudio. Se menciona esta perspectiva en este apartado solo para ilustrar que en algunos momentos la formación musical aspiró a considerar seriedad en sus profesionales retomando la misma idea del científico y es en este aspecto donde el arte plantea su diferencia con la ciencia. Este tema es ampliamente tratado en Adorno, T. W. Consignas. Sujeto objeto. Amorrortu Editores. Buenos Aires.

[10] *SHIFRES, Fabio. El ejecutante como intérprete. [en linea]. [Consultado el 7 de Abril de 2013] <http://www.saccom.org.ar/2001_ reunion1/actas/Shifres/Shifres.htm>*

primera, dentro de este planteamiento, en que umbral -entre el nivel estesico y el nivel poiético- se ubica el instrumentista, pues según este autor; él, sería el primer escucha de la obra en el momento de su estudio y ejecución en público ya que el músico debe escuchar internamente cada melodía antes de tocarla; por esta razón, el intérprete estaría ubicado en el nivel estésico. De igual manera, este mismo podría estar en el nivel poiético, obviamente en una condición diferente que el compositor pero, cuando el ejecutante interpreta, plasma la obra con su interpretación; es decir, está adicionando creación a la obra.

Según Eggebrecht "en el intervalo entre la imagen de notas y su sonorización, se sitúan varias condiciones intelectuales del intérprete, tales como la historia de la interpretación, la concepción, la subjetividad y la calidad. Este proceso analítico se vuelve determinante en la individualización del intérprete"[11]. Este es precisamente el proceso de subjetivación que permite a un ejecutante intérprete reconocer a un compositor y su obra. Este autor da una explicación muy clara sobre el papel que puede desempeñar el ejecutante intérprete en el nivel poiético y que aporta a la intención de este autor para dejar un planteamiento claro sobre el papel del ejecutante intérprete como creador.

Otros textos en donde se encuentran reflexiones sobre la interpretación musical son: el cuerpo en la interpretación musical[12], consejos prácticos para la interpretación musical, interpretación musical y creatividad[13] y reflexiones sobre la

[11] *Eggebrecht, Hans. Interpretation. Citado por Saavedra, Rafael. El dilema de la interpretación musical [en línea] (2013) [Consultado el 2 de mayo de 2015]. Disponible en <http://www.musicaenclave.com/articlespdf/eldilemadelainterpretacion.pdf>*

[12] *Peñalba, Alicia. El cuerpo en la interpretación musical. En : Biblioteca Universitaria. [en linea] (2008). [Consultado el 7 de Abril de 2013]. Disponible en <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/55>*

[13] *Hernández, Eduardo. Consejos prácticos para la interpretación de la música. [en linea] (2005). [consultado el 4 de 04 de 2013]. Disponible en <http://www.eduardohasiain.com/Escritos/Consejos_practicos_para_la_interpretacion_de_la_musica.pdf>*

carrera de interpretación instrumental[14], estos, solo se describen para ilustrar que el tema de interpretación como arte creativo ha sido abordado por otros estetas en el ámbito mundial.

En la ciudad de Medellín se encuentra un trabajo monográfico titulado "interpretación de la obra Scaramouche de Darius Milhaud, para saxofón alto (o clarinete) y banda sinfónica"[15]. En este trabajo el autor aborda el tema en la introducción, describiendo como la escritura musical se queda corta a la hora de transmitir una obra musical y esto le "permite al interprete aportar su experiencia y habilidad artística para re-crear una partitura". En este trabajo monográfico, el Doctor Valencia describe los siguientes aspectos básicos con los que el ejecutante intérprete puede intervenir una partitura; el tempo (velocidad), la dinámica (intensidad sonora), la respiración, color del sonido y el vibrato.

Este autor es asertivo en toda su apreciación sobre el tema de la interpretación como arte y ofrece aportes a la intención de estas memorias de interpretación ya que, explica muy detalladamente los aspectos en que el ejecutante intérprete puede incidir en la obra. La descripción objetiva de estos aspectos hace que se pueda configurar una reflexión mucho más exacta en el momento de enseñar e inducir a un estudiante al estudio del instrumento; esto obviamente repercute en las condiciones y cualidades que un músico subjetiva al enfrentar la interpretación como arte.

De la obra "Toot Suite" no se han encontrado evidencias de que haya sido interpretada en la ciudad de Medellín y tampoco que haya sido utilizada como medio para analizar la interpretación como arte. En internet se encuentran cuatro grabaciones de reconocidos trompetistas como lo son Maurice André, Eric Aubier, Joe Burgstaller y Arturo Sandoval que serán analizadas en el desarrollo de estas

[14] Orlandini, Luis. Reflexiones acerca de la carrera de interpretación musical. En : Revista musical chilena*. [en linea]* [consultado 4 de Abril de 2013] (1999). Disponible en <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27901999019200007>

[15] Valencia, Esneider. interpretación de la obra Scaramouche de darius Milhaud, para saxofón alto (o clarinete) y banda sinfónica. Medellín, 2005, monografía (Especialista en Artes). Universidad de Antioquia. Facultad de Artes.

memorias. También se encuentra evidencia de que la obra fue tomada como obra para un doctorado en artes de la música en la Universidad del Norte de Texas en el año 2012 por el trompetista Oscar O. Passley[16].

Los aspectos más relevantes en la discusión académica que hoy tienen actualidad en la relación arte interpretación han sido tenidos en cuenta para desarrollar este marco teórico, considerando que la construcción de unas memorias de estudio en el montaje y ejecución de la obra “Toot Suite” debería abordar los aspectos más importantes de esta discusión.

[16] Passley, Oscar. Claude Bolling’s “Toot Suite”. Texas, 2012. Dissertation prepared for the degree of doctor of musical arts. University of North Texas.

OBJETIVO GENERAL

Elaborar de forma metódica y organizada las memorias de la ejecución interpretativa de la obra para diversas trompetas “Toot Suite” del compositor Claude Bolling haciendo un análisis de la obra, el sentido artístico de la Interpretación y una contextualización de la historia de la trompeta en la ciudad de Medellín.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Diseñar una metodología de estudio, desde el punto de vista técnico, para la obra “Toot Suite” del compositor Claude Bolling.
2. Indagar sobre el sentido de la interpretación como arte y aplicarla en la obra mencionada.
3. Estudiar las diferentes trompetas utilizadas en esta suite y dejar memoria de ello en este trabajo monográfico.
4. Hacer el ensamble instrumental de la obra, con trio de jazz (piano, batería y bajo) y ofrecer una ejecución interpretativa para el público.
5. Indagar sobre los procesos de enseñanza de la trompeta en Medellín identificando el orden de transmisión que la academia ha generado y así contextualizar en nuestro medio la pertinencia de la ejecución interpretativa de “Toot Suite”.

APORTE INTERDISCIPLINAR

Este trabajo pretende hacer una contribución, no sólo a la interpretación instrumental sino también a la pedagogía del instrumento, haciendo un análisis de la técnica de las diferentes trompetas y dejando memorias para ahorrar camino a futuros intérpretes que tengan acceso a ellas.

También se quiere hacer un aporte a la pedagogía, cuestionando la forma como se ha venido enseñando la interpretación del instrumento en las universidades de la ciudad de Medellín y se dan algunas sugerencias de acuerdo con la experiencia adquirida en este proyecto. En este sentido, se hace lectura de la toma de decisiones acerca de la interpretación y sobre cómo adaptar las obras, tanto a las virtudes como a las dificultades de cada intérprete. Hay licencias que se puede permitir para hacer cambios en las obras, hacer una interpretación única y adaptada a las capacidades y debilidades de cada intérprete.

Se indaga por la escuela de trompeta en Medellín en los últimos 20 años, su procedencia y se dejan memorias de ello. Con esto, se está aportando a la historia de la música y en particular a la historia de la trompeta en la ciudad, asunto poco explorado en nuestro medio.

DESARROLLO CONCEPTUAL

La obra.

“Toot Suite”, es una obra del compositor Francés Claude Bolling que integra dos estilos de la música, una melodía con un estilo del período barroco de la música occidental, con el acompañamiento de piano, contrabajo y batería, dentro del estilo de la música Jazz.

La obra fue escrita por Bolling para Maurice André, uno de los más grandes trompetistas de la historia y considerado por muchos como el padre contemporáneo de la trompeta, tanto por su aporte al desarrollo de ella como por el nivel en la ejecución interpretativa del instrumento[17]. Esto ya nos comienza a dar una idea de la complejidad de la obra, pues fue escrita para que la interpretara un trompetista con una técnica genial e incluye la ejecución de cinco diferentes trompetas, en Do, en Mi bemol, piccolo en Si bemol, bugle y corneta.

Bolling parte desde el título con un nombre que ya nos lleva a ese diálogo entre estas dos músicas, Toot, que significa toque en inglés, como un nombre más perteneciente el género específico del jazz y Suite, palabra de origen francés que define una forma de la música occidental del periodo barroco.

La obra tiene seis movimientos, cada uno de los cuales es nombrado por el compositor en títulos que definen su carácter:

I. Allegre, movimiento para ser tocado en trompeta en Do, en compás de ¾ y con una duración de 6‘13.

II. Mystique, movimiento en 12/8, para ser ejecutado con trompeta en Eb y con una duración de 7‘56.

III. Rag polka, para la corneta en Si bemol, en 2/4 y con una duración de 3‘16.

IV. Marche, para la trompeta piccolo en Si bemol, en 4/4 y con duración de 6‘57.

V. Vespérale, para Bugle en Si bemol, con compas de 4/4 y una duración de 7‘32.

VI. Espirituelle, para trompeta piccolo en Si bemol, con compas de 4/4 y una duración de 5‘34.

[17] Llamas, Julio. Maurice André: un mito viviente de la trompeta clásica. [En línea](2010)[consultado el 26 de mayo de 2015] disponible en <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/017/maurice_andre_trompeta.php>

Las trompetas:

Esta suite utiliza cinco diferentes trompetas:

Trompeta en Si bemol:



Es la más utilizada actualmente para las diferentes bandas, orquestas de música popular y para el jazz. Posee un sonido amplio y brillante. Su nombre proviene de la nota producida con el instrumento sin presionar ningún pistón.

Trompeta en Do:



Es la trompeta más utilizada en las agrupaciones sinfónicas y produce un sonido un poco más brillante que la trompeta en Si bemol. Su nombre proviene de la nota producida con el instrumento sin presionar pistón alguno.

Trompeta en Mib:



Posee una sonoridad brillante y su afinación es una cuarta justa arriba de la trompeta en si bemol. Es utilizada en las orquestas de música sinfónica, en algunas obras contemporáneas y en especial, para tocar varios conciertos solistas del período clásico de la música occidental, hechos especialmente para este instrumento, como el concierto para trompeta en Mi bemol mayor y orquesta de Franz Joseph Haydn, concierto para trompeta en Mi bemol mayor de Johann Baptist Georg Neruda y concierto para trompeta en Mi bemol mayor y orquesta de Johann Nepomuk Hummel. Esta trompeta, generalmente trae un tudel para transportarla a la tonalidad de Re.

Trompeta piccolo:



Es la trompeta más aguda y más brillante de la familia de las trompetas. Con ella se reemplaza la trompeta natural utilizada en el periodo barroco de la música

occidental; por lo tanto, es la preferida para interpretar la música de este período. Tiene un cuarto pistón que se utiliza para bajar una cuarta justa; ésta es necesaria para algunos conciertos barrocos y para dar la posibilidad de afinación de algunas notas que, por la construcción del instrumento son desafinadas.

El bugle:



Instrumento con un sonido más noble, suave y redondo que las demás trompetas utilizadas en este proyecto. Fue utilizado en sus comienzos para dirigir las cacerías de los aristócratas alemanes; tiempo después, incursiono en las bandas militares y en las bandas de marcha estadounidenses. En la actualidad, es muy utilizado en el jazz, en las bandas sinfónicas y en algunas obras de música sinfónica. Este instrumento se ejecuta con una boquilla diferente a las de las demás trompetas, que tienen en su interior una forma de “U”. Para buscar una mejor sonoridad en el bugle se utiliza una boquilla con una forma cónica de “V” por lo que es necesario también iniciar una búsqueda de la boquilla que se adecúe a los labios del ejecutante y con la que pueda producir el sonido más noble y delicado. Su afinación es en Si bemol.

La corneta:



Fue muy utilizada en el jazz y en las bandas militares; en la actualidad, en nuestro país ha entrado en desuso. No se sabe por qué las bandas sinfónicas las han dejado de utilizar, si la gran mayoría de arreglos para ellas traen partes para trompeta y partes para corneta, donde la corneta lleva las partes más melódicas, incluso, en la mayoría de los casos lleva la parte solista.

El Compositor

Claude Bolling, Pianista, compositor, productor y director de Orquesta Francés, influenciado fuertemente por los grandes del jazz como Duke Ellington, Teddy Wilson, Earl Hines, and Art Tatum. Interpretó ragtime durante las décadas del 50 y

60 del siglo XX, en que Europa y Estados Unidos fueron dominados por la cultura pop de Elvis Presley y los Beatles. Bolling creó su propio micro género del jazz clásico, haciendo una mezcla entre la música jazz y la música clásica, componiendo y grabando suites completas para varios de los más grandes virtuosos de la música como es el caso del flautista Jean Pierre Rampal, que rápidamente se convirtió en éxito entre los amantes de la música europea y el jazz. Bolling también compuso suites para varios de los músicos más aclamados por los públicos entre las que se destacan el guitarrista Alexander Lagoya, el violinista Pinchas Zukerman, el violonchelista Yo-YoMa, la flautista Elana Durán y los pianistas Emanuel Ax, Jean-Bernard Pommier y el trompetista Maurice André. Para este último, compuso la "Toot Suite". Actualmente, Bolling es uno de los músicos más reconocidos en el nivel mundial, por su música para películas, producción y aporte en el campo del jazz[18].

CONTEXTUALIZACIÓN DE LOS PROCESOS TROMPETÍSTICOS EN LA CIUDAD DE MEDELLÍN

Antes de 1994, en Medellín hubo intérpretes nacionales como Francisco Castrillón[19] A. Ramón Paniagua, Jorge Gaviria, Salvador Pasos, Libardo García, Eduardo Rafael Maya, todos ellos con un excelente nivel instrumental que les permitió el desempeño en orquestas de música tropical[20] y a su vez hicieron parte de la Orquesta Sinfónica de Antioquia cerrada en 1994 y la Orquesta Filarmónica de Medellín. No obstante, no se encuentran intérpretes o docentes que evidencien un proceso académico de escuela o un desarrollo técnico del instrumento con una tradición formativa que provenga de ese tiempo. En estos años, no se veía a las academias atractivas para hacer los procesos de formación en interpretación de la

[18] Claude Bolling. [En línea] [consultado el 26 de mayo de 2015] Disponible en < http://www.claude-bolling.com/fr/biographie.php>

[19] Los nombres de los trompetistas que hicieron parte de la Orquesta Sinfónica de Antioquia fueron consultados en el catálogo en línea de la biblioteca nacional de Colombia en http://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/bd/search/results?qu=trompeta&rm=ARCHIVO+DE+LA+0|||1|||2|||true&te=ASSET

[20] Se refiere a orquestas de música tropical como agrupaciones que interpretan ritmos como porros, cumbias, merengue, salsa y otros ritmos bailables que son populares en Colombia.

trompeta y muchos estudiantes vieron en las clases particulares la oportunidad de adelantar estudios de nivel profesional[21].

En las décadas de los setenta y ochenta, los músicos que se desempeñaron en la orquesta sinfónica y filarmónica fueron también integrantes de agrupaciones de música tropical, ejemplo ilustrativo de ello es que Ramón Paniagüa fue integrante de la Orquesta los Éxitos y el Salvador Pasos de la Orquesta de los Hermanos Martelo y los Superstar, ambos eran a su vez, integrantes de la Orquesta sinfónica de Antioquia. Esto vinculó un interés por el estudio de la trompeta no solo para su aprendizaje académico y clásico sino para participar de las orquestas de música tropical que para estos años tuvieron presencia en la industria discográfica nacional.[22]

En 1994, llega a la ciudad de Bogotá el maestro Eric Aubier, invitado por la Embajada de Francia en Colombia. Este trompetista francés viene a realizar el primer concurso nacional de trompeta, que llevó su nombre, y a dictar varias clases maestras. Ahí se inicia un proceso de formación que genera escuela en la interpretación de la trompeta, que es visible por la cantidad de intérpretes y docentes que existen hoy desempeñándose en las diferentes universidades, academias, agrupaciones de música sinfónica y popular que se formaron gracias a este proceso. El concurso Eric Aubier convocó varios trompetistas en su primera versión; entre ellos, se encontraba Fernando Parra, quien obtuvo el mayor reconocimiento por su interpretación. Este músico creció tocando todo tipo de música popular colombiana, en la banda del municipio de Vianí, Cundinamarca, del cual su padre era director y quien también fue su profesor. Este trompetista viaja a Francia a estudiar con el maestro Aubier. Después de estudiar por tres años y sobrevivir en Francia tocando música popular colombiana, regresa a Bogotá y es vinculado por la Universidad Nacional de Colombia como docente de trompeta del Conservatorio Nacional de Música. Bajo su tutela, en esta institución

[21] Entrevista a Salvador Pasos, integrante de la Banda Sinfónica de la Universidad de Antioquia y orquestas de música tropical. Medellín, 11 de mayo de 2015.
[22] Entrevista a Jorge Orejuela, integrante de la Banda Sinfónica de la Universidad de Antioquia e integrante de la Orquesta Filarmónica de Medellín por 20 años. Medellín, 11 de mayo de 2015.

egresaron trompetistas que han ido ocupando cargos docentes en diferentes universidades de Colombia; también, alumnos suyos muy destacados se han convertido en ejecutantes de las principales agrupaciones sinfónicas del país; es el caso de los dos trompetistas de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia, la Orquesta Filarmónica de Cali, el Conservatorio de la Universidad del Valle, el Conservatorio del Tolima, la Orquesta del conservatorio del Tolima, la Universidad Antonio Nariño (Bogotá), la Universidad Javeriana (Bogotá), la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Bogotá), la Universidad de Antioquia, la Universidad EAFIT(Medellín), y la Fundación Universitaria de Bellas Artes de Medellín, entre otras. El Maestro Parra ha liderado dos versiones más del concurso Eric Aubier, que han dado como resultado que varios de sus alumnos ganadores del concurso viajen a Francia a estudiar con el maestro Francés; esto ha abierto una puerta y ha establecido comunicación directa entre Colombia y la academia de Francia, para que los intérpretes de la trompeta en Colombia viajen a perfeccionarse. De hecho, ya hay un gran número de instrumentistas del país que han estudiado allá y otros que se encuentran actualmente haciendo sus estudios de perfeccionamiento[23].

El maestro Aubier, a su vez fue alumno de uno de los más reconocidos trompetistas de toda la historia, como fue el maestro Maurice André, para quien fue escrita “Toot Suite”, obra objeto de trabajo en este proyecto. Con todo esto, no queda duda de que la escuela de los maestros Aubier y Parra en Colombia, ha marcado un cambio en el arte de la interpretación y ha formado una escuela que ahora ya comienza a expandirse por toda Suramérica, con la realización de seminarios Internacionales como el seminario de trompeta Stomvi en la ciudad de Bogotá, realizado en 2014 y que tuvo asistentes de Ecuador, Brasil y Venezuela. También es un ejemplo de este proceso el Concurso Latinoamericano de trompeta Eric Aubier, realizado en 2014 en la ciudad de Medellín, que contó con asistentes de toda América Latina.

[23] Entrevista con Fernando Parra, Profesor de la Universidad Nacional de Colombia y trompetista cooprincipal de la Orquesta Sinfónica de Colombia por 15 años. 8 de mayo de 2015.

En la Universidad de Antioquia, el estudio de la trompeta es un proceso que viene creciendo desde sus inicios en 1975 pero, principalmente, tuvo un desarrollo muy notable desde la década de los 90, cuando el departamento de música de la Facultad de Artes decide contratar profesores nacionales y extranjeros para suplir la creciente demanda de estudiantes en el departamento; esto, debido en gran parte al movimiento bandístico que se dio por las políticas culturales que impulsaron el plan departamental de bandas, asunto que impulsó en la academia la formación de músicos de nivel profesional. En la década de los noventas llegaron a la facultad docentes que enriquecieron la cátedra de trompeta con nuevos repertorios, metodologías y experiencias de aprendizaje. Sin embargo, los procesos formativos no se consolidaron debido a la falta de continuidad de los docentes en los proyectos educativos. Ahora bien, estas rupturas dejaron en la academia la necesidad de consolidar con mucha más rigurosidad la enseñanza de la trompeta. Es así como en el año 2000, el departamento de música de la Universidad de Antioquia, en convenio con la carrera de música de la Universidad de EAFIT, decide contratar al maestro Fernando Parra para dar continuidad al proceso formativo en la trompeta; se consolida así académicamente el proceso de formación profesional de trompetistas[24], y hacia el año de 2007, este convenio da sus primeros resultados con la graduación del primer maestro en trompeta. Este egresado es contratado por la misma universidad e inicia un proceso como docente de ella y en la Red de Escuelas de música de Medellín. Hasta el día de hoy, se han graduado siete trompetistas profesionales de esta institución.

Debido a que estos procesos de formación académica profesionalizaron el oficio del trompetista, los programas de las universidades de la ciudad de Medellín, se vieron en la obligación de sostener el nivel de exigencia a sus estudiantes; esto implicó un ejercicio de la docencia de los nuevos profesionales mejorando conocimientos, participando en seminarios, concursos, convocando encuentros y buscando estrategias para desarrollar la técnica del instrumento. El nivel de los instrumentistas estudiantes mejoró notablemente, generando un ciclo que, por

[24] Entrevista con Fernando Mora, jefe de departamento de música entre los años 2000 y 2004. Medellín, 7 de mayo de 2015.

lógica, sube el nivel de la interpretación en la academia y, en general en la ciudad[25]. Gracias a esto, se ve la necesidad de comenzar procesos pedagógicos que sigan con este crecimiento de cualificación. La propuesta de la interpretación de la obra “Toot Suite” se enmarca en el nivel de continuidad de estas exigencias pues, en lo académico, abre paso a la interpretación de nuevos instrumentos de la familia de la trompeta.

Es importante mencionar que en la ciudad de Medellín, se ha estado dando un cambio dentro y fuera de la academia. Dentro, por el cambio de pensamiento de los actuales docentes y la ya renovada planta de ellos en el departamento de música de la Universidad de Antioquia, quienes incluyeron dentro de sus procesos formativos, el estudio de la música popular a la par con la música sinfónica. Fuera de la academia, porque ya en el día de hoy, muchos de los trompetistas destacados de las agrupaciones populares son estudiantes de las academias.

En la ciudad y en el país, se amplía cada vez más la exigencia de instrumentistas profesionales. A diferencia de los comienzos del siglo XXI, actualmente, para ingresar a un puesto de una orquesta sinfónica, una banda, una plaza como docente de un colegio o programas de formación musical, se exige título profesional en el instrumento; de hecho, tres de los cuatro docentes de trompeta de la Red de Escuelas de Medellín, son maestros en trompeta. Esto demuestra el crecimiento, no sólo de la interpretación del instrumento, también el papel importante que vienen ocupando las academias en el proceso musical de la ejecución de la trompeta en la ciudad.

MEMORIAS DEL PROCESO

Al momento de iniciar un proyecto como éste donde se incluyen varios instrumentos que tienen un valor económico, es necesario decidir en qué orden adquirir y estudiar los instrumentos para lograr el montaje de la obra. Por esta

[25] Entrevista con Fernando Parra, profesor de la Universidad Nacional de Colombia y Solista de la Orquesta Sinfónica de Colombia por 15 años. Bogotá, 8 de mayo de 2015.

razón, se decide comprarlos en el siguiente orden: primero, la trompeta piccolo debido a que ésta es la que mayor preparación y adaptación física requiere. Ésta se adquiere en el primer semestre. En el segundo semestre, se adquiere la trompeta en Do, ya que también tiene dificultades para la afinación y, en el orden de uso, es de las más utilizadas en el medio. En el tercer semestre, se compra el bugle y se recibe una corneta como regalo de una fábrica de instrumentos. Ya en el cuarto semestre, sólo falta la trompeta en Mi bemol; ésta es la menos utilizada en el medio- Por esta razón, se decide no comprarla y pedirla prestada a una institución de la ciudad. De esta manera, se adquieren todos los instrumentos para lograr la interpretación de la Suite.

Ya adquirido cada instrumento, se estudian diariamente todas las trompetas, para conseguir su dominio adecuado e incorporarlas en la obra. De esta experiencia, se dejan las siguientes memorias:

El estudio de las trompetas.

Dentro de este análisis, se analizan los conceptos técnicos de estudio de los instrumentos; tales como su afinación, sus dificultades, sus posibilidades y las boquillas. Así mismo, se ofrecen algunas sugerencias respaldadas por el conocimiento que genera el estudio de este reportorio y la experiencia pedagógica acumulada en 14 años de labor docente. Las dos razones anteriores, han permitido consolidar la construcción de esta memoria.

Trompeta en Si bemol:

La trompeta es un instrumento que desde su construcción tiene problemas con la afinación; para que la trompeta fuera afinada correctamente, debería tener seis pistones, uno para cada serie armónica; pero con seis pistones sería muy difícil de ejecutar. Estos problemas se han resuelto poniendo bombas correderas a los pistones 1 y 3, asunto que plantea una exigencia técnica en la interpretación del

instrumento, dificultad que hay que aprender a manejar partiendo del conocimiento de cada instrumento. En el caso de la trompeta en Si bemol, hay que tener mucho cuidado con las posiciones donde se utiliza más de un pistón; se quiere decir con esto que las posiciones de la cuarta a la séptima, generalmente, están desafinadas, lo que requiere mover las bombas corredizas ubicadas en el primer y tercer pistón para afinar; la cuarta posición generalmente sale un poco alta, la sexta sale un poco más alta que la cuarta y la séptima es la más alta de todas, lo que demanda alargar mucho más las bombas corredizas de los pistones.

En cuanto al tipo de boquilla, para tocarla depende del tipo de música que se quiera interpretar y la fisiología músculo facial y dental del intérprete. Se recomienda conocer las ventajas y desventajas que pueden presentar cada parte y formas de las boquillas. Es normal que cuando una boquilla ofrece ventajas en un aspecto también genera dificultades en otro. Se recomienda conocer las tablas que los fabricantes proveen para estar al tanto de las diferentes medidas, formas y materiales de cada una; así, cuando se desee adquirir alguna, será posible obtener la más adecuada.

Trompeta en Do:

Ésta es una de las más difíciles por tener una tonalidad tan cercana con la trompeta que se ha venido utilizando hasta el momento, la en Si bemol, esta cercanía hace que el oído se confunda muy fácilmente ya que, al producir una nota, es muy fácil confundirse con la nota de la trompeta en Si bemol y fallarla. Por este motivo, es muy importante que se trabaje con tiempo para acostumbrarse a la sonoridad y al transporte mental que se debe hacer de los sonidos. Esto requiere calentar algunos días con la en Do y unos días con la en Si bemol, para acostumbrar el oído. También es importante olvidarse de la afinación de las notas en Si bemol y simplemente ubicarse en el registro y la nueva afinación, pensar más en intervalos que en las notas para evitar confundirse.

También aconsejan algunos trompetistas especializados, que se debe buscar una boquilla especial para tocarla; pero desde esta experiencia, se podría analizar lo siguiente: todo depende de con cual boquilla se toque la en Si bemol. Cuando ésta se toca con una boquilla muy grande, tomando como referencia la numeración Bach, estaríamos hablando de referencias 1 y 2; en este caso, sí sería conveniente hacer el cambio para abordar esta trompeta. Al contrario, cuando se utiliza una boquilla superior a estos números para la en Si bemol, es innecesario hacer un cambio de boquilla. Claro está que es finalmente el ejecutante quien debe notar la necesidad de hacer o no el cambio, dependiendo de las facilidades o dificultades que se encuentre en el camino de estudio de esta trompeta y dependiendo también del color que desee en su ejecución.

En el caso del autor de este texto, no ha sido necesario el cambio, porque toca con una boquilla Bach 3C, que funciona muy bien en cuanto al color, registro y timbre con la trompeta en Do. También es muy importante analizar un poco las dificultades de afinación que posee esta trompeta; en general, ella tiene más dificultades con la afinación que la trompeta en Si bemol. Por ello, se recomienda hacer un análisis del instrumento en este sentido; porque dependiendo de la construcción, la marca y el material, es la afinación; algunas notas, en especial, el Mi (primera línea del pentagrama), Fa (primer espacio), La (segundo espacio) y Si bemol (tercer espacio) hay necesidad de afinarlas con la bomba corredera del primer pistón. El Mi del cuarto espacio sale mucho mejor en cuarta posición, igual que el Mi bemol que es más afinado con la quinta posición; el Re cuarta línea y el La primera línea adicionales, deben afinarse también con la Bomba del primer pistón, se debe tener cuidado también con las notas que normalmente salen desafinadas en la trompeta en Si bemol, como es el caso de todas las notas en sexta y séptima posición. Aunque éstas son algunas anotaciones generales, los resultados pueden variar mucho de un instrumento a otro, por lo que en general, hay que conocer muy bien cada instrumento.

Trompeta en Mib:

De las cinco trompetas que se utilizan en “Toot Suite” ésta es la más complicada de abordar en cuanto al aspecto de ubicación en el registro y afinación, esto, por su lejanía tonal con las trompetas más utilizadas de Si bemol y Do. Hay que tener especial cuidado con la afinación, tanto por poseer una tonalidad muy extraña para los intérpretes, como por la condición normal de la afinación de las trompetas.

Por ser una tonalidad tan poco usada por los trompetistas, es recomendable estudiarla mucho tiempo antes e incluirla en la rutina diaria de estudio hasta que nos adaptemos a la nueva tonalidad. También, fue de mucha ayuda para la afinación, tocar la parte transportada en la trompeta en Si bemol y luego tocarla con en la Mi bemol, esto permite acostumbrar el oído a los intervalos en la trompeta en Si bemol, para que cuando vamos a la en Mi bemol, la afinación sea mucho más fácil. Se debe afinar con la nota Mi bemol del piano, teniendo en cuenta que la bomba general posee la nota más confiable, desde donde se parte para afinar el resto de las notas de la trompeta. Se recomienda también por compensación, utilizar una boquilla un poco más pequeña que la que usamos para la trompeta en Do, claro que esto también depende de las boquillas a que esté acostumbrado el ejecutante y de las condiciones de su máscara fisiológica. Para esta trompeta, el soplo debe ser más delgado y con más presión de aire que en la trompeta en do; esto para buscar mejor sonoridad y respuesta del instrumento.

Trompeta piccolo:

Dentro de la experiencia de abordaje de la obra ha sido necesario en este caso, hacer una preparación física y mental. Entre los aspectos físicos son importantes el manejo del aire, la resistencia y la escogencia de la boquilla; con respecto a los aspectos mentales se destaca la necesaria preparación.

El manejo del aire debe pensarse diferentemente de las demás trompetas; ésta necesita una columna de aire más delgada pero con más presión o velocidad que las demás; el entender este punto puede ser clave para el abordaje del instrumento.

Debido a que la trompeta piccolo es la más aguda de todas, ella demanda un desgaste y un esfuerzo mayor para la musculatura que interviene en la producción del sonido; por esto, la preparación debe ser más especial. Éste es el tema que debe tomarse con más regularidad y paciencia, de todo el proceso. Se debe comenzar por tocar estudios, ejercicios, conciertos y obras con una exigencia de registro y resistencia moderadas, e ir subiendo el nivel de exigencia, para que se permita a los músculos faciales una adaptación a las exigencias de los conciertos de alta resistencia y registro como lo es “Toot Suite”.

Se recomienda, de acuerdo con la experiencia, comenzar por hacer estudios técnicos básicos de escalas y arpegios para conocer la afinación del instrumento y luego abordar obras que ayuden a tomar la resistencia y registro como las que aquí se enuncian. En su orden y progresivamente: concierto para trompeta en D de Giuseppe Torelli, Concierto para dos trompetas de Antonio Vivaldi, Concierto para trompeta en D de Leopold Mozart, Giuseppe Tartini, Concierto para trompeta en D de Georg Fhilipp Teleman y Concierto Brandemburgués # 2 de Juan Sebastián Bach.

Por su parte, para la escogencia de boquilla, es necesario antes de tomar la decisión de cambiar de boquilla, hacer un proceso de búsqueda consultado las tablas de medidas y cualidades de cada marca y referencia, probando y definiendo facilidades y dificultades de cada boquilla. Es de anotar que las boquillas siempre son como una balanza; te dan una cualidad pero te quitan otra; este aspecto es bien importante de ser tenido en cuenta en la hora de esta búsqueda; la clave es conocer cuáles son las virtudes del intérprete y hasta dónde se puede ceder un poco, para nivelar la técnica con la ayuda de una boquilla. También es importante mirar qué se va a interpretar para escoger el tipo de boquilla; puede ser posible utilizar varias boquillas para tocar este instrumento, dependiendo de qué obra se

va a interpretar y de sus exigencias. El tipo de boquilla también depende mucho de la fisionomía de los labios del ejecutante; las personas de labios gruesos no se acomodan muy fácilmente con boquillas muy pequeñas, por lo que sería pertinente buscar una boquilla con un rin amplio y una taza poco profunda; al contrario, a las personas de labios delgados se les facilita el tocarla con una boquilla con rin más estrecho y también con la taza poco profunda para facilitar el registro agudo.

De igual manera, es importante la preparación mental para escuchar las notas una séptima mayor o una octava más aguda, con respecto a la trompeta en Si bemol, que es el punto de partida de este análisis, por ser la más utilizada en nuestro medio. Así mismo, es importante prepararse para buscar el color más brillante del instrumento. El sonido que el intérprete quiera buscar, esto depende, en gran parte, de la marca del instrumento y del tipo de boquilla que se use. Es necesario también tener cuidado de no excederse en el estudio de esta trompeta y ser consciente de que, cuando se estudia, el nivel de resistencia, agotamiento de los músculos maxilofaciales y desgaste físico es mucho mayor; esto, para no desanimarse y creer que simplemente la trompeta no le funciona. A los labios, hay que darles tiempo para que se vayan adaptando y adquiriendo la resistencia necesaria para tocar el instrumento. Este tiempo es diferente en cada intérprete dependiendo de su capacidad de adaptación. Es muy importante no desesperarse y querer forzar el proceso maltratando los labios; esto puede ser fatal para la carrera de un trompetista porque puede llegar a causar lesiones que pueden frustrar la carrera, incluso, impedirle que vuelva a tocar.

El bugle**:**

Éste es el instrumento más grande que se interpretará en la obra. Posee una tubería más ancha y su sonido es el más oscuro. Por su boquilla cónica, es necesario trabajarlo diariamente hasta encontrar la sonoridad deseada y acostumbrar el labio a la nueva embocadura. Hay que tener en cuenta que, al

tener una tubería más grande, es necesaria una columna de aire más gruesa y con menos potencia para lograr el sonido y la afinación correctos.

En cuanto a la afinación, posee los mismos problemas que la trompeta en si bemol, más el agravante de no tener por razones de construcción, una bomba corrediza en el primer pistón, asunto que se resuelve también utilizando la bomba corrediza del tercer pistón, pensando y escuchando las notas. En este instrumento, por las características de boquilla, es muy posible buscar la afinación con el labio, abriendo un poco para bajar la nota o cerrando para subirla y, con la columna de aire, poniendo un poco de presión para subir la afinación o disminuyéndola para bajarla.

La corneta:

Este instrumento posee una tubería un poco más grande que la trompeta en Si bemol, característica que le da un color más oscuro y noble. Es el intermedio entre el bugle y la trompeta en Si bemol. Para la corneta, es necesario adquirir un tipo de boquilla diferente que para las demás; su principal característica es su caño corto, dada la forma de construcción del instrumento. En cuanto a la escogencia de la boquilla, la experiencia con este proyecto es que debería ser el mismo número de la utilizada para Si bemol pero con caño delgado para que no exista tanto cambio, sobre todo si se va a interpretar una obra donde se utilicen varios tipos de trompetas, como en este caso. En cuanto al aire, se debe tener en cuenta que la columna de aire debe ser un poco más gruesa que en la trompeta en Si bemol pero con menos velocidad.



Caño largo (trompeta)



Caño corto (corneta)

PROCESO DE MONTAJE DE LA OBRA.

Después de abordar las trompetas una por una durante varios meses y hacer el análisis técnico de ellas, se procede a hacer el montaje de la obra, dentro del cual se aborda una rutina técnica para trabajar los aspectos más débiles del ejecutante; dentro de este proceso, se trabajaron muchas notas agudas, partiendo desde las notas pedales, para mejorar la columna de aire y la sonoridad, estudio de coordinación y agilidad con los cuatro primeros ejercicios del método “estudios técnicos” de Herbert L. Clark, trabajo de flexibilidad con armónicos hasta donde el registro lo permitiera. Por último, se abordaron uno a uno los movimientos de la suite. Cada movimiento tiene dificultades particulares, por lo que fue necesario buscar ejercicios específicos para cada una de ellos; para el registro, se incluyeron dentro del calentamiento algunos entrenamientos, empezando con notas pedales y subiendo hasta la nota más aguda posible cada día, para flexibilidad y agilidad se tomaron los pasajes en una velocidad cómoda hasta llegar a la indicada, para afinación, capacidad de aire y resistencia; fue de mucha utilidad trabajar con el B.E.R.P. (Buzz Extension and resistance piece).



B.E.R.P

Después de tener superadas la mayoría de las dificultades técnicas, se procede a unir movimientos y alternarlos entre sí, explorando dificultades con el orden de los movimientos, mirando qué ventajas y desventajas hay en los diferentes órdenes. Finalmente, se procede a hacer ensayos con todos los movimientos y buscando el orden final, donde se evidencia una gran dificultad de resistencia para tocar la obra completa.

Dentro de este proceso de montaje, fue muy relevante el encuentro con los tres grandes maestros de trompeta. Esta oportunidad se presentó gracias a que se encontraban en la ciudad de Bogotá, dictando un seminario nacional de trompeta, los maestros Pacho Flores (Venezuela, Solista Internacional), Luis González (España, Profesor del Conservatorio de música del Liceu en Barcelona) y Eric Aubier (Francia, profesor en el CNR of Reuil-Malmaison y jurado de los más reconocidos concursos internacionales). Con ellos, se realizaron clases individuales, donde se desarrolló una entrevista y se trabajaron las dificultades más significativas de la obra. Ellos aconsejaron, entre otras cosas, no tocar todas las repeticiones que tiene la obra y cambiar, en el VI movimiento, la trompeta piccolo por la trompeta en Si bemol; narran que es una obra que fue hecha para grabarla y que el mismo Maurice André, para quien fue hecha “Toot Suite”, nunca la tocó en vivo; esto da una idea acerca de lo complicada que podría ser tocarla completa y con los instrumentos que Bolling pide que se haga; también revelan que, cuando ellos la han tocado, hacen estos cambios para beneficiar la música sobre cualquier aspecto, como reto técnico o de resistencia. De acuerdo con estas recomendaciones, se comienza a hacer un análisis de las partes que se repiten varias veces y que no son necesarias y se cortan; también, se estudia el VI movimiento con la trompeta en Si bemol; estos aspectos ayudan a hacer más posible la interpretación en vivo. Cuando se solucionan estas dificultades, se procede a hacer interpretaciones diarias para conseguir la resistencia y para mirar la obra desde el conjunto de los seis movimientos. Ya teniendo la obra montada, se inician los ensayos con el piano, donde se descubren otras dificultades de

coordinación que se trabajan de manera lenta y consciente del trabajo en grupo; se consiguen las pistas para trabajar y conocer mejor la obra. Finalmente, se hacen tres ensayos y un concierto con el grupo.

Entrevistas:

Maestro Pacho Flores.



¿Qué recomendaciones puedes darnos para la interpretación de las diferentes trompetas?

Trompeta en Do

“La trompeta en Do es una trompeta a la que, al principio estamos menos habituados. Para las empresas fabricantes de trompetas es la más difícil de construir y la que más investigación lleva; es una tonalidad bastante complicada, porque está en un tono que no es natural para el metal; en los vientos son más naturales las tonalidades con bemoles. Debemos trabajarla inicialmente pensando en la colocación del sonido; un sonido compacto que tenga bien centrada la afinación; debemos calentar con la trompeta en Do para ir poco a poco habituándonos a que estamos tocando un tono arriba. Debemos trabajar la

columna de aire para esta trompeta, pensar la afinación de arriba hacia abajo, empezar a escuchar y habituarse al manejo del aire.

Corneta:

¿Qué ha pasado con la corneta que se ha dejado de utilizar?

“No la estamos utilizando y eso está muy mal hecho, porque la corneta es un instrumento que, si tú lo clasificas en un rango sonoro, está entre la trompeta en Si bemol y el Fliscorno, y la trompeta de rotores está entre la corneta y trompeta en Si bemol. Es un timbre que tiene un matiz distinto, más dulce; entonces, lo que hacen las cornetas es quitarle agresividad a las bandas”.

¿Tú sabes porque se ha dejado de utilizar la corneta?

“yo creo que por desidia, un poco; las utilizan mucho en Inglaterra las brass band; en Venezuela, las utilizan 2 o 3 bandas, no más”.

“Toot Suite” tiene un asunto técnico bien complicado y es la resistencia, ¿Qué recomendaciones nos puedes dar para este aspecto?

“La resistencia, para mí no es un tema de fuerza; yo, siempre que estudio el instrumento, pienso en una cosa, en sacar la mayor cantidad de sonido desde el principio hasta el final; eso te hace que empieces a trabajar el instrumento en función de sensaciones positivas, no sensaciones negativas; no podemos pensar que la resistencia es aguantar hasta el final; pero de qué vale aguantar hasta el final, si vamos a llegar con un sonido feo; tenemos que pensar en sacar el máximo rendimiento con la mayor calidad de sonido posible; por eso hacemos técnica, no es para hacer fuerza, el gimnasio, yo siempre digo, es más importante la fuerza por inteligencia que la fuerza por la fuerza, porque eso es trabajar con base en la repetición y no con base en la comprensión, si tú te pones a ver y trabajamos en función de sensaciones positivas, donde cada vez saquemos el mayor rendimiento con el menor esfuerzo, eso te va a dar garantía de que puedas abordar las obras; hay que mantener una calidad de sonido desde que empiezas hasta que terminas. Voy a hacer un recital de trompeta donde voy a utilizar 6 tipos diferentes de

trompetas; es como una ““Toot Suite”” pero con otras obras y cada cambio que yo hago de instrumento, es una boquilla nueva; son 6 boquillas en diferentes números. Es un error cuando queremos tocar todas las trompetas con el mismo número de boquilla, porque cada instrumento tiene su espacio; el labio se va adaptando y, cuando tú adaptas el labio y la columna de aire, ahí hay garantía de que todo realmente salga perfecto; y es transitar, es importante transitar el estudio. Me preguntas: ¿Cómo hago con la resistencia? Bueno, primero tenemos que trabajar encadenando; es importantísimo, si tenemos claro que debemos trabajar con un encadenamiento de las obras, cuando paramos no vamos a empezar donde nos equivocamos sino, a tomar desde antes la frase para encadenar y mantener la concentración; entonces hay que trabajar encadenando, no repitiendo, ¿qué te va a dar esto? La resistencia.

¿Puedes notar una escuela de trompeta en Colombia?

“Definitivamente, esa escuela de trompeta se empezó a formar hace 24 años, en el año 91; yo creo que ése fue el comienzo, cuando vino el maestro Eric Aubier y con el maestro Fernando Parra, cuando se empezaron a hacer este tipo de eventos (seminarios y concursos de trompeta); ya van 24 años y, hoy por hoy, tenemos en los seminarios a 120 trompetistas y esto es el resultado de la semilla que se sembró desde esas fechas. Aquí han pasado muchos artistas, muchos trompetistas de muchas nacionalidades; inclusive, tengo entendido que algunos se han venido a vivir aquí, a tocar en las orquestas del país y han enseñado en los conservatorios y universidades y han aportado su granito de arena; cada quien tiene su verdad, cada quien su punto de vista, su forma de ver, pero al final el tema de las escuelas se está acabando porque va a ser de forma más global; aquí no importa donde estudiaste, pues al final todos estamos por la misma labor, tocar muchísimo mejor en pro de la música. Hay una escuela de trompeta y no solo en Bogotá, hay gente de todas las ciudades del país”.

¿En otros países todas las trompetas están incluidas en el pensum de las universidades?

"Si, eso está incluido en Venezuela y te voy a dar un dato importante; en la Universidad nacional de Bogotá está cambiando también. Ya el maestro Fernando Parra ha estado proponiendo que los estudiantes deben tener un acercamiento a todas las trompetas, no nos podemos quedar tocando una sola trompeta".

¿Tú crees que es necesario que se incluyan todas las trompetas en los pénsumes de las Universidades en el país?

No es necesario; es fundamental que se incluya el resto de las trompetas porque, entre más formación tengamos, mejores músicos vamos a tener; hay que incorporar la trompeta barroca, la trompeta de rotores.

¿Qué piensas de la inclusión de la música popular en las Universidades y del movimiento de los músicos que interpretan música popular a la universidad?

Yo quería decirlo; no solamente hay que incorporar las trompetas a las universidades sino que además hay que incluir la música popular dentro de las universidades.

Eric Aubier



¿Cuál sería la principal dificultad para interpretar “Toot Suite”?

“La resistencia; cuando la toco en vivo pido al pianista que improvise en dos partes para darle tiempo al labio de recuperarse. Si tú quieres hacer la suite es muy difícil hacer todo hasta el final; tú puedes cortar; no preocuparse si no lo puedes tocar todo exactamente como está escrito; el mismo Maurice André nunca lo tocó en concierto; claro, tú puedes arreglar un poco. También puedes alternar con otra obra del piano, el objetivo no es hacer un performance físico, el objetivo es dar una buena música”.

¿Qué piensas de las notas suplidas o posiciones alternas para la trompeta en Do?

“Es depende de la trompeta y de la boquilla”.

¿Tacar el segundo movimiento en trompeta en Si bemol?

“Muy difícil, debes adquirir la trompeta en Eb”.

¿Nos puedes dar sugerencias o consejos para los cambios de trompetas y de boquillas?

“No hay solución, practicar”.

“Las boquillas deben ser bien escogidas para cada instrumento para no generar un desequilibrio en la proporción de la boquilla y el instrumento en la ejecución, esto puede generar desafinación”.

Luis González



¿Qué piensas de la obra “Toot Suite”?

“Es una pieza muy completa porque tienes que tocar todas las trompetas; entonces eso ya dificulta mucho, pero es una cosa que cuando se creó fue una dedicación de Claude Bolling a Maurice André por la figura mundial que era. Fue una manera de escribir una suite para el más grande trompetista Francés, porque Maurice André era un gran trompetista pero no era jazzista. Entonces es una aproximación al jazz para un Clásico. Está todo escrito, no hay nada improvisado en la parte de trompeta ni para ninguno del grupo. Es una pieza muy difícil para trompeta.

¿Qué consejos nos puedes dar para abordar “Toot Suite”?

Tienen que trabajar todas las trompetas, mucho, técnicamente, para buscar un buen sonido, buena afinación y, sobretodo, el cambio; el cambio es lo más complicado. Es muy duro tocarlo todo entero, es durísimo para el trompetista. Normalmente, cuando se hace la obra, se suele hacer la suite intercalada con otra suite de Bolling. Así el trompetista descansa”.

¿Tú la has tocado?

“Si, yo la he tocado y la he hecho así. Tocarla seguido lo pueden hacer grandes trompetistas pero, aun así, es muy duro. Además, es muy repetitiva; yo aconsejo hacer algunos cortes. Una cosa es si lo tienes que grabar pero, si lo tienes que tocar, puedes hacer algunos cortes en algunas partes.

¿Qué consejos nos puedes dar para la resistencia?

La obra no tienes que tocarla toda seguida nunca, porque es una obra muy dura para ti, para mí, para Eric Aubier, para Maurice André y para Arturo Sandoval. Que tú te sientas fatigado cuando la estudias, es lo normal. Lo que sería normal es que no te sintieras fatigado. Tienes que tocarlas por trocitos para, psicológicamente, no cansarte. No es tocar todo el primer movimiento y todo el segundo; tienes que intentar tocar un trozo del primer movimiento, descansar, un trozo del segundo, descansar; para no cansarte porque, si te cansas, es cuando le coges miedo. Nunca puedes descansar, cuando tocas obras duras, cuando estás cansado. Porque entonces automáticamente, tu cabeza dice; no puedo; eso es lo peor que se puede hacer cuando uno toca una cosa dura. Tú, lo que tienes es que encontrar el sistema de que tu cuerpo y tu cerebro reconozcan qué es lo que tienes que hacer para tocar bonito siempre, no pensar en la resistencia sólo. Porque si piensas en la resistencia, acabas sacrificando muchas cosas musicales”.

¿Qué consejos nos puedes dar para los cambios de boquillas?

“Eso es un hábito, lo vemos dificilísimo porque no tenemos el hábito de hacerlo.

¿Para usted es visible una escuela de trompeta en Colombia?

“Evidentemente. Y si hay que decir una persona, es Fernando Parra, que es el centro de donde se mueve todo, de donde todos han salido. Luego, cada uno ha hecho su carrera, su profesión, pero partiendo de la semilla que sembró Fernando, tanto el mismo, como también trayendo gente a dar clases.

¿Qué piensas de la inclusión de la música popular dentro de la academia?

"Yo creo que ha sido un error histórico que han cometido todos los países, pensar que la música nuestra es peor que otra, no es mejor, pero tampoco es peor. Además, te identifica como cultura.

Toma de decisiones en "Toot Suite" para el concierto.

De acuerdo con la experiencia con la obra y las recomendaciones de los maestros que asesoraron este montaje, se hará memoria de las decisiones tomadas en cada movimiento y en cada aspecto técnico.

Primer movimiento**:** Allegre, escrito para trompeta en Do con opción de Si bemol; éste se interpretará en trompeta en Do por recomendación de los maestros que asesoraron este montaje; por la facilidad y la tonalidad, se nota que el movimiento fue pensado más para Do que para Si bemol, por lo que la afinación funcionaría mejor para esta trompeta. Este movimiento tiene un primer tema que va desde el comienzo hasta la letra F, donde el grupo hace un pequeño puente de ocho compases para dar paso a un cantábile que toma el piano, en la letra I; hay otro puente que da entrada al segundo tema en la trompeta desde la letra J hasta la R; aquí la trompeta toma el cantábile que tiene el piano en la g, pero con algunas variaciones. En la AA se llega a una repetición de todos los temas pero con algunas variaciones en el piano y en la trompeta. Se toma la decisión de no hacer esta parte para evitar el gasto de resistencia músculo facial y hacer posible la ejecución de la obra. Se retoma la obra en el cantábile Final. (Ver partitura anexa)

Segundo Movimiento**:** escrito para trompeta en Mib con opción de Si bemol; es un movimiento muy lento con un tiempo sugerido de m = 50 y se mueve en un registro alto, con aspectos muy demandantes de resistencia y registro. Este movimiento se interpretó en la trompeta en Mib porque esta trompeta facilita un

poco el registro agudo y, por su color más brillante, enriquece la sonoridad del total de la obra.

Cuando se trabajó este movimiento con los maestros a los que se tuvo acceso dentro de esta preparación, sugirieron tocarla con Mib o con trompeta piccolo; esto, para la facilidad en cuanto a resistencia y registro.

Este movimiento comienza con una introducción del piano de seis compases escrita en 12/8; se da la entrada a la trompeta en la letra A con una melodía de quince compases lenta y muy expresiva, escrita para la trompeta en 4/4; el piano sigue repitiendo la misma introducción debajo de la trompeta hasta la letra B, donde empieza de nuevo el mismo tema en el piano. En la letra C, seis compases más adelante, repite la trompeta la misma melodía, por lo que se decide no hacer la repetición, en pro de ahorrar resistencia músculo facial para lograr el total de la obra. En la letra D, entra todo el grupo con ritmo más animado, lo que le da un cambio total de ambiente al movimiento; cuatro compases después, en la letra E, entra la trompeta con una melodía con mucho más movimiento y en un registro alto escrita en 6/8. En la F, entra el movimiento en una improvisación del piano de 13 compases hasta la letra G, donde toma la trompeta una nueva melodía escrita en 6/8 pero, por la distribución de las figuras y los acentos, sugerida como primer y tercer tiempo con subdivisión binaria y segundo y cuarto con subdivisión ternaria (2/8, 3/8,2/8, 3/8). En la letra I, se hace un pequeño puente que lleva al grupo al mismo ritmo de la letra D. En la letra L, comienza un juego de pregunta y respuesta entre la trompeta y el grupo, para entrar de nuevo en la letra M al tema inicial, que lo lleva hasta un punto de registro y resistencia de la trompeta en la letra N como el punto de tensión más alto y lo resuelve en trece compases.

Tercer movimiento: Rag Polka, hecho para corneta, movimiento muy ágil y con la alegría y movimiento propias de estas danzas; no se hará la repetición que está escrita en la letra I, para economizar esfuerzo de los músculos faciales que intervienen en la ejecución del sonido y, de esta forma lograr tocar toda la obra.

Este movimiento comienza con una introducción de cuatro compases del piano, que da la entrada a la corneta en el quinto compás. La trompeta lleva melodía muy ágil y juguetona, muy bien pensada por las características de este instrumento. En la letra E, el grupo hace un puente de cuatro compases que dan entrada a un nuevo tema en la letra F. En la J, se expone un trío con una melodía muy cantábile en la trompeta y el piano hace un tema muy movido y ágil mientras el bajo y la batería aportan sus ritmos y timbres. En la letra L, hay un puente de cuatro compases para dar entrada al tema anterior, pero con la melodía del piano en la trompeta y el cantábile en el piano, llegando de esta forma al final.

Cuarto movimiento: Marcha, movimiento para trompeta piccolo, con gran exigencia de registro, agilidad y resistencia. Se interpretará con la trompeta indicada. En la letra S tiene una re exposición del tema en la trompeta que, por razones de resistencia músculo facial, se omitirá hasta la letra W.

Movimiento en 4/4, en tonalidad de Mib. Comienza con el tema en la trompeta y el piano, la trompeta se mueve en registro agudo y ágil. En las letras C, D y E, la trompeta tiene un descanso de veinticuatro compases, donde el piano hace una improvisación de ocho compases acompañada por el grupo, un tema de ocho compases y puente de otros ocho, para dar la entrada a la trompeta en la letra F, con la repetición del tema del comienzo. En la letra H, empieza un puente de ocho compases que da la entrada a una improvisación de ocho del piano. En la letra J, inicia un nuevo tema en la trompeta que va hasta la letra N, donde retoma el tema principal de la introducción con algunas variaciones. En la letra S, entra un nuevo tema en la trompeta, que se repite luego en la letra W. En la letra X, entra una improvisación del piano de dieciséis compases y luego un puente de cuatro para dar la entrada al tema, que ya se había expuesto en la letra T. En la letra DD comienza un pasaje que requiere gran agilidad y un manejo del registro agudo muy seguro; un juego de notas en tresillos que, en la letra EE cambia a semicorcheas haciendo más ágil el tema. En la letra HH, retoma el tema del comienzo para terminar.

Quinto movimiento: Vespérale, escrito para bugle y con una velocidad lenta de m = 69 e indicación de expresivo; se interpretará en el bugle y completo. Este movimiento permite al intérprete una recuperación de los músculos faciales involucrados en la ejecución del instrumento, por lo que puede ser clave el momento de la obra donde se sitúe.

Comienza con un solo del piano de dieciséis compases, que da la entrada al bugle en la letra A con el tema principal, que se repite en la B. En la letra C, comienzan una serie de melodías muy cantábiles, tipo blues. En la H, el piano regresa a la introducción y retoma de nuevo la melodía del tema principal en la trompeta. En la letra J, entra un cambio de ritmo muy notable, de jazz Swing, y una melodía un poco más movida. En la L, entra una improvisación del piano de ocho compases que da la entrada a un nuevo tema en la trompeta, dos compases antes de la letra N y se retoma el tema principal en la P, con lo que termina el movimiento.

Sexto Movimiento: Spiritualle, escrito para trompeta piccolo, es un movimiento muy ágil y con una demanda muy grande de registro, flexibilidad, resistencia y agilidad. Este movimiento, por sí solo, se puede tocar sin ninguna dificultad; el inconveniente se da cuando se viene de tocar otros cinco movimientos, con una demanda técnica demasiado alta; esto da como decisión, por recomendación y experiencia dentro del proyecto y en pro de la música el tocarlo con trompeta en Si bemol, que es perfectamente tocable y permite mantener su belleza.

Movimiento en 9/4, planteado como 4/4+3/4+2/4, en tonalidad de Mib. Comienza el piano con una introducción de dos compases, para dar la entrada a la trompeta con el tema central. En la F, entra un cantábile que va hasta la letra M, donde se exponen motivos rítmicos melódicos diferentes. En la M, hay cambio de métrica a 6/8, planteados para el trio como 4/8+3/8+2/8 y, para la trompeta, como 4/8+2/8+3/8; esta fue la parte con más dificultad para la coordinación con el grupo. En la letra O, regresa al 9/4 con el tema inicial hasta la letra Q, que cambia de

métrica a 4/4 y comienza un nuevo juego de temas. En la Y, regresa el tema inicial hasta el final.

Análisis de versiones

Maurice André

Se inicia este análisis de versiones con la versión del artista que inspiró a Claude Bolling a componer esta Suite.

Es la más fiel a la partitura, hace las articulaciones y fraseos como están en ella. Sólo hace una acomodación de tiempo de todos los movimientos tocándolos en mejor velocidad, asunto que es muy notable en el VI movimiento.

Eric Aubier

Trompetista francés, alumno destacado del maestro Maurice André; hoy en día, muy reconocido en todo el mundo como trompetista y pedagogo. Ha aportado al desarrollo trompetístico de muchos países, entre ellos Colombia, y ha sido jurado de los más reconocidos concursos internacionales de trompeta.

Es muy fiel a la partitura, excepto porque hace algunos cambios de tiempo a los movimientos; el más notorio, en el sexto movimiento, que está sugerido en la partitura en 120 y Eric lo hace en una velocidad aproximada de 155. También en el quinto, entre las letras J y L, hace un rubato y adorna esta parte con unas notas de más y cambia la figuración al ritmo de jazz.

En general, muy al estilo clásico y con las articulaciones e indicaciones escritas.

Joe Burgstaller

Trompetista de los Estados Unidos, muy reconocido mundialmente por su participación, durante muchos años, en uno de los quintetos con más fama internacional: el Canadian Brass.

Hace una versión muy diferente a las demás, por su condición, sobre todo, de venir del mundo del jazz; hace muchas modificaciones, siempre muy características de este estilo.

Dentro de los cambios más notorios están las articulaciones, muy diferentes de las escritas en todos los movimientos. El segundo movimiento es transportado por él a otro tono; hace improvisaciones, rubatos y efectos muy propios del jazz. En el tercero, el piano hace un tema completamente diferente al escrito, la trompeta toca el tema con mucho rubato y hace un acelerando en el tema final. El quinto movimiento, es echo por él con trompeta en Si bemol y sordina, en remplazo del bugle, e improvisando en algunas partes. En el sexto movimiento recorta muchas partes, hace articulaciones muy diferentes y adornos muy propios de la música jazz.

Aunque no es muy fiel a la partitura, es de las versiones que más llaman la atención, precisamente porque es única. Esto es un aporte muy importante para el desarrollo de este trabajo ya que fundamenta aún más uno de los temas que trabaja este proyecto y que es sobre el valor que tiene el ejecutante como artista creador. Esta versión tiene un aporte muy importante de lo que es este artista, lo que la hace una versión única y muy agradable de escuchar.

Arturo Sandoval

Trompetista cubano, especialmente famoso dentro del género del latín jazz, aunque también ha hecho sus incursiones en el género Clásico.

En esta versión de Sandoval, es muy notable el género al que se dedica, porque los ataques son muy fuertes; en ocasiones, las notas demasiado picadas, el sonido muy abierto y el vibrato muy propio de la música latina. Es notable su destreza para tocar los movimientos muy rápidos. Llama la atención el hecho de que haga el sexto movimiento en trompeta en Si bemol y una octava abajo, siendo él un trompetista con un manejo excepcional del registro agudo.

Esta versión también ayuda a entender el sentido de que es imposible que un ejecutante intérprete no impregne en sus obras su esencia, su forma de tocar y de sentir.

CONCLUSIONES

Después de este proceso de interpretación, quedan muchas enseñanzas que serán depositadas en este texto como conclusiones. Conclusiones que son basadas en las experiencias vividas dentro del proceso de montaje de la obra, que pueden servir a futuros lectores para, posiblemente, ahorrar camino hacia el abordaje de esta obra musical u otras de similar dificultad, o para estudiar alguno de los aspectos técnicos sobre la interpretación de las diferentes trompetas que se trabajan en este proyecto.

Sobre la interpretación:

Éste es uno de los aspectos que más se enriquecieron en este proceso. Antes del comienzo del proyecto, se creía que la interpretación era un arte que se aprende de los grandes maestros y, por lo tanto, debíamos buscarlos y estudiar con ellos para lograrlo; ahora, después de las experiencias dentro de este proyecto, cuando se trabajó la misma obra con tres diferentes maestros reconocidos mundialmente, de diferentes nacionalidades y con los tres el mismo día, me doy cuenta de que cada uno de ellos tiene su propio concepto de interpretación e incluso, que tienen muchos puntos de vista contrarios, tales que lo que para uno puede estar bien

interpretado, para el otro no; esto ha llevado a buscar por otros medios el significado de la palabra interpretación y a hacer la pregunta e investigar el verdadero sentido de la interpretación. Después de leer algunos autores que ya han sido tratados en este texto y de reflexionar, se ha llegado a algunas conclusiones que no pretenden ser definitivas pero que pueden aportar a un proceso futuro de búsqueda en este sentido; la interpretación es un encuentro íntimo entre la partitura y el intérprete, donde este último debe descifrar y entender lo que el compositor plasmó en ella, adaptarla a sus condiciones y, si es necesario, hacer algunos cambios, como orden de movimientos, articulaciones o cambio de trompetas para facilitar el registro o ejecución de algún pasaje; es totalmente sano todo esto en pro del resultado final, que debe ser la belleza de la música, que está por encima de cualquier otro aspecto. Es necesario también aclarar que el intérprete debe impregnar sus interpretaciones con parte de su ser, de su sentir y de su lógica musical, asunto del que es imposible escapar, ya que al hacer una interpretación no podemos alejarnos de nuestras vivencias y nivel técnico.

Sobre las trompetas:

El abordaje de las trompetas se debe hacer con una conciencia de las particularidades de cada una, buscando las boquillas que más se adapten a cada ejecutante intérprete y, sobre todo, con mucha constancia y paciencia; de esta forma se da tiempo al cuerpo para asimilar nuevas formas de soplar, adaptarse a nuevas boquillas, acostumbrarse a nuevas sonoridades y afinaciones. El no hacerlo puede llevar a los intérpretes a frustraciones con determinados instrumentos.

Es importante anotar que, para una obra como “Toot Suite”, es clave el aprender a cambiar entre las diferentes trompetas y boquillas; para esto, es necesaria la construcción de rutinas diarias de estudio donde se involucren todos los instrumentos, acompañadas de constancia, paciencia y disciplina.

Es necesario conocerse muy bien como ejecutante intérprete para abordar una obra como ésta, saber cómo está la embocadura, la resistencia, la flexibilidad; qué tipo de boquillas lo favorece y, a partir de ese análisis, construir sus propias rutinas de estudio que aproximen al nivel para abordar la obra con más facilidad.

Sobre “Toot Suite”

Es una obra con un alto nivel de exigencia para la trompeta, que fue hecha para que uno de los más grandes trompetistas de la historia la grabara; por este motivo, es muy necesario que cada intérprete la adapte a sus condiciones técnicas. Nos da la oportunidad de disfrutar, en un mismo concierto, de cinco tipos de trompetas, con movimientos hechos pensando en las características de cada una de ellas; también, da la posibilidad a los músicos que no han tocado música jazz, de hacer un poco de ella, sin tener que adentrarse profundamente en el género.

BIBLIOGRAFÍA

FUBINI, Enrico. Estética de la música. Madrid, Rogar, 2008. 168 p.

_____ Música y lenguaje en la estética contemporánea. Madrid, Alianza, 1994. 207 p.

Hernández, Eduardo. Consejos prácticos para la interpretación de la música. [en línea] (2005). [consultado el 4 de 04 de 2013]. Disponible en <http://www.eduardohasiain.com/Escritos/Consejos_practicos_para_la_interpretacion_de_la_musica.pdf>

HIGERAS, Francico. Interpretación musical y creatividad : antecedentes. Madrid : Facultad de ciencias de la comunicación, Universidad rey Juan Carlos, 2008. 435 p.

Llamas, Julio. Maurice André: un mito viviente de la trompeta clásica. [En línea](2010)[Consultado el 26 de mayo de 2015] disponible en <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/017/maurice_andre_trompeta.php>

Molino, Jean. Hecho musical y semiología de la música. [En línea] [Consultado el 27 de mayo de 2015] Disponible en <http://www.jorgesadlevi.files.wordpress.com/2012/05/hecho-musical-y-semio.pdf>

Narejos, Antonio. La “caja negra” de interpretación musical. En : El blog de Antonio Narejos. [En línea] [Consultado el 4 de abril de 2013] (2009) disponible en http://narejos.es/blog/?p=344

Nattiez, Jean-Jacques. Music and Discourse: Toward a Semiology of Music. [En línea] 1990. [Consultado el 27 de mayo de 2015] Disponible en <http://www.uu.edu/personal/jveltman/pdf/nattiez.pdf>

_____Música y Discurso: Hacia una semiología de la música. [En línea] [Consultado el 27 de mayo de 2015] Disponible en < http://www.academia.edu/2556621/M%C3%BAsica_y_discurso_hacia_una_semiolog%C3%ADa_de_la_m%C3%BAsica_Jean_Jacques_Nattiez_>

Orlandini, Luis. Reflexiones acerca de la carrera de interpretación musical. En : Revista musical chilena. [En línea] [Consultado 4 de abril de 2013] (1999). Disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27901999019200007

Peñalba, Alicia. El cuerpo en la interpretación musical. En : Biblioteca Universitaria. [En línea] (2008). [Consultado el 7 de Abril de 2013]. Disponible en http://uvadoc.uva.es/handle/10324/55

Reflexiones Sobre Semiología Musical: Serie breviarios de semiología musical [En línea] [consultado el 27 de mayo de 2015] Disponible en <http://www.semiomusical.unam.mx/secciones/servicios/publicaciones/reflexiones/Reflexiones.PDF>

Saavedra, Rafael. El dilema de la interpretación musical [en línea] (2013) [Consultado el 2 de mayo de 2015]. Disponible en <http://www.musicaenclave.com/articlespdf/eldilemadelainterpretacion.pdf>

SHIFRES, Fabio. El ejecutante como intérprete. [En línea]. [Consultado el 7 de Abril de 2013] <http://www.saccom.org.ar/2001_reunion1/actas/Shifres/Shifres.htm>

DISCOGRAFÍA

Andre, Maurice. “Toot Suite” for Trumpet and Jazz Piano. 1981. iTunes album.

Aubier, Eric. “Toot Suite”. 2005. iTunes album.

Burgstaller, Joe. Mozart’s Blue Dreams & Other Crossover Fantasies. 2009. iTunes álbum.

Prats, Jorge Luis and Arturo Sandoval. “Toot Suite” para Trompeta y Piano. 1986. LP álbum

ANEXOS

Entrevistas y programa de trompeta de la Universidad de Antioquia.

Entrevistas:

Entrevista a Fernando Parra (8 de mayo de 2015)

¿En qué año viene el Maestro Eric Aubier a Colombia?

La primera vez que vino Eric fue en 1991 y, el primer concurso que el realizó en Colombia fue en Junio de 1994, pero antes de eso vino dos veces más, quiere decir que del 91 al 94 vino dos veces más, no recuerdo exactamente los años, pero puede ser 92 o 93.

¿Puedes contarme un poco sobre el primer concurso que realizó el maestro Eric en Colombia?

Pues el primer concurso lo organizó el maestro Eric, gracias a que el vio desde la primera vez desde el 91, que yo precisamente en esa época estaba en el conservatorio y fue y nos dictó una master class allá y yo estaba ya en la orquesta sinfónica y comenzamos a gestionar por intermedio mío, para traerlo, a este maestro, no solamente el año siguiente, sino el próximo año y cada vez así, y el encontró tanto interés que decidió a través de la embajada de Francia realizar este primer concurso en el 94, para ese concurso si no estoy mal, creo que nos presentamos 13 trompetistas, venidos más que todo de Bogotá, venían algunos de afuera, digamos, recuerdo los nombres de los que quedamos en la final, el segundo que quedó fue Guillermo Samper que es trompetista de la Filarmónica de Bogotá, el tercero fue Francisco Mancipe, pero realmente no recuerdo de ahí para atrás más gente.

¿Cuéntame sobre el premio que te ganaste y tu experiencia en Francia?

El premio en ese primer concurso fue más bien poco significativo, porque, de primer premio me gané una trompeta piccolo Selmer, Selmer patrocinó el concurso, y también quinientos dólares, pero obviamente yo quería era estudiar con el maestro, entonces yo hablé con Eric y le dije: usted se da cuenta cual es el nivel que hay acá y a mí me gustaría ir a estudiar con usted, entonces el me colaboró bastante, fue por él, y como yo estaba en la Orquesta Sinfónica Nacional, y estaba también en el conservatorio de la Universidad Nacional, yo me retiré del conservatorio, pues no había casi nada ahí, no teníamos profesor. Entonces por medio de la Orquesta sinfónica conseguí una beca para irme tres años, la Orquesta me dio dos años no más, porque era la posibilidad que ellos daban, pero digamos que yo ese tercer año lo hice por pedazos, digamos yo viajé, yo recuerdo como en noviembre, volví acá en febrero, después volví y viajé hacia finales de mayo para realizar todos los exámenes, eso fue, yo estuve en el 95, 96 y 97.

¿Usted tocó música popular en Francia?

Pues como le contaba, si tuve una ayuda de la Orquesta Sinfónica pero pues en Francia esa ayuda no era lo suficiente, además que yo tenía familia acá en Colombia, mis hijos, entonces sí, tuve que trabajar, tuve que abordar de nuevo, que yo ya había hecho ese trabajo acá en Colombia, la música popular y tuve la gran suerte de que en ese momento la música latina sobretodo la salsa, estaba en furor total, entonces, pues fue una experiencia maravillosa, trabajé con músicos de una calidad extraordinaria allá en Francia, trabajé con un músico ya desaparecido que se llamó Angá Díaz que era considerado el mejor percusionista del mundo, un cubano y otro venezolano, entre otros estaba Yuri Buenaventura, con el trabajamos bastante, hicimos conciertos, los más significativo que hicimos, aunque viajamos por toda Europa, estuvimos en Alemania, Inglaterra y lo más significativo me pareció fue, el festival de Jazz de Niza, que es un festival muy importante y la apertura que hicimos del festival de cine de Cannes, nos contrataron a ese grupo en que estábamos, que yo lo dirigía, para que abriéramos, hiciéramos la

ceremonia de apertura de ese año, eso fue como 96 o 97 creo, del festival de Canes de allá de Francia, con todas las figuras del cine de la época.

¿Cuándo fuiste vinculado a la Universidad Nacional?

A la Universidad Nacional fui vinculado el 28 de julio del año 2000

¿Me puedes contar un poco a cerca de sus inicios musicales?

Yo vengo de una familia de músicos, mi abuelo, mi papa, entonces mi papá fue el que me enseñó a mí la música, desde los nueve u ocho años empecé yo con él, mi papá se trasladó a un pueblo que se llama Vianí Cundinamarca, allá tuve una experiencia de dos años tocando con esa banda, quedamos campeones nacionales, departamentales, era muy buena banda, después me regresé para Bogotá y estuve primero en el conservatorio en el programa básico y después ingresé a la Orquesta Sinfónica Juvenil que fue una experiencia espectacular, en esa época era una escuela, era casi un conservatorio y uno tenía que ver allá de todo.

¿Usted cree necesario que un trompetista domine algunas trompetas para tener acceso a una banda sinfónica o a una orquesta sinfónica?

Pues generalmente para una banda sinfónica la trompeta que se utiliza hoy en día es la trompeta en Si bemol, aunque antiguamente existían y uno ve en las instrumentaciones, digamos cornetín en Mi bemol, trompeta en Fa, trompeta baja, bugle, si más trompeta, pero hoy en día realmente solo necesita la trompeta en Si bemol y para una orquesta si es indispensable mínimo, que el trompetista, digamos en estos lados, Colombia, Estados Unidos, porque digamos en Rusia no utilizan la trompeta en Do, pero acá si es muy importante la trompeta en Do, además de que tiene que manejar la trompeta piccolo porque cualquier programa que se realice en una orquesta del repertorio baroco pues sin trompeta piccolo no es posible.

¿Qué características tiene el bugle y la corneta que son importantes para una banda sinfónica?

La corneta fue el instrumento de los cobres más importante en el siglo XIX, de ahí que gran parte del repertorio de orquesta, algunos llevan dos cornetas y dos trompetas y las cornetas llevan un papel muchísimo más protagónico, porque las trompetas las leían más o menos como las trompetas barrocas, entonces uno se encuentra digamos repertorio por decir de Schuman, Tchaicovski, uno ve que encuentra dos trompetas y dos pistones, inclusive también se le llamaba así a la Corneta, pistón, es un instrumento realmente muy importante pero, en las orquesta curiosamente no ve uno que utilicen eso, cuando uno ve digamos una obertura como 1812 que son dos trompetas y dos cornetas, uno ve que todos tocan con trompetas en si bemol o trompetas en do, entonces ha venido perdiendo un poquito, des actualizándose este instrumento, pero en este momento una persona como Pacho Flores, dice que ese instrumento, hay que rescatarlo, sobretodo en la academia porque la cantidad de repertorio que hay del siglo XIX escrito originalmente para ese instrumento es mucho. Y hablando de las bandas la corneta es un instrumento importantísimo y pasa exactamente igual, también se ha ido desplazando por la trompeta y a todo mundo le parece bien, hasta a los directores, por eso se ha ido perdiendo este instrumento.

Además la corneta y el bugle poseen un sonido más opaco que la trompeta, característica que le da facilidad de mezclarse con las maderas y los bronces bajos de la banda.

¿Usted cree que el nivel trompetístico en la ciudad de Medellín se ha mejorado?

Más que en Medellín en todo Colombia ha cambiado totalmente y lo vimos en el primer concurso latinoamericano Eric Aubier el año pasado, y pues Medellín ha sido una cuna de la música Colombiana, si bien vemos digamos Lucho Bermúdez, estas orquestas grandes, la Orquesta Sonolux, todas comenzaron y se

fortalecieron en Medellín, entonces Medellín ha tenido una gran tradición de músicos, de trompetistas, obviamente también, pero hoy en día ya la cuestión va a otro nivel, uno encuentra una ciudad que tiene dos orquesta sinfónicas profesionales una cantidad de orquestas también juveniles, bandas, entonces el nivel de Medellín es un nivel bastante alto, pienso yo.

¿Entre que años fuiste docente de la Universidad EAFIT?

De 2002 a 2008

¿En el programa de la Universidad EAFIT estaba incluido el estudio de varias trompetas?

Si, en los semestres finales se trabajaba la trompeta en Do, y la trompeta piccolo.

¿Usted cree que es importante que en las universidades se estudien las diferentes trompetas?

Si, es muy importante ya que en el repertorio del siglo XX la trompeta en Do es indispensable e igual la trompeta piccolo es la utilizada para el repertorio del periodo barroco.

¿La Universidad EAFIT tenía a disposición de los estudiantes diferentes tipos de trompetas?

En esa época no.

Entrevista a Fernando Mora (7 de mayo de 2015)

¿Usted desde qué año está en la universidad de Antioquia?

Con ciertas interrupciones, a partir del 2000

¿Qué sabe o qué se ha enterado acerca del proceso de la trompeta en la Universidad de Antioquia?

Las primeras iniciativas de tener un área de trompeta, de que se fuera consolidando sucedieron alrededor del año 2000 cuando era jefe de departamento el profesor Carlos Rendón. El fue el encargado de empezar a hacer realidad el convenio con EAFIT y unas relaciones que permitían traer profesores de Bogotá para ciertos instrumentos con los que no contábamos. Después él renunció a la jefatura y yo asumí la jefatura del departamento y en ese momento me tocó hacer viable el convenio, en el cual venían profesores a visitarnos, en las áreas de trompeta, trombón y percusión y se hacía en el marco de un convenio con la universidad EAFIT, con el que compartíamos gastos. A partir de cierto momento no se hizo con EAFIT y la Universidad de Antioquia empezó a traer ella misma a los profesores y fue un proceso muy institucional pero al mismo tiempo muy artesanal, en el que no existía todavía la capacidad de instalación, ni las aulas ni las posibilidades, las clases eran los fines de semana. Los profesores visitaban la institución, daban las clases aquí o en EAFIT al principio y todas las clases se realizaban en un fin de semana, se podían hacer dos o tres clases en un fin de semana.

¿Acerca del movimiento de los estudiantes, cómo eran?

Se empezó con pocos estudiantes. Pero sí recuerdo que de ese grupo sobrevivieron no muchos y que el nivel fue creciendo, se empezó con un nivel muy básico pero rápidamente los estudiantes empezaron a hacerse partícipes de distintos lugares de la ciudad e incluso de afuera y rápidamente el repertorio empezó a hacerse más y más complejo.

¿Por qué crees que fueron apareciendo de un momento a otro tantos trompetistas?

Eso tuvo que ver mucho con los procesos relacionados con las bandas de música en el departamento y, quizá menos con la red de bandas de Medellín. Fue más bien en los pueblos que se dio el boom. Muchos estudiantes cuando supieron que

existía la posibilidad de ser músicos profesionales de trompeta empezaron a acudir masivamente. Yo recuerdo una vez que disponíamos de dos cupos para trompeta y los postulantes eran cuarenta. Esos exámenes eran muy interesantes porque el nivel era alto.

¿En qué año fue usted jefe de departamento?

Yo terminé la jefatura en 2004, y estuve en la jefatura más o menos unos 4 años. O sea desde el 2000, más o menos.

¿Usted recuerda qué profesores fueron los que inicialmente contrató la Universidad de Antioquia para dar la cátedra de trompeta?

No recuerdo. Jose Ortiz, pero realmente el que se quedó con nosotros y realmente pudo hacer un proceso fue Fernando Parra.

¿Por qué se contrata al maestro Fernando Parra para ser profesor de la Universidad?

En algún momento se intentó tener esas áreas provistas por músicos de la ciudad, y eso no funcionó. Además era necesario tener profesores que tuvieran títulos y que pudieran justificar la contratación a partir de esos títulos y en la ciudad todos los trompetistas habían sido formados en el ejercicio. Y Fernando fue una referencia que se tuvo. De hecho muchos de los profesores estaban asociados con la Universidad nacional de Bogotá.

¿Qué connotación tiene que se gradúe el primer trompetista del departamento de música de la Universidad de Antioquia?

Demasiado importante. Eso ha venido sucediendo en cada una de las áreas en las que se incorpora la formación y eso se ha dado poco a poco, pero los instrumentos de viento son muy importantes principalmente por la tradición bandística que hay en el departamento y en el país, y en el mundo. Y no tener dónde se formaran los trompetistas era una cosa bastante triste para la ciudad. Y también que hubiera una carrera de trompeta en la Universidad de Antioquia pero

nunca se graduara nadie. Y que ya no tengamos que recurrir a alguien de afuera para que viniera a formar la gente.

Entrevista a Jorge Orejuela (11 de mayo de 2015)

¿Qué me puede contar acerca de los procesos trompetísticos aquí en Medellín en las décadas de los 70 y 80, que pasó, que profesores hubieron, qué solistas había en la Banda de la Universidad de Antioquia, en la Orquesta Filarmónica y en la Sinfónica?

Bueno primero que todo la carrera no existía como tal. ¿Cuál fue el primer trompetista que se graduó aquí?

Yo.

2. Bueno, en Colombia fue Avendaño; el de la filarmónica de Bogotá. Pero aquí en la Universidad de Antioquia... Bueno fuiste tú, pero eso fue posterior. Primero fue en la Nacional que en la Universidad de Antioquia. Luego la EAFIT en un convenio con la Universidad de Antioquia, ah no primero fue aquí en la Universidad de Antioquia que en EAFIT.

Sí, porque yo encontré un programa de un profesor Francisco Castrillón.

Sí, yo estudié con él. Él fue primer trompeta en la sinfónica de Colombia, él trajo eso de Bogotá para empezar a implantar esa carrera, porque inicialmente aquí los músicos no salían como trompetistas. Sí existía la carrera, pero había de Artes Plásticas de Licenciatura, pero de instrumentos no. La dividieron en dos, una preparatorio y luego universitario. Entonces la carrera primero fue de licenciatura, que ahí fue de donde salió William Ramirez, y también Miguel Gómez, el de Rionegro. Patiño también, claro que a él lo único que le faltó fue presentar el

examen de trompeta. Pero él inició y la carrera no existía, entonces ya cuando salió la carrera como instrumentista ya lo único que tenían que hacer era homologar y hacer las materias que faltaban para salir como instrumentistas. Eso es algo nuevo. Francisco Castrillón trajo eso de Bogotá.

¿Los solistas de la banda quiénes eran?

Antes de Ramón estuvo el maestro Miguel Ochoa. Después quedó Ramón; él era solista de la banda, él tiene un hijo que también es trompetista, también se llama Miguel. Lo que yo recuerdo de Miguel Ochoa. Si usted quiere saber todo hable con mi papá. En ese tiempo los que estaban en la banda eran profesores acá. Pero en ese tiempo sale un decreto de la Universidad, donde no se podía ser empleado no docentes (banda sinfónica) y empleado docente (profesor) la Universidad les dijo: Ustedes tienen que escoger ser parte de la banda o quedar como profesores docentes. Ahí estaba Delio, Pedro Nel, creo que estaba el maestro Álvaro Rojas, salieron varios de la banda. Enfrentaron el problema y escogieron seguir como docentes, pero se salieron de la banda. Pero ellos no tenían título, entonces quedaron como profesores y mientras eran profesores podían hacer la carrera. Mi papá la terminó. Entonces salió como docente. Y él sí sabe la historia de la banda completa, desde el maestro Maxa.

¿Quiénes tocaban en la Filarmónica y en la Sinfónica de Antioquia?

En la Sinfónica cuando tenían la sede en el Pablo Tobón, porque el metropolitano no existía, la primera trompeta era Ramón Paniagua, y la segunda trompeta era Salvador Pasos. Aunque antes de Ramón estaba Francisco Castrillón. El por situaciones ahí, se retira, entonces queda Ramón como primer trompeta. De la filarmónica, se fundó en el 83. Fuimos fundadores, iniciamos pagados con una beca de 15.000 pesos. Eso fue adelantando, luego yo salí por un año y trataron de buscar una primera trompeta pero no la encontraron entonces me llamaron, entonces, yo pasé de 15.000 pesos a 300.000 pesos, yo tenía incompatibilidad con el ensayo porque se ensayaba el sábado y el lunes y yo el sábado no podía asistir, pero cuando me llamó dije que si me aceptaba que no fuera los sábados y

me dijeron que estaba bien. Como al año de eso se decreta la filarmónica como algo más oficial y ya es por contrato.

¿Y los trompetistas eran usted y Alfredo Mejía?

Sí. Claro que por ahí pasaron muchas trompetas pero al inicio fue con Alfredo.

¿Qué docentes reconocidos existían en la ciudad de Medellín?

En la época que recuerdo, aquí había licenciatura y se estudiaba un instrumento, en ese entonces el docente de trompeta era mi papá (Jorge Orejuela), era el profesor de trombón y trompeta, luego él se jubila y viene esa transición.

Y a nivel popular ¿con quién se preparaba la gente para ser trompetista?

Estaba por ejemplo Jorge Gaviria, que había estudiado con Ramón y el mismo Castrillón, él también quedó como profesor y ahí fue donde yo recibo clases como asistente. Ahí es donde entra el programa y la Universidad como a revolucionar, y ahí empieza el pensum, ese pensum es traído de Bogotá. Entonces ya se necesitaban docentes calificados, trompetistas y aquí no había ninguno, pero en Bogotá sí lo había, era primer trompeta en la Filarmónica, era James Ackley, que fue profesor de Avendaño. Ahí fue donde tuvimos nosotros el primer encuentro de trompetistas en Colombia, fue en Bogotá, fueron como 100 trompetistas, estuvo James, cuando eso era como una invitación entonces, pedían conformar una agrupación de trompetistas, ese primer encuentro fue para recibir instrucciones, por ejemplo Samper, cada uno hablaba de un tema diferente, por ejemplo Lupercio también habló de la emisión, James habló de la digitación... también habló Avendaño para enterarnos sobre cómo se podían conseguir las becas. Fueron tres días.

¿Qué pasó con los trompetistas de las agrupaciones populares de esas épocas (décadas de los 70 y 80), cómo era su proceso académico?

La cuestión era que los trompetistas que había, en ese entonces, llamaban a las trompetas que necesitaban para reemplazos, se necesitaban músicos que leyeran bien. Porque todos fuimos empíricos, pero al nosotros ingresar a la banda, ahí había un buen nivel de lectura. Entonces la gente que estaba solamente en lo popular, se dejaba guiar por el oído. Los trompetistas tenían que ensayar y montar el repertorio por si había error. Entonces a esos compañeros sí los utilizaban, pero no como primera trompeta. Éramos muy pocos a los que nos llamaban, los fines de semana nos llamaban. Esa época fue muy dura. En ese entonces las orquestas populares de Medellín tenían muy buen nivel, eran las más influyentes, lo que era Medellín tenían las casa de grabación entonces venían muchos músicos a grabar, sobre todo los compositores. Y la música que pegaba era grabada aquí, de los grupos de aquí. Claro que todos esos grupos tenían gente muy buena, por ejemplo Jorge Gaviria, Jaime Uribe... Ellos ya se ubicaron en grupos que llevaban mucho, salió en ese tiempo el combo de las estrellas, pero venían de Bucaramanga. Que era Olafo y el hermano, ellos eran trompetistas. Luego sale de ahí y va a formar otras orquestas, pero entonces había competencia porque aquí había muy buenos trompetistas, por ejemplo Eduardo Maya, él estuvo con Carreño. Ya después se va a trabajar a Curazao. Y en ese tiempo antes de los 80 había muy buenos trompetistas, por ejemplo Manuel Cervantes; el que sí era muy bueno era el cubano, Alberto Díaz. También fue integrante de la banda, salió jubilado, pero entonces él tocaba el corno alto, en si bemol, era un líder bueno.

¿Podemos decir que Medellín era centro musical en esa época?

Sí porque hablando de trompetistas estaba Manuel, Castrillón, Gil, Jorge Gaviria... entonces el movimiento musical colombiano era acá en Medellín.

¿Qué trompetas se han utilizado acá en Medellín?

En el tiempo que yo estuve en la Filarmónica, como el perfil de la filarmónica era apoyar, por eso se creó, era apoyar al coro Polifónico, entonces eran laboratorios, se necesitaban trompetas especiales como la pícolo, trompeta en Re. La Do no se utilizaba mucho. Pero en la sinfónica sí las trajeron y las empezaron a utilizar

sobre todo en la Zarzuela en la ópera, entonces casi todos teníamos que defendernos con trompeta en si bemol en las diferentes tonalidades. La filarmónica consiguió su piccolo y luego yo la conseguí. Entonces lo que eran obras que tenían diferente trompeta en la, trompeta en do, ya tocaba con si bemol por el transporte directamente. Las otras trompetas no se conseguían porque no había conciencia, ni dinero, ellos se entrenaron más en transportar que en conseguir la trompeta. Por ejemplo increíble, Hummel se toca con mi bemol, y el primer concierto que se tocó fue con si bemol. Luego nos trajeron dos Selmer, pero esas americanas muy desafinadas en do, y trabajamos con ellas pero eran desafinadas de fabricación.

¿Y qué pasó en la banda sinfónica de la Universidad de Antioquia con las cornetas y el bugle?

En la banda no existían cornetas, sólo bugles. Siempre fue bugle, el tiempo que yo conozco cuando mi papá estaba tocaba Fausto, tocaba el bugle. Luego entró Marín que era de Copacabana. Luego pasó al cubano, pero yo siempre he conocido trompetas y bugles, esas cornetas que hay acá en la bodega no se utilizaban en la banda.

Pero la corneta tiene un sonido bellísimo, de hecho las partituras de banda son para corneta.

¿Usted cree que es necesario que un trompetista domine diferentes trompetas para pertenecer a una banda sinfónica?

Obvio, porque se le facilita el trabajo. Y lo más difícil de dominar es estudiar la emisión. Yo sí me crie no solamente con la si bemol, sino que a la vez yo tocaba trompeta bajo con boquilla de trombón. Entonces yo montaba mucho repertorio, en esa época salió la música Latin Brother. Entonces era trombón y trompeta bajo. Esa la comercializó fue Willy Colon.

¿Usted cree que el nivel trompetístico en la ciudad ha subido?

A nivel musical sí ha subido porque se han descubierto talentos muy buenos y se ha explotado. Ya la cuestión es el problema que tenemos en la banda, el que los compañeros no han entendido que es una cosa que tiene que ir a la par, ser profesional en música y también ser una persona que responda, es decir, la disciplina, y hoy en día ese es el problema que hay, a pesar de que son muy buenos. Y hoy los compañeros, los jóvenes sólo se concentran en estudiar. Entonces hay como cierto desequilibrio, es decir, hay que ser tanto profesionales en lo académico como en lo personal.

Y en eso me imagino que la Universidad debe también jugar un papel importante, que sean puntuales y cumplidos, en la parte académica a veces no se les exigen esas cosas.

¿En la actualidad usted cree necesario que un trompetista deba tener un título académico, debe ser un profesional para trabajar en una agrupación?

Yo digo que sí, porque eso lo exigen las mismas circunstancias. Hemos visto que los músicos han quedado en el aire, a veces por no ser profesionales, eso mismo tiene la banda de la universidad, que ya muchos son estudiantes. El ministerio de Cultura aunque nosotros no hubiéramos estudiado nos reconoció como profesionales, nos dio el carné. Pero ellos dicen que cometieron un error, dijeron que eso no lo volvían a admitir. Pero sí es necesario, y va acorde con lo que se vive en el momento, y con el neoliberalismo, aunque el título no hace realmente al músico, debe estar acompañado con una práctica en el medio, y para ello tiene que tener los sitios para hacer esas prácticas y no los hay. Pero aquí han salido muy buenos músicos, buenos talentos.

Entrevista a Salvador Pasos (11 de mayo de 2015)

¿Cuéntame sobre los procesos trompetísticos y pedagógicos entre los años 70 y 80, cómo era la enseñanza de la trompeta en esa época?

Bueno realmente, la enseñanza de la trompeta era muy empírica, así tuviéramos profesores, tanto que métodos que habían en inglés, los leíamos en inglés, o sea donde había un “tu” tocábamos “tu” y donde había un “ku” tocábamos “ku” porque eso era lo que nos enseñaban, y en este memento ya, tu que ya sabes, así no se pronuncian esas palabras para tocar. Realmente muy empírico. La única manera de que un trompetista hacía escuela era tocando de noche, en grilles. Muchos trompetistas de mi época íbamos a hacer horas extras ahí gratis, no más para hacer labio y para coger experiencia. Porque no había más, solamente estaba la banda de la Universidad de Antioquia; y no era muy apetecido estar en esa banda, bueno y tampoco teníamos el nivel; el profesor de la Universidad que me tocó a mí... primero tenemos que aclarar cuándo se trasladó para la Ciudad Universitaria, antes de que se pasaran para ahí el conservatorio de música quedaba donde están las torres de Bomboná, ahí quedaba el conservatorio, era una casa como antigua y habían unas escaleras para subir... el profesor en ese momento era el maestro Jorge Orejuela, trompetista y baritonista de la banda... eran una escalas como adaptadas para poderse subir uno allá, en esa época que recuerde trompetistas que estudiaban allá, había uno que le decíamos el Gago Richar, Jorge Gaviria, él iba con el maestro Orejuela. Me recuerdo de este muchacho Evelio. No éramos muchos trompetistas. Los trompetistas de fama en esa época eran el profesor Castrillón y también el maestro Manuel Cervantes. El conservatorio era como muy informal.

¿Y después cuando se pasaron para la Universidad usted estaba ahí todavía?

A mí cuando me tocó venirme para ahí yo estaba también estudiando trompeta con el maestro Orejuela y me tocó los salones, tanto fue que nos pusieron en un

sitio en el cual las otras áreas de educación de la Universidad se quejaban que no dejábamos dar clase. Yo recuerdo que no nos habían pasado todavía para donde está actualmente la facultad, entonces nosotros estábamos era donde está ahora la cooperativa cooprudea y eso. Entonces eso estaba muy expuesto.

¿Qué pasaba en esos momentos, en la década de los 70' u 80' con las agrupaciones de música Popular?

Había mucho trabajo. En esa época no existía lo que llamamos ahora las pistas, o digamos tanto computador moderno que pone música, videos y cosas, había trabajo. Todas las semanas, viernes sábado y domingo se tocaba, y había grilles por todas partes, y las orquestas tenían mucho trabajo. De aquí de Medellín exportaban muchos músicos a bailes en diferentes ciudades, por ejemplo íbamos mucho al Valle, a Manizales. Es decir aquí había trabajo.

¿Se puede decir que Medellín era como el centro musical de Colombia?

Sí, todo este sector de aquí porque en Bogotá era lógico que allá había otras cosas. Aquí estuvo Sonolux, Discos Victoria, estuvo una cantidad de gente. Y por eso acá era donde se grababa, Yo grabé realmente muchas cosas, yo era muy amigo de un trompetista al que le debo de agradecer mucho que es Jorge Gaviria. Pero Jorge Gaviria me ayudó con muchas grabaciones, yo grabé con Fruko, con Elenita Vargas. Pero volvamos al tema que es aquí qué se hacía con la trompeta.

¿Esas personas que tocaban en las orquestas musicales, cómo aprendían a tocar trompeta?

Eso era lo más curioso, digamos que maestros académicos no estaba sino el maestro Orejuela, de resto todos aprendían era a través del amigo que tocaba la trompeta, dándole indicaciones, les daban dos o tres indicaciones y no más, y una gran cantidad de músicos se formaron así, y como ese tipo de música digamos que no es tan exigente como la música clásica o lo que enseña la academia, entonces cualquiera podía hacerlo la gente no era muy estudiada era mucho más por su talento, entonces los maestros nos contaban pues que vinieron aquí era

porque practicaban mucho, 12 o 15 horas tocando trompeta. Era una cosa muy informal anteriormente. Y muchos de los trompetistas me contaban que les golpeaban la boca con la boquilla, le daban a la campana disque pa' que tuviera callo en la embocadura.

Todos los días es impresionante cómo tiene ahora uno acceso a la información yo cuando entré a la Universidad de Antioquia uno sólo tenía acceso a unos pocos conciertos, y ahora uno encuentra conciertos y libros gratis por todas partes.

Entrevista a Juan Carlos Agudelo (Profesor de la Fundación Universitaria Bellas Artes)

¿Desde qué año has sido profesor de la fundación?

Estoy en el programa de la carrera desde 2010.

¿La Universidad tiene un programa de trompeta?

Yo los diseñé cuando llegué en 2010 a trabajar en la universidad.

¿Dentro del programa está incluido el estudio de varios tipos de trompetas?

Hay una lista semestre a semestre de repertorio, generalmente los estilos que se están trabajando se busca que el estudiante tenga un poquito más de universalidad en la trompeta entonces hay repertorio para trompeta en Si bemol, trompeta en do, corneta y bugle, generalmente estamos utilizando trompeta en Si bemol y trompeta en Do y bugle. Porque las partes que vienen para corneta como los estudiantes no tienen el instrumento se hacen con trompeta en Si bemol.

¿Tú crees que los estudiantes deberían tocar diferentes trompetas?

En todas partes del mundo piden que los trompetistas tengan una integralidad con el instrumento, no solamente tocar bien uno sino, que tenga un proceso y un entendimiento de todo el cuerpo de trompetas desde el bugle hasta la trompeta piccolo y que en algunas partes sobre todo en Europa las audiciones para las

orquestas sinfónicas hay que tocar trompeta en Do, piccolo y Mi bemol. Si es muy necesario que el programa tenga tanto repertorio como técnica para desarrollar correctamente todas las trompetas.

¿Usted cree que el nivel de la interpretación de la trompeta ha subido de nivel en Medellín?

Gracias al internet y archivos electrónicos, el movimiento de trompeta si ha ido mejorando.