



CONSMUPA

CONSERVATORIO
SUPERIOR
DE MÚSICA
EDUARDO MARTÍNEZ TORNER

Departamento de Viento-metal

TROMPETA PICCOLO: EVOLUCIÓN Y REPERTORIO

Jesús Moisés Núñez Quintanilla

Oviedo 2009



CONSMUPA

CONSERVATORIO
SUPERIOR
DE MÚSICA
EDUARDO MARTÍNEZ TORNER

Departamento de Viento-metal

TROMPETA PICCOLO: EVOLUCIÓN Y REPERTORIO

Jesús Moisés Núñez Quintanilla

Oviedo 2009

Director: Francisco Fernando Arias García



GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS

Consejería de Educación y Ciencia

INDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN

AGRADECIMIENTOS

METODOLOGIA

1. HISTORIA Y EVOLUCIÓN DEL PICCOLO

- 1.1. Trompetas en la Antigüedad
- 1.2. Instrumentos barrocos
- 1.3. La Trompeta en la Edad Media
- 1.4. Trompeta Natural
- 1.5. El Clarino
- 1.6. Historia del Piccolo

2. PRINCIPALES ETAPAS Y AUGE DEL PICCOLO

- 2.1. Barroco
- 2.2. Historia
 - 2.2.1. Barroco Primitivo
 - 2.2.2. Barroco Medio
 - 2.2.3. Barroco Tardío
- 2.3. Ser conscientes de los estilos nacionales
- 2.4. Directrices para la interpretación
 - 2.4.1. Expresión
 - 2.4.2. Dinámicas
 - 2.4.3. Tempos
 - 2.4.4. Frases
 - 2.4.5. Articulación
 - 2.4.6. Alteraciones rítmicas
 - 2.4.7. Melodías ornamentadas
 - 2.4.8. Larga o corta appoggiatura
 - 2.4.9. El mordente
 - 2.4.10. El paso de la nota
 - 2.4.11. El trémolo
 - 2.4.12. Vibrato

2.5. Renacimiento

2.5.1. Historia

2.5.2. La ornamentación melódica durante el periodo final del renacimiento (c.1529-1600).

2.6. Periodo Contemporáneo

3. INTERPRETACIÓN

3.1.1. Aptitudes sobre la expresión musical

3.1.1.1.1. Diferencias nacionales

3.1.1.1.2. Timbre

3.1.1.1.3. Tempo, Graduación del tempo y Rubato

3.1.1.1.4. Ritmo

3.1.1.1.5. Dinámicas

3.1.2. Ornamentación

3.1.2.1.1. Libre Ornamentación

3.1.2.1.2. Adornos que deben adaptarse al entorno

3.1.2.1.3. Ornamentaciones Específicas

3.1.3. Entonación

3.1.4. Distintas Ornamentaciones

3.1.4.1.1. Trino

3.1.4.1.2. Semitrino

3.1.4.1.3. Apoyatura

3.1.4.1.4. Mordente

3.1.4.1.5. Importancia del Silencio

3.1.4.1.6. Anacrusa

3.1.4.1.7. Acento

3.1.4.1.8. Trémolo

3.1.4.1.9. Vibrato

3.1.5. Diferencias Regionales en Ornamentaciones Prácticas

3.1.6. Selección Bibliográfica de extractos y solos orquestales

4. ORGANOLOGIA

4.1. Boquillas

4.2. Sordinas

4.3. Técnica del cuarto pistón

4.4. Uso de las notas pedales

4.5. Notación, claves y transposición

4.6. Trompeta Piccolo: Tipos y Marcas

5. CONCLUSIONES

6. ANEXOS

7. BIBLIOGRAFIA

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer a D. Francisco Fernando Arias García profesor de trompeta del Conservatorio Superior de Música de Asturias, por la propuesta de este trabajo.

En segundo lugar querría agradecer a D. Miguel Ángel Navarro Gimeno por los primeros años en los que me estuvo enseñando muchísimas cosas tanto personales como musicales.

También quería agradecer a mis compañeros del metal en especial aquellos que me han dado ánimos y me han transmitido seguridad (José Luis, Daniel, David Francisco, Luis Ángel, Roberto, Ángel...)

Otra de las personas que tengo que dar mil gracias es a mi novia Bea por todos aquellos consejos que me ha dado durante todo este periodo y toda la paciencia que ha tenido y que tiene conmigo.

Por ultimo tengo que dar las gracias a personas las cuales han sido y serán durante toda mi vida tan importantes como mis abuelos (Mariano, Andrea y Eme) así como a mis padres (Moisés y Asunción) y mi hermana (Estela) y a todos mis familiares.

Muchísimas gracias a todos.

INTRODUCCIÓN

Actualmente los trabajos realizados sobre la trompeta piccolo son muy escasos, estos únicamente abordan la evolución de la trompeta piccolo como instrumento y no la relación que existe entre el repertorio y esa evolución.

Mi intención al realizar este trabajo es precisamente estudiar esta evolución y este repertorio para descubrir si realmente hay una relación entre las posibilidades técnicas del instrumento y las obras musicales.

Es muy importante por una parte tener en cuenta la física del instrumento (medir la facilidad de respuesta de un instrumento, el comportamiento de diferentes boquillas...sin que intervenga el factor humano), y las condiciones del instrumentista (problemas de técnica, problemas psicológicos....) y por otra parte condiciones del repertorio con las características propias de cada época.

A lo largo de la historia se ha avanzado enormemente en el diseño y construcción de las trompetas piccolo, esto a repercutido a la hora de crear e interpretar nuevas obras dentro de la literatura para trompeta piccolo.

Esta investigación tiene como objetivo conocer a fondo este instrumento y sobre todo poder divulgar las diferentes posibilidades que ofrece tanto técnicas como interpretativas, así mismo como las dificultades con las que se debe enfrentar el intérprete, y su amplio repertorio.

METODOLOGÍA

Para la realización del trabajo, en primer lugar, hemos procedido a la recopilación de diversas fuentes y medios divulgativos sobre el tema, consultando artículos, libros, revistas...y demás fuentes bibliográficas a nuestro alcance, tanto en papel impreso como las que se encuentren en Internet. Hemos traducido y comparado todas las fuentes de información obtenidas (desgraciadamente, es poca la información que existe sobre este tema en castellano), indagando de manera más profunda sobre los aspectos menos explotados bibliográficamente,

El trabajo constara de varios apartados en los que se tratara: En primer lugar, la evolución de la trompeta piccolo (desde comienzos de la trompeta natural hasta nuestros días), en segundo lugar, nos centraremos en aspectos interpretativos y técnicos durante esta evolución, en tercer lugar, haremos una relación de las obras más significativas de cada estilo musical y proporcionaremos los resultados de una encuesta realizada a solistas, profesores y alumnos que se han enfrentado alguna vez a este instrumento. Estas preguntas se agrupan en estos tres grupos ya que las maneras de tocar y de pensar suelen ser diferentes según la trayectoria profesional. Las preguntas se refieren a varios de los puntos (cuestiones físicas del piccolo y cuestiones interpretativas) desarrollados en el trabajo para poder así tener una visión mas amplia del instrumento en general.

Por último haremos una valoración crítica personal en la que estableceré las conclusiones y resultados del trabajo realizado.

HISTORIA Y EVOLUCIÓN DEL PICCOLO

LAS TROMPETAS EN LA ANTIGÜEDAD

Las trompetas metálicas eran ya conocidas en la más lejana Antigüedad, siendo la mayor parte de ellas de bronce, fabricadas por el método de cera perdida. Todas ellas tuvieron un uso militar o religioso, y excepcionalmente de carácter civil: eran instrumentos para transmitir señales, especialmente para comunicar informaciones. Los sonidos producidos llegaban a inspirar terror y su timbre, según lo evocan autores de la Antigüedad, parece haber sido especialmente desagradable.

Los egipcios, que atribuían la invención de su trompeta al dios Osiris, la utilizaron como accesorio militar y cultural. Se descubrieron dos trompetas en la tumba del faraón Tutankhamon, que vivió hacia el 1350 a. de C.: miden respectivamente 50,5 cm y 58 cm de largo, presentando un ancho pabellón, pero sin una embocadura propiamente dicha; la primera es de bronce, la segunda de plata, lo cual constituyó sin duda una excepción; en el Museo del Louvre, en París figura una tercera trompeta egipcia. Entre los hebreos lo que dominó fue el carácter sagrado de este instrumento: la chatzótzráh, que exclusivamente tocaban los sacerdotes, anunciaba las asambleas y acompañaba las consagraciones y los sacrificios; tuvo sin embargo un uso militar, ya fuera para dar la alarma o bien para levantar los campamentos. La trompeta hebrea era corta -unos 45cm de largo- con un tubo cónico de plata batida que, según un comentarista de traducciones bíblicas, producía "un sonido homogéneo e ininterrumpido", o bien en dúos de dos trompetas, es decir "articulando distintamente varias notas diferentes"; sin duda era así como sonaban en las batallas.

El salpinx de los griegos (figura 1), cuya invención se atribuía a Atenea, fue uno de los instrumentos específicamente militares aunque también acompañaba ciertas ceremonias religiosas -procesiones y sacrificios- y se tocaba con ocasión de los pregones; el arte de tocar la trompeta figuró también entre las disciplinas olímpicas. Era más largo que la trompeta hebrea -aproximadamente un metro- hecho de hierro, de bronce, a veces de plata, de tubo estrecho y embocadura de cuerno o de hueso; antes del pabellón, que era esférico y de dimensiones modestas, solían colocarse anillas decorativas o corredizas.

Los romanos conocieron dos tipos de trompetas copiadas de los etruscos: la tuba era más corta que el salpinx griego (un ejemplar conservado en el museo etrusco de Roma mide 1,17 mts. de largo) y conservaba la forma recta; el tubo cónico era de bronce, con una embocadura móvil y un pabellón ligeramente ensanchado; la tuba era utilizada en la infantería, pero también ocupó su lugar en la palestra con ocasión de los combates de gladiadores junto con la trompa y el órgano hidráulico, utilizándose ocasionalmente en determinados sacrificios religiosos. El lituus (figuras 2 y 3), por el contrario, fue un instrumento de uso exclusivamente militar que se empleó en la caballería: era una larga trompeta cilíndrica, de dimensiones variables (de 75 cm aproximadamente a 1,40 mts de largo) que tenía el extremo opuesto al de la embocadura doblado en forma de J, abierto sobre un pabellón a veces recortado. Como en el caso de la tuba, el tubo del lituus era de bronce; el timbre de estos instrumentos debía resultar sin duda poco agradable: los autores romanos califican el timbre de la tuba de "ronco" y "aterrador". El del lituus era más agudo y sin duda bastante más estridente.

Los celtas disponían de una trompeta militar llamada karnyx que seguramente influyó en la forma del lituus romano. El tubo de la karnyx, enteramente de bronce, se dobla en ángulo recto y acababa en un pabellón en forma de cabeza de dragón; este tipo de trompeta fue reproducido en el 113 d. de C. en el arco de Adriano, en Roma. Los pueblos nórdicos -Escandinavia, norte de Alemania, Irlanda- han utilizado una gran trompeta llamada lure o luur de la cual nos han llegado ejemplos perfectamente conservados a través de las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo sobre todo en Dinamarca; la lure, de excelente construcción, medía entre 1,50 y 2,50 mts por término medio, era ligeramente cónica y presentaba la forma de S; el tubo se componía de dos partes curvas de diferente longitud, la segunda de las cuales estaba situada en un plano distinto a la primera. Por lo general los ejemplares que se han descubierto aparecen unidos de dos en dos, de idéntico tamaño y simétricos, lo cual hace suponer que se tocaban por parejas afinadas al unísono, o bien simultáneamente, o en alternancia; se colgaban en la bandolera y los dos músicos, uno junto a otro, debían sujetar cada instrumento en vertical por encima de su cabeza, se han hecho intentos con los ejemplares mejor conservados en los cuales se han conseguido los doce primeros armónicos y una escala cromática de una séptima a partir del sonido fundamental. Pero es poco probable que los antiguos aprovecharan esta extensión sonora.



Figura 1. Salpinx



Figura 2. Lituus



Figura 3. Lituus



Cornetto:



INSTRUMENTOS BARROCOS.

En el cumplimiento de las obras del barroco con los instrumentos modernos, debe tenerse especial cuidado con el fin de que los ornamentos satisfagan las limitaciones y fortalezas de los instrumentos barrocos originales. El interprete de la época actual debe adquirir un conocimiento profundo de la trompeta barroca.

Existe un proceso en la trompeta barroca llamado “lipping”¹. Según Girolamo Fantini en su método “Imparare por un sonare di tromba” (1638) la técnica de “lipping” se desarrolló antes de comienzos del siglo XVII. En el principio de su método, Fantini explica una lista de posibles notas que se pueden ejecutar con la trompeta natural. Más tarde, se justifica el uso de las notas fuera de esta gama en sus ocho sonatas para trompeta y órgano al afirmar que “algunas notas no habían sido enumeradas al principio de (este método)”. Por lo tanto, según Fantini, las notas salían prácticamente del movimiento del labio.

Al hablar de la “imperfecta” calidad de las notas que salen con el labio, Fantini describe su timbre, y dice: “que es menos pura la nota pero que están dentro de los armónicos naturales”.

LA TROMPETA EN LA EDAD MEDIA.

En la Edad Media este instrumento presentaba dos formas bien diferenciadas, una de las cuales (claro) es el origen de la moderna familia de las trompetas , y la otra (bucina) de la familia de trombones; aunque puede considerársela también como un antecesor de la trompeta.

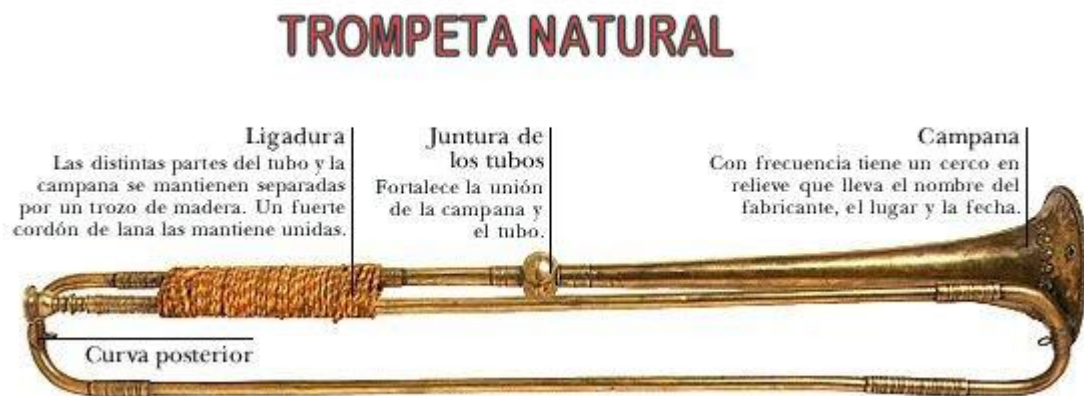
La encontramos en las Sagradas Escrituras, en las que su timbre brillante provoca la caída de Jericó, y en el Apocalipsis es también el toque de trompeta el anunciador del Juicio Final. En la Edad Media y el Renacimiento, la trompeta no puede faltar en las ceremonias oficiales, pero no se integrará en la orquesta hasta 1607, en el Orfeo de Monteverdi.

Su forma es recta en un principio y no se incurva hasta el siglo XV, adoptando así gradualmente la forma que presenta hoy en día. Hacia 1770 se le añaden "tubos de recambio" que permiten a los instrumentistas tocar en casi todos los tonos.

¹ Técnica labial que se creó para modificar la afinación de las notas ya que los mecanismos en las trompetas de esta época no facilitaban esta opción. Actualmente esta técnica es llamada “bending”.

LA TROMPETA NATURAL.

La llamada trompeta "natural" fue el instrumento para el que escribieron Monteverdi, Lully, Purcell, Bach o Haendel: se trata de una trompeta "sencilla", vaciada en metal y de forma moderna (sección cilíndrica hasta el pabellón que se ensancha progresivamente), pero que no podía emitir -por la presión del aire- más que los armónicos naturales del sonido fundamental, el cual venía determinado por la longitud del tubo (longitud teórica $\approx 2,34$ m). La trompeta natural estaba en do, más corrientemente en re (a veces en fa en la Alemania del siglo XVIII). Su sonoridad era clara y penetrante, brillantísima, perfectamente adaptada a las interpretaciones al aire libre, lo que compensaba sus limitaciones. A pesar de estas limitaciones, hay muchos pasajes que, aún tocados en modelos de válvulas, siguen pareciendo de una dificultad increíble. Las trompetas naturales que se tocaban en conjunto -en "fanfarrias"- eran idénticas, es decir, todas ellas estaban en la misma tonalidad: el músico que tocaba la parte superior utilizaba una embocadura más pequeña para facilitar la producción de notas sobreagudas. En nuestros días es utilizada en diversas orquestas profesionales para tocar un específico repertorio, además de utilizarla en numerosos grupos de cámara dedicados a la interpretación tanto medieval como renacentista.



EL CLARINO

La palabra "clarino" (figura 4) estuvo en uso durante los siglos XVII y XVIII tanto en Italia como en Alemania: en un principio servía para designar una trompeta natural de pequeñas dimensiones adaptada al registro agudo y después, poco a poco, acabó por aplicarse a cualquier parte escrita en este registro para trompeta de orquesta. En obras de Bach y Haendel, las partes correspondientes al clarino se interpretaban con una

pequeña trompeta en re, aunque el instrumento figura por primera vez de una manera explícita en la partitura del Orfeo de Monteverdi (1607). En el siglo XX, los intérpretes comienzan a interpretar las partes de clarino con pequeñas trompetas de válvulas (trompeta piccolo en si bemol-la, de cuatro válvulas); sin embargo, desde los años 60 vuelve a utilizarse nuevamente una trompeta natural en re, a la que también se ha bautizado con el nombre de "clarino", gracias al auge de la interpretación con instrumentos originales de la época o copias de éstos.



Figura 4. Clarino

HISTORIA DEL PICCOLO

Como se ha mencionado anteriormente las primeras trompetas que aparecieron, fueron las *trompetas naturales*. Casi todo el repertorio se tocaba con dicha trompeta. En la actualidad estas trompetas resultan muy complicadas de ejecutar ya que no tienen ningún tipo de mecanismo. El intérprete tiene que estar al 100% técnicamente.

La mayoría de las obras que se ejecutan con la trompeta natural suelen estar en una tesitura aguda, esto hace que se complique más la ejecución.

Con la invención de los pistones en 1830, llegó un nuevo mundo en los instrumentos de latón. Aunque las primeras trompetas se fabricaron en Fa y en Si bemol, poco a poco se ha ido experimentando con otros tonos. La primera trompeta de pistones que apareció fue en una banda alemana (trompeta natural), el tono estaba en Re. En 1845 estos tipos de instrumentos se solían utilizar en bandas militares y se utilizaban especialmente para grandes ceremonias.

Alrededor de 1850, Adolphe Sax inventó el “Saxhorn“. Es básicamente un clarín alemán al que Sax le añadió pistones.

En París, Millereau en el año 1860 fabricó la trompeta de dos pistones. Se sabe muy poco acerca de este instrumento (Piccolo en Sib), y se cree que no está desarrollado correctamente.

Diez años más tarde se hizo el Piccolo de dos pistones (Piccolo en La), fue recibido con mucho reconocimiento. A este instrumento lo denominaron erróneamente “Trompeta Bach”, y fue muy popular durante esa década. Se utilizó en septiembre de 1884 en Eisenach así como en 1885 para interpretar el concierto de Bach en Sib menor en Londres (Albert Hall).

En 1885, se fabrica el Piccolo con tres pistones, fue en París por la fábrica Besson. Era una campana recta, se fabricó en Sol y después en Fa y en Mi. Walter Morrow y John Solomon, dos grandes solistas que tocaron con Julius Kosleck en la Misa en Si menor en Londres, decidieron interpretar las partes de trompeta de las obras de Bach con trompetas piccolo.

En 1886, apareció un fabricante de instrumentos de bronce (Silvani) para hacer una copia del instrumento (Piccolo en La con dos pistones). Cuando terminó Silvani, había hecho una trompeta que era similar a otras fabricadas anteriormente.

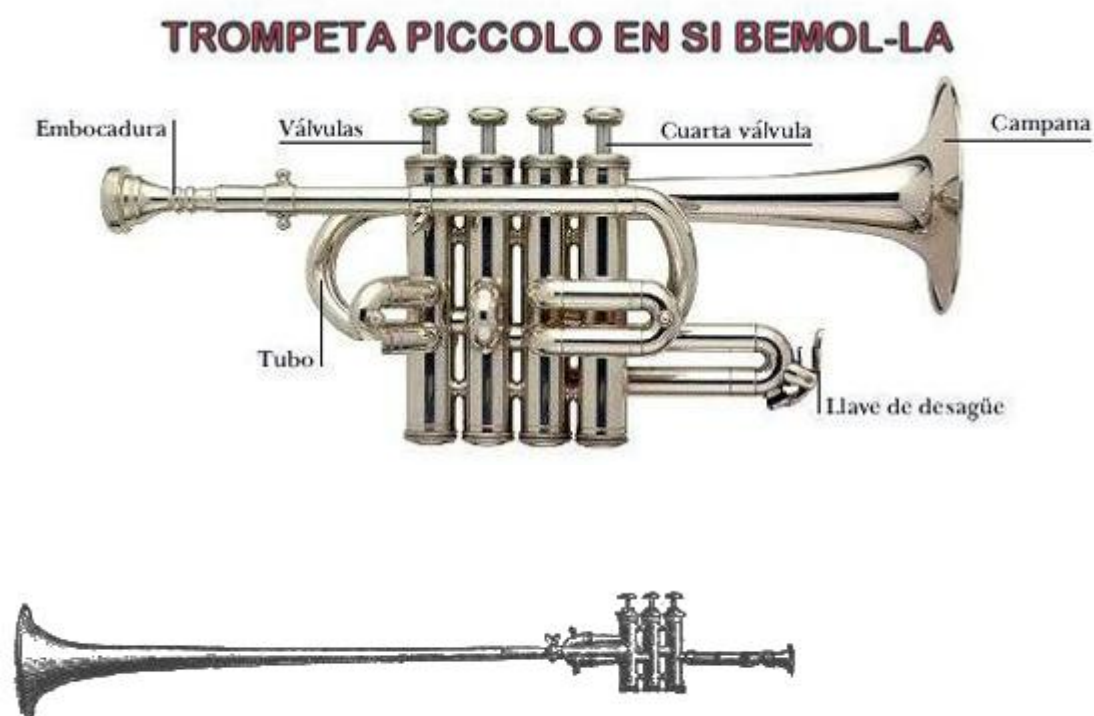
En los años siguientes los piccolos se fabricaron con más rendimiento, aparecieron más empresas, especialmente en Bélgica y en Alemania. Uno de los instrumentos de bronce más conocidos en Bélgica fue el elaborado Víctor Mahillon.

En 1905 apareció el Piccolo de tres pistones, para el cual se hizo el concierto de Brandemburgo n.º 2, en el conservatorio de Bruselas.

Este instrumento se hizo muy popular y se convirtió en el modelo de otros fabricantes. Hoy en día es considerado el antecesor de la trompeta moderna Piccolo. En 1925, la fábrica Selmer empezó a hacer un tercer pistón al Piccolo en Sib y un tudel adicional a esa trompeta para poder ponerlo en La. En 1930 ya muchos fabricantes empezaron a hacer trompetas Piccolo en Sib y con un tudel adicional en La, además de añadir un cuarto pistón.

Adolf Scherbaum fue el primer instrumentista en probar el Piccolo en Sib para partes en Re. En 1951 construyeron para Leistner (Hamburgo) un Piccolo con tres campanas diferentes, las cuales se podían cambiar. Compañías como Schilke, Yamaha y Monke también hacían piccolos en Do. En 1965, la compañía Reynold Schilke empezó a fabricar el P5-4 con cuatro pistones en Sib y con tudel adicional en La.

La trompeta piccolo moderna ha permitido al artista desempeñar obras originalmente escritas para violín, oboe, flauta y los demás instrumentos, con una facilidad que ha sido admitida para todos los niveles públicos. En la actualidad, numerosos compositores y arreglistas en el campo de la música, incluyendo el jazz y la música popular, están descubriendo una salida para recompensar a sus escritos creativos en profundidad el uso de la trompeta piccolo como una única exploración de trompeta de color.



Besson (1885): Trompeta en Sol agudo



Silvani y Smith Trompeta Bach en La.



Mahillon (1892): Trompeta aguda en Re.



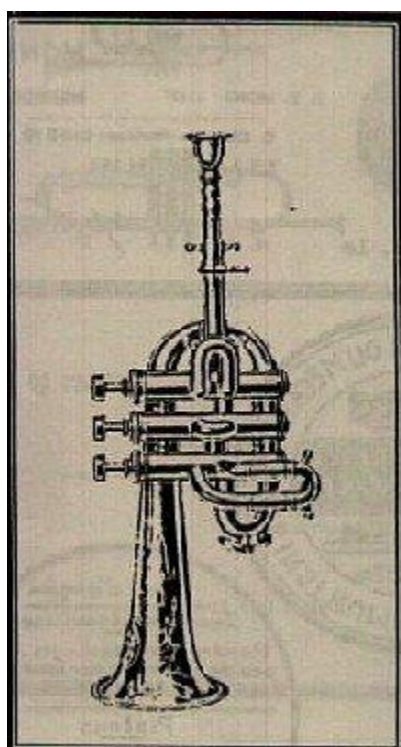
Mahillion trompeta piccolo (1908)



Boosey & Co., London (1909): Trompeta Bach en La



Piccolo Saxhoorn



Mahillon trompeta piccolo



Mahillon trompeta Piccolo.



Trompeta piccolo Mahillon 1970.



Mahillon trompeta piccolo 1960..



Vincent Bach trompeta piccolo, imitación a trompeta Mahillon.



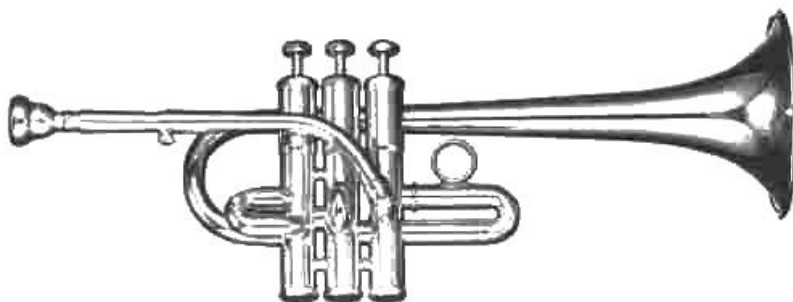
Scherzer (ca. 1950); Piccolo en sib



Scherzer: Trompeta piccolo en Sib/La



Scherzer: Trompeta piccolo en Sib/La



Piccolo schilcker 1966

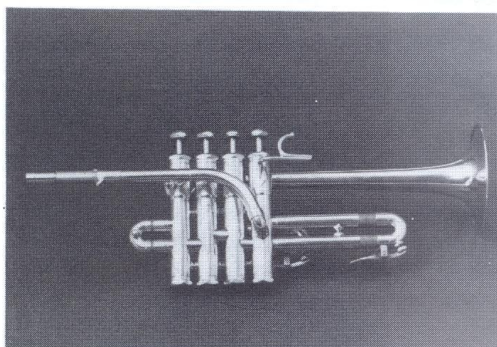


Piccolo schilcker P5-4



Piccolo stomvi, con campana desmontabile

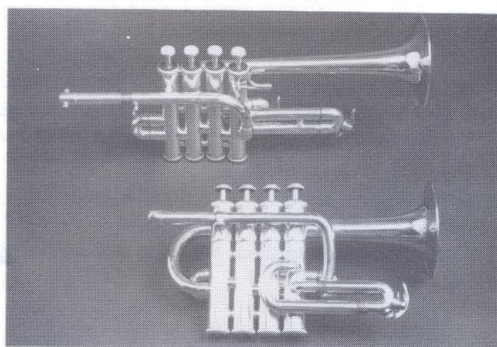
Benge B-flat/A piccolo



Schilke P5-4 B-flat/A piccolo

Two popular Yamaha B-flat/A piccolo trumpets

Top: YTR 9830
Bottom: YTR 6810S



PRINCIPALES ETAPAS Y AUGE DEL PICCOLO

BARROCO

Este estilo musical que se desarrolló en Europa aproximadamente entre los años 1600 y 1750, estuvo marcado por numerosas innovaciones estilísticas y técnicas. Entre otras cosas permitieron la creación del nuevo género de la ópera. El final del periodo se caracteriza por la aparición de elementos del clasicismo en la música instrumental y en la ópera. El término barroco se utilizó en un principio para definir un arte o un estilo con un sentido peyorativo. Musicalmente se considera como uno de los periodos históricos más revolucionarios de la historia. Desde la perspectiva de la simetría y el equilibrio clásicos, la música del periodo fue considerada por algunos autores como demasiado exuberante y algo grotesca. El desarrollo musical del barroco puede describirse en tres fases, barroco primitivo, medio y tardío, que coinciden, más o menos, con periodos de 50 años.

HISTORIA

Barroco Primitivo

Una comunidad musical y literaria, la camerata fiorentina o di Bardi, desarrolló la ópera durante la última década del siglo XVI a modo de drama musical cantado en su totalidad. La intención de la camerata era recrear el poder que tenía el drama clásico griego para conmover, utilizando la música para dar fuerza a las cualidades comunicativas de la voz humana.

Se tuvieron que desarrollar nuevas formas y técnicas para brindar un medio musical al poderoso y flexible arte vocal solista, especialmente con la creación de un estilo refinado de canción acompañada, o monodia. Ello requirió, a su vez, el desarrollo de medios adecuados y flexibles para acompañar a los solistas. En este terreno, el bajo continuo tuvo una gran importancia. El acompañamiento del bajo cifrado, que implicaba la realización improvisada de una estructura determinada de acordes, se convirtió no sólo en una práctica útil de interpretación, sino también en un procedimiento que moldeó las actitudes de la composición musical durante el siguiente siglo y medio. Ello

alentó un estilo compositivo basado en la melodía y en el bajo, y a la generación de melodías sobre estructuras básicamente armónicas.

La ópera pudo haberse quedado en un experimento aislado. Fue creada como entretenimiento caro y ocasional de la corte, que implicaba unos decorados elaborados e incluía escenografías con grandes perspectivas y efectos teatrales muy laboriosos, así como la participación de muchos músicos. Se caracterizaba por una poderosa declamación dramática duplicada por efectos orquestales sorprendentes, una combinación que promovió la expresión de lo que Monteverdi llamó “su estilo agitado” (*stile concitato*), sin embargo, el estilo barroco primitivo renunció a las texturas imitativas y descripciones anecdóticas del anterior estilo de los madrigales, concentrándose, en lugar de ello, en utilizar la música en un sentido más amplio para intensificar la pasión o emociones expresados por el cantante.

En este primer barroco conviene señalar a los españoles Aguilera de Heredia, Juan Bautista Comes y Francisco Correa de Arauxo. En América Latina destacan en México los músicos Hernando Franco y Juan de Lienas.

Barroco Medio

A mediados del siglo XVII, el centro de innovación se trasladó de Italia a Francia, donde Jean-Baptiste Lully, un italiano expatriado, desarrolló un nuevo tipo de ópera en consonancia con la grandilocuencia de la corte francesa. Mientras que la ópera italiana puso en un papel cada vez más destacado al cantante solista, la ópera francesa enfatizaba elementos de la danza derivados de la tradición anterior del ballet de corte, del coro y de los efectos escénicos espectaculares. Se desarrolló un estilo musical melódico para los solistas, a la vez claro y elegante, adaptado a los textos franceses, en contraste con la creciente producción de líneas melódicas que acompañaron el auge del virtuosismo vocal en Italia. Lully, al convertir a los músicos de cuerda de la corte francesa en un conjunto bien armonizado para acompañar las óperas, sentó también las bases de la orquesta moderna. En la segunda mitad del siglo XVII el oboe se había asentado en Francia como un instrumento musical aceptable, mientras que en Italia los mejores trompetistas también refinaron su estilo hasta el punto de que podían interpretar sonatas acompañándose por instrumentos de cuerda. Los oboes y las trompetas (así como también los fagots) encontraron un lugar de expresión artística en el conjunto

orquestal, aunque mantuvieron sus funciones originales como instrumentos para tocar al aire libre o de carácter militar. Con la evolución de la música para cuerda en la segunda mitad del siglo XVII, la supremacía pasó a Italia, donde a la edad dorada en la fabricación de instrumentos como el violín por parte de *luthiers* como los Amati, Antonio Stradivarius y la familia Guarneri, siguió el desarrollo de un estilo de composición instrumental suave por parte de compositores como Giuseppe Torelli y Tommaso Vitali, cuyas composiciones convirtieron el concierto para orquesta de cuerdas y la sonata a trío para gran conjunto, en los géneros instrumentales más importantes.. La difusión del nuevo estilo instrumental italiano fue rápida e importante, en parte gracias a la emigración de los músicos italianos y en parte gracias a un mercado propicio de conciertos y sonatas que circulaban ya en las imprentas: Venecia, Amsterdam y luego Londres se convirtieron en los principales centros de publicación de música. La popularidad de las composiciones italianas llevaron al establecimiento de una terminología musical y una dinámica en italiano que sirvió de lenguaje común para los músicos de toda Europa.

A finales del periodo del barroco medio se hizo evidente cierto aire internacional en la música europea. Se mantuvieron los contrastes entre los estilos italiano y francés, aunque este epíteto ya no asegurara la procedencia. Por ejemplo, la llamada ‘obertura francesa’ se convirtió en preludio orquestal opcional de las óperas italianas. Compositores que trabajaban en Alemania y Austria, como Georg Muffat o Johann Kusser, mostraron cierto entusiasmo por el estilo francés, mientras que los estilos vocal y orquestal italianos influyeron en el desarrollo de la cantata de iglesia alemana. Resulta difícil identificar en esta etapa un estilo musical específicamente ‘alemán’, pero la lengua germana daba un tinte característico de inflexión a las líneas vocales.

Los requisitos de la orquestación de la música de cuerda italiana dan la pauta del empleo de músicos en la corte. A menudo podía tratarse de una sonata a trío de solistas muy bien pagados —una pareja de violines, un chelo o una viola da gamba (generalmente músicos italianos o franceses), y un maestro de capilla o de conciertos (*Kapellmeister* o *Konzertmeister*) que podía tocar el teclado o ser un destacado violinista— al que rodeaba un séquito de intérpretes menos relevantes. Se trataba de adaptarse al principio musical emergente del *concerto grosso* italiano para orquesta de cuerdas que ponía en juego el contraste de los solistas del *concertino* con la orquesta a

pleno, incluyendo los músicos de acompañamiento del *ripieno*. Los contrastes entre la orquesta completa y el *concertino* hacen su primera aparición en el acompañamiento orquestal del oratorio de *San Juan Bautista* (Roma, 1675) de Alessandro Stradella.

El género del oratorio floreció en la Italia del siglo XVII en paralelo a la ópera, utilizando las mismas formas y estilos musicales técnicos que para la presentación de relatos sagrados, aunque a menudo interpretados sin los recursos de una puesta en escena teatral completa.

El compositor más destacado del periodo del barroco medio fue el inglés Henry Purcell, cuya carrera musical es una especie de compendio de sucesivas influencias de estilos nacionales. Purcell componía en base a un contrapunto magistral y un sistema armónico propio, que mantenía el tratamiento de la disonancia de la mayoría de los estilos no italianos, que alejaba a sus sonatas de ser meras imitaciones. Tan sólo tres años antes, Purcell había compuesto piezas en el antiguo género de la fantasía para violas. Pero su aceptación de la nueva y fluida música italiana (aunque fuera en una versión personal) fue repentina. Purcell murió a la edad de 36 años en 1695. Durante sus últimos diez años de vida, las circunstancias de la corte le impidieron seguir progresando en su primera área de actividad que fue la música religiosa, por lo que puso una creciente atención en escribir música para las producciones de los teatros de Londres.

En España, durante el periodo del barroco intermedio destacó el organista y compositor Juan Cabanieles y el tratadista y compositor Gaspar Sanz.

Barroco tardío

Las guerras continentales de Europa hicieron que los instrumentistas europeos más refinados desembarcaran en las islas durante la primera década del siglo XVIII. Su presencia fue uno de los factores que permitieron la creación de una orquesta completa y puesta al día que acompañara a una compañía de ópera italiana que poco a poco se fue estableciendo en Londres durante dicha década. Por entonces la música italiana había dado nuevos pasos hacia estilos aún más amplios y grandiosos, tanto en el terreno de la ópera como en el instrumental.

En la música instrumental la reputación de Arcangelo Corelli, que trabajaba en Roma como violinista, director de orquesta y compositor, pronto se extendió por toda Europa durante las últimas dos décadas del siglo XVII. Sus *concerti grossi* adquirieron fama incluso antes de su publicación como Opus 6, un año antes de su muerte en 1713. Pronto se convirtieron en obras clásicas dentro del ámbito de un estilo dulce en la música para cuerda. Pero sus estructuras de varios movimientos y elegante estilo armónico resultaban algo anticuadas. El gusto imperante en el siglo XVIII prefirió los más vivos conciertos en tres movimientos del joven Antonio Vivaldi, el poco convencional cura pelirrojo y virtuoso del violín, cuya carrera musical abarca una considerable cantidad de óperas y música religiosa, así como de conciertos. A pesar de ello, las sonatas y conciertos de Corelli marcaron un hito histórico importante en la evolución del estilo musical, con su armonía dirigida a la cadencia y las progresiones del círculo de quintas. En esas obras, el dominio de las tonalidades mayores y menores (el sistema armónico conocido como tonalidad) reemplazó decididamente los modos y los diversos sistemas armónicos modales que habían caracterizado la música renacentista.

El barroco tardío también fue testigo de logros sustanciales en la música para teclado. La tradición francesa de música para clavicordio, elegante y muy ornamentada, culminó con las obras de François Couperin, cuyo primer libro de *ordres* (suites) se publicó en 1713. Las suites de Couperin, tal como fueron publicadas, eran obras de varios movimientos que mezclaban piezas de carácter con géneros de la danza. Los compositores alemanes e ingleses produjeron suites de estilo francés que solían estructurarse según cuatro tipos de danza: alemanda, zarabanda, courante y giga. Durante el periodo del barroco floreció la industria de la construcción de clavicordios, por lo que se produjeron distintos tipos de instrumentos de gran calidad a manos de fabricantes flamencos, holandeses, alemanes, franceses e italianos. El pianoforte fue creación casi fortuita de Bartolomeo Cristofori uno de los fabricantes de instrumentos de teclado más importantes de Italia en la década de 1680, pero no tuvo entidad propia hasta un siglo más tarde. El clavicordio y el órgano eran entonces los principales instrumentos de teclado.

Sin embargo, nuestra percepción del barroco tardío está influida por otros dos compositores que nacieron en 1685, el mismo año que Domenico Scarlatti: Johann

Sebastian Bach y Georg Friedrich Händel. Aunque ambos alcanzaron la fama entre sus contemporáneos como intérpretes de teclado, su significado para nosotros es más amplio. Ambos abarcaron prácticamente todos los géneros musicales significativos del periodo, y sus músicas son el compendio de las tendencias estilísticas del barroco tardío. En ambos casos trabajaron para conseguir una síntesis individual merced a las vicisitudes propias de sus carreras y de sus personalidades creativas. En cierto aspecto, cada uno de ellos representa un modelo diferente de músico típico del barroco. Bach era el *Kapellmeister* alemán que trabajaba para la corte o la ciudad, y Händel el compositor que se basaba en el teatro. Profesionalmente fueron un cúmulo de excelencias: quizá no haya habido otra época en la cual las figuras principales estuvieran más dotadas de talento, competencia técnica y voluntad innovadora que en el periodo del barroco. Bach fusionó en sus cantatas para iglesia y su música de la Pasión, el estilo vocal italianizante con el enfoque alemán, serio y adusto. Sus suites para teclado muestran una unión igual de efectiva con el estilo francés. A la vez que trabajaba claramente dentro de la tradición del bajo continuo, la fascinación de Bach por las posibilidades intelectuales y emocionales de la fuga y la imitación, introdujeron una nueva dimensión en la música del periodo del barroco tardío.

La música original de Händel estaba orientada principalmente hacia la ópera italiana. Fue este género el que le sacó de su Alemania natal, para llevarlo primero a Italia y luego a Londres. Después de una importante carrera en esta última ciudad con óperas italianas, época en la que produjo las obras más sorprendentes del género durante el barroco tardío, elaboró un nuevo tipo de oratorio inglés para ser representado en los teatros. Hasta cierto punto, esta innovación le fue impuesta por el gusto musical de Londres, pero le dio la oportunidad de combinar su buen hacer como escritor de arias, con el poderoso estilo de escritura para coro que con anterioridad había utilizado en su música religiosa. Como compositores en el sentido constructivo del término, Bach y Händel son el modelo supremo del barroco tardío. Händel, y en menor medida también Bach, desarrollaron sobre la base del material temático unas estructuras de movimiento muy valiosas, lo que implicaba la posesión de cierta cantidad de ideas musicales prestadas de otros o de sí mismos. Bach murió en 1750 y la carrera de Händel se truncó definitivamente cuando le sobrevino la ceguera, después de haber finalizado su oratorio *Jeptha* en 1751. En la música del último Händel se pueden encontrar las pistas de

nuevos estilos melódicos y armónicos que fructificarían en el posterior periodo del clasicismo.

Ser conscientes de los estilos nacionales de composición Barroca

La música francesa muestra una predilección por adornos como trinos, mordentes, etc... El uso de demasiados adornos específicos generalmente se opone a cualquier adorno libre. La música italiana, por otro lado, requiere una ornamentación mas libre. Quantz establece lo siguiente en relación con el estilo italiano:

*“La música compuesta en el gusto italiano, mucha se deja al capricho y a la capacidad del interprete... Los artistas intérpretes o ejecutantes contribuyen tanto como los compositores”.*²

La música alemana tiende a ser muy contrapuntística, sin ornamentaciones. Los alemanes dicen que a menudo las ornamentaciones interrumpen el flujo del contrapunto.

Directrices para la interpretación de música barroca

El uso de adornos son apropiados en la ejecución de la música del Barroco tardío, Renacimiento. Durante estos periodos, el interprete (si bien de trompeta, violín, flauta, órgano, o cornetto), a menudo no solo se adorna la melodía musical, sino que también hay cambios en la dinámica de los tempos, y alteraciones rítmicas.

Expresión:

Una palabra clave en la interpretación de música del barroco era “expresión”. La música expresa el estado del ánimo.

El motivo de la ejecución a menudo sirve como una guía para el tipo de expresión. En general, las composiciones eclesiásticas eran poderosas: las composiciones destinadas a la ejecución de grupo de cámara suelen ser delicadas y refinadas, mientras que las piezas destinadas al teatro suelen ser interpretadas alegremente, ya que su función principal era entender o establecer el estado de ánimo adecuado. Un requisito de expresión en todas las circunstancias, es que parezca más bien natural y espontánea, aunque, como en el día de hoy el rendimiento de la preparación, la mayoría de los elementos de expresión se decidieron durante el ensayo.

² En el librito

Dinámicas:

Las dinámicas en las interpretaciones de las obras para trompeta piccolo son bastante importantes a la hora de representarlas. Una obra sin respetar las dinámicas es una obra que no transmitirá los sentimientos del compositor. En cuanto a las obras barrocas, hay intérpretes que exageran más las dinámicas que otros. En cuanto a la dinámica hay que hacer hincapié en el clímax de la frase.

Tempo:

Para empezar, el intérprete debe darse cuenta de que el tempo marcado de la época a menudo describe un estilo de baile, una corriente o un estado de ánimo, en lugar de una velocidad métricamente concebida. Por ejemplo, inicialmente implícita *adagio* “a gusto”, sugirió *largo* “en general”, *graves* significaba “solemnemente”, indicó *Maestoso* “con majestad”; *allegro* significa “alegremente”, y así sucesivamente. La elección del tempo refleja el espíritu de la música y el concepto de *Tactus*. Los extremos del tempo no eran comunes, aunque a menudo incluyen el tempo súbito sutil. En particular, el tiempo se pierde a menudo en los extremos de las frases, y no era raro emplear *rallentandos* para evitar el ritmo demasiado rígido.

Frases:

Por lo general, todas las frases en la música barroca son claramente audibles, estas fueron consideradas como un importante elemento en la interpretación. Frecuentemente una frase comienza con una nueva intensidad, cada una de ellas suele adquirir dinámicas distintas. Un ligero retraso era común entre las frases, de nuevo se deja a la buena sentencia del artista intérprete o ejecutante.

Articulación:

El primer examen en relación con la articulación es que contribuyen a la fácil circulación de sonido musical. Es decir, una articulación en *legato* parecía ser fundamental para el estilo barroco. Para ello el intérprete utilizaba la técnica habitual a la hora de picar y de interpretar dicha articulación.

Alteraciones rítmicas:

La práctica de los ligeros cambios en el ritmo era común, especialmente en Francia, durante el periodo barroco. Se solía producir una desigualdad en los tempos.

Melodías Ornamentadas:

Ocurre a finales del Renacimiento y durante la época del Barroco, la ornamentación melódica instrumental se obtuvo a partir de la emulación de las prácticas desarrolladas por el vocalista de la época. El carácter y la complejidad de los adornos eran en gran medida un resultado de aplicación geográfica. En general, el compositor italiano añade pocos adornos, lo que les deja más bien a la persona del artista intérprete o ejecutante. En un principio los alemanes son similares a los italianos, ellos añaden pocos adornos. Con el paso del tiempo melódicamente los pasajes van adquiriendo adornos.

Los adornos melódicos, no eran sobre los tonos o agrupaciones armónicas, a condición de mayor interés musical, sino que se hizo hincapié en determinadas notas, y dio lugar a la aparición dentro de progresiones armónicas. Durante el Renacimiento y el Barroco algunos adornos, como el trino cadencial se consideraban esenciales, estos no suelen ser muy marcados. El trino cadencial, la mayoría de las veces juega con un acentuado hincapié en la preparación o en la parte superior de la nota trino. Si la vibración es constante o varía, en gran medida su velocidad se determina por el carácter o el tempo de la música la cual se está reproduciendo.

Originalmente, el trino termina en su nota principal. Poco después, su terminación en general, incluídos la reproducción de una previsión de la resolución. Un segundo modelo, llamado “poner fin a su vez”, fue ejecutado por la reproducción de la nota de menor valor y auxiliar a la nota principal antes de la resolución y, a menudo incorporan un ligera rallentando.

El semitrino se realiza con menos notas (pero por lo menos dos), se suele iniciar en la parte superior de la nota. Salvo en los movimientos lentos, el semitrino se realiza con bastante rapidez.

Larga o corta appoggiatura

Ya sea superior o inferior, la tensión armónica se consideró importante durante mediados y finales de los periodos del barroco. Por lo general, la appoggiatura fue precedida de un breve silencio, y se escuchó a principios de trinos cadenciales. La resolución de la appoggiatura fue una nota con puntillo, la disonancia recibió las dos terceras partes del valor de la resolución.

El mordente,

Es una rápida alteración de la nota principal con sus notas auxiliares, o bien se utilizaba en forma individual o doble, o en múltiplos. A menudo puede ser interpretado cromáticamente, y normalmente era con preparación y sin un patrón de terminación. Este tipo de ornamento se produce con más frecuencia en los pasajes ascendentes.

El paso de tono

Entre dos notas, generalmente una tercera aparte, y se utiliza a menudo en distintas series. .

El trémolo

Fue empleado con frecuencia rítmica, los primeros adornos barrocos consistieron en una reiteración de la misma altura con una rítmica ornamentada, esto consistió en la reiteración de la misma altura con una aceleración rítmica y, en generalmente, un disminuyendo. En la mayoría de los casos el trémolo se produce al final de un movimiento.

Vibrato

Se considera un ornamento por algunas escuelas. Otras opinan que es algo natural que sale del propio intérprete.

RENACIMIENTO

HISTORIA

Renacimiento (música), música que se desarrolló en Europa durante el periodo conocido como renacimiento, que en términos musicales se extiende, aproximadamente, desde el año 1430 hasta el 1600.

Los primeros años del siglo XVI mantuvieron la influencia de las formas musicales desarrolladas por las escuelas francesas y flamencas del siglo anterior. Las composiciones, casi exclusivamente melódicas, buscaban en esta época mantener una unidad armónica. Se cuestionó el empleo indiscriminado de los modos eclesiásticos y paulatinamente se fue adoptando el sistema de escala, mayor y menor, que se mantuvo hasta el siglo XX.

Conjuntamente, en cada país nacieron géneros locales como la chanson francesa y la frottola italiana. Los madrigales adquirieron características propias en Italia, Flandes e Inglaterra; en Alemania surgió el lied, canción de gran emotividad; y en España aparecieron los villancicos o cánticos religiosos de inspiración navideña .

Durante el siglo XVI nacieron las primeras composiciones instrumentales genuinas, que se acompañaban en grupos de cuatro instrumentos o más, siendo el laúd el más popular de la época. Si el grupo estaba formado por instrumentos de la misma familia, pero de tamaños diferentes, se denominaba consort.

Es tema de debate en qué medida los nuevos estilos polifónicos de los siglos XV y XVI forman parte o no de un movimiento cultural más amplio de revitalización artística denominado renacimiento. Ello, a su vez, depende de cómo se defina el renacimiento y la cronología y geografía de este fenómeno cultural. La cuestión geográfica es importante: el ímpetu del renacimiento musical provino en gran medida de los compositores del norte que estudiaban en Borgoña, en el norte de Francia y en Flandes.

Aunque muchos (como es el caso de Dufay y Josquin) emigraron a Italia, sus obras respiran un aire diferente del estilo italiano. Y, si bien existen ciertos paralelismos entre

el nuevo sentido de la profundidad y el control del espacio musical en la polifonía imitativa y en el desarrollo de la perspectiva en la pintura de la época, o entre la nueva expresividad de este estilo y los aspectos emocionales más humanos y directos de las artes del renacimiento, en general, la música no tiene lo que a menudo se ha considerado la característica definitoria del renacimiento, esto es, el retorno consciente a los modelos clásicos y su reinterpretación.

Esto se debe al hecho de que no se conservaban ejemplos de música griega o romana antigua que imitar. Ciertamente, los músicos del renacimiento conocían el famoso poder de la música en la mitología clásica — Orfeo se convirtió en una especie de ídolo— y tenían acceso a textos griegos que trataban tanto de teoría musical como de la riqueza ética y retórica de la música. Algunos teóricos del siglo XVI, especialmente el veneciano Nicola Vicentino y el florentino Vincenzo Galilei, incluso soñaron con recrear los antiguos modos y géneros de la Grecia clásica, desarrollando nuevas teorías sobre el cromatismo y los sistemas de afinación.

La ornamentación melódica durante el periodo final del renacimiento (c. 1529-1600)

El músico del Renacimiento se inició en el estudio de la ornamentación en una edad joven y, probablemente, como cantante. Inicialmente, fue enseñado por el embellecimiento del capitán, que fonéticamente inicia al estudiante en el canto o a la reproducción de las formulas melódicas que permitía el músico de pasar de una nota a la siguiente sin violar partes escritas convencionales o aceptables implicaciones armónicas. Diversos tratados desde una fecha tan temprana como 1535 (Ganassi) fueron escritas para ayudar a los músicos en el desarrollo de estas ideas ornamentales.

Especialmente en las melodías más lentas, más largas y sobre todo en las notas, un artista intérprete o ejecutante se anima a explorar una invención melódica a través de la improvisación larga, florida....Como la disminución a que se refiere, esta técnica de embellecimiento exhortó al músico añadir melismas (el rápido juego de añadir notas de menor valor), que abarca el lapso de una octava o más antes de regresar a la original “nota principal”.

A través de estas imaginaciones musicales, el artista intérprete o ejecutante finalmente descubrió la forma de llegar a un tono distinto del que se anotaba, pero eran tan

previsibles asegurar el Renacimiento, es probable que la libre ornamentación se utilizaron técnicas principalmente en estos puntos. Además, dependiendo de la capacidad individual del músico, se tomaron más libertades para aumentar la frase armónica, melódica, rítmica y de interés.

En este momento aparecen varios libros, la mayoría de los cuales fueron escritos en Italia entre 1529 y 1620, estos pueden ser muy útiles para el artista moderno en el estudio de las formas de articular y adornar la música de la época. Estas fuentes son de Martin Agricola (1529) un músico que describe con cierto detalle las diversas articulaciones de viento utilizadas por los interpretes en general; Silvestro di Ganassi (1535) un grabador y reproductor de viola en la Basílica de San Marco en Venecia; Diego Ortiz (1553) un interprete español en Nápoles; Girolamo dalla Casa (1584) líder de la banda de viento de la Signoria de Venecia, Giovanni Bassano (1585) un interprete de cornetto de San Marco y el sucesor de dalla Casa, Ricardo Rognoni (1592), un instrumentista que reside en Milán, y Aurelio Virgiliano (1600), de los cuales muy poco se sabe presentemente.

La percepción de un pulso por el músico del Renacimiento tiene una importancia significativa en términos de rendimiento hoy en día en la práctica. Básicamente, este elemento rítmico, llamado Tactus, fue un tiempo la conciencia de la “nota media de pulso”, en lugar de la marca o haciendo hincapié en la nota de cada trimestre en una medida. Alguno de los músicos del día consideraron el Tactus como (la nota media equivalente al moderno común en el tiempo “nota negra” notación), que es el tiempo necesario para dar dos pasos en un ritmo normal de a pie, mientras que otros se refirieron a Tactus como la tasa de lo impulsos humanos (MM = + - 80). Johamm Joachim Quantz (1752) fue muy específico en referencia a la duración Tactus como lo que se traduce en atención moderna como metrónomo MM = + - 80. El hecho de que la preocupación por un rendimiento Tactus sentimiento, ya se objetiva o liberal, debe extenderse más allá del periodo barroco.

Si hubo prácticas de desempeño que tengan raíces en la toma de pulso Tactus audible, varias conclusiones podrían ser extraídas. Por ejemplo, en un tempo rápido Allegro desempeñado en común metros, el fuerte sentimiento de pulso sin duda se ha indicado, mientras que los optimistas (3 en común ritmo 4/4 metros) se escucho un poco más débil.

Melódicamente, el resto de la música debe haber sido “fuera de su enunciado” fuerte Tactus estos tiempos, por lo tanto, produciendo una transparencia, que da vitalidad a esta música.

Cuanto más tiempo toma nota de que probablemente han sido tocadas con un sutil *Messa di voce*. El *Alla Breve* de Mozart que también se juega con mucho más énfasis en cada movimiento y un “fraseo” a través de toda la medida.

En el caso de los metros más rápidos de 2/4, 3/8, etc, parece probable que la medida de cada segmento de dos frases como fue una medida de largo. Por lo tanto, el *Menuet* de Handel por Blavet archiva una maravillosa transparencia.

La Misa en Si menor de Johann Sebastian Bach contiene numerosos ejemplos de énfasis en el Tactus. Por ejemplo, el *Gloria* podría interpretarse con cada uno de dos medidas que se está reproduciendo como una sola unidad.

El solo de trompeta en el Credo, por otra parte, lograr su lilt haciendo hincapié en el primer tempo y golpearon fuertemente a tres, en menor medida.

En efecto, si la conciencia de pulso Tactus existía imaginar a cualquier grado durante esta época, es probable (como el ejemplo anterior muestra de Mozart), una conciencia tal que bien podría haber ampliado en el periodo clásico. En virtud de esta consideración, la interpretación de distintos conciertos de trompeta de compositores tales como Leopold Mozart, Joseph Haydn, Johann Nepomuk Hummel o puede muy bien estos resultados reflejan la tradición. Por ejemplo, si la siguiente: Concierto en Re mayor (1762) Leopold Mozart (Movt II). Concierto en Mib Mayor (1800) Joseph Haydn (Movt.III). Tromba principale un concierto (1803) de Johann Nepomuk Hummel (Movt.III).

Las variaciones de la dinámica durante la época del Renacimiento con frecuencia se deja a la discreción del artista intérprete o ejecutante, aunque algunos autores (por ejemplo, Giovanni Gabrieli y Francesco Severi) anotadas en secciones, voz alta y suaves. Maffei, en 1562, indicó que las buenas actuaciones han de utilizarse con contrastes fuertes y pianos

PERIODO CONTEMPORÁNEO

En el siglo XX y principios del XXI, el Piccolo en cuanto a literatura, se escriben obras en las cuales no solo se utiliza dicho instrumento, sino que hay una gran diversidad que combinan distintos tipos de trompeta, un ejemplo es: Semana Santa en Cuzco (ver anexos), esta obra combina trompeta Piccolo con trompeta en Do.

En cuanto a la literatura orquestal es muy variada y es aconsejable la utilización del Piccolo bien por su tesitura o bien por su sonoridad. Un ejemplo es Cuadros de una exposición de Mussorvsky, West Side Story (ver anexos). Ya en nuestros días los nuevos compositores escriben de forma que a la hora de interpretar algunos pasajes si que es necesaria la utilización de la trompeta Piccolo.

La manera de interpretar dicho instrumento es totalmente distinta a las anteriores épocas citadas, sonido mas grande, distintas ornamentaciones...

INTERPRETACIÓN

PERCEPCIONES DEL BARROCO

Aptitudes sobre la Expresión Musical

La interpretación personal y la capacidad de comunicación expresiva del músico adquieren una nueva importancia durante el período barroco. Si bien las ideas específicas de ornamentación se presentaron en los tratados y libros de instrucciones de la época del Renacimiento, el embellecimiento melódico de la música se convirtió más tarde no sólo en una cuestión de gustos personales individuales, sino que también dependía en gran medida de las tradiciones nacionales y regionales. Las siguientes declaraciones son sólo para parafrasear las indicaciones de las prácticas aceptadas y el rendimiento estilístico de la época.

Dalla Casa, 1584 y Artusi, 1600: Un músico debe imitar a la expresividad de la voz humana.

Cerreto, 1608: Ambos cornetto trompeta y los intérpretes deben entender el contrapunto a fin de que puedan crear fácilmente pasajes ornamentales.

Praetorius, 1618: El músico debe exagerar la ornamentación en la armonía.

Tosi, 1723: Los adornos se deben ejecutar en el tiempo, de manera fácil y natural.

Quantz, 1752: La nota principal, sin adorno, no debe ser eclipsado por el elemento decorativo en sí.

CPE Bach, 1762: Un músico debe moverse a sí mismo si es para mover su escucha... Y sin adornos, ni siquiera la mejor melodía simple y puede ser ineficaz ... Tanto el volumen y el tiempo-valor de los adornos deben ser determinados por el sentimiento de la música.

Altenburg, 1795: El músico debería hacer hincapié en las figuras musicales que significan un cierto afecto con el fin de suscitar un fuerte sentimiento en el oyente.

Diferencias nacionales

En general, se puede afirmar que la frecuencia de la notación de gracias o signos para indicar la colocación de adornos, el aumento hasta el momento de la JS Bach y disminuyó después. Muchos cambios en la notación también se produjo como consecuencia de la disponibilidad de música impresa. Además, dado que el rendimiento de los estilos de la música barroca fueron en gran parte una cuestión de gusto individual, y la interpretación, la notación de los elementos musicales, tales como la articulación, la dinámica, el tempo, etc menudo no está claro y fue generalmente depende de la tradición, la circunstancia o lugar.

Bandinelli, 1614: La articulación en las sílabas no se han observado en los ricercars, toccatas y sonatas, ya que un compositor no puede escribir todo.

Couperin, 1716: Cada pieza describe un espíritu. Dado que no existen símbolos concebidos para comunicar esta intención, se utilizan términos tales como “gai o tendrement” que en general reflejan el espíritu de la pieza.

Altenburg. 1795: En general, hay pocos casos en las partituras de trompeta un ornamento aparece anotado en el lugar que le corresponde.

Timbre

Parece que el color instrumental barroco fue una combinación de una clara articulación, la transparencia y la variación de la sonoridad, y una emulación de las técnicas vocales. El notable hecho de que casi todos los tratados del período incluyen declaraciones relativas a la obligación del artista intérprete o ejecutante a "imitar la voz humana" es un punto más saliente, condición sine qua non, en relación con la interpretación de esta música.

TEMPO, GRADUACIÓN DEL TEMPO Y RUBATO.

Ciertamente, la música barroca ha sido siempre algo flexible con la línea melódica la cual puede ganar o perder el tiempo mientras que la sutil línea de bajo se mantuvo en el tempo. En fecha tan tardía como 1777, Wolfgang Amadeus Mozart en una carta a su padre afirma que "*en un rubato en Adagio la mano izquierda debe ir a jugar en estricto tiempo*".³ Más allá de esta flexibilidad interna, la elección del tempo, sin duda, fue vinculada a gusto personal, así como a las circunstancias. Los tempos de danza, por ejemplo, probablemente han variado mucho dependiendo de si la música era realmente para bailar, o para interpretar en un concierto.

Tempo en General

Couperin, 1716: La elección del artista intérprete o ejecutante del tempo debe reflejar el espíritu y el alma de la música.

³ Wolfgang Amadeus Mozart. Las cartas de Mozart y su familia. Traducido y editado por Emily Anderson. Londres: Macmillan and Co., 1938

Quantz, 1752: El tempo elegido por el artista intérprete o ejecutante debe basarse sobre todo en el carácter de la pieza, y debería ser fácil y flexible, sin rigidez.

C.P.E. Bach, 1752: El tempo está determinado por el estado de ánimo de la pieza.

:

Graduación del Tempo

Purcell, 1696: C significa que el ritmo sea más lento, con cuatro tiempos, dos de los que van a marcar cada uno del reloj; 2 por 2 es un poco más rápido, y es el más rápido de todos.

Brossard, 1703: (Orden ascendente de acuerdo a términos de velocidad).

Largo, Grave, Adagio, Andante, Allegretto, Allegro, Vivace, Presto.

Quantz, 1752: (Orden ascendente de acuerdo a términos de velocidad).

Adagio assai, Lento, Largo assai, Mesto, Grave.

Adagio cantabile, Adagio spiritoso, Arioso, Larghetto, Dolce, Poco andante, Affettuoso, Maestoso.

Allegretto, Allegro ma non tanto, Allegro man non troppo, Allegro ma non presto.

Poco Allegro, Allegro, Vivace.

Allegro di Molto, Allegro assai, Presto.

Leopold Mozart, 1756: (Orden ascendente de acuerdo a términos de velocidad).

Grave, Largo, Adagio, Andante, Vivace, Allegretto, Allegro.

Marpurg, 1763: (Orden ascendente de acuerdo a términos de velocidad).

Adagio assai, Adagio di molto, Largo assai, Lento di molto.

Adagio, Lento, Largo.

Andante, Lento, Largo.

Andante, Larghetto, Poco adagio, Poco largo.

Allegretto, Allegro ma non troppo, Poco allegro, Poco vivace.

Allegro, Veloce, Vivace.

Allegro assai, Allegro di molto, Presto, Vivacissimo .

Altenburg, 1795: (Orden ascendente de acuerdo a términos de velocidad).

Adagio assai, Adagio di molto.

Largo, Adagio, Lento.

Andante, Andantino, Poco andante, Larghetto.

Allegro ma non troppo, Allegro moderato, Moderato, Allegretto, Poco allegro, Poco vivace.

Allegro, Poco presto, Veloce, Vivace.

Presto, Presto assai, Allegro assai, Prestissimo.

Rubato

Bandinelli, 1614: La trompeta de pistones debería interpretarse rápidamente, de forma cantada y libremente.

Frescobaldi, 1628: El artista intérprete o ejecutante debe desempeñar libremente la expresividad de la música.

Marsenne, 1636: El ritmo puede ser modificado sirviendo a la música para cantar libremente.

Mace, 1676: El ritmo puede ser modificado sirviendo a la música para cantar libremente.

Rousseau, 1687: Los franceses permiten una mayor libertad de tempo según el humor de la pieza, pero los italianos son más estrictos con el ritmo.

Tosi, 1723: El robo de tiempo es una honorable práctica, que hace la cantante de música utilizando el ingenio.

C.P.E. Bach, 1762: Determinadas notas o silencios pueden ser prolongadas por razones de expresión.

RITMO

La desigualdad era común durante el período barroco y fue llevada a su más alto nivel por el desempeño de los músicos franceses. Algunos artistas actuales creen que esta desigualdad es la lengua hablada. Teniendo en cuenta esta posibilidad, la fluidez de la lengua francesa, podría muy bien haber sido transpuesta a tales variaciones rítmicas de la interpretación musical.

La desigualdad en general

Hotteterre, 1707: En 2 / 4, 3 / 4, o 6 / 4, la figuración de corchea no será siempre igual.

Couperin, 1716: La forma en que uno interpreta es a menudo diferente de la que es escrita.

Corrette, c. 1740: En la música francesa la segunda corchea en cada tiempo se interpreta con mayor rapidez que la primera.

Quantz, 1752: En piezas que son de medio tiempo, la figuración rápida se reproduce con cierta desigualdad a pesar de que parecen ser del mismo valor. Las excepciones a esta se dan cuando varias notas de la misma altura se suceden, o cuando las notas se han marcado como puntos o guiones encima o por debajo de ellos.

DINÁMICAS

La dinámica, sin duda, se deja a los gustos musicales de los artistas intérpretes o ejecutantes, incluso cuando aparece anotada. Las dinámicas fueron en gran parte el resultado de la expresión personal y la interpretación. Como es el caso hoy en día en el rendimiento, dinámica de tratamiento a menudo se determina durante ensayos y dependen de las circunstancias de cada concierto.

Caccini, 1601: La expresión musical se ve aumentada por el uso de contrastes dinámico.

Quantz, 1752: Los matices dinámicos dependerán del estado de ánimo. Es imposible ofrecer una lista de contextos que describen el uso de la dinámica, ya que para cada regla existe una excepción.

Altenburg, 1795: El artista intérprete o ejecutante debe variar el volumen de una manera que es apropiado para el carácter de la pieza.

ARTICULACIÓN BARROCA PRÁCTICA

Durante el periodo barroco, los instrumentistas trataron de imitar la voz humana, teniendo en cuenta que es el medio ideal. Esta práctica es bastante diferente del enfoque moderno de la articulación. Quantz explica este enfoque de la siguiente manera:

*“Si es posible, las principales notas siempre deben destacarse más que las otras. En cada pieza el tempo moderato, o incluso en el Adagio, aunque parecen tener el mismo valor, debe ser tocado un poco desigual”.*⁴

Para facilitar este estilo, un sistema de articulación de la desigualdad se ha aplicado a la práctica instrumental. En el caso de los instrumentos de viento, este enfoque implica el uso de distintas sílabas en el proceso de articulación. Esto da énfasis a la desigualdad de las sucesivas notas a las que se aplican. Cesare Bendinelli fue el primero en aplicar el uso de las sílabas de la articulación de la trompeta en su método “Todo el arte de la trompeta”. Fantini también aplica ese enfoque a la trompeta en su articulación.

El resultado de la aplicación de las sílabas en la articulación de corchea o semicorchea es una sutil combinación de las notas con un ligero énfasis en la principal nota de la sílaba articulada con el, ti, o te, y una relajación en las notas articuladas con las sílabas ra, ri, o ghe.

*"Cuanto más cerca el desempeño de las condiciones de Sebastian Bach de la música concertada para aproximarse a los de principios del siglo XVIII provinciales Alemania, la música que más suena como del siglo XX. Americana" swing".*⁵

Durante casi 300 años (comenzando en el año 1500 aproximadamente y extendiéndose hasta el periodo clásico) existe una articulación de la conciencia y la práctica, especialmente entre los de viento, que produjo un efecto similar, pero de lo contrario, la articulación de jazz moderno. Es decir, las notas de valores más pequeños de una determinada pieza probablemente juegan con la alternancia del énfasis, el mas fuerte

⁴ Librito

⁵ Virgil Thomson, *El arte de juzgar la música*. Nueva York: Alfred Knopf, 1948.

señala que se está reproduciendo en el ritmo o de sus divisiones principales. Por ejemplo, las semicorcheas diatónicas se emparejaron la siguiente manera: fuerte y articulada-débil-fuerte-débil-fuerte, y siempre con un sentimiento general del Tactus.

Ganassi, 1535: “te re te re te...”

Dalla Casa, 1584: “ter ler ter ler” or “der ler der ler”.

Virgiliano, c. 1586: Las octavas diatónicas y las agrupaciones de semicorcheas se interpretan alternando las articulaciones fuertes y débiles. Las notas más breves que no son diatónicas se interpretan fuertemente.

Rognoni, 1592: “ter ler ter ler”

Artusi, 1600: En cuanto a las notas más largas: "ler ler ler..." En cuanto a las cortas se observa: "tere tere tere..." En cuanto a la doble lengua (que no debe confundirse con doble lengua moderna): "... este picado es muy rápido y difícil de sujetar, y, por tanto, no es agradable al oído. "Es como hacer", teche teche teche. .. "

Fantini, 1638: Los trompetistas utilizan un movimiento de lengua muy marcado, ya que con el aliento por sí solo no produce un efecto claro.

Hotteterre, 1707: “tu ru...”

Quantz, 1752 : "ti ri ti ri ..." El picado es más rápido ", did'll did'll did'll"

Altenburg, 1795: El músico debe distinguir entre las principales notas (1, 3,5, etc) Y toma nota de la aprobación (2,4,6, etc), de manera que el primero se interpreta algo más fuerte que el segundo.

ORNAMENTACIÓN

Para una interpretación eficaz del estilo barroco se requiere un conocimiento exhaustivo de las ornamentaciones.

Libre Ornamentación

Rosseau describe la libre ornamentación como:

“Bajo este nombre se designa una forma de decoración de cada variable y un aire, ya sea por disminución, por “pasajes”, o por otros adornos. Por mucho que uno se multiplica e interpreta variaciones, siempre debe ser posible en el medio de estas decoraciones reconocer el corazón de la atmósfera, llamada la “simple”, y al mismo tiempo el carácter de cada variación, debe marcar las diferencias y debe mantener la atención y evitar el aburrimiento”⁶.

Con ornamentación libre, el artista interprete o ejecutante completa lo que el compositor escribió.

Adornos que deben adaptarse al contexto.

Para añadir cualquier adorno característico de la época, el lugar, y la pieza del compositor se requiere una comprensión básica del estilo barroco y su característico contrapunto melódico, esto es necesario para su construcción. El estudio de las partituras de Bach, Vivaldi y otros compositores que tienden a escribir todos sus adornos, es especialmente útil.

No añadir a la línea a menos que se pueda mejorar

La libre ornamentación nunca debe ser usada solo por su propio bien, sino más bien como una mejora, en la línea melódica. Uno no debería añadir adornos libremente a una melodía a menos que el resultado final sea más agradable.

Cuando usamos la libre ornamentación:

- ✓ En las repetidas secciones de una obra, como las repetidas “A” en un aria da capo.
- ✓ En los movimientos lentos.

- ✓ En las notas largas.
- ✓ En las obras de estilo italiano.

Cuando no debemos utilizar la libre ornamentación:

- ✓ En obras muy contrapuntísticas.
- ✓ En los movimientos allegro ya que contienen una gran cantidad de figuraciones melódicas.
- ✓ En la presentación inicial de melodías.
- ✓ Cuando una melodía esta bastante bien por su propia cuenta.

Ornamentaciones específicas:

En el Renacimiento y en el Barroco, se dio y se asignó un tipo de ornamentación que se convirtió en norma para representarlo. Lamentablemente, los nombres y los símbolos, así como la interpretación de determinados motivos de adorno se utilizan a menudo de una forma incoherente.

La escuela francesa, en particular, cultiva el uso de determinados objetos de adorno a un grado muy alto. Sin embargo, varios tipos de adorno se utilizan constantemente en todas las escuelas y son, en efecto, característicos de la música barroca en general.

Otros autores opinan que la trompeta es un instrumento vocal que actúa más bien como una segunda voz para la expresión personal. En verdad, la trompeta piccolo tiende a exagerar cualquier debilidad, la articulación defectuosa es uno de los primeros aspectos oídos. El estudiante debe aprender a imitar la suavidad de la articulación que se produce en el canto.

Un concepto útil en la articulación para la trompeta piccolo es pronunciar la sílaba francesa “du”. Al aproximar el instrumento, la boca debe estar en posición como para decir “o” y, a continuación, en realidad dice “U” (a-Dieu). Al añadir “d” al sonido (a-Dieu), el estudiante realizará un legato fluido de la articulación en la trompeta piccolo.

Ornamentación que se aplica a la trompeta.

Es lamentable que se diga tan poco sobre la ornamentación en los libros especializados en trompeta barroca. Hoy en día, las principales fuentes utilizadas para estudiar la ornamentación barroca son, en su mayoría textos escritos para diversos instrumentos distintos de la trompeta. Método de Quantz. “Practicar en la flauta” (1752), es tal vez el más frecuentemente citado en la referencia de la ornamentación barroca. Su tratamiento de la materia es completo y constituye una gran parte del libro.

El capítulo relativo a la ornamentación en el libro de C.P.E. Bach “Ensayo sobre el verdadero arte de tocar instrumentos de teclado” (1753-1762) es de setenta y cinco páginas de longitud y es considerado una referencia muy importante sobre el tema. Giuseppe Tartini y Leopold Mozart escribieron famosos métodos de violín que sirven como referencia completa de la ornamentación barroca. La más conocida y completa de la trompeta barroca es Johann Ernst Altenburg y Kettledrummers art. Altenburg sólo dedica siete páginas al tema de la ornamentación. En comparación con los métodos Quantz, C.P.E. Bach, Mozart y L. Altenburg proporcionan ejemplos de muy pocos adornos.

Sobre la ornamentación en el libro de Altenburg, se puede deducir que esta no es tanto una parte integral de tocar la trompeta como sucedía con otros instrumentos del barroco como, la flauta, clave, o el violín. Por lo tanto, el trompetista actual en el desempeño del pistón de la trompeta piccolo debe resistir la tentación de utilizar plenamente el potencial del instrumento ágil, y ser moderado en el uso de la ornamentación.

ENTONACIÓN

Es cierto que cada intérprete, tendrá su instrumento específico y entonará de distinta manera debido a la complejidad de las distintas variables (como la boquilla, tudel, capacidad física del intérprete). Sin embargo la trompeta piccolo tiende a magnificar cualquier debilidad en la capacidad del intérprete, incluyendo la entonación. Según los resultados de las encuestas realizadas, (en los que la gente afirma que la primera impresión a la hora de coger el instrumento es de incomodidad e inseguridad) seguramente se deba a esta razón.

El intérprete pronto descubre que el más mínimo cambio en la embocadura se traducirá considerablemente a un cambio en el tono. En pocas palabras, “un poco de cambio va a

un largo camino”. Uno de los ejercicios más importantes para ajustar la entonación es la ejecución de dúos (ver anexos). Otro de los ejercicios más importantes es la interpretación de cualquier obra acompañada con un pianista, organista etc...

Debido al singular timbre de la trompeta piccolo, el instrumentista tiene que diferenciar perfectamente el color de la trompeta y el tono de la trompeta. Como sucede a menudo, el intérprete tiende a sacar un sonido brillante con la trompeta piccolo y por lo tanto, la tendencia es asumir que se debe tocar fuerte, mientras que en realidad puede ser una cuestión de color en lugar de lanzamiento. El uso del afinador “no siempre” resulta útil para el aprendizaje de su entonación.

La boquilla (tamaño, profundidad, la garganta, etc...), es uno de los factores de la entonación correcta del instrumento. El estudiante debe intentar diferentes combinaciones (una vez que ha dominado la primera en el instrumento), a fin de seleccionar el equipo adecuado para el sonido, entonación y comodidad.

Distintas Ornamentaciones

Desde finales del siglo XVIII los compositores se han mostrado reacios a otorgar una libertad tan grande a los intérpretes y han asumido la tarea de escribir su música con mayor precisión. No obstante, aún subsisten vestigios de la práctica primitiva, especialmente en el jazz, cuyas técnicas aplicadas a la improvisación solista guardan mucha semejanza con las practicadas por los músicos del renacimiento.

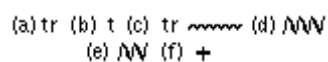
A finales del siglo XVI se intentó codificar parte de las improvisaciones estereotipadas. En el prefacio de su *Le nuove musiche* (1602), el compositor y cantante italiano Giulio Caccini distinguía entre dos tipos de ornamentación en las cadencias.



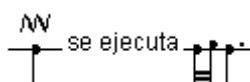
Estos patrones solían llamarse *effeti* en Italia, y el segundo de ellos fue el precursor directo del posterior trino o *trillo* en italiano.

Sin embargo, fue en Francia donde se llevaron a cabo los avances más significativos respecto a la ornamentación. Los patrones decorativos (llamados *agréments*) se multiplicaron hasta alcanzar una cantidad que hizo necesario establecer un sistema complejo de símbolos que los distinguiera y que sirviera como método acordado de abreviatura musical. Dichos símbolos fueron ampliamente adoptados y, durante el siglo XVIII, ampliados aún más por el influyente compositor y profesor Carl Philip Emanuel Bach. En su forma revisada siguieron en uso hasta principios del siglo XIX. Los ornamentos más comunes de los siglos XVII y XVIII se pueden clasificar en cinco categorías: trinos, mordentes, apoyaturas, deslizamientos y grupetos.

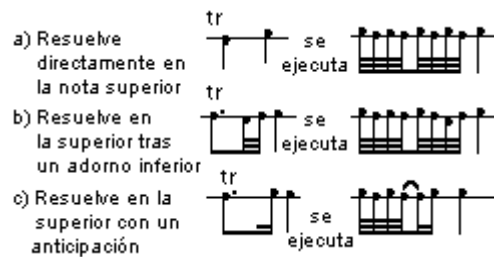
El **trino** es una alternancia rápida de la nota escrita con la inmediata superior y se puede representar de varias maneras diferentes.



Con sólo algunas excepciones, los trinos comienzan en el tiempo de la nota superior. Los símbolos (a) y (b) a veces señalan un trino más largo que los (d) o (e), pero los compositores no han sido constantes a este respecto. Del mismo modo, incluso la longitud de la línea ondulante de (c) no puede considerarse como una indicación fiable de la duración intencionada del trino. En piezas rápidas, los símbolos (a) o (e) pueden, en ciertas circunstancias, presuponer sólo una única repercusión que comienza sobre la nota principal, un ornamento descrito por C. P. E. Bach como *Schneller*.

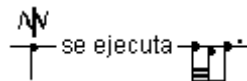


En aquella época las preferencias se inclinaban por tres tipos diferentes de resoluciones.

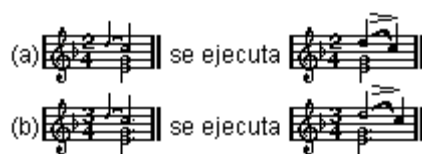


La ausencia de resolución en la notación original no necesariamente implicaba el final simple de (a); los medios más efectivos de resolver un trino generalmente quedaban a la discreción del intérprete.

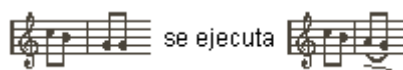
El **mordente** (del italiano *mordere*, 'morder') es una alternancia entre la nota escrita y la inmediata inferior y, al igual que el trino, se ejecutaba comenzando en el tiempo fuerte.



La **apoyatura** es una nota disonante que se sitúa en la parte fuerte del tiempo y que se resuelve inmediatamente en otro tiempo más débil. Antes de 1800 solía escribirse como una nota pequeña. Como era la ornamentación más expresiva, la apoyatura se acentuaba más que la resolución. Como regla general, los profesores del siglo XVIII recomendaban que el ornamento ocupara la mitad del valor de una nota doble o dos tercios del de una nota triple.



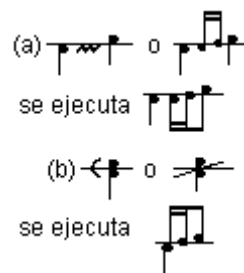
Durante esta época, las apoyaturas a menudo solían incluirse aunque no estuvieran determinadas por el compositor; ello era especialmente habitual en los recitativos, donde las notas repetidas de las cadencias casi siempre se ornamentaban.



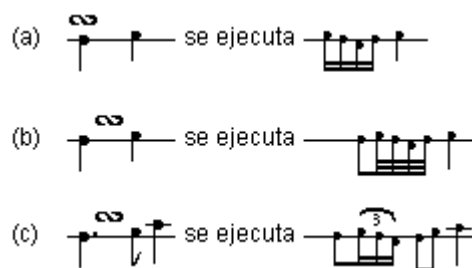
Las apoyaturas breves, ejecutadas tan deprisa que las notas principales pierden algo de su valor, se hicieron muy populares en la última parte del siglo XVIII, aunque este

método de interpretación sólo se considera adecuado para las notas cortas, repetidas o sincopadas. C. P. E. Bach abogaba por la disposición de algunos finales adicionales para señalar este tipo de apoyaturas (♯ ◦ ♯) pero esta práctica no fue universalmente adoptada.

El **deslizamiento** tenía dos notas breves que se elevan conjuntamente hacia la nota principal. Se escribía de varias maneras. En los instrumentos de teclado la nota inicial a menudo se mantenía pulsada.

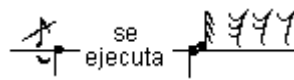


El **gruppò** es un grupo de cuatro o cinco notas que resuelven en torno a la nota central. La interpretación rítmica depende de una serie de factores pero, en términos generales, es conveniente distinguir entre aquellas en las que el símbolo está debajo de la nota y en las que aparece entre dos notas.



A partir de 1800, cuando los compositores comenzaron a escribir en notación musical de una manera que dejaba menos libertad a los intérpretes, el uso de los símbolos de ornamentación cayó significativamente en desuso. Por ejemplo, las apoyaturas largas fueron absorbidas dentro de la melodía en notación ordinaria. El significado y aplicación de los otros símbolos también cambió de manera considerable. El trino perdió gradualmente su función armónica y en su lugar se convirtió en un comienzo ornamental puramente melódico (a menos que se indicara de otra forma sobre la nota escrita). Los músicos del siglo XIX continuaron utilizando los símbolos w y w pero

de forma confusa, refiriéndose al anterior como mordente invertido. Ahora es costumbre describir dichos ornamentos como mordentes superior e inferior, respectivamente. La notación de la apoyatura corta también fue causa de algunas discusiones. Louis Spohr, el compositor y violinista alemán, defendía la inserción de una barra diagonal , pero las convenciones más antiguas acabaron prevaleciendo. En su uso actual, las notas de gracia sueltas, del tipo ilustrado por Spohr, pueden ejecutarse incluso de forma fraccionada antes del tiempo, sobre éste, o de forma simultánea. El término *acciaccatura* (del italiano *acciaccare*, 'machacar') generalmente se aplica a este ornamento aunque, teóricamente, sólo el tercer método de interpretación se adapta al estricto significado del término.



No es posible detallar el tema de la ornamentación musical de forma escrita y cubrir todas las circunstancias diferentes en las que puede aflorar. Es más, son raras las ocasiones en las que existe una única manera correcta de tocar un ornamento particular. Siempre ha sido necesario contar con cierto grado de flexibilidad a la hora de incorporar cada ornamento de la manera más natural y sin esfuerzo dentro de la línea melódica.

EL TRINO

Trinos, incluido el trino cadencial Renacimiento-como fórmulas, empezar constantemente acentuados con un auxiliar superior y están siempre en el ritmo. Por la parte superior del inicio elongating nota, el intérprete se intensifica la disonancia armónica que es un factor más importante en la ornamentación barroca. (El lector debe tomar nota del hecho de que uno de los principales fines de la ornamentación barroca durante el período de prestación de interés armónico, mientras que los efectos de la ornamentación renacentista era proporcionar melódico interés). Ampliar en el periodo clásico, de Clementi (1801) indica que son trinos que se reproduce en el "viejo" estilo, con la excepción de una serie de trinos descendente, que comienza en la nota principal. Hummel, en 1828, establece que trinos comenzará en la nota principal, Spohr y confirma esta idea en 1832.

Brossard, 1703: El trino se inicia con el auxiliar superior y termina con la nota principal.

Hotteterre, 1707: Trinos a menudo no están marcados. Comenzando en el campo anterior, trino preparación a menudo dura aproximadamente la mitad del valor real de la nota gorjeo.

Couperin, 1716: Trinos debería acelerar imperceptiblemente.

Quantz, 1752: Trinos ser que debe desempeñar igualmente rápido en todo. En triste piezas, trinos se reproducen lentamente; gay en pedazos, que se reproducen más rápidamente. El trino siempre deben reflejar el espíritu de la pieza. La terminación modelo consta de dos notas jugado poco a la misma velocidad que la propia vibración.

C.P.E. Bach, 1752: (Quantz Confirma la descripción de la vibración)

Marpurg, 1755: Violinistas y flautista suele utilizar el signo "+" para indicar un trino.

Leopold Mozart, 1756: Trinos comenzar con una larga appoggiatura, que dura aproximadamente la mitad de la duración de la vibración en sí.

Altenburg. 1795: Trinos deben desempeñar uniformemente.

EL SEMI-TRINO

El semitrino o pralltriller fue una extensión de la mordente invertida y parece haber sido utilizada principalmente en valores de notas más cortas. Al igual que con el trino, la mitad de trino debería desempeñar directamente en el ritmo.

Quantz , 1752: Los semitrinos rara vez son ampliamente preparado y no se juega con una terminación Patern. Por lo general, constará de cuatro notas, que comenzaría en la parte superior auxiliar y termina con firmeza en la nota principal. A cualquier velocidad, la mitad de trino debería reproducirse en el ritmo.

C.P.E. Bach, 1762: Los semitrinos se utiliza en las notas a corto valorados rápidamente y sin una terminación desempeñado patrón. Su uso se encuentra en cadencias, fermatas, y cuando tres o más notas descender.

LA APOYATURA

El principio de la appoggiatura fue para aumentar la disonancia armónica y, en general, este adorno se produjo en el ritmo. Como el barroco evolucionado, parece haber sido la práctica de alargar esta nota disonante, para preceder a la appoggiatura un sutil acento. Aunque muchos se observaron en appoggiatura gracias (de menor tamaño-cue notas indicando altura), la longitud real fue objeto de diversas directrices o normas (algunos de los que siguen), así como en cierta medida de los gustos personales o estilísticas. Prácticas de la interpretación barroca de la appoggiatura extenderá hasta bien entrado el período clásico temprano, según lo confirmado por Clementi en 1801. Indicó que la duración de la appoggiatura fue tomado de la siguiente resolución nota como la mitad de su valor, más o menos, dependiendo de la expresión de la aprobación.

Corrette, 1741: Más lento en los movimientos sobre todo, los italianos a veces hacer una appoggiatura siempre que la nota que sigue, y, a menudo añadir mordente en la resolución.

Quanta, 1752: La appoggiatura se llevará a cabo la mitad de la longitud de la nota principal. Si la appoggiatura se adjunta a una nota con puntillo, la appoggiatura tiene dos tercios del valor de los puntos señaló. Cuando en 6 / 4 o 6 / 8 tiempo, la appoggiatura a menudo toma la longitud completa de la nota con puntillo. Y cuando la appoggiatura se juega en una nota que es seguido por un descanso, la appoggiatura toma el valor completo de la nota principal con la nota principal que desempeña en el lugar de descanso. Uno siempre debe hacer una pequeña separación entre la appoggiatura y la nota que la precede (relativo a la aprobación appoggiatura): En el estilo francés, a partir de la cual el paso appoggiatura se deriva, hay que mantener los puntos ya las notas, el ligado a través de golpear, y destacar que las notas sobre la difamación de empezar.

Marpurg, 1755: Todas las apoyaturas se juegan exactamente en el ritmo.

Leopold Mozart, 1756: La apoyatura es anotadas en gracias para que el artista intérprete o ejecutante se resisten a la tentación de ornato de este importante elemento decorativo escrito.

C.P.E. Bach, 1762: La regla general sobre la duración de la apoyatura es la apoyatura que debe durar la mitad del valor de la siguiente nota, si la siguiente nota (nota principal) es simple, y dos tercios del valor de la siguiente nota, si esta resolución se

nota compuesto. Todas las apoyaturas se realizan más alto que la resolución se nota y siempre se resuelven por calumnia.

Altenburg, 1795: (CPE Bach confirma la descripción de la apoyatura)

EL MORDENTE

El mordente es una rápida alteración de la nota principal con una nota inferior auxiliares. Su finalidad era aumentar los efectos rítmicos, y por lo tanto, se juega en el ritmo. Los franceses eran particularmente gratos de la mordente y el signo utilizado para indicar su ubicación. El "invertida mordente" rara vez fue utilizado por el francés y no es un adorno común en particular (con las excepciones que la resultante de una media trino que, debido a factores de tiempo, se acortó para evitar su inicio nota superior).

Mace, 1676: El mordente es interpretado rápidamente en el laúd, y siempre utiliza el paso por debajo de la media.

Rousseau, 1687: El mordente suele reproducirse en la segunda nota cromática ascendente de un pasaje.

Muffat, 1690: El mordente utiliza la parte inferior auxiliar, que suele ser un paso más adelante en su conjunto.

Hotteterre, 1707: El mordente puede ser combinada con la apoyatura

Couperin, 1716: El mordente puede ser combinada con la apoyatura

Mattheson, 1739: En primer lugar, desempeña una nota por escrito principal, y luego rápidamente toca en la parte inferior de la nota que, de acuerdo con la clave, es un tono o un semitono por debajo. Además, apenas hay una apoyatura ascendente, que no incluyen también un mordente.

En primer lugar, desempeña una nota por escrito principal, y luego rápidamente toca en la parte inferior de la nota que, de acuerdo con la clave, es un tono o un semitono por debajo. Además, apenas hay una apoyatura ascendente, que no incluyen también un mordente.

LA IMPORTANCIA DEL SILENCIO

El artista barroco utiliza el silencio para proporcionar una cierta transparencia y la ternura, para aumentar el efecto de un ornamento (por ejemplo, la apoyatura a menudo precedidos por un espacio sutil, y mordentes a menudo un ligero silencio en su realización), o para enfatizar una idea musical.

Frescobaldi, 1628: Hay que detener un poco entre los pasajes.

Fantini, 1638: Durante la reproducción de las notas con puntillo, se debe respirar en el punto.

Quantz, 1752: Toma nota de las frases y no debe ser jugado como si "pegados" juntos. Cuando hay puntos por encima de las notas, debe desempeñar un separado.

Marpug, 1755: Una comisión de la articulación es indicado por puntos o por encima de los guiones nota que debe ser reducido en casi la mitad.

C.P.E. Bach, 1762: El espíritu de un movimiento Allegro es algo transmitida por la reproducción de las notas separadas.

LA ANACRUSA

No parece haber sido una práctica bastante común, especialmente entre los franceses, que instó a pick-up señala que deben desempeñar, incluso más rápida y más corta de lo

que eran anotadas, (En efecto, esta práctica fortalece la sensación de Tactus mencionados anteriormente).

EL ACENTO

Aunque en general hubo una crujiente y delicada articulación más utilizados para la reproducción durante el período barroco, acentos fueron incorporados definitivamente como medio de aumentar un clímax musical (por ejemplo, Leopold Mozart, en 1756, indicó que el acento se da normalmente a las más altas notas animado de piezas) o para llamar la atención sobre rítmica syncopations como hemiola.

EL TREMOLO

El trémolo, a veces llamado el Trillo o "el balido groat", fue un vibrato-como ornamento necesario que el artista intérprete o ejecutante a la rápida re-articular con una electrizante efecto en la penúltima nota final cadencia. El rendimiento de este ornamento era una práctica común con vocalistas (especialmente el italiano) y con instrumentistas de viento, incluidos los trompeteros y la cadena de los artistas intérpretes o ejecutantes.

Caccini, 1601: El Trillo se canta en el siguiente a la última nota de una cadencia y está formada por un pulso en la garganta.

Praetorius, 1618: El Trillo se produce en obras de Monteverdi.

Fantini, 1638: El Trillo se realiza con la fuerza del pecho y articulada con la garganta.

Brossard, 1703: La música italiana a menudo requiere la cantante a pulsar varias veces en el mismo tono cadencial, a partir de este pulsaciones lentamente y el fin rápidamente.

Altenburg, 1795: El schwebende (trémolo) se interpreta en la trompeta usando un "temblor o golpes en el pecho".

VIBRATO

En parte como resultado de los intentos de emular a los cantantes el "trémolo", el vibrato se convirtió en parte integrante de la interpretación barroca. Cuando se usa con moderación, es considerada por muchos como un elemento sustancial de la ornamentación.

Ganassi, 1535 and Agrícola, 1545: Se utiliza para agregar vibrato dulzura de una melodía.

Severi, 1615: El signo t significa un vibrato se va a utilizar, no el "feo y torpe balido de cabra".

Mersenne, 1636: El instrumento de cuerda de sonido es muy bello cuando se endulzarán con un vibrato.

Simpson, 1665: El vibrato es un movimiento hecho por la de agitar el dedo hacia arriba y hacia abajo en las cuerdas de la viola.

Hotteterre, 1707: Vibrato debe ser utilizado en casi todas las notas largas, y puede ser lenta o rápidamente depende de la velocidad y el espíritu de la pieza.

Marpurg, 1755: Cuando se utiliza en una nota larga, vibrato debe ser precedida por una *Messa di voce*.

Leopold Mozart, 1756: Vibrato es un adorno natural que no debe utilizarse en todas las notas.

Spohr, 1832: La indicación de vibrato es una línea ondulada.

DIFERENCIAS REGIONALES EN ORNAMENTACIONES PRÁCTICAS

Las Ornamentaciones en Italia

La ornamentación es un elemento esencial, integral y personal de parte de la música para la toma de los italianos y, por tanto, unos adornos (gracias) fueron anotadas. A menudo los jugadores durante el ensayo que determina adornos eran apropiadas para una determinada pieza, y los más altos elogios fueron reservados para los músicos que sobresalió en el arte de la ornamentación.

Ortiz, 1553: Músicos de adorno en su propio estilo personal.

Cerreto, 1608: Cada intérprete debe saber cómo ornamento.

Severi, 1615: Incluso los adornos escritos debe sonar natural y muy improvisado.

Mersenne, 1636-1637: En su ornamentación, los italianos mejor visualización de las pasiones y el espíritu musical de las afecciones del alma.

Quantz, 1752: Música compuesta en el estilo italiano deja mucho que el capricho de la persona y de artista intérprete o ejecutante.

Ornamentaciones en Francia

El artista francés era probable que jugar sólo los que fueron anotadas gracias, en lugar de utilizar el libre elaborar ornamentación de los italianos. De hecho, el músico francés consideró que en el estilo italiano, los interpretes a menudo deformado incluso la más simple melodía jugando "absurdo" adornos. Francés compositores notational pronto desarrolló un sistema para indicar que se embellishment que debe desempeñar y el lugar exacto. De hecho, el sistema notational adaptado por Johann Sebastian Bach es de origen francés. Básicamente, la actitud prevaleciente es que no los adornos se añadirán a las que fueron anotadas en la música.

Mersenne, 1636-37: Los músicos franceses son bastante contenido para llevar a cabo simplemente.

Muffat, 1690: El francés tiene un estilo melódico fácil y sin problemas la línea que está desprovista de adornos adicionales.

Ornamentaciones en Alemania

El estilo alemán de la ornamentación en el Barroco se convirtió rápidamente en formalizada en que los adornos fueron completamente escrito a cabo o se Frech indicado por el sistema de marcado de la ubicación de los adornos. Tanto el italiano y el francés son los estilos de actuación muy presentes en la interpretación en alemán, un elemento que se hace referencia a algunos como "se sumaron a los gustos" o "mezcla de estilo". En la descripción de esta unión de ideas musicales, J.S. Bach (citado por CPE Bach) una vez dijo, "Un estilo puede ser mejor que otro y, sin embargo, cada uno puede ofrecer algo especial, y tampoco se puede prohibir a somplete como adiciones y mejoras"

Quantz, 1752: Adornos sólo debe ser jugado cuando la melodía ha sido puro sonaba. Por otra parte, bien escrito melodías con adornos anotados no debe ser variada, a menos que uno está seguro de mejorar aún más.

C.P.E. Bach, 1752: Los compositores franceses se preocupan de su marca gracias. En menor medida, el alemán donde los compositores tienen la misma.

Ornamentaciones en Inglaterra

Sabemos que diferentes técnicas de ornamentación libre, basado en gran medida a la escuela lutenist de adorno, fueron bien desarrollados en Inglaterra, la creación de numerosas versiones de adornen mayores composiciones. Por ejemplo, numerosos documentos dan fe de la realización de varias "nuevas" versiones de obras como:

"... Mr.James canta ... "o" ...como desempeñado por Wm.Smith ..." Inglés teclado artistas intérpretes o ejecutantes, en particular, fueron respetados en sus variaciones basadas no sólo en el adorno melódico, sino también a la adición de contrapunto, figuras rítmicas, etc .. Por otra parte, un estudio de las prácticas de ornamentación francés se vio alentada por el Movimiento de Restauración Inglés finales del siglo XVII, una época que vio el restablecimiento de la monarquía Inglés y de asociación política

con Francia. Y sin duda, hubo también una fuerte influencia italiana en todo el período. Sin embargo, el deseo de Inglés para fomentar una fuerte independencia de la dominación continental musical llevado a más de un escritor para indicar que la identidad nacional de Inglés, el perfil y la singularidad que siempre predominan la música Anflistic de decisiones.

SELECCIÓN BIBLIOGRAFICA DE EXTRACTOS Y SOLOS ORQUESTALES

En la actualidad hay numerosas ediciones que sacaron a relucir obras del barroco originalmente escrito para trompeta natural, existe un interesante repertorio de cámara y solista para la trompeta piccolo. Además, de muchas ediciones de violín, oboe, flauta teclado o las obras de los periodos renacentistas y barroco se han adaptado para utilizar el rendimiento de la trompeta piccolo. ¿Cuándo uno debe comenzar su estudio en la literatura?

El barroco temprano y medio es un periodo característico de obras para trompeta natural por ejemplo, Fantini, Viviani, Purcell, Torelli (ver anexos), ofrecen un gran número de obras a partir de el estudio de la literatura.⁷ La tesitura y la colocación de descanso que proviene de esta riqueza de la literatura es adecuado para el joven interprete o ejecutante de la trompeta piccolo. El estudio de las obras de grandes maestros y compositores de alto barroco y principios de la tradición clásica, por ejemplo, Telemann, Fasch, Hertel, Molter, Leopold Mozart (ver anexos), Michael Haydn, se reservan hasta que el estudiante es conciente del control del instrumento, así como su alcance y resistencia. La selección inteligente de la literatura basada en la capacidad individual del estudiante es muy importante en el cumplimiento de un control positivo de la trompeta piccolo.

⁷ Una muy buena lista o literatura original para trompeta barroca se encuentra en el apéndice de la Música e Historia de la trompeta barroca antes de 1721 por Don L. Smithers (Syracuse University Press, 1973).

La exploración del repertorio de trompeta orquestal del Barroco pone de manifiesto que muchas de estas obras se pueden reproducir en la trompeta piccolo, en especial la trompeta piccolo en La. De hecho, cada vez es más común hacerlo profesionalmente. Sólo hace unos años, interpretaciones o ejecuciones de obras tales como el concierto en Si menor o el Magnificat de J.S. Bach se realizaron con la trompeta contemporánea en Re, mientras que hoy en día, muchos interpretes están encontrando en la trompeta piccolo el ideal para este tipo de interpretación extenuante. Además, si bien el instrumento en Sib goza de popularidad desde hace mucho tiempo para la realización del Concierto de Brandenburg No. 2 (ver anexos), la trompeta piccolo en Do facilita enormemente este trabajo tan exigente.

En otros períodos de estilo, hay obras para orquesta, o partes de las obras, que contienen material que se puede reproducir con mayor facilidad y seguridad utilizando la trompeta piccolo. La siguiente lista representa sólo alguna de las obras más familiares en las que el intérprete profesional puede utilizar la trompeta piccolo:

Ravel	Bolero	Trompeta en RE que puede ser tocado con piccolo en La,
Stravinsky	Symphony	Se utiliza el cuarto pistón.
	Of Psalms	
Stravinsky	Petrouchka	El final con trompeta en RE se suele utilizar piccolo con Sordina.
Stravinsky	Le Sacre du Printemps	Entera trompeta en Re se toca con piccolo en La. Se ulitiza sordina.
Moussorgsky/ Ravel	Cuadros de Una exposición	“Samuel Goldenburg y Schmuyle” puede ser tocado con piccolo en La, y todo ello con sordina.

Ocasionalmente, el músico de estudio de grabación se encuentra un pasaje que, si se toca la trompeta piccolo en Sib, se llevará a cabo con mayor facilidad y seguridad.

ORGANOLOGIA

BOQUILLAS

La selección y la compresión de una adecuada boquilla (figura 1) para la trompeta Piccolo toma tiempo. Es un error decir que con el cambio de boquillas se hace trampa.

Un cambio de boquillas es a menudo la mejor solución para obtener un sonido concentrado y afinado en las diferentes longitudes. De hecho, algunos fabricantes elaboran boquillas de tamaño ligeramente diferente para trompetas en Sib, Do, Re, Mib, etc... Es esencial que la boquilla sea compatible acústicamente con la trompeta, y es igualmente importante que los pistones en la trompeta sean utilizados correctamente de modo que ofrezcan poca resistencia en el cuerpo principal de la trompeta.

Hay ciertas variables importantes en la boquilla: aro, taza, garganta y cola. Cada una juega un papel esencial según el intérprete y su facilidad de producción de sonido. Sin embargo, debe entenderse desde el principio que es prácticamente imposible aislar una variable cualquiera y especificar que hace cada variable. Cada parte de la boquilla (figura 2) afecta a muchos aspectos de la producción de tonos, desde la resistencia al color del tono.

El aro

Debe ser confortable, ya que es el puente de contacto entre los labios y el instrumento. Hay dos aspectos a tener en cuenta: ancho y el contorno. La anchura del aro tiene un gran efecto en la resistencia. El ancho afecta al centro de atención de la presión sobre los labios. En términos generales, en un gran aro se sienten mas cómodos los labios debido a una distribución equitativa de la presión contra ellos, posiblemente, el aumento de la resistencia. Sin embargo, el margen demasiado amplio puede inhibir el tono y la flexibilidad. En un aro fino, se pica con más facilidad debido a la presión mas centrada.

Esto puede provocar una disminución de la circulación de la sangre en los labios y, por tanto, la causa sea el cansancio de la embocadura más rápidamente. El aro de contorno también es importante para la comodidad y flexibilidad. Mientras que con un aro grueso puede sentirse más cómodo, puede inhibir la flexibilidad.

La copa

Tiene una función vital en la articulación. Una gran taza por lo general, proporciona un sonido mas oscuro, con mas armónicos fundamentales y una mayor apertura del registro inferior. Una pequeña taza hace justo lo contrario, ofreciendo un brillante, penetrante sonido superior con menos armónicos. Teniendo en cuenta la gama de la trompeta Piccolo, uno debe comenzar la búsqueda de la taza de la profundidad adecuada a partir de una mezzo-soprano, boquilla con más profundidad y menor tamaño. También hay boquillas con “doble taza “ diseños en la garganta que es en realidad otra taza.

Garganta

El ritmo al que disminuye la garganta en la cavidad afecta la resistencia. Si bien una conicidad progresiva actúa como un embudo de aire que permite la facilidad de soplado, un repentino aumento de la resistencia disminuirá. Una adecuada conicidad en la garganta es uno de los puntos que debe tener en cuenta, dependiendo de la resistencia del control deseado, el artista, interprete o ejecutante.

Cola

Es uno de los puntos esencial en cuanto a la afinación. Cuando la cola es muy larga la mayoría de las veces la afinación tiende a bajarse sobre todo en el registro agudo, esto se convierte en un problema mayor en el piccolo ya que se trata de un instrumento que se mueve sobre todo en registros agudos. Actualmente muchos interpretes al encontrar el resto de variable perfectas en su boquilla, si debido a su longitud la cola les da algún problema lo que hacen es cortarla, esto suele también afectar al sonido (sonido mas grande).

Capítulo 2 SORDINAS

Existen diversos tipos de sordinas a disposición de la trompeta piccolo diseñadas para producir una variedad de tonos de colores. La selección de sordinas piccolo es pequeña en comparación con la selección disponible para las grandes trompetas, quizás por la relativamente corta historia de la trompeta piccolo, y de su limitado repertorio original.

Hay cuatro clases de sordinas específicamente para la trompeta piccolo:

Straight, Cup, Harmon y Sordina de estudio.

Distintos tipos de fabricantes y de sordinas:

Tom Crown	Piccolo Straight Mute, aluminio o con base de bronce
	Piccolo Cup Mute, aluminio
	Piccolo Wah-Wah Mute, aluminio

Jo-Ral	Piccolo Straight Mute, aluminio o con base de bronce
---------------	--

Denis Wick	Piccolo Straight Mute, aluminio
	Piccolo Practice Mute, aluminio

Obras y solos orquestales que requieren este tipo de sordina:

Le Sacre du Printemps	Stravinsky
Petrouschka	Stravinsky
Pictures at an Exhibition	Moussorgsky/Ravel

Otros compositores que piden sordina en el piccolo

Ginastera, Arnold, Copland, y actualmente casi todos los compositores de nuestra época.

TÉCNICA DEL CUARTO PISTÓN

La trompeta piccolo con cuatro pistones requiere una consideración adicional en relación con el desarrollo de la técnica de digitación, debido a la instalación de pistones adicionales. Dependiendo de factores tales como el cambio de tamaño, comodidad física, y las limitaciones de accesibilidad al pistón (según el diseño del instrumento), el cuarto pistón generalmente se suele tocar con el dedo índice de la mano izquierda. Hay excepciones, cuando nos encontramos un trino complicado para el cuarto pistón, se suele ejecutar con la mano derecha.

El cuarto pistón es esencial en la trompeta piccolo ya que es un instrumento flexible y técnico. Además, el cuarto pistón es necesario para la ejecución de la literatura de la trompeta barroca debido a la gama de requisitos. Hay distintos métodos para practicar la destreza del cuarto pistón (tales como Herbert L. Clarke Estudios Técnicos, publicado por Carl Fischer).

USO DE LAS NOTAS PEDALES

Si bien se sale de la literatura mínima que requiere el uso de las notas pedales (notas que aparecen descendentemente desde el fa primer espacio). Dichas notas son ejecutadas mediante la pulsación siempre del cuarto pistón y la misma digitación (en el 1, 2, y 3 pistón) que se utiliza en la octava normal.

En la técnica para practicar las notas pedales, uno de los ejercicios que se utilizan los primeros días son las “notas largas” para buscar una buena entonación ya que en todas las trompetas piccolo dichas notas suelen llegar muy desafinadas.

NOTACIÓN, CLAVES Y TRANSPOSICIÓN

Los intérpretes que por primera vez se enfrentan a la trompeta piccolo descubrirán la existencia de ocho tipos de transposiciones, que son necesarios para la mayor parte de la literatura cuando se utiliza el piccolo en Sib; y cinco tipos de transposición se utilizan también en la trompeta piccolo en Do.

En los inicios el interprete aplicaba la trompeta piccolo a estudios de trombón, (por ejemplo, Rochut, melodiosa Estudios, publicada por Carl Fischer) para desarrollar la capacidad de leer en clave de fa. La clave de fa es una de las claves transpositoras más prácticas para el trompetista.

La mayoría de las obras de piccolo de la época del Barroco, son obras a escritas en otra tonalidad, a las cuales siempre hay que transportar sea con piccolo en La, en Sib o en Do.

Las obras contemporáneas más recientes ya están o suelen estar escritas para no utilizar el transporte y la mayoría están escritas en Sib, por ejemplo: Semana Santa en Cuzco, de Enric Tomáis.

Utilización de los piccolos a la hora de transportar:

- ✓ Piccolo en La para leer en Re
- ✓ Piccolo en La para leer en Do
- ✓ Piccolo en Sib para leer en Do
- ✓ Piccolo en Do para leer en Fa

TROMPETA PICCOLO: TIPOS Y MARCAS

La búsqueda de cualquier trompeta suele ser muy lenta, por no hablar de los costes..

Esto sucede aún más con la selección de una trompeta Piccolo.

En los últimos años, muchos han desarrollado una línea de trompetas Piccolo. Estas varían enormemente en la calidad del sonido, la entonación, y el tamaño.

La selección del instrumento es un proceso que requiere mucha paciencia.

En primer lugar seria decidir el tono en el que vas a comprar el Piccolo.

Aquí están los tonos en que se fabrican las trompetas Piccolo:

✓ Sib / La (se puede combinar) Sib / La / Do (se puede combinar)

✓ Sol / Fa (se puede combinar) La / Sol (se puede combinar)

✓ Sib Do

✓ Do / Sib (se puede combinar)

La combinación mas común de trompeta Piccolo es la de Sib / La debido a que algunos de los primeros éxitos comerciales de trompetas piccolos realizados durante la mitad del siglo XX fueron lanzadas en estos tonos. Con ese instrumento, las obras del barroco escritas para la trompeta en Re podrían ser interpretadas con el Piccolo en La (clave de Fa) y obras escritas para la trompeta en Do podrían ser interpretadas con el Piccolo en Sol (clave de Fa). Por ejemplo, para la interpretación de obras como el concierto de Brandemburgo nº 2 (Bach) , o conciertos de Michael Haydn, Richter, Querfurth, etc, la mejor combinación seria Piccolo en Do / Sib.

La próxima decisión importante que debe abordarse es la elección de cualquiera de los cilindros o pistones. Las orquestas Alemanas y Austriacas utilizan cilindros, más que las orquestas Americanas, Inglesas o Francesas. Hay muchos piccolos de ambos tipos, por lo que la elección debería ser una de las preferencias personales.

El cuarto pistón adicional añade notas que aparecen en el margen inferior de la partitura, también puede ser utilizado en combinación con otros tipos de pistones para la digitación alternativa, para mejorar la afinación. Ofrece una serie de “trucos “ para facilitar posiciones que no son posibles con el tercer pistón.

Consejos para probar una trompeta Piccolo:

Mucha gente opina que la trompeta piccolo debe seleccionarse en primer lugar sobre la base de la belleza del sonido que produce. Otros factores, tales como la resistencia y la entonación pueden ser modificados de alguna manera a través de cambios en boquillas.

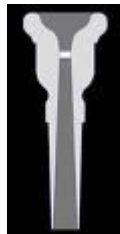
Otra gente opina que la trompeta piccolo debe seleccionarse de la siguiente manera:

1. Asegurándose de que la boquilla es de proporciones mas pequeñas a la de la trompeta.
2. Ajustando el primer espacio Fa del afinador a fin de que el instrumento se fije correctamente.
3. Jugando con el mayor numero de notas (sin pistones) que sea posible para juzgar la adecuación de ajuste de armónicos. Este proceso se debe repetir con varias combinaciones de pistones.
4. Tocando lento en diversas escalas, claves de la entonación.
5. Ejecutando notas por el registro agudo buscando su centro sonoro.

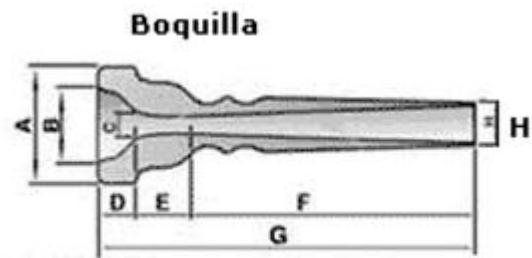
Sin embargo yo no comparto muchas de estas ideas porque en primer lugar no solo hay que intentar afinar una sola nota, es aconsejable llevar al centro del sonido todas las notas posibles que se pueden ejecutar en la trompeta piccolo. En segundo lugar el tema de la boquilla es muy muy personal, hay gente que utiliza boquillas de aro grande por comodidad, por sonoridad, por afinación.... no es obligatorio tener una boquilla muy pequeña para poder hacer sonar el instrumento. En tercer lugar, la trompeta piccolo no solo se mueve por el registro agudo, sino que también ejecutando el cuarto pistón aparecen una serie de notas las cuales en muchas obras de la literatura del instrumento. Es necesario trabajar todas las tesituras que aporta la trompeta piccolo.



Figura 1. Boquillas



Radiografía de boquilla piccolo



- A- Anillo**
- B- Diametro interior o tasa**
- C- Grano**
- D- Grosor del borde**
- E- Punto culminante**
- F- Cono**
- G- Cuerpo**
- H- Tudel**

Figura 2. Partes de la boquilla



Boquilla de metacrilato



Boquilla schilke

Diámetro de Copa	Marca y modelo	Recomendado
16.00 mm (.629")	B: 10 series G: 10B,10C, 10M S: 16D SCH: 7 D ST: 7 series	10D, 10E 10S 16S 7A, 7A4, 7B, 7B4 7P
16.20 mm (.637")	B: 6,7,8 series SCH: 8C3, 8D3, 8C4, 8D4	6D, 6E, 7D, 7E, 8D, 8E 8B, 8Ba, 8Bb
16.25 mm (.639")	B: 5 series R: 1 series SCH: 9, 9C2, 9D, 9E ST : 5 series	5D, 5E 1S, 1ES 8 A, 8B,8B4,9 ^a ,9B,9B4 5P
16.30 mm (.641")	B: 3 series SCH: 9, 9C2, 9D, 9E	3D, 3E 9 A,9 A4,9B,9B4
16.40 mm (.645")	B: 2 1/2C, 2 3/4C SCH: 10, 10C4	2 1/2D, 2 1/2E, 3D, 3E 10B3, 10B4, 10 A3, 10 A4a
16.50 mm (.649")	B: 2, 2C G: 7B,7C, 7M R: 2 series SCH: 11, 11C4, 11D ST: 3 series W: 4, 4B, 4C	2D, 2E, 3D, 3E 7S 2S, 2ES 11B, 11B4, 11A4 3P 3E, 3C
16.75 mm (.659")	G: 6B, 6C, 6M R: 3 series SCH: 12, 12E (.655") 13, 13D (.660")	6S 3S, 3ES 13A, 13A4a, 13B 12 ^a 4, 12 A4a
17.00 mm (.669")	B: 1 series, 1 ½, 1 ¼ G: 3C, 3B, 3M S: 17M, 17D, 17DB SCH: 15, 15D2 ST: 2 series W: 1, 1C, 2	1D, 1E, 1 1/2D, 2E, 3E 3S 17S 15A4, 15A4a, 15B, 14B4 2 P 1 E

- Bach (B), Giardinelli (G), Reeves (R), Sanders (S), Schilke (SCH), Stork (ST), Wick (W)

TUDELES



Tudel entrada estrecha, en La.



Tudel entrada ancha, en La.

SORDINAS



Sordina de estudio RM



Sordina Dennis Wick



Sordina piccolo Romera



Sordina con base de bronce



Sordina de estudio Best-Brass

CONCLUSIONES

Tras haber desarrollado toda la investigación me dispongo a realizar una valoración crítica y a establecer unos puntos básicos, aquellos que considero fundamentales tras haber conocido más a fondo este instrumento.

En primer lugar, creo que es fundamental conocer la historia ya que esto nos permite hacernos una idea de cómo debía ser la literatura musical de ese momento, y cuales eran las pautas básicas de su interpretación. Tras conocer esto nos damos cuenta que la evolución del piccolo ha sido necesaria ya que las posibilidades técnicas que ofrecía y ofrece la trompeta natural están muy limitadas y el repertorio ha ido evolucionando de tal manera que era necesario adaptar el instrumento hasta poder interpretar las obras compuestas hasta nuestros días.

Esto también se refleja en la literatura orquestal ya que mucho de este repertorio es casi imposible adaptarlo a la trompeta natural, por sus deficiencias en el sonido (es necesaria mayor potencia, un sonido mas brillante), por su afinación (es muy difícil empastarla con el resto de la orquesta, ya que su afinación esta por debajo de la establecida en la mayoría de las orquestas europeas).

En segundo lugar, aunque el piccolo es un instrumento muy apreciado por los oyentes, no despierta la curiosidad suficiente en la gente a la hora de interpretar, esto es debido a la falta de interés en el sistema educativo, ya que, no siempre se ofrece la posibilidad de aprender a tocar el instrumento hasta llegar a grado superior. Esta es una de las razones por las que la mayoría de los trompetistas al coger por primera vez un piccolo se suelen encontrar incómodos y al no saber enfrentarse a las nuevas características del instrumento abandonan su estudio. Esto provoca que no haya demanda de solistas de piccolo aunque el repertorio sea lo suficientemente amplio, eso se ha visto reflejado en las encuestas ya que muchos músicos no han querido responder.

Tras ver la aceptación de la trompeta piccolo entre los músicos y su valoración, sería positivo establecer en el sistema de enseñanza alguna asignatura específica para ello o incluso algún curso especializado, porque muchos de los temores a la hora de comenzar

a estudiarlo se debe a que la gente no sabe escoger adecuadamente el tipo de tudel que le conviene, el tipo de boquilla, etc... factores organológicos que influyen mucho a la hora de evolucionar en la interpretación.

El desconocimiento de la gente sobre la trompeta piccolo hace que solo se centren en unas pocas obras y autores siendo el repertorio mucho mas rico de lo que puede parecer.

excepcionalmente de carácter civil: eran instrumentos para transmitir señales, especialmente para comunicar informaciones. Los sonidos producidos llegaban a 1

ANEXOS

ANEXO I

ENCUESTAS REALIZADAS A SOLISTAS

1ª Encuesta realizada a Benjamín Moreno (Trompeta Solista RTVE).

1.¿TE ACUERDAS LA PRIMERA VEZ QUE COGISTE LA TROMPETA PICCOLO?, Si

¿CUALES FUERON TUS PRIMERAS SENSACIONES?

De gran desconcierto, primero no saber ni cómo cogerlo, ni dónde están las notas, ya no hablemos de cómo soplar o atacar.

2.¿ TU PRIMER PICCOLO FUE DE PISTONES O DE CILINDROS?¿ QUE MARCA ERA?

(OPCIONAL)

De pistones. Selmer.

3.¿ QUE DIFERENCIA ENCUENTRAS ENTRE UNA TROMPETA PICCOLO DE PISTONES A UNA TROMPETA PICCOLO DE CILINDROS?.

Depende de las marcas, aunque por regla general el cilindro se caracteriza por tener el ataque más directo y un sonido más redondo, con otras contrapartidas como agudos más cerrados e incomodidad en trinos y pasajes veloces. Como digo todo depende de las marcas, y del tipo de música y carácter que se le quiere dar a la interpretación. Para mí, lo ideal es tener los dos instrumentos.

4. ¿CREES QUE EL BAÑO INFLUYE EN EL SONIDO DEL PICCOLO?

Si, claro.

5.¿ CON QUE BOQUILLAS HAS EMPEZADO A TOCAR EL PICCOLO? ¿ACTUALMENTE QUE BOQUILLA ESTAS UTILIZANDO? ¿HUBO CAMBIO, POR QUE?

Empecé con Schilke 11A para la Selmer (cola de trompeta), posteriormente al cambiar a Schilke toco con 3 boquillas diferentes: Schilke 11 AX, Bach 7E granillo 25, y una a medida fabricada por Romera Brass.

6. ¿TUDEL DE ENTRADA ESTRECHA O DE ENTRADA ANCHA?¿ QUE DIFERENCIA

HAY ENTRE AMBOS TUDELES?.

Cada tudel está diseñado para su instrumento, cada uno es ideal para lo que está diseñado, ninguno es mejor o peor que otro.

7. EL CUARTO PISTÓN HAY GENTE QUE LO SUELE TOCAR CON EL DEDO INDICE DE LA MANO IZQUIERDA, TAMBIEN HAY GENTE QUE LO SUELE TOCAR LA EL DEDO CUARTO DE LA MANO DERECHA. ¿QUE DEDO O QUE TECNICA UTILIZAS PARA TOCAR EL CUARTO PISTÓN?.¿ TE RESULTA MAS FÁCIL O MAS DIFICIL QUE DE LA OTRA MANERA?.

Yo uso el índice de la mano izquierda, si el anular de la mano derecha ya es torpe pensemos en el meñique.

8. ¿QUE EJERCICIOS TÉCNICOS HACIAS A LOS COMIENZOS DE EMPEZAR CON LA TROMPETA PICCOLO?

Escalas, arpeggios, intervalos, Clarke, y afinador en el atril para colocar las notas, y eso si, muy importante, grabarse y oírse.

9. EN LA ACTUALIDAD,¿ HACES ALGUN TIPO DE EJERCICIO TECNICO ANTES DE EMPEZAR A TOCAR LA TROMPETA PICCOLO?

Si, todo lo anterior.

10.¿ CONSIDERAS QUE EL PICCOLO HAY QUE ESTUDIARLO TODOS LOS DIAS?

Por supuesto, NO.

11. MUCHOS INTERPRETES CREEN QUE LA TROMPETA PICCOLO ES UN INSTRUMENTO DIFICIL, HAY INTERPRETES QUE O NO LO SUELEN TOCAR O COGEN MIEDO E INCLUSO ACABAN POR VENDER DICHO INSTRUMENTO.¿ SUELE SER POR FALTA DE ESTUDIO O POR PROBLEMAS PSICOLOGICOS?

Pues creo que no puedo contestar bien a esta pregunta, el que vende el píccolo es porque o en el conservatorio le han comprado uno (que me parece lamentable), o porque en su actividad profesional no lo usa. ¿Por motivos de miedo o psicológicos? No creo, el píccolo justamente es el instrumento que menos ansiedad escénica provoca.

12. A LA HORA DE TOCAR CON LA TROMPETA PICCOLO,¿ HAY QUE PENSAR DE DISTINTA MANERA QUE CON LAS TROMPETAS NORMALES O PENSAR IGUAL?

El piccolo es un instrumento diferente a la trompeta. De hecho en las orquestas sinfónicas existe un plus económico para cada vez que se usa el piccolo, es decir, no tenemos obligación de tocarlo, es considerado un instrumento diferente a la trompeta.

13. ¿CREES QUE TODOS LOS PICCOLOS SUELEN VENIR MUY DESAFINADOS?

Ningún instrumento está afinado, las trompetas pequeñas menos aún, todo es probar antes de comprar.

14.¿ PRACTICAS ALGUN EJERCICIO TÉCNICO PARA EL PROBLEMA DE LA AFINACIÓN?

Preparar los conciertos con la trompeta en sib octava baja, posteriormente piccolo en mano y afinador en el atril, y grabadora en marcha.

15. TODAS LAS OBRAS PARA PICCOLO SUELEN SER COMPLICADAS,¿ PODRIAS DECIR ALGUNA OBRA EN ESPECIAL QUE SIEMPRE TE PARECIÓ MUY COMPLICADA? POR QUE TE PARECIÓ TAN COMPLICADA?.

El segundo Concierto de Brandemburgo de J.S. Bach. Más delicada que complicada, cantar y afinar en un La sobreagudo no es fácil, además para un trompetista este concierto le resulta *fácil o imposible*.

16. HAY GENTE QUE PIENSA QUE EL SONIDO DEL PICCOLO TIENE QUE SER UN SONIDO GRANDE, OTRO CONSIDERAN QUE TIENE QUE SER UN SONIDO MAS INTERIOR, DESDE TU PUNTO DE VISTA,¿ CUAL ES MEJOR O AMBOS SON IGUALES?.

Debe ser un gran sonido interno.

17.¿ QUE TIPO DE SORDINA UTILIZAS PARA EL PICCOLO?.

Tom Crown y Romera.

18. EN CUANTO AL REPERTORIO ORQUESTAL,¿ QUE OBRA CONSIDERAS MAS COMPLICADA?¿ Y CUAL MENOS COMPLICADA?

Más: Misa en SI menor.....J.S.Bach

Menos: Cualquiera de las obras contemporáneas que usa el piccolo, ya que el 99% de los compositores actuales no conocen este instrumento, piensan que directamente

suenan octava alta, esto ha sido motivo de frecuentes discusiones con algunos compositores.

19. LA EMBOCADURA, LA COLUMNA DE AIRE O EL SONIDO, ¿SON CONCEPTOS DIFERENTES PARA EL PICCOLO?

Más que diferentes podríamos decir que son otras sensaciones, el piccolo tiene otro ataque, diferente sonido, otra manera de pensar, más impostación, otra sensación para subir al agudo que una trompeta en sib, por ejemplo, pero claro, difícil de explicar con palabras.

20. SI EN TU CIUDAD O PAÍS NO HAY ESCUELAS ESPECIALIZADAS EN PICCOLO, ¿PROPONDRÍAS CREAR ESAS ESCUELAS?

Sería una buena idea.

21. ¿TIENES ALGUN INTERPRETE FAVORITO?

Con el piccolo Maurice André y Reinhold Friedrich.

2º Encuesta realizada a Roberto Bodí (Trompeta Solista Orquesta Sinfónica de Castilla y León)

1.¿TE ACUERDAS LA PRIMERA VEZ QUE COGISTES LA TROMPETA PICCOLO?,
¿CUALES FUERON TUS PRIMERAS SENSACIONES?

Incomodidad

2.¿ TU PRIMER PICCOLO FUE DE PISTONES O DE CILINDROS?¿ QUE MARCA ERA?
(OPCIONAL)

De pistones. Stomvi

3.¿ QUE DIFERENCIA ENCUENTRAS ENTRE UNA TROMPETA PICCOLO DE PISTONES
A UNA TROMPETA PICCOLO DE CILINDROS?.

Paso del aire, digitación y sonido.

4. ¿CREES QUE EL BAÑO INFLUYE EN EL SONIDO DEL PICCOLO?

Puede influir, pero de una forma muy dúctil.

5.¿ CON QUE BOQUILLAS HAS EMPEZADO A TOCAR EL PICCOLO? ¿ACTUALMENTE
QUE BOQUILLA ESTAS UTILIZANDO? ¿HUBO CAMBIO, PORQUE?

Con boquillas de tudel pequeño. Nunca he cambiado. Bach 7E.

6. ¿TUDEL DE ENTRADA ESTRECHA O DE ENTRADA ANCHA?¿ QUE DIFERENCIA
HAY ENTRE AMBOS TUDELES?.

Admisión de aire

7. EL CUARTO PISTÓN HAY GENTE QUE LO SUELE TOCAR CON EL DEDO INDICE DE LA MANO IZQUIERDA, TAMBIEN HAY GENTE QUE LO SUELE TOCAR LA EL DEDO CUARTO DE LA MANO DERECHA. ¿QUE DEDO O QUE TECNICA UTILIZAS PARA TOCAR EL CUARTO PISTÓN?.¿ TE RESULTA MAS FÁCIL O MAS DIFICIL QUE DE LA OTRA MANERA?.

Con el cuarto de la mano derecha, para mi es mucho más fácil.

8. ¿QUE EJERCICIOS TÉCNICOS HACIAS A LOS COMIENZOS DE EMPEZAR CON LA TROMPETA PICCOLO?

Notas largas, clarke, escalas.....

9. EN LA ACTUALIDAD,¿ HACES ALGUN TIPO DE EJERCICIO TECNICO ANTES DE EMPEZAR A TOCAR LA TROMPETA PICCOLO?

Notas largas.

10.¿ CONSIDERAS QUE EL PICCOLO HAY QUE ESTUDIARLO TODOS LOS DIAS?

No todos, pero aún así un estudio de 15 minutos es suficiente.

11. MUCHOS INTERPRETES CREEN QUE LA TROMPETA PICCOLO ES UN INSTRUMENTO DIFICIL, HAY INTERPRETES QUE O NO LO SUELEN TOCAR O COGEN MIEDO E INCLUSO ACABAN POR VENDER DICHO INSTRUMENTO.¿ SUELE SER POR FALTA DE ESTUDIO O POR PROBLEMAS PSICOLOGICOS?.

Por problemas psicológicos.

12. A LA HORA DE TOCAR CON LA TROMPETA PICCOLO,¿ HAY QUE PENSAR DE DISTINTA MANERA QUE CON LAS TROMPETAS NORMALES O PENSAR IGUAL?

Particularmente creo que cantar con falsete te ayuda.

13. ¿CREES QUE TODOS LOS PICCOLOS SUELEN VENIR MUY DESAFINADOS?

No.

14.¿ PRACTICAS ALGUN EJERCICIO TÉCNICO PARA EL PROBLEMA DE LA AFINACIÓN?

No.

15. TODAS LAS OBRAS PARA PICCOLO SUELEN SER COMPLICADAS,¿ PODRIAS DECIR ALGUNA OBRA EN ESPECIAL QUE SIEMPRE TE PARECIÓ MUY COMPLICADA? PORQUE TE PARECIÓ TAN COMPLICADA?.

M. Haydn por sus agudos extremos.

16. HAY GENTE QUE PIENSA QUE EL SONIDO DEL PICCOLO TIENE QUE SER UN SONIDO GRANDE, OTRO CONSIDERAN QUE TIENE QUE SER UN SONIDO MAS INTERIOR, DESDE TU PUNTO DE VISTA,¿ CUAL ES MEJOR O AMBOS SON IGUALES?.

El que al interprete le guste más, tu propio sonido es el bueno.

17.¿ QUE TIPO DE SORDINA UTILIZAS PARA EL PICCOLO?.

Cualquiera.

18. EN CUANTO AL REPERTORIO ORQUESTAL,¿ QUE OBRA CONSIDERAS MAS COMPLICADA?¿ Y CUAL MENOS COMPLICADA?

Bach

Vivaldi

19. LA EMBOCADURA, LA COLUMNA DE AIRE O EL SONIDO,¿ SON CONCEPTOS DIFERENTES PARA EL PICCOLO?

No son conceptos diferentes, simplemente los adaptamos a cualquier tipo de instrumento que estemos tocando.

20. SI EN TU CIUDAD O PAIS NO HAY ESCUELAS ESPECIALIZADAS EN PICCOLO,¿ PROPONDRÍAS CREAR ESAS ESCUELAS?

No.

21. ¿TIENES ALGUN INTERPRETE FAVORITO?

Maurice André.

3º Encuesta realizada a Ricard Casan (Trompeta Solista Orquesta
Sinfónica de Castellón)

1.¿TE ACUERDAS LA PRIMERA VEZ QUE COGISTES LA TROMPETA PICCOLO?,
¿CUALES FUERON TUS PRIMERAS SENSACIONES?

Extrañeza, dificultades de afinación, dureza....

2.¿ TU PRIMER PICCOLO FUE DE PISTONES O DE CILINDROS?¿ QUE MARCA ERA?
(OPCIONAL)

Pistones, Stomvi.

3.¿ QUE DIFERENCIA ENCUENTRAS ENTRE UNA TROMPETA PICCOLO DE PISTONES
A UNA TROMPETA PICCOLO DE CILINDROS?.

Nunca he tocado piccolo de cilindros.

4. ¿CREES QUE EL BAÑO INFLUYE EN EL SONIDO DEL PICCOLO?

Todo influye en el sonido, el baño, las aleaciones del pabellón, los tudeles....

5.¿ CON QUE BOQUILLAS HAS EMPEZADO A TOCAR EL PICCOLO? ¿ACTUALMENTE
QUE BOQUILLA ESTAS UTILIZANDO? ¿HUBO CAMBIO, PORQUE?

Comencé con una 5P de stomvi, después 7E stomvi. Ahora 7E Bach o una 7E
propia, con mas grano y mas salida de tudel.

6. ¿TUDEL DE ENTRADA ESTRECHA O DE ENTRADA ANCHA?¿ QUE DIFERENCIA
HAY ENTRE AMBOS TUDELES?.

Me gustan los tudeles de cola corta, ligeros, y un poco cerrados hacia el extremo anterior, utilizo mis propios tudeles fabricados en Casa Luis.

7. EL CUARTO PISTÓN HAY GENTE QUE LO SUELE TOCAR CON EL DEDO INDICE DE LA MANO IZQUIERDA, TAMBIEN HAY GENTE QUE LO SUELE TOCAR LA EL DEDO CUARTO DE LA MANO DERECHA. ¿QUE DEDO O QUE TECNICA UTILIZAS PARA TOCAR EL CUARTO PISTÓN?.¿ TE RESULTA MAS FÁCIL O MAS DIFICIL QUE DE LA OTRA MANERA?.

Siempre con el índice de la mano izquierda.

8. ¿QUE EJERCICIOS TÉCNICOS HACIAS A LOS COMIENZOS DE EMPEZAR CON LA TROMPETA PICCOLO?

Clarke Technical studies 1, 2, 3, 4 solo los ejercicios graves, arpegios y escalas.

9. EN LA ACTUALIDAD,¿ HACES ALGUN TIPO DE EJERCICIO TECNICO ANTES DE EMPEZAR A TOCAR LA TROMPETA PICCOLO?

Cromatismos articulados, arpegios, escalas e intervalos.

10.¿ CONSIDERAS QUE EL PICCOLO HAY QUE ESTUDIARLO TODOS LOS DIAS?

No.

11. MUCHOS INTERPRETES CREEN QUE LA TROMPETA PICCOLO ES UN INSTRUMENTO DIFICIL,HAY INTERPRETES QUE O NO LO SUELEN TOCAR O COGEN MIEDO E INCLUSO ACABAN POR VENDER DICHO INSTRUMENTO.¿ SUELE SER POR FALTA DE ESTUDIO O POR PROBLEMAS PSICOLOGICOS?.

No lo se, en mi caso no me gusta el instrumento, no lo considero adecuado organológicamente hablando para el repertorio barroco al que se le ha asignado su uso.

12. A LA HORA DE TOCAR CON LA TROMPETA PICCOLO,¿ HAY QUE PENSAR DE

DISTINTA MANERA QUE CON LAS TROMPETAS NORMALES O PENSAR IGUAL?

La misma trompeta te marca las pautas para atacarla, el instrumentista tiene que ser intuitivo y dar la respuesta a la exigencia de cada instrumento.

13. ¿CREES QUE TODOS LOS PICCOLOS SUELEN VENIR MUY DESAFINADOS?

Como todos los instrumentos los hay mejor y peor afinados, aunque el uso de las tranquilas se hace mas necesario con el piccolo.

14.¿ PRACTICAS ALGUN EJERCICIO TÉCNICO PARA EL PROBLEMA DE LA AFINACIÓN?

Estudio de 3ª, 5ª y 8ª sobre arpeggios. Mayores y menores.

15. TODAS LAS OBRAS PARA PICCOLO SUELEN SER COMPLICADAS,¿ PODRIAS DECIR ALGUNA OBRA EN ESPECIAL QUE SIEMPRE TE PARECIÓ MUY COMPLICADA? PORQUE TE PARECIÓ TAN COMPLICADA?.

16. HAY GENTE QUE PIENSA QUE EL SONIDO DEL PICCOLO TIENE QUE SER UN SONIDO GRANDE, OTRO CONSIDERAN QUE TIENE QUE SER UN SONIDO MAS INTERIOR, DESDE TU PUNTO DE VISTA,¿ CUAL ES MEJOR O AMBOS SON IGUALES?.

De entrada no me gusta el sonido del piccolo, pero me puede gustar mas el sonido grande para música sinfónica (Cuadros, Alpina, Petrusca....), e interior para interpretar barroco.

17.¿ QUE TIPO DE SORDINA UTILIZAS PARA EL PICCOLO?.

No utilizo sordina.

18. EN CUANTO AL REPERTORIO ORQUESTAL,¿ QUE OBRA CONSIDERAS MAS COMPLICADA?¿ Y CUAL MENOS COMPLICADA?

19. LA EMBOCADURA, LA COLUMNA DE AIRE O EL SONIDO,¿ SON CONCEPTOS DIFERENTES PARA EL PICCOLO?

No.

20. SI EN TU CIUDAD O PAIS NO HAY ESCUELAS ESPECIALIZADAS EN PICCOLO,¿ PROPONDRÍAS CREAR ESAS ESCUELAS?

No.

21. ¿TIENES ALGUN INTERPRETE FAVORITO?

Me gusta Maurice André.

4ª Encuesta realizada a Francisco Fernando Arias (Profesor de Trompeta, Conservatorio Superior de Música “Eduardo Martínez Torner”)

1.¿TE ACUERDAS LA PRIMERA VEZ QUE COGISTES LA TROMPETA PICCOLO?,

¿CUALES FUERON TUS PRIMERAS SENSACIONES?

Todavía era estudiante, creo que en 5º curso del Plan 66. La primera sensación fue la de encontrarse con un instrumento que ofrecía mucha resistencia , y que erróneamente intenté vencer a base de fuerza: inmenso error...

2.¿ TU PRIMER PICCOLO FUE DE PISTONES O DE CILINDROS?¿ QUE MARCA ERA?

Mi primer piccolo fue un Stomvi de segunda mano, por supuesto de pistones.

3.¿ QUE DIFERENCIA ENCUENTRAS ENTRE UNA TROMPETA PICCOLO DE PISTONES

A UNA TROMPETA PICCOLO DE CILINDROS?.

Como en todos los instrumentos de cilindros, la limpieza del paso del aire por los cilindros, a pesar de que tenemos la tendencia a pensar que son más lentos que los pistones. Además los piccolos de cilindros suelen tener la tubería más ancha, y utilizar boquilla de cola “grande”, algo que me gusta mucho más que las boquillas de tudel corto.

4. ¿CREES QUE EL BAÑO INFLUYE EN EL SONIDO DEL PICCOLO?

Tanto o tan poco como pueden influir en una trompeta más grande (Sib, Do, ..)

5.¿ CON QUE BOQUILLAS HAS EMPEZADO A TOCAR EL PICCOLO? ¿ACTUALMENTE

QUE BOQUILLA ESTAS UTILIZANDO? ¿HUBO CAMBIO, PORQUE?

Comencé a tocar el piccolo con una boquilla V. Bach 7E, con el granillo modificado y la cola abierta; era una boquilla de cola corta para aquel piccolo Stomvi. Después, al cambiar al piccolo de cilindros, cambié a una boquilla V. Bach 7EW de cola “grande”, y posteriormente a una Stork Vacchiano Custom 3P. Utilizo tanto la V. Bach 7EW como la Stork, dependiendo del repertorio y del uso que vaya a hacer del piccolo.

6. ¿TUDEL DE ENTRADA ESTRECHA O DE ENTRADA ANCHA? ¿QUE DIFERENCIA HAY ENTRE AMBOS TUDELES?.

Personalmente prefiero los tudeles de entrada ancha; creo que el sonido es mucho menos nasal, y mayor tubo siempre supone menos resistencia, algo fundamental en este instrumento.

7. EL CUARTO PISTÓN HAY GENTE QUE LO SUELE TOCAR CON EL DEDO INDICE DE LA MANO IZQUIERDA, TAMBIEN HAY GENTE QUE LO SUELE TOCAR LA EL DEDO CUARTO DE LA MANO DERECHA. ¿QUE DEDO O QUE TECNICA UTILIZAS PARA TOCAR EL CUARTO PISTÓN? ¿TE RESULTA MAS FÁCIL O MAS DIFICIL QUE DE LA OTRA MANERA?.

Debido a la distribución de los cilindros en mi piccolo actual no tengo más remedio que tocar el cuarto cilindro con la mano derecha; cuando utilizaba pistones lo tocaba con el dedo índice de la mano izquierda. En cuanto a la dificultad, todo es cuestión de entrenamiento.

8. ¿QUE EJERCICIOS TÉCNICOS HACIAS A LOS COMIENZOS DE EMPEZAR CON LA TROMPETA PICCOLO?

No recuerdo haber estudiado ejercicios técnicos con en piccolo.

9. EN LA ACTUALIDAD, ¿HACES ALGUN TIPO DE EJERCICIO TECNICO ANTES DE EMPEZAR A TOCAR LA TROMPETA PICCOLO?

No realizo ningún ejercicio en particular; procuro realizar un buen calentamiento con una trompeta grande (Sib o Do), y nada más.

10. ¿CONSIDERAS QUE EL PICCOLO HAY QUE ESTUDIARLO TODOS LOS DIAS?

No. Personalmente tan sólo lo toco cuando estoy cercano a alguna audición.

11. MUCHOS INTERPRETES CREEN QUE LA TROMPETA PICCOLO ES UN INSTRUMENTO DIFÍCIL, HAY INTERPRETES QUE O NO LO SUELEN TOCAR O COGEN MIEDO E INCLUSO ACABAN POR VENDER DICHO INSTRUMENTO.¿ SUELE SER POR FALTA DE ESTUDIO O POR PROBLEMAS PSICOLÓGICOS?.

La aproximación a la trompeta piccolo antes de tener la suficiente destreza técnica puede causar problemas psicológicos, miedos al instrumento; tanto esa situación, como el exceso a la hora de tocar con él favorecen que algunos intérpretes le tengan más respeto del que en realidad se debe tener.

12. A LA HORA DE TOCAR CON LA TROMPETA PICCOLO,¿ HAY QUE PENSAR DE DISTINTA MANERA QUE CON LAS TROMPETAS NORMALES O PENSAR IGUAL?

Yo pienso un poco diferente, aunque básicamente la técnica es la misma.

13. ¿CREES QUE TODOS LOS PICCOLOS SUELEN VENIR MUY DESAFINADOS?

No necesariamente; lo que si creo es que algunos funcionan mejor en un tono que en otro (Sib o La). Pero actualmente, con las bombas ajustables, esos pequeños problemas de afinación se solventan sin dificultad alguna, y las posibles combinaciones de posiciones con el cuarto cilindro o pistón aún ayudan más a corregir esas desafinaciones.

14.¿ PRACTICAS ALGUN EJERCICIO TÉCNICO PARA EL PROBLEMA DE LA AFINACIÓN?

Los más productivos son ejercicios a dos voces para buscar una tercera nota resultante (por ejemplo los que aparecen en los libros de E. H. Tarr), pero a excepción de momentos en los que tenga que tocar alguna obra con más de un piccolo, no suelo utilizar este tipo de ejercicios.

15. TODAS LAS OBRAS PARA PICCOLO SUELEN SER COMPLICADAS,¿ PODRIAS DECIR ALGUNA OBRA EN ESPECIAL QUE SIEMPRE TE PARECIÓ MUY COMPLICADA? PORQUE TE PARECIÓ TAN COMPLICADA?.

La mayor complicación de las obras para piccolo, y en especial las del repertorio Barroco, está en la tesitura, siempre muy aguda. Quizás el concierto más difícil desde ese punto de vista de los agudos, es el Haydn en Re, y por supuesto el Brandemburgo de J. S. Bach.

16. HAY GENTE QUE PIENSA QUE EL SONIDO DEL PICCOLO TIENE QUE SER UN SONIDO GRANDE, OTRO CONSIDERAN QUE TIENE QUE SER UN SONIDO MAS INTERIOR, DESDE TU PUNTO DE VISTA,¿ CUAL ES MEJOR O AMBOS SON IGUALES?.

Siempre dependerá de qué tipo de repertorio o en qué tipo de agrupación estés tocando: no es lo mismo tocar el concierto de L. Mozart que la “Consagración de la Primavera” de Stravinsky o “Cuadros de una exposición” de Mussorsky.

17.¿ QUE TIPO DE SORDINA UTILIZAS PARA EL PICCOLO?.

Únicamente una straight de Denis Wick

18. EN CUANTO AL REPERTORIO ORQUESTAL,¿ QUE OBRA CONSIDERAS MAS COMPLICADA?¿ Y CUAL MENOS COMPLICADA?

Quizás la más complicada, por lo que significa para cualquier trompetista y por el grupo en el que se encuentra encuadrada la trompeta, “luchando” contra un violín, un oboe, y una flauta de pico, sea el Concierto Brandemburgo de J. S. Bach. En música no hay casi nada “poco complicado”, y aún menos tratándose de la trompeta piccolo.

19. LA EMBOCADURA, LA COLUMNA DE AIRE O EL SONIDO,¿ SON CONCEPTOS DIFERENTES PARA EL PICCOLO?

Pues creo que no; quizás el concepto de sonido sea lo que más marque la diferencia en el piccolo.

20. SI EN TU CIUDAD O PAIS NO HAY ESCUELAS ESPECIALIZADAS EN PICCOLO,¿ PROPONDRÍAS CREAR ESAS ESCUELAS?

Desde luego que sería muy interesante.

21. ¿TIENES ALGUN INTERPRETE FAVORITO?

Hay muchos, y muy buenos; todo el mundo destacaría a Maurice André como uno de los más conocidos, pero hay muchos otros con unas carreras muy interesantes, y sobre todo europeos.

5ª Encuesta realizada a Miguel Ángel Navarro Gimeno (Profesor de Trompeta del Conservatorio Superior de Música de Castellón)

1.¿TE ACUERDAS LA PRIMERA VEZ QUE COGISTES LA TROMPETA PICCOLO?,

¿CUALES FUERON TUS PRIMERAS SENSACIONES?

Muy buenas, a través de la sugerencia de un director (Charles Duttoit) en una orquesta joven. Coger el piccolo me ayudó a realizar mucho mejor el trabajo.

2.¿ TU PRIMER PICCOLO FUE DE PISTONES O DE CILINDROS?¿ QUE MARCA ERA?

(OPCIONAL)

Pistones. Stomvi.

3.¿ QUE DIFERENCIA ENCUENTRAS ENTRE UNA TROMPETA PICCOLO DE PISTONES A UNA TROMPETA PICCOLO DE CILINDROS?.

La sonoridad y la articulación.

4. ¿CREES QUE EL BAÑO INFLUYE EN EL SONIDO DEL PICCOLO?

Aunque los acústicos digan que no yo creo que sí.

5.¿ CON QUE BOQUILLAS HAS EMPEZADO A TOCAR EL PICCOLO? ¿ACTUALMENTE QUE BOQUILLA ESTAS UTILIZANDO? ¿HUBO CAMBIO, PORQUE?

Bach 7E, Schilke 11 AX.

Actualmente 13B. Trato de encontrar un poco menos de resistencia del aire.

6. ¿TUDEL DE ENTRADA ESTRECHA O DE ENTRADA ANCHA?¿ QUE DIFERENCIA HAY ENTRE AMBOS TUDELES?.

Hay que tener las dos opciones y saber utilizarlas en diferentes trabajos y contextos.

7. EL CUARTO PISTÓN HAY GENTE QUE LO SUELE TOCAR CON EL DEDO INDICE DE LA MANO IZQUIERDA, TAMBIEN HAY GENTE QUE LO SUELE TOCAR LA EL DEDO CUARTO DE LA MANO DERECHA. ¿QUE DEDO O QUE TECNICA UTILIZAS PARA TOCAR EL CUARTO PISTÓN?.¿ TE RESULTA MAS FÁCIL O MAS DIFICIL QUE DE LA OTRA MANERA?.

Pienso que no es importante, cada uno escoge su opción, que debe ser la más operativa y fácil para uno mismo.

8. ¿QUE EJERCICIOS TÉCNICOS HACIAS A LOS COMIENZOS DE EMPEZAR CON LA TROMPETA PICCOLO?

Ejercicios lentos que me ayuden a encontrar mi facilidad con el paso de aire y la sonoridad y sobre todo muy pendiente de la afinación.

9. EN LA ACTUALIDAD,¿ HACES ALGUN TIPO DE EJERCICIO TECNICO ANTES DE EMPEZAR A TOCAR LA TROMPETA PICCOLO?

Trato de adaptarlo a lo que tenga que tocar. La tonalidad, los recursos técnicos que requiera el concierto o el extracto orquestal.

10.¿ CONSIDERAS QUE EL PICCOLO HAY QUE ESTUDIARLO TODOS LOS DIAS?

Absolutamente.

11. MUCHOS INTERPRETES CREEN QUE LA TROMPETA PICCOLO ES UN INSTRUMENTO DIFICIL,HAY INTERPRETES QUE O NO LO SUELEN TOCAR O COGEN MIEDO E INCLUSO ACABAN POR VENDER DICHO INSTRUMENTO.¿ SUELE SER POR FALTA DE ESTUDIO O POR PROBLEMAS PSICOLOGICOS?.

Normalmente la gente no estudia seriamente el piccolo por lo tanto no se sienten cómodos. Como no se sienten cómodos no lo estudian mucho y se convierte en un círculo que pocos alumnos saben superar.

12. A LA HORA DE TOCAR CON LA TROMPETA PICCOLO,¿ HAY QUE PENSAR DE DISTINTA MANERA QUE CON LAS TROMPETAS NORMALES O PENSAR IGUAL?

Es un instrumento diferente. Hay conceptos básicos comunes pero trato de pensarlo diferente.

13. ¿CREES QUE TODOS LOS PICCOLOS SUELEN VENIR MUY DESAFINADOS?

La mayoría. Es un defecto acústico debido a las medidas del tubo sonoro y la construcción de armónicos.

14.¿ PRACTICAS ALGUN EJERCICIO TÉCNICO PARA EL PROBLEMA DE LA AFINACIÓN?

Siempre. 5ª y 8ª en diferentes tonalidades, dinámicas y ejercicios.

15. TODAS LAS OBRAS PARA PICCOLO SUELEN SER COMPLICADAS,¿ PODRIAS DECIR ALGUNA OBRA EN ESPECIAL QUE SIEMPRE TE PARECIÓ MUY COMPLICADA? PORQUE TE PARECIÓ TAN COMPLICADA?.

El concierto de Michel Haydn. Por la progresión que existe al “Puto contra do”

16. HAY GENTE QUE PIENSA QUE EL SONIDO DEL PICCOLO TIENE QUE SER UN SONIDO GRANDE, OTRO CONSIDERAN QUE TIENE QUE SER UN SONIDO MAS INTERIOR, DESDE TU PUNTO DE VISTA,¿ CUAL ES MEJOR O AMBOS SON IGUALES?.

Creo que es una elección personal para el trabajo o estilo que se tenga que tocar. Si tocas con orquesta reducida o amplia. Música del siglo XVII o XX. No se debería tener solo un sonido.

17.¿ QUE TIPO DE SORDINA UTILIZAS PARA EL PICCOLO?.

JO-RAL, TOM-CROWN, WOOD WELVET.

18. EN CUANTO AL REPERTORIO ORQUESTAL,¿ QUE OBRA CONSIDERAS MAS COMPLICADA?¿ Y CUAL MENOS COMPLICADA?

Concierto de Brandemburgo N° 2

19. LA EMBOCADURA, LA COLUMNA DE AIRE O EL SONIDO,¿ SON CONCEPTOS DIFERENTES PARA EL PICCOLO?

Personalmente no cambio la embocadura. Si pienso diferente con la columna del aire y el sonido.

20. SI EN TU CIUDAD O PAIS NO HAY ESCUELAS ESPECIALIZADAS EN PICCOLO,¿ PROPONDRÍAS CREAR ESAS ESCUELAS?

Creo que es una buena idea para que la gente se pueda especializar.

21. ¿TIENES ALGUN INTERPRETE FAVORITO?

Muchos.

6ª Encuesta realizada a Pablo Cambor (Alumno Conservatorio Superior de Música de Madrid)

1.¿TE ACUERDAS LA PRIMERA VEZ QUE COGISTES LA TROMPETA PICCOLO?,

¿CUALES FUERON TUS PRIMERAS SENSACIONES?

Muy diferentes a la de la trompeta habitual, mas difícil de controlar todo

2.¿ TU PRIMER PICCOLO FUE DE PISTONES O DE CILINDROS?¿ QUE MARCA ERA?

(OPCIONAL)

Pistones, Schilke

3.¿ QUE DIFERENCIA ENCUENTRAS ENTRE UNA TROMPETA PICCOLO DE PISTONES
A UNA TROMPETA PICCOLO DE CILINDROS?.

4. ¿CREES QUE EL BAÑO INFLUYE EN EL SONIDO DEL PICCOLO?

Si, dependiendo del baño puede ser un piccolo con un sonido mas brillante o mas oscuro

5.¿ CON QUE BOQUILLAS HAS EMPEZADO A TOCAR EL PICCOLO? ¿ACTUALMENTE
QUE BOQUILLA ESTAS UTILIZANDO? ¿HUBO CAMBIO, PORQUE?

Vicent Bach 7E. Actualmente schilke 11AX, debido a problemas de afinación y precisión en el picado.

6. ¿TUDEL DE ENTRADA ESTRECHA O DE ENTRADA ANCHA?¿ QUE DIFERENCIA

HAY ENTRE AMBOS TUDELES?.

Estrecha, hace el sonido mas centrado, el grande para mi me parece un sonido demasiado ancho

7. EL CUARTO PISTÓN HAY GENTE QUE LO SUELE TOCAR CON EL DEDO INDICE DE LA MANO IZQUIERDA, TAMBIEN HAY GENTE QUE LO SUELE TOCAR LA EL DEDO CUARTO DE LA MANO DERECHA. ¿QUE DEDO O QUE TECNICA UTILIZAS PARA TOCAR EL CUARTO PISTÓN?.¿ TE RESULTA MAS FÁCIL O MAS DIFICIL QUE DE LA OTRA MANERA?.

El dedo índice, ya que el dedo meñique tiene menos fuerza que el resto de los dedos, y no estoy acostumbrado a utilizarlo

8. ¿QUE EJERCICIOS TÉCNICOS HACIAS A LOS COMIENZOS DE EMPEZAR CON LA TROMPETA PICCOLO?

Clarke, Sautter

9. EN LA ACTUALIDAD,¿ HACES ALGUN TIPO DE EJERCICIO TECNICO ANTES DE EMPEZAR A TOCAR LA TROMPETA PICCOLO?

Si, los mismos

10.¿ CONSIDERAS QUE EL PICCOLO HAY QUE ESTUDIARLO TODOS LOS DIAS?

Se debería, pero nunca es así

11. MUCHOS INTERPRETES CREEN QUE LA TROMPETA PICCOLO ES UN INSTRUMENTO DIFICIL,HAY INTERPRETES QUE O NO LO SUELEN TOCAR O COGEN MIEDO E INCLUSO ACABAN POR VENDER DICHO INSTRUMENTO.¿ SUELE SER POR FALTA DE ESTUDIO O POR PROBLEMAS PSICOLOGICOS?.

Para mi hay un poco de las dos cosas, ya que por una parte hay que trabajarlo muy bien y no abandonarlo nunca.

12. A LA HORA DE TOCAR CON LA TROMPETA PICCOLO,¿ HAY QUE PENSAR DE DISTINTA MANERA QUE CON LAS TROMPETAS NORMALES O PENSAR IGUAL?

Distinto, mas interior que las trompetas habituales

13. ¿CREES QUE TODOS LOS PICCOLOS SUELEN VENIR MUY DESAFINADOS?

No debería pero si

14.¿ PRACTICAS ALGUN EJERCICIO TÉCNICO PARA EL PROBLEMA DE LA AFINACIÓN?

Notas largas con afinador

15. TODAS LAS OBRAS PARA PICCOLO SUELEN SER COMPLICADAS,¿ PODRIAS DECIR ALGUNA OBRA EN ESPECIAL QUE SIEMPRE TE PARECIÓ MUY COMPLICADA? PORQUE TE PARECIÓ TAN COMPLICADA?.

Michael Haydn, por los sobreagudos

16. HAY GENTE QUE PIENSA QUE EL SONIDO DEL PICCOLO TIENE QUE SER UN SONIDO GRANDE, OTRO CONSIDERAN QUE TIENE QUE SER UN SONIDO MAS INTERIOR, DESDE TU PUNTO DE VISTA,¿ CUAL ES MEJOR O AMBOS SON IGUALES?.

Mejor no hay ninguno, pueden gustar mas o menos y hay que buscar lo que mejor venga a cada uno y ala música que estas interpretando. Personalmente me gusta mas el sonido interior, ya que da mucho mas margen.

17.¿ QUE TIPO DE SORDINA UTILIZAS PARA EL PICCOLO?.

Straigth Jo-Ral

18. EN CUANTO AL REPERTORIO ORQUESTAL,¿ QUE OBRA CONSIDERAS MAS COMPLICADA?¿ Y CUAL MENOS COMPLICADA?

Brandemburgo n 2,menos el Mesías

19. LA EMBOCADURA, LA COLUMNA DE AIRE O EL SONIDO,¿ SON CONCEPTOS DIFERENTES PARA EL PICCOLO?

La embocadura no debería, el aire si y el sonido también, buscarlo mas interior que en las trompetas convencionales

20. SI EN TU CIUDAD O PAIS NO HAY ESCUELAS ESPECIALIZADAS EN PICCOLO,¿ PRO-PONDRÍAS CREAR ESAS ESCUELAS?

Si

21. ¿TIENES ALGUN INTERPRETE FAVORITO?

Maurice Andre, Otto Sauter

7ª Encuesta realizada a Luis Ángel Vaquero Barba (Alumno de Trompeta Conservatorio Superior de Música “Eduardo Martínez Torner”)

1.¿TE ACUERDAS LA PRIMERA VEZ QUE COGISTES LA TROMPETA PICCOLO?,
¿CUALES FUERON TUS PRIMERAS SENSACIONES?

Impotencia porque no me entraba la boca en la boquilla y se me ahogaban las notas.

2.¿ TU PRIMER PICCOLO FUE DE PISTONES O DE CILINDROS?¿ QUE MARCA ERA?
(OPCIONAL)

De pistones, marca Schilke p5-4 BG

3.¿ QUE DIFERENCIA ENCUENTRAS ENTRE UNA TROMPETA PICCOLO DE PISTONES
A UNA TROMPETA PICCOLO DE CILINDROS?.

El mecanismo que creo que es mas rápido los pistones que los cilindros. Aunque los pistones tienen mas recorrido de ejecución que los cilindros.

4. ¿CREES QUE EL BAÑO INFLUYE EN EL SONIDO DEL PICCOLO?

Si, mucho influye la aleación del baño del instrumento.

5.¿ CON QUE BOQUILLAS HAS EMPEZADO A TOCAR EL PICCOLO? ¿ACTUALMENTE
QUE BOQUILLA ESTAS UTILIZANDO? ¿HUBO CAMBIO, PORQUE?

Con la boquilla Schilke 11ax y actualmente utilizo la boquilla bach 7e.

6. ¿TUDEL DE ENTRADA ESTRECHA O DE ENTRADA ANCHA?¿ QUE DIFERENCIA HAY ENTRE AMBOS TUDELES?.

No lo se, porque siempre he utilizado tudel estrecho.

7. EL CUARTO PISTÓN HAY GENTE QUE LO SUELE TOCAR CON EL DEDO INDICE DE LA MANO IZQUIERDA, TAMBIEN HAY GENTE QUE LO SUELE TOCAR LA EL DEDO CUARTO DE LA MANO DERECHA. ¿QUE DEDO O QUE TECNICA UTILIZAS PARA TOCAR EL CUARTO PISTÓN?¿ TE RESULTA MAS FÁCIL O MAS DIFICIL QUE DE LA OTRA MANERA?.

Utilizo el dedo índice de la mano izquierda porque creo que es mas cómodo.

8. ¿QUE EJERCICIOS TÉCNICOS HACIAS A LOS COMIENZOS DE EMPEZAR CON LA TROMPETA PICCOLO?

Clarke, los ejercicios 1, 2 y 3. Y unos estudios de Satier.

9. EN LA ACTUALIDAD,¿ HACES ALGUN TIPO DE EJERCICIO TECNICO ANTES DE EMPEZAR A TOCAR LA TROMPETA PICCOLO?

Si, escalas e intervalos.

10.¿ CONSIDERAS QUE EL PICCOLO HAY QUE ESTUDIARLO TODOS LOS DIAS?

Si, creo que es recomendable utilizarlo todos los días para acostumbrarte a su sonoridad y técnica.

11. MUCHOS INTERPRETES CREEN QUE LA TROMPETA PICCOLO ES UN INSTRUMENTO DIFICIL,HAY INTERPRETES QUE O NO LO SUELEN TOCAR O COGEN MIEDO E INCLUSO ACABAN POR VENDER DICHO INSTRUMENTO.¿ SUELE SER POR FALTA DE ESTUDIO O POR PROBLEMAS PSICOLOGICOS?.

Creo que es por falta de estudio.

12. A LA HORA DE TOCAR CON LA TROMPETA PICCOLO,¿ HAY QUE PENSAR DE DISTINTA MANERA QUE CON LAS TROMPETAS NORMALES O PENSAR IGUAL?

Hay ejercicios que tienes que pensar diferentes pero la mayor parte del estudio es igual manera que el estudio de la trompeta normal.

13. ¿CREES QUE TODOS LOS PICCOLOS SUELEN VENIR MUY DESAFINADOS?

Depende del fabricante, pero es cierto que es fácil encontrarte con piccolos descompensados.

14.¿ PRACTICAS ALGUN EJERCICIO TÉCNICO PARA EL PROBLEMA DE LA AFINACIÓN?

Si, pero no los suficientes. Ejercicios con afinador y notas largas.

15. TODAS LAS OBRAS PARA PICCOLO SUELEN SER COMPLICADAS,¿ PODRIAS DECIR ALGUNA OBRA EN ESPECIAL QUE SIEMPRE TE PARECIÓ MUY COMPLICADA? PORQUE TE PARECIÓ TAN COMPLICADA?.

El concierto N° 2 de Brandenburgo

16. HAY GENTE QUE PIENSA QUE EL SONIDO DEL PICCOLO TIENE QUE SER UN SONIDO GRANDE, OTRO CONSIDERAN QUE TIENE QUE SER UN SONIDO MAS INTERIOR, DESDE TU PUNTO DE VISTA,¿ CUAL ES MEJOR O AMBOS SON IGUALES?.

El sonido que creo que es acertado en el piccolo es el pequeño e intimo pero con sonoridad tímbrica.

17.¿ QUE TIPO DE SORDINA UTILIZAS PARA EL PICCOLO?.

Sordina marca JO-RAL

18. EN CUANTO AL REPERTORIO ORQUESTAL,¿ QUE OBRA CONSIDERAS MAS COMPLICADA?¿ Y CUAL MENOS COMPLICADA?

Los Cuadros de una Exposición de Mussosrky bastante complicada.

19. LA EMBOCADURA, LA COLUMNA DE AIRE O EL SONIDO,¿ SON CONCEPTOS DIFERENTES PARA EL PICCOLO?

Si son términos diferentes.

20. SI EN TU CIUDAD O PAIS NO HAY ESCUELAS ESPECIALIZADAS EN PICCOLO,¿ PROPONDRÍAS CREAR ESAS ESCUELAS?

Si, es fundamental concretar escuelas especializadas en trompeta Piccolo.

21. ¿TIENES ALGUN INTERPRETE FAVORITO?

Hertel y Mozart.

8ª Encuesta realizada a Ángel Mañanes (Alumno de trompeta del Conservatorio Superior de Música “Eduardo Martínez Torner”)

1.¿TE ACUERDAS LA PRIMERA VEZ QUE COGISTES LA TROMPETA PICCOLO?,

¿CUALES FUERON TUS PRIMERAS SENSACIONES?

Buenas, probé con una boquilla de trompeta y parecido a la trompeta, lo peor la afinación.

2.¿ TU PRIMER PICCOLO FUE DE PISTONES O DE CILINDROS?¿ QUE MARCA ERA?

(OPCIONAL)

Pistones, Schilke

3.¿ QUE DIFERENCIA ENCUENTRAS ENTRE UNA TROMPETA PICCOLO DE PISTONES A UNA TROMPETA PICCOLO DE CILINDROS?.

No lo sé, no he probado de cilindros.

4. ¿CREES QUE EL BAÑO INFLUYE EN EL SONIDO DEL PICCOLO?

Sí, pero creo que depende más de la persona que lo toque.

5.¿ CON QUE BOQUILLAS HAS EMPEZADO A TOCAR EL PICCOLO? ¿ACTUALMENTE QUE BOQUILLA ESTAS UTILIZANDO? ¿HUBO CAMBIO, PORQUE?

11ax de Schilke pero no me convence, demasiado pequeña.

6. ¿TUDEL DE ENTRADA ESTRECHA O DE ENTRADA ANCHA?¿ QUE DIFERENCIA HAY ENTRE AMBOS TUDELES?.

Influira en la afinación. He probado el de “la” ancho y prefiero el estrecho de serie.

7. EL CUARTO PISTÓN HAY GENTE QUE LO SUELE TOCAR CON EL DEDO INDICE DE LA MANO IZQUIERDA, TAMBIEN HAY GENTE QUE LO SUELE TOCAR LA EL DEDO CUARTO DE LA MANO DERECHA. ¿QUE DEDO O QUE TECNICA UTILIZAS PARA TOCAR EL CUARTO PISTÓN?.¿ TE RESULTA MAS FÁCIL O MAS DIFICIL QUE DE LA OTRA MANERA?.

Toco con el dedo indice, creo que el meñique tiene menos independencia y fuerza.

8. ¿QUE EJERCICIOS TÉCNICOS HACIAS A LOS COMIENZOS DE EMPEZAR CON LA TROMPETA PICCOLO?

Ninguno, tocaba repertorio.

9. EN LA ACTUALIDAD,¿ HACES ALGUN TIPO DE EJERCICIO TECNICO ANTES DE EMPEZAR A TOCAR LA TROMPETA PICCOLO?

No, intento poner todo en orden según voy tocando.

10.¿ CONSIDERAS QUE EL PICCOLO HAY QUE ESTUDIARLO TODOS LOS DIAS?

Sería bueno, pero si encuentras el equipo necesario y te adaptas tampoco es necesario, funciona si estudias bien la trompeta.

11. MUCHOS INTERPRETES CREEN QUE LA TROMPETA PICCOLO ES UN INSTRUMENTO DIFICIL,HAY INTERPRETES QUE O NO LO SUELEN TOCAR O COGEN MIEDO E INCLUSO ACABAN POR VENDER DICHO INSTRUMENTO.¿ SUELE SER POR FALTA DE ESTUDIO O POR PROBLEMAS PSICOLOGICOS?.

Creo que por no entender su funcionamiento y por falta de práctica.

12. A LA HORA DE TOCAR CON LA TROMPETA PICCOLO,¿ HAY QUE PENSAR DE DISTINTA MANERA QUE CON LAS TROMPETAS NORMALES O PENSAR IGUAL?

Igual pero en la tesitura que corresponde en la trompeta, una 8º por encima.

13. ¿CREES QUE TODOS LOS PICCOLOS SUELEN VENIR MUY DESAFINADOS?

No tiene porque, hay mucha gente que lleva la afinación a su sitio por mala que sea la calidad de éste.

14.¿ PRACTICAS ALGUN EJERCICIO TÉCNICO PARA EL PROBLEMA DE LA AFINACIÓN?

No, intento concentrarme en ésta cuando lo toco, y si no recurrir al afinador en determinadas notas.

15. TODAS LAS OBRAS PARA PICCOLO SUELEN SER COMPLICADAS,¿ PODRIAS DECIR ALGUNA OBRA EN ESPECIAL QUE SIEMPRE TE PARECIÓ MUY COMPLICADA? PORQUE TE PARECIÓ TAN COMPLICADA?.

Me resulta complicado el salto al sobreagudo, pero creo que es la boquilla, he probado una más grande y desaparece el problema.

16. HAY GENTE QUE PIENSA QUE EL SONIDO DEL PICCOLO TIENE QUE SER UN SONIDO GRANDE, OTRO CONSIDERAN QUE TIENE QUE SER UN SONIDO MAS INTERIOR, DESDE TU PUNTO DE VISTA,¿ CUAL ES MEJOR O AMBOS SON IGUALES?.

Depende del estilo que se toque y del criterio personal. Siempre que sea natural y flexible es bueno.

17.¿ QUE TIPO DE SORDINA UTILIZAS PARA EL PICCOLO?.

Ninguna.

18. EN CUANTO AL REPERTORIO ORQUESTAL,¿ QUE OBRA CONSIDERAS MAS COMPLICADA?¿ Y CUAL MENOS COMPLICADA?

Creo que todas son complicadas por la pulcritud que exigen.

19. LA EMBOCADURA, LA COLUMNA DE AIRE O EL SONIDO,¿ SON CONCEPTOS DIFERENTES PARA EL PICCOLO?

No, al contrario, más acentuados debido a la tesitura que hay que dominar.

20. SI EN TU CIUDAD O PAIS NO HAY ESCUELAS ESPECIALIZADAS EN PICCOLO,¿ PROPONDRÍAS CREAR ESAS ESCUELAS?

Supongo que entran dentro del estudio de la trompeta, un buen método y buenos hábitos en la trompeta aplicados en el Piccolo son suficientes. Musicalmente puede que se necesitara más información.

21. ¿TIENES ALGUN INTERPRETE FAVORITO?

Con el Piccolo Maurice André.

9ª Encuesta realizada a Daniel Pérez (Alumno de trompeta Conservatorio Superior de Música “Eduardo Martínez Torner”)

**1.¿TE ACUERDAS LA PRIMERA VEZ QUE COGISTES LA TROMPETA PICCOLO?, SI
¿CUALES FUERON TUS PRIMERAS SENSACIONES?**

LAS PRIMERA SERÍA DESUBICACIÓN DE LA TESITURA DE DICHO INSTRUMENTO, DESPUÉS VENDRÍAN OTROS COMO LA DUREZA DEL INSTRUMENTO, TENER QUE UTILIZAR UN CUARTO PISTÓN, LA SENSACIÓN DE MÁS INTIMIDAD (POR LA PROXIMIDAD AL CUERPO HUMANO).

**2.¿ TU PRIMER PICCOLO FUE DE PISTONES O DE CILINDROS?¿ QUE MARCA ERA?
(OPCIONAL)**

MI PRIMER PICCOLO PROPIO FUE Y ES UN SELMER DE PISTONES MODELO 703. CON ANTERIORIDAD TOQUE UN POCO CON ALGÚN SCHILKE Y STOMVI.

**3.¿ QUE DIFERENCIA ENCUENTRAS ENTRE UNA TROMPETA PICCOLO DE PISTONES
A UNA TROMPETA PICCOLO DE CILINDROS?.**

NO SE MUY BIEN APENAS DI CUATRO NOTAS CON UN PICCOLO DE CILINDROS, PERO EN PRINCIPIO LO MÁS OBVIO ES LA MAQUINARIA (DIGITACIÓN).

4. ¿CREES QUE EL BAÑO INFLUYE EN EL SONIDO DEL PICCOLO?

POR SUPUESTO QUE INFLUYE, EN EL PICCOLO Y EN TODOS LOS INSTRUMENTOS; AHORA EL QUE LO TENGA O NO INFLUYEN POSITIVAMENTE O NEGATIVAMENTE.

**5.¿ CON QUE BOQUILLAS HAS EMPEZADO A TOCAR EL PICCOLO? ¿ACTUALMENTE
QUE BOQUILLA ESTAS UTILIZANDO? ¿HUBO CAMBIO, PORQUE?**

AL PRINCIO UNA BACH 1-1/4 E DE COLA ESTRECHA, POR QUE ME LA DEJARON NO HAY NINGUNA OTRA CAUSA. Y AHORA TOCO CON UNA BACH 1-1/4 EW DE COLA ANCHA.

SIEMPRE HAY CAMBIOS DE UNA BOQUILLA A OTRA AÚN SIENDO DE LA MISMA MARCA Y MODELO, EN MI CASO LO QUE MÁS CAMBIÓ FUE EL PÍCCOLO Y NO LA BOQUILLA.

6. ¿TUDEL DE ENTRADA ESTRECHA O DE ENTRADA ANCHA?¿ QUE DIFERENCIA HAY ENTRE AMBOS TUDELES?.

NO SABRÍA DECIRTE, LOS DOS SON BUENOS Y MALOS A LA VEZ.

POR LO QUE SE EL TUDEL ESTRECHO SUELE IR SEGUIDO DE UN CUERPO ANCHO, POR EJ. SILKER Y UN TUDEL ANCHO SUELE IR ACOMPAÑADO DE UN CUERPO MÁS ESTRECHITO, POR EJ. SELMER.

A LA HORA DE TOCAR MAS ESTRIDENTE Y FACIL EL PRIMERO Y MÁS DULCE Y BONITO EL SEGUNDO.

7. EL CUARTO PISTÓN HAY GENTE QUE LO SUELE TOCAR CON EL DEDO INDICE DE LA MANO IZQUIERDA, TAMBIEN HAY GENTE QUE LO SUELE TOCAR LA EL DEDO CUARTO DE LA MANO DERECHA. ¿QUE DEDO O QUE TECNICA UTILIZAS PARA TOCAR EL CUARTO PISTÓN?¿ TE RESULTA MAS FÁCIL O MAS DIFICIL QUE DE LA OTRA MANERA?.

AL PRINCIPIO UTILIZABA EL CUARTO PISTÓN TOCANDOLO CON EL DEDO ÍNDICE DE LA MANO IZQUIERDA, AHORA MISMO CON EL PICCOLO SELMER LO TOCO CON EL MEÑIQUE DE LA MANO DERECHA.

RESULTA AL PRINCIPIO DIFICIL DE AMBAS MANERAS AHORA EL TRABAJARLOS Y HABITUARSE.

8. ¿QUE EJERCICIOS TÉCNICOS HACIAS A LOS COMIENZOS DE EMPEZAR CON LA TROMPETA PICCOLO?

EN PRINCIPIO UN POCO DE CLARKE Y DESPUÉS TONTADAS O TOCAR A LO TONTO.

9. EN LA ACTUALIDAD,¿ HACES ALGUN TIPO DE EJERCICIO TECNICO ANTES DE EMPEZAR A TOCAR LA TROMPETA PICCOLO?

MÁS QUE PRACTICAR EJERCICIO FÍSICO, INTENTO UTILIZAR MÁS EL MENTAL; AUNQUE EL UNO SIN EL OTRO NO SON NADA.

10.¿ CONSIDERAS QUE EL PICCOLO HAY QUE ESTUDIARLO TODOS LOS DIAS?

POR ESTUDIAR HASTA LA NOVIA LA HAY QUE ESTUDIAR TODOS LOS DÍAS, PERO DESDE LUEGO QUE NO ES FUNDAMENTAL PRACTICARLO DIARIAMENTE.

11. MUCHOS INTERPRETES CREEN QUE LA TROMPETA PICCOLO ES UN INSTRUMENTO DIFÍCIL, HAY INTERPRETES QUE O NO LO SUELEN TOCAR O COGEN MIEDO E INCLUSO ACABAN POR VENDER DICHO INSTRUMENTO. ¿SUELE SER POR FALTA DE ESTUDIO O POR PROBLEMAS PSICOLÓGICOS?.

DIFÍCIL ES, NO MÁS QUE LA TROMPETA EN SIB O LA DE DO; COMO SUELE SER UN INSTRUMENTO QUE COJEMOS CUANDO YA TENEMOS UN NIVEL AVANZADO Y ESTAMOS TAN FAMILIARIZADOS CON TODAS LAS CLASES DE TROMPETA Y LO HECEMOS SONAR DESDE EL PRIMER MOMENTO SIN MUCHO ESFUERZO, Y NO PENSAMOS EN EL ESFUERZO EXTRA QUE ESTE INSTRUMENTO REQUIERE PARA LOS MÚSCULOS FACIALES, ES COMO SI CORREMOS MUY BIEN, Y DE REPENTE NOS PONEMOS HACER SPRINES SIN PARAR. CON LO CUAL TIENE UN FACTOR DE ESTUDIO MÁS PSICOLÓGICO QUE PRÁCTICO (ALGO QUE UN PROFESIONAL TIENE QUE TENER MÁS QUE ASUMIDO ES SU PROFESIÓN).

12. A LA HORA DE TOCAR CON LA TROMPETA PICCOLO, ¿HAY QUE PENSAR DE DISTINTA MANERA QUE CON LAS TROMPETAS NORMALES O PENSAR IGUAL? TIENE UNA PARTE PARA MÍ MÁS IGUAL QUE DISTINTA, PERO AMBAS.

13. ¿CREES QUE TODOS LOS PICCOLOS SUELEN VENIR MUY DESAFINADOS?

A PARTIR DE UN CIERTO NIVEL NO, TENEMOS DIFERENTES POSICIONES PARA TOCAR LA MISMA NOTA, LA CUAL SIEMPRE VAMOS A LA POSICIÓN “CLÁSICA” POR COMODIDAD Y NOS OLVIDAMOS DE LAS OTRAS QUE EN ALGUNOS CASOS LA AFINACIÓN ES MÁS CORRECTA, PERO SE SACRIFICA LA AFINACIÓN POR LA COMODIDAD.

LOS BUENOS TROMPETISTAS ESTO LO TIENE MUY CONTROLADO, VARIAR LA POSICIÓN EN BUSCAR DE LA AFINACIÓN, SONORIDAD, ETC. QUE MEJOR LES CONVENGA.

14. ¿PRACTICAS ALGUN EJERCICIO TÉCNICO PARA EL PROBLEMA DE LA AFINACIÓN? PIENSO EN EL AIRE Y MIRO EL AFINADOR.

15. TODAS LAS OBRAS PARA PICCOLO SUELEN SER COMPLICADAS, ¿PODRÍAS DECIR ALGUNA OBRA EN ESPECIAL QUE SIEMPRE TE PARECIÓ MUY COMPLICADA? PORQUE

TE PARECIÓ TAN COMPLICADA?.

16. HAY GENTE QUE PIENSA QUE EL SONIDO DEL PICCOLO TIENE QUE SER UN SONIDO GRANDE, OTRO CONSIDERAN QUE TIENE QUE SER UN SONIDO MAS INTERIOR, DESDE TU PUNTO DE VISTA,¿ CUAL ES MEJOR O AMBOS SON IGUALES?.

CUANDO ESCUCHAS A MAURICE ANDRE, NO SABES SI ESTÁ PENSANDO INTERIOR, EXTERIOR O LATERAL. LO IMPORTANTE ES LO QUE SUENA.

17.¿ QUE TIPO DE SORDINA UTILIZAS PARA EL PICCOLO?.

LA STRAIG.

18. EN CUANTO AL REPERTORIO ORQUESTAL,¿ QUE OBRA CONSIDERAS MAS COMPLICADA?¿ Y CUAL MENOS COMPLICADA?

19. LA EMBOCADURA, LA COLUMNA DE AIRE O EL SONIDO,¿ SON CONCEPTOS DIFERENTES PARA EL PICCOLO?

LA EMBOCADURA Y LA COLUMNA SÍ, MI CONCEPTO DEL SONIDO HACE QUE DIGA QUE NO, PORQUE SOLO HAY UN BUEN CONCEPTO DE SONIDO EL BUEN SONIDO.

20. SI EN TU CIUDAD O PAIS NO HAY ESCUELAS ESPECIALIZADAS EN PICCOLO,¿ PROPONDRÍAS CREAR ESAS ESCUELAS?

YO NO.

21. ¿TIENES ALGUN INTERPRETE FAVORITO?

SIN DUDA MAURICE ANDRE.

10ª Encuesta realizada a David Francisco (Alumno de trompeta Conservatorio Superior de Música “Eduardo Martínez Torner”)

1.¿TE ACUERDAS LA PRIMERA VEZ QUE COGISTES LA TROMPETA PICCOLO?,
¿CUALES FUERON TUS PRIMERAS SENSACIONES?

Fuera de sitio, y con la intencion de tocarla como una trompeta grande, como dios me dio a entender

2.¿ TU PRIMER PICCOLO FUE DE PISTONES O DE CILINDROS?¿ QUE MARCA ERA?
(OPCIONAL)

Pistones schilke

3.¿ QUE DIFERENCIA ENCUENTRAS ENTRE UNA TROMPETA PICCOLO DE PISTONES
A UNA TROMPETA PICCOLO DE CILINDROS?.

Rapidez en la respuesta, quizás sonido más oscuro con cilindros

4. ¿CREES QUE EL BAÑO INFLUYE EN EL SONIDO DEL PICCOLO?

No lo se... pero supongo que si influye, no soy capaz de darme cuenta

5.¿ CON QUE BOQUILLAS HAS EMPEZADO A TOCAR EL PICCOLO? ¿ACTUALMENTE
QUE BOQUILLA ESTAS UTILIZANDO? ¿HUBO CAMBIO, PORQUE?

Empecé con la 1 lax... demasiado pekeña
Ahora con una 2 d de stomvi... o sea un boquillón

6. ¿TUDEL DE ENTRADA ESTRECHA O DE ENTRADA ANCHA?¿ QUE DIFERENCIA
HAY ENTRE AMBOS TUDELES?.

Estrecho... paso de aire menor... pero quizás mejor para esa trompeta

7. EL CUARTO PISTÓN HAY GENTE QUE LO SUELE TOCAR CON EL DEDO INDICE DE LA MANO IZQUIERDA, TAMBIEN HAY GENTE QUE LO SUELE TOCAR LA EL DEDO CUARTO DE LA MANO DERECHA. ¿QUE DEDO O QUE TECNICA UTILIZAS PARA TOCAR EL CUARTO PISTÓN?.¿ TE RESULTA MAS FÁCIL O MAS DIFICIL QUE DE LA OTRA MANERA?.

Indice mano izada. El dedo meñique lo tengo de palo

8. ¿QUE EJERCICIOS TÉCNICOS HACIAS A LOS COMIENZOS DE EMPEZAR CON LA TROMPETA PICCOLO?

Ejercicios de paso de aire... y dedos tipo clarke

9. EN LA ACTUALIDAD,¿ HACES ALGUN TIPO DE EJERCICIO TECNICO ANTES DE EMPEZAR A TOCAR LA TROMPETA PICCOLO?

No la toco desde hace un año

10.¿ CONSIDERAS QUE EL PICCOLO HAY QUE ESTUDIARLO TODOS LOS DIAS?

Debería... así me va

11. MUCHOS INTERPRETES CREEN QUE LA TROMPETA PICCOLO ES UN INSTRUMENTO DIFICIL,HAY INTERPRETES QUE O NO LO SUELEN TOCAR O COGEN MIEDO E INCLUSO ACABAN POR VENDER DICHO INSTRUMENTO.¿ SUELE SER POR FALTA DE ESTUDIO O POR PROBLEMAS PSICOLOGICOS?.

Falta de estudio sin duda... es un instrumento precioso

12. A LA HORA DE TOCAR CON LA TROMPETA PICCOLO,¿ HAY QUE PENSAR DE DISTINTA MANERA QUE CON LAS TROMPETAS NORMALES O PENSAR IGUAL?

Distinto... una vibración muuucho más pequeña

13. ¿CREES QUE TODOS LOS PICCOLOS SUELEN VENIR MUY DESAFINADOS?

No

14.¿ PRACTICAS ALGUN EJERCICIO TÉCNICO PARA EL PROBLEMA DE LA AFINACIÓN?

¿escuchar?

15. TODAS LAS OBRAS PARA PICCOLO SUELEN SER COMPLICADAS,¿ PODRIAS DECIR ALGUNA OBRA EN ESPECIAL QUE SIEMPRE TE PARECIÓ MUY COMPLICADA? PORQUE TE PARECIÓ TAN COMPLICADA?.

Brandemburgo... por la resistencia

16. HAY GENTE QUE PIENSA QUE EL SONIDO DEL PICCOLO TIENE QUE SER UN SONIDO GRANDE, OTRO CONSIDERAN QUE TIENE QUE SER UN SONIDO MAS INTERIOR, DESDE TU PUNTO DE VISTA,¿ CUAL ES MEJOR O AMBOS SON IGUALES?.

Interior... aunque supongo que para determinado tipo de música, será mejor el grande.

Hay que adaptarse a la música que se escucha

17.¿ QUE TIPO DE SORDINA UTILIZAS PARA EL PICCOLO?.

Jo-ral straigh

18. EN CUANTO AL REPERTORIO ORQUESTAL,¿ QUE OBRA CONSIDERAS MAS COMPLICADA?¿ Y CUAL MENOS COMPLICADA?

Brandemburgo nº2 la mas dificil
No creo que haya ninguna facil

19. LA EMBOCADURA, LA COLUMNA DE AIRE O EL SONIDO,¿ SON CONCEPTOS DIFERENTES PARA EL PICCOLO?

Embocadura más interior, y cerrada.
Columna de aire quizás un poco menor cantidad de aire pero mucha mas presión...
y sonido interior tb pero similar.

20. SI EN TU CIUDAD O PAIS NO HAY ESCUELAS ESPECIALIZADAS EN PICCOLO,¿ PROPONDRÍAS CREAR ESAS ESCUELAS?

Por supuesto

21. ¿TIENES ALGUN INTERPRETE FAVORITO?
Piccolo?

Maurice andré. Oto sauter

11ª Encuesta realizada a Roberto Diez Esteban (Alumno de trompeta Conservatorio Superior de Música “Eduardo Martínez Torner”)

1.¿TE ACUERDAS LA PRIMERA VEZ QUE COGISTES LA TROMPETA PICCOLO?,

¿CUALES FUERON TUS PRIMERAS SENSACIONES?

La primera vez que cogí la trompeta piccolo fue en 2004 y las sensaciones no eran malas me sonaba bien y más o menos los picados me entraban y las notas no se me cortaban, como me sucede a veces en la actualidad. Me adapté mejor a la boquilla

2.¿ TU PRIMER PICCOLO FUE DE PISTONES O DE CILINDROS?¿ QUE MARCA ERA?

(OPCIONAL)

Mi primer y único piccolo es un schike P5/4 de pistones

3.¿ QUE DIFERENCIA ENCUENTRAS ENTRE UNA TROMPETA PICCOLO DE PISTONES

A UNA TROMPETA PICCOLO DE CILINDROS?.

La única diferencia que encontré es que el mecanismo es más lento el de cilindros que el de pistones y dificulta los pasajes rápidos. Pero yo solo he tocado dos veces un piccolo de cilindros

4. ¿CREES QUE EL BAÑO INFLUYE EN EL SONIDO DEL PICCOLO?

Si que influye el baño como en todo tipo de trompetas y no sólo eso sino que también influye la forma de cogerlo ya que la mano hace que el sonido del piccolo se apague y depende de cómo lo agarre así me suena, más brillante o más apagado

5.¿ CON QUE BOQUILLAS HAS EMPEZADO A TOCAR EL PICCOLO? ¿ACTUALMENTE

QUE BOQUILLA ESTAS UTILIZANDO? ¿HUBO CAMBIO, PORQUE?

Empecé con la schilke 11 AX y e probado varias boquillas como la Bach 7E y no me adapto a ninguna ya que me vienen pequeñas. Ahora estoy probando con la Bach 7E pero con el granillo retocado

6. ¿TUDEL DE ENTRADA ESTRECHA O DE ENTRADA ANCHA?¿ QUE DIFERENCIA HAY ENTRE AMBOS TUDELES?.

De entrada ancha. Yo creo que eso facilita más el paso del aire y no se me cortan tanto los sonidos

7. EL CUARTO PISTÓN HAY GENTE QUE LO SUELE TOCAR CON EL DEDO INDICE DE LA MANO IZQUIERDA, TAMBIEN HAY GENTE QUE LO SUELE TOCAR LA EL DEDO CUARTO DE LA MANO DERECHA. ¿QUE DEDO O QUE TECNICA UTILIZAS PARA TOCAR EL CUARTO PISTÓN?¿ TE RESULTA MAS FÁCIL O MAS DIFICIL QUE DE LA OTRA MANERA?.

Yo con el índice de la mano izquierda ya que el dedo meñique es muy lento y la colocación de la mano no es la adecuada ya que está en tensión si se toca con dicho dedo

8. ¿QUE EJERCICIOS TÉCNICOS HACIAS A LOS COMIENZOS DE EMPEZAR CON LA TROMPETA PICCOLO?

Ningún método. Simplemente escalas empezando desde el grave y subiendo una nota más cada semana y aun así no tengo el sonido de píccolo centrado

9. EN LA ACTUALIDAD,¿ HACES ALGUN TIPO DE EJERCICIO TECNICO ANTES DE EMPEZAR A TOCAR LA TROMPETA PICCOLO?

Alguna escala y centrar el sonido porque no puedo empezar directamente con las obras

10.¿ CONSIDERAS QUE EL PICCOLO HAY QUE ESTUDIARLO TODOS LOS DIAS?

Yo creo que sí pero no lo estudio todos los días. Lo dejo para el final y depende de cómo me encuentre después de la sesión de estudio pos lo estudio o no, ya que si estoy muy cansado creo que es un estudio del que no se va a sacar ningún provecho

11. MUCHOS INTERPRETES CREEN QUE LA TROMPETA PICCOLO ES UN INSTRUMENTO DIFÍCIL, HAY INTERPRETES QUE O NO LO SUELEN TOCAR O COGEN MIEDO E INCLUSO ACABAN POR VENDER DICHO INSTRUMENTO. ¿SUELE SER POR FALTA DE ESTUDIO O POR PROBLEMAS PSICOLÓGICOS?.

Yo creo que todas estas preguntas es por la falta de estudio, ya que si no lo se estudia no avanza y si se tiene miedo psicológico pues no se estudia, o se estudia poco y tampoco se avanza

12. A LA HORA DE TOCAR CON LA TROMPETA PICCOLO, ¿HAY QUE PENSAR DE DISTINTA MANERA QUE CON LAS TROMPETAS NORMALES O PENSAR IGUAL?

Distinto porque no se puede soplar con la misma intensidad en el piccolo que en la trompeta ya que se corta el sonido.

13. ¿CREES QUE TODOS LOS PICCOLOS SUELEN VENIR MUY DESAFINADOS?

Creo que todos no pero un número bastante elevado. Pero hay algunos que vienen bien afinados y por la forma de tocarlo del intérprete pues no se encuentra la afinación justa

14. ¿PRACTICAS ALGUN EJERCICIO TÉCNICO PARA EL PROBLEMA DE LA AFINACIÓN?

Lo mismo que comenté antes. Escalas y afinador

15. TODAS LAS OBRAS PARA PICCOLO SUELEN SER COMPLICADAS, ¿PODRÍAS DECIR ALGUNA OBRA EN ESPECIAL QUE SIEMPRE TE PARECIÓ MUY COMPLICADA? PORQUE TE PARECIÓ TAN COMPLICADA?.

De el repertorio que yo he practicado me resultan todas complicadas, no por excesivas dificultades de notas, etc, sino por la dificultad técnica del píccolo

16. HAY GENTE QUE PIENSA QUE EL SONIDO DEL PICCOLO TIENE QUE SER UN SONIDO GRANDE, OTRO CONSIDERAN QUE TIENE QUE SER UN SONIDO MAS INTERIOR, DESDE TU PUNTO DE VISTA,¿ CUAL ES MEJOR O AMBOS SON IGUALES?.

Depende de lo que se pida. Hay muchas obras que el sonido interior es el adecuado y hace que la obra resulte más bonita y más fácil de escuchar y viceversa.

17.¿ QUE TIPO DE SORDINA UTILIZAS PARA EL PICCOLO?.

Denis Wick. Straight

18. EN CUANTO AL REPERTORIO ORQUESTAL,¿ QUE OBRA CONSIDERAS MAS COMPLICADA?¿ Y CUAL MENOS COMPLICADA?

De lo que yo conozco creo que los cuadros de una exposición. Me parece complicada técnicamente y musicalmente

19. LA EMBOCADURA, LA COLUMNA DE AIRE O EL SONIDO,¿ SON CONCEPTOS DIFERENTES PARA EL PICCOLO?

Creo que son algo diferentes respecto a la trompeta ya que la embocadura es la misma que yo utilizo en la trompeta, la columna de aire más fina y el sonido, como he comentado anteriormente depende de lo que se necesite

20. SI EN TU CIUDAD O PAIS NO HAY ESCUELAS ESPECIALIZADAS EN PICCOLO,¿ PONDRÍAS CREAR ESAS ESCUELAS?

Estoy de acuerdo

21. ¿TIENES ALGUN INTERPRETE FAVORITO?

No es que tenga uno favorito de todas las personas que tocan el píccolo en el mundo se aprende algo y no sabría por cual decidirme

ANEXO II

LITERATURA

Trompettes piccolo en La

Concerto pour deux trompettes

Francesco Manfredini
(1684 - 1762)

1. Allegro

9 3

17 3

25 4

35 4

45 2

53 3

62 4

70 rall.

2. Adagio : tacet

1 3. Allegro

9

18

28

41

55

60

rall.

© 2006 Joël Eymard (<http://la.trompette.free.fr>)

CONCERTO EN RÉ MAJEUR

Révision-Orchestration

Jean THILDE

TROMPETTE en RÉ

G. Ph. TELEMANN

Adagio

Adagio section of the score. It consists of four staves of music. The first staff begins with a forte (f) dynamic. The second staff includes a trill (tr) and a piano (p) dynamic. The third staff features a trill (tr), a piano (pp) dynamic, and a crescendo (cresc) leading to a forte (f) dynamic. The fourth staff includes a trill (tr), a piano (p) dynamic, and a ritardando (Rit...) marking. The section is marked with 'A' and 'B'.

Allegro

Allegro section of the score. It consists of four staves of music. The first staff begins with a forte (f) dynamic and a 4/4 time signature. The second staff includes a piano (p) dynamic and a forte (f) dynamic. The third staff includes a piano (p) dynamic and a trill (tr). The fourth staff includes a piano (p) dynamic and a trill (tr). The section is marked with 'A', 'B', and 'C'.

© 1974 - Gérard BILLAUDOT Editeur
14, rue de l'Echiquier, PARIS (X^e)

G. 1752 B.

Tous droits réservés pour tous pays.
Toute reproduction même partielle par quelque procédé que ce soit constitue
une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code Pénal.
Cette œuvre est la propriété de l'éditeur et ne fait pas partie du domaine public.
Toute exécution doit faire l'objet d'une déclaration à la Société des Auteurs.

85

[illegible]

Concerto in D Major

Piccolo Trumpet in A

Johann Friedrich Fasch (1688-1758)
Edited by Garth Greenup

Allegro

f *(p)* *(tr)* *f* *(tr)* *f* *(p)* *p* *(pp)* *p* *f* *(p)* *f* *f* *p* *f*

Three staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. It contains a series of eighth notes, followed by a measure with a trill marked *(tr)* and a piano dynamic *p*. The second staff continues with a series of eighth notes, followed by a measure with a trill marked *(tr)* and a piano dynamic *p*. The third staff begins with a double bar line, followed by a measure with a fermata and a piano dynamic *p*.

Largo

Six staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. It contains a series of eighth notes, followed by a measure with a piano dynamic *p*. The second staff continues with a series of eighth notes, followed by a measure with a piano dynamic *p*. The third staff begins with a double bar line, followed by a measure with a fermata and a piano dynamic *p*. The fourth staff continues with a series of eighth notes, followed by a measure with a trill marked *tr*. The fifth staff begins with a double bar line, followed by a measure with a fermata and a piano dynamic *p*. The sixth staff continues with a series of eighth notes, followed by a measure with a trill marked *(tr)*.

Concerto in D Major

for Trumpet, Strings and Continuo

Piccolo Trumpet in A

Georg Philipp Telemann
Edited by John Shaw

I.

Adagio [♩=80]

p^{*}

tr

tr

tr

cresc. mp

cresc. mf

tr

II.

Allegro 4

mf

tr

tr

Sheet music for a single melodic line in 2/4 time, featuring various musical notations and dynamics.

The notation includes:

- Trills: $[tr]$
- Triplets: 3
- Dynamic markings: mf , f , mp
- Four-measure rests: 4
- Octave indication: $[8^{va}]$
- Locomotor indication: $[loco]$



The music is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The piece begins with a half rest, followed by a quarter rest, then a series of eighth and sixteenth notes. A trill is marked above a note. A triplet of eighth notes is indicated by a '3' above the notes. The dynamic 'mf' (mezzo-forte) is written below the staff. The music continues with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A forte 'f' dynamic is marked below the staff. A mezzo-piano 'mp' dynamic is marked below the staff. A four-measure rest is indicated by a '4' above the staff. An octave indication '[8va]' is written above the staff. A locomotor indication '[loco]' is written above the staff. The piece concludes with a series of eighth and sixteenth notes.

Sonata for Trumpet

Piccolo Trumpet in A

Henry Purcell

Edited by Stefan Cooper

I.

Allegro [Pomposo]

The musical score for the Piccolo Trumpet in A, Sonata for Trumpet, I, is presented in seven staves. The tempo is marked 'Allegro [Pomposo]'. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various dynamics and articulations:

- Staff 1: *f*^{*}, *tr*
- Staff 2: *f*, *2*
- Staff 3: *tr*, *mf* (legato), *mp*
- Staff 4: *mf*, [cresc.], *tr*
- Staff 5: *f*, *f*, *mf*
- Staff 6: [cresc.], *f*, *mp*, *f*
- Staff 7: *tr*

II.
TACET

III.

Allegro 12

f

tr

f

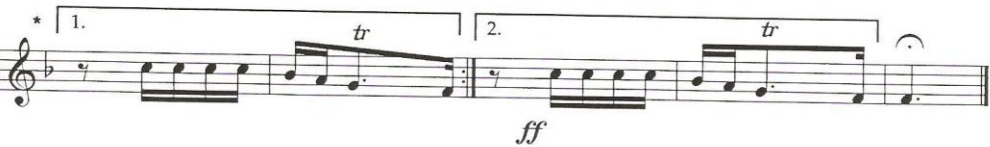
tr

13

f

[w]

mf



Brandenburg Concerto

No. II in F Major

Piccolo Trumpet in C

Johann Sebastian Bach
Edited by David Hickman

I.

Allegro

*mp** *mf* *tr* *mp* *(simile)* *mf* *mp* *mf* *mp* *(legato)* *p* **A**

27 *mp* (legato) *tr*

31 *tr* *mf*

35 *tr* *p* (B)

39 *pp*

43 *mp*

47

51 *p* *mp* (legato)

55 *mf* (C) *mf*

Sonata for Trumpet, 2 Violins, Viola, Bass and Basso Continuo

Piccolo Trumpet in A

Giuseppe Torelli
Edited by Donald Duncan

I.

Allegro [♩=104]

The musical score is written for a Piccolo Trumpet in A, featuring a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 104 beats per minute. The time signature is 4/4. The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a six-measure rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including a trill marked with a box containing the number 1. The second staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The third staff features a trill marked with a box containing the number 2. The fourth staff includes a trill marked with a box containing the number 3. The fifth staff has a trill marked with a box containing the number 4. The sixth staff contains a trill marked with a box containing the number 5. The seventh staff has a trill marked with a box containing the number 6. The eighth staff concludes the movement with a trill marked with a box containing the number 7. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The score is marked with various articulations, including trills and slurs.

59 (w) 5 tr
mf (legato)

67
mp

71
p

75
mf

79 (D)

83
pp (legato)

86
pp *mp*

90
pp *mp* *pp*

Concerto in D

Piccolo Trumpet in A

Leopold Mozart
Edited by Bret Jackson

The musical score is written for Piccolo Trumpet in A, Concerto in D. It consists of eight staves of music. The first staff shows measures 6, 9, and 6, with sections A, B, and C marked above. The second staff begins with a trill (tr) and continues with a melodic line. The third staff features a trill (tr) and a melodic line. The fourth staff shows measure 2, with section D marked above. The fifth staff continues the melodic line with trills (tr) and triplets (3). The sixth staff shows measure 6, with section E marked above. The seventh staff shows measure 6, with section F marked above. The eighth staff continues the melodic line with trills (tr) and triplets (3). Dynamics include *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

A handwritten musical score on seven staves, likely for a piano. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and a box containing the letter 'G'. The score is written in a single system across the staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff features a trill (tr) and a box containing the letter 'G'. The third staff includes a trill (tr) and a triplet (3). The fourth staff includes a trill (tr) and a triplet (3). The fifth staff includes a trill (tr) and a triplet (3). The sixth staff includes a trill (tr) and a triplet (3). The seventh staff includes a trill (tr) and a triplet (3). The score concludes with a double bar line and a dynamic marking of *mf*.

Handwritten musical score on seven staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and a box containing the letter 'G'. The score is written in a single system across the staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff features a trill (tr) and a box containing the letter 'G'. The third staff includes a trill (tr) and a triplet (3). The fourth staff includes a trill (tr) and a triplet (3). The fifth staff includes a trill (tr) and a triplet (3). The sixth staff includes a trill (tr) and a triplet (3). The seventh staff includes a trill (tr) and a triplet (3). The score concludes with a double bar line and a dynamic marking of *mf*.

A Maurice ANDRÉ, amicalement

SEMAINE SAINTE A CUZCO

pour Trompette en Ut ou en Sib, Trompette Piccolo (un seul soliste)
et Orchestre de chambre
ou Piano ou Orgue

TROMPETTE EN Sib

Henri TOMAS

Lent $\text{♩} = 112$

Trompette Piccolo (Sib)

f sec, strident, cuivré

1

2

pesante

3

cédez

pp

$\text{♩} = 56$

1 2 *court* 5

prendre la Trompette ordinaire

$\text{♩} = 54$ Invocation (comme une improvisation dramatique)

6

mf *f*

court 7

molto vibrando

8

cédez

9 Sourdine Robinson

pp

TROMPETTE EN Si $\flat$

10 $\text{♩} = 54$

mf con dolore lamentoso

11

12 $\text{T} \text{♩} = 60$ *rit.*

13 $\text{♩} = 56$ *cour*

Sourdine ordinaire

mf espress.

p

14 $\text{♩} = 56$

rit. court

pp con tristezza

Sourdine Robinson

Reprendre la Trompette Piece

15 $\text{T} \text{♩} \text{I} \text{♩} = 112$

f

16

rit.

ff

Piccolo Trumpet in Bb

Suite from West Side Story

Leonard Bernstein
arr: Eric Grees

Allegro moderato $\text{♩} = 128$ (2nd + 3rd Tpt)

14. (3rd Tpt.) 2

25. (SNAP) 20

47. (Ten Tba) 5

56. (4TH Tpt) 4

64. mf cresc 3

71. cresc 5

76. f cresc 5

81. f cresc 9

93. (1st Hrn) pp muted 4

3

V.S.

1-10-1)

173. *Solo*
(B. Trom) *mf*

178 *f*

183

190

195 *SHORT*
f marc

202

206 *Straight Mute in*

220 (Tpts 3, 4 & 5) (St. Mute)

224 *Mute Out* *open* *G.P.*

231

244 *Flutter T.* *f* (2nd + 3rd Tpt) *sfzp*

249

1-10-1)

173. *Solo*
(B. Trom) *mf*

178 *f*

183

190

195. *SHORT*
f marc

202

206. *Straight Mute in*

220. (Tpts 3, 4 + 5) (st. Mute) *f*

224. *Mute Out* *open* *G.P.*

231. *f* (2nd + 3rd Tpt)

244. *Flutter T.* *sfzp*

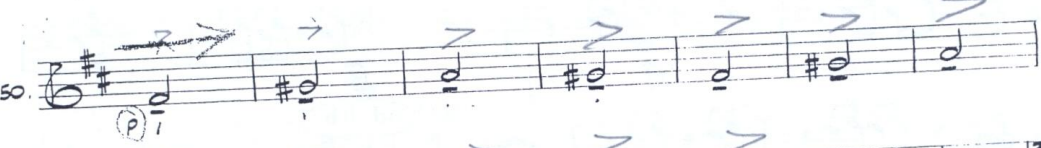
249.

5

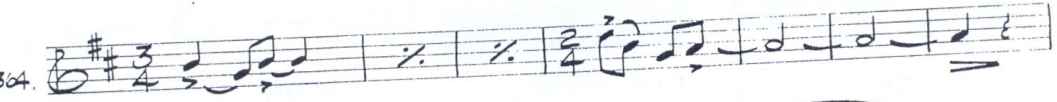
V.S.

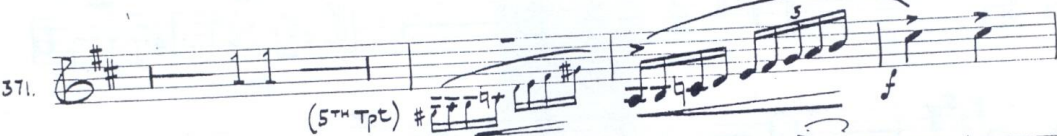
361

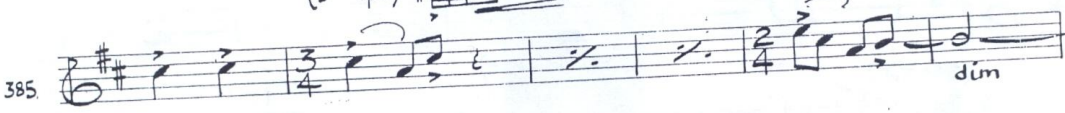
Piccolo Trumpet

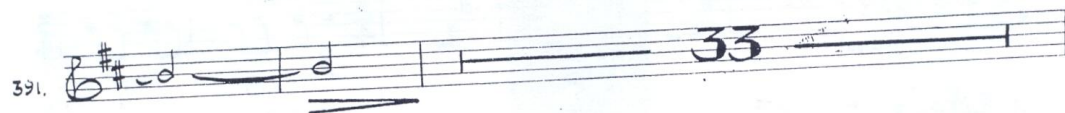
50. 

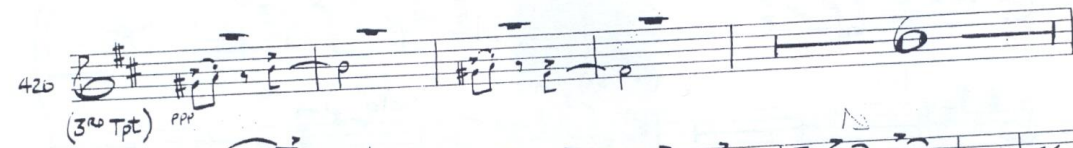
557. 

364. 

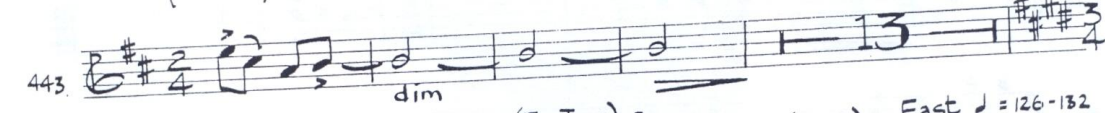
371. 

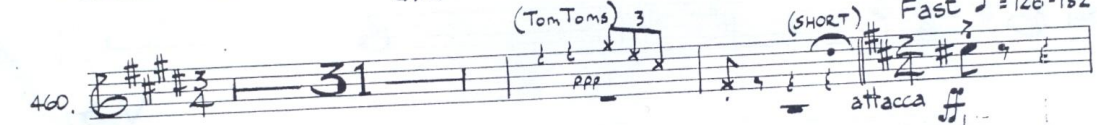
385. 

391. 

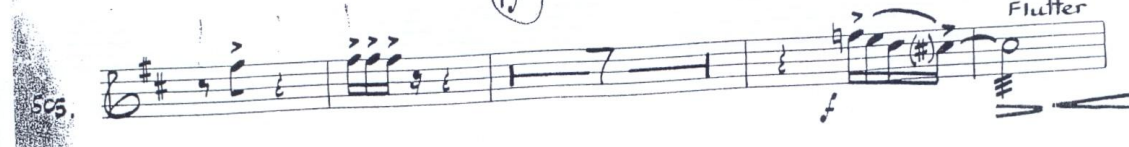
420. 

436. 

443. 

460. 

494. 

505. 

Piccolo Trumpet

7.

Handwritten: *Fluiter*

Handwritten: *mp*

Handwritten: *pp*

Handwritten: *cresc*

Handwritten: *5*

Handwritten: *11*

Handwritten: *V.S.*

116.

128.

134.

139.

158.

169.

177.

182.

189.

194.

202.

209.

Piccolo Trumpet

10

19.

24.

29.

35.

molto rall (in 4) . . . (lunga) *Andantino con Grazia* (♩ = 100)

40.

51.

(3rd Tpt, muted)

57.

(open)

f (sub.)

61.

SHORT

Andante $\frac{3}{4}$ con moto

4.

Straight Mute In

poco più mosso

accel. al

Ad lib. Dom

(♩ = ♪)

2^o 4

(705)

BIBLIOGRAFIA

Agrícola, Martín, *Música intrumentalis deutsch*. (Witternberg: Rhaw, 1528, 4/1545). Edited by Robert Eitner,, (Leipzig; Breitkopf & Härtel, 1896). Reprint of 1896 edition. (New York; Broude, 1967).

Alterburg, Johann Ernst. *Versuch einer Anleitung zur heroischmusikalischen Trompeters' and Kettledrummers' Art*. (Nashville; The Brass Press, 1974).

Anonymous. *Directions for Playing on the Flute*. (London: B. Cooke, 1735).

Artusi, Giovanni Maria. *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna música regionamenti dui*, (Vence: Vicentí, 1600). Facsimile edition. (Bologna: Foni, 1968). Reproduced in part in English by Oliver Strunk in *Source Readings in Music History*. (New York: Norton, 1950).

Bach, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten erläutert*. (Berlin: Bach (& Henning), 1752, 1753/R1759, 1780, rev. 2/1787). Translated and edited by William J. Mitchell as *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. (New York: Norton, 1949). Second edition. (London: Caseell & Co., 1951).

Bach, Vincent, *Mouthpiece Manual*. Selmer Publications, Elkhart, IN. 1983.

_____. *Versuch über die wahre Art das Clavier zuspiesen... in welchen die Lehre von dem Accompagnement und der freyen Fantasie abgehandelt wird*. (Berlin: Bach (& Winter), 1762/R1797). English translation and edition by W.J. Mitchell as *Essay on the True Art of Playing Keyboard as Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. (New York. Norton, 1949). Second edition. (London: Casell & Co., 1951).

Bassano, Giovanni. *Ricercate Passaggi et Cadentie, per potersi essercitar nel diminuir*. (Veneci : Vicenzi & Amadino, 1585). Edited by Richard Erig as *Ricercate/Passaggi et Cadentie*. (Zurich; Pelikan, 1976).

Bandinelli, Cesare, *Volume di tutta l'arte della Trombetta*. (Verona : MS, 1614). Facsimile reprint, (Kassel : Bärenreiter, 1975). Translated by Edward H. Tarr as *The Entire Art of Trumpet Playing*. (Nashville: The Brass Press, 1975).

Bordet, Toussaint. *Méthode raisonnée pour apprendre la Musique....*(Paris : MS, c.1755).

Brossard, Sébastien de : *Dictionnaire des termes*. (París ; MS, 1701). Revised and enlarged edition as *Dictionnaire de Musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et françois les plus usités dans la musique*. (París : Ballard, 1703). Reprint. (Amsterdam : Mortier, 1709). Edited by Albion Gruber as *Dictionary of Music*. (Henryville, PA: Institute of Mediaeval Music, 1979).

Brown, Howard Mayer. *Embellishing Sixteenth-Century Music*, 3rd edition. (London: Oxford, 1978).

Caccini, Giulio. *Le nuove musiche*. (Florence : Marescotti, 1601-1602/R1934). New editions. (Venice: 1607 and 1615). Reissued. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era, IX, 1970). Edited and translated by H. Wiley Hitchcock. (Madison: A-R Editions, 1970). English translation of the Preface by Oliver Strunk in *Source Readings in Music History*. (New York: Norton, 1950).

Cerreto, Scipione, *Dell'arbore musicale, espositioni dodici*. (Naples: Giovanni Sottile, Scipione Bonino, 1608).

_____. *Della pratica musica vocale e strumentale* (Naples. Sottile, 1601, 2/1611).

Clementi, Muzio; *Introduction à l'art de toucher le piano, avec 50 leçons...* Published as *Introduction to the Art of Playing on the Pianoforte...* (London: Clementi, Banger, Hyde, Collard & Davis, 1801, rev. !!/1826). Reprint of 1801 edition (New York: Da Capo, 1974).

Corrette, Michel. *Méthode pour apprendre aisément à jouir de la flûte traversière*. (Paris and Lyon ; MS, c. 1740). Translated and edited by Farrar as *Michel Corrette and Flute-Playing in the Eighteenth Century*. (Brooklyn: Music Press, 1970).

_____. *Méthode, théorique et pratique pour apprendre en peu de temps le Violoncelle dans la perfection*. (Paris : Publisher not identified, 1741/R1972).

Couperin, François. *L'art de toucher le clavecin*. (Paris : 1716, rev, and en1. 2/1717). Edited by Maurice Cauchie and others. (Paris: Lyrebird Press, 1933) Facsimile of the 1717 edition. (New York: Norton, 1969).

Della Casa, Girolamo. *Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti di flauto, e corda, e di voca humana*. (Two volumes). (Vence; A. Gardano, 1584).. Facsimile edition (Two volumes in one). (Bologna: Forni, 1970).

Dannreuther, Edward George. *Musical Ornamentation*. (1893-1895, Two volumes). (London: Novello, 1827). Reprint (New York: Belwin Mills & Kalmus, n. d.).

David, François. *Méthode Nouvelle ou principes généraux pour apprendre facilement la musique, et l'art de chanter*. (Paris : MS, 1737).

Donington, Robert. *Baroque Music : Style and Performance- A Handbook*. (New York: Norton, 1982).

_____. *The Interpretation of Early Music*. 2nd edition. (New York: St. Martin's Press, 1965). Reprint. (Winchester, MA: Faber & Faber, 1982).

_____. *A Performer's Guide to Baroque Music*. (New York: Scribner & Sons, 1974).

Engramelle, Father Marie Dominique Joseph. *La Tonotechnie, ou l'art de noter les cylindres et tout ce qui est susceptible de notation dans les instruments de concert mécaniques*. (Paris : 1775/R1971).

Endsley, Gerald. Comparative Mouthpiece Guide For Trumpet. Tromba Publications, Denver, CO. 1980.

Fantini, Girolamo. Modo per imparare a Sonare di Tromba. (Frankfurt: Daniel Watsch, 1638. Reprint. (Nashville: The Brass Press, 1978). Translated by Edward H. Tarr as Method for Learning to Play the Trumpet. (Nashville: The Brass Press, 1975).

Frescobaldi, Girolamo. Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo... Libro primo. (Rome; Satori, 1615, rev. 2/1616. Reprint. (Rome: Massotti, 1628). Edited by Pierre Pidoux. (Kassel; Bärenreiter, 1949).

Ganassi dal Fontego, Sylvestro di. La Fontegara- Schule des kunstvollen Flötenspieles und Lehrbusch des Diminuierens. (Venice : the author, 1535). Edited by Hildemarie Peter. (Berlin: Lienau/Lichterfelde, 1956). Edited and translated by Swainson. (Berlin: Lichterfelde, 1529).

Giardinelli (from Endsley Guide).

Hotteterre, Jacques Martin. L'Art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte-à-bec,... (París : MS, 1712). Second edition appears as Méthode pour apprendre... (París : c. 1765). Facsimile edition. (Paris : Zurfluh, 1966).

_____ Méthode pour la mussette... Op. 10. (París : Ballard, 1738/R1977).

_____ Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne ; de la Flûte à bec, ou flûte douce, et du hautbois, divisez par traitez. (París : Ballard, 1707). Facsimile edition by Hellwig. (Kassel: Bärenreiter, 1958). Translated by David Lasocki as Principies of the Flute, Recorder and Oboe, (New York: Preager, 1968). The 1728 edition as published by Etienne Roger is translated by Paul Douglas as Principies of the Flute, Recorder and Oboe. (New York: Dover, 1984).

Hummel, Johann Nepomuk . Ausführliche the theoretischpractische Anweisung zum Piano-forte Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung. (In three parts). (Vienna: T. Haslinger, 1828). Translated as A Complete Theoretical and Practical Course of Instructions, on the Art of Playing the Piano Forte,... (London: Boosey & Co., 1829).

Mace, Thomas, Musick's Monument; or, a Remembrancer of the Best Practical Musik (London; Radcliffe & Thompson, 1676). Facsimile edition in 2 volumes by Jacquot & Souris. (París; Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1958/1966). Facsimile edition. (New York: Norton, 1966).

Marpurg, Friedrich Wilhelm. Anleitung zum Clavierspeilen der schönen Ausübung der heutigen Zeit gemäss entworfen. (Berlin: Haude & Spener, 1755, 2/ 1765/ R 1969).

_____ Anleitung zur Musik überhaupt, und zur Singkunst besonders. (Berlin: Wever, 1763/ R1975).

_____ Die Kunst das Clavier zu spielen, durch den Verfasser des critischen Musicus an der Spree. (Berlin: Haude & Spener, 1750, rev. 4/1762/R1969). French translation as Principes du clavecin... (Berlin: 1756, 2/1760/R1973).

Mattheson, Johann, Grundlage einer Ehren-Pforte... (Hamburg: 1740). Edited by Max Schneider. (Kassel: Bärenreiter, 1969).

_____ Der vollkommene Capellmeister. (Hamburg : Kissner, 1739). Facsimile reprint. (Kassel ; Bärenreiter, 1954). Translated and edited by Harriss. (Diss: George Peabody College, 1969).

Marsenne, Marín. Harmonie universelle. (París : Cramoisy, 1636-1637). Translated by R.E. Chapman as Harmie Universelle: The Books on Instruments. (The Hague: Nijhoff, 1957). Reprint. (Tustin, CA: American Biography Service, 1979). Reprint. (París: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1965).

Montéclair, Michel Pignolet de. Nouvelle Méthode pour apprendre la Musique. (París : Boivin, 1700/R1709,1736).

_____ Principes de musique divisez en quatre parties. (París : Boivin, 1736/R1739/R1972).

Morley, Thomas. A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musick. (London: Short, 1597). Facsimile edition by Fellowes. (London: Shakespeare Association, 1937). Edited by R. Alec Harmon. (London: Dent, 1952). Reprint. (New York: Norton, 1963, 1973).

Mozart, Johann Georg Leopold. Versuch einer gründlichen Violinsschule. (Augsburg: 1756). Edited by Jung. (Augsburg: Lotter, 1787). Facsimile reprint. (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1968). Translated by Edith Knocker as A Treastise on the Fundamental Principles of Violin Playing. (London: Oxford, 1948, 1985).

Muffat, Georg. Apparatus musico-organísticus, Liber Primus. (Salzburg: Joan, Bapt, Mayr, 1690). Edited by R. Walter. (Coppentrath: Altötting, 1957).

_____. Preface to "Ausserlesene mit ernst und lust gemengte. Instrumentalmusik (1701)." Edited by Luntz. Denkmäler der Tonkunst in Österreich XXIII. (Graz: U. Verlagsanstalt Graz, 1959).

Neumann, Frederick. Essays in Performance Practice. (Ann Arbor: UMI Research Press, 1982).

_____ Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J. S. Bach.. (Princeton University Press, 1978).

North, Roger. Memories of Musick. (London: MS, 1846). Edited by Edward Rimbault. (New York: AMS Press, 1979).

_____ Roger North on Music: Being a Selection from His Essays Written During the Years c. 1695-1728. Edited by John Wilson. (London Oxford, 1959).

Ortiz, Diego. Tratado de glosas sobre clausulas y otros géneros de puntos en la música de violines. (Rome: Dorico, 1553). Translated by Farell a Treatise on the Ornamentation of Cadences... (The Journal of the Viola da Gamba Society of America, IV, 1967). Also published as Il primo libro de Diego Ortiz Toletano... (Rome: Dorico, 1553).

Praetorius, Michael. Syntagmatis musici tomus primus. (Wittenberg & Wolfenbüttel : Richter, 1614-15). Facsimile reprint. (Kassel: Bärenreiter, 1959).

_____ Syntagmatis musici tomus secundus se Orgnographie. (Wolfenbüttel : (Holwein), 1618/R1619). Facsimile edition by Gürlitt. (Kassel: Bärenreiter, 1958). Edited by Robert Eitner. (New York: Broude, 1967) Edited and translated by Harold Blumenfeld as The Syntagma Musicum, Vol. 2: De Organographica. (New York; Da Capo, 1962, 1980).

_____ Syntagmatis musici tomus tertius. (Wolfenbüttel : (Holwein), 1619). Translated and edited by Lampl. (Diss: USC, 1957).

Purcell, Henry . A Choice Collections of Lessons for the Harpsichord or Spinnet. (London: No Publisher's Mark, 1696, 3/1699). Reprint of 1696 edition. (New York: Broude, 1978).

Quantz, Johann Joachim. Versuch einer Anweisung, die Flüte traversière zu spielen. (Berlin: Voss, 1752). Reprint. (Kassel : Bärenreiter, 1953), Edited and translated by Reilly as On Playing the Flüte. (New York: Schirmer, 1966).

_____ and Frederick the Great. Das Flötenbuch Friedrichs des Grossen. (Berlin: MS (Castle Sanssouci and Royal Residence), c. 1750). Edited by Schowarz-Reiflingen and Luther. (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1934, 1962, 1986).

Raguenet, I'abbe Francois. Parallèle des Italiens et des François, en ce qui regarde la musique et les Opéra. (Paris ; Moreau, 1702). Translated by Gallard and edited by Strunk as " A Comparison Between the French and Italian Music and Operas". (Musical Quarterly, XXXII, 1946).

Reeves, Bob (from Endsley Guide).

Rognoni, Riccardo. Passaggi per potersi essercitiare net diminuire terminatamente con ogni sorte d'Instrumenti, et anco diversi passaggi per la semplice voce humana. (Venice : MS, 1592. Lost, copy by F. Chrysander, San Francisco State University Library, de Bellis Collection).

Rosseau, Jean. Traité de la viole. (Paris : Ballard, 1687/R1975). English translation by Roberts (The Consort, XXXIII, 1977). Citations by R. A. Green. "Jean Rousseau and Ornamentation in French Viol Music." (Journal of the Viola da Gamba Society of America, XIV, 1977, 4-41).

Rousseau, Jean-Jacques. Dictionnaire de musique. (Two volumes). (París : la Value Duchesne, 1768). Reprint. (New York : Johnson Reprint, 1980). 2nd edition. (London: J. Murray, 1779). Reprint as A Complete Dictionary of Music. (New York: AMS Press, 1975).

Schilke, Reynold. Mouthpieces for Brass. Schilke Music Products, Melrose Park, IL. 1990.

Severi, Francesco. Salmi Passaggiati per tutte le voci nella maniera che si cantano in roma sopra i falsibordoni. (Rome: Borboni, 1615). Edited and translated by Bradshaw. (Madison: A-R Editions, 1981).

Simpson, Christopher. The Principles of Practicle Musick... either in Singing or Playing upon an Instrument. (London: Godbid, 1665). A revised and enlarged second edition was published in 1667 as A Compendium of Practical Musick. Edited by P. J. Lord. (London: Oxford, 1970).

Spohr, Ludwig (Louis). Violinschule. (Vienna : T. Haslinger, 1832). Facsimile edition by Göthel. (Kassel: Bärenreiter, 1960).

Stork, John. Stork Custom Mouthpieces. Stork Publications, New York, NY. 1989

Tarr, Edward H. and Dickey, Bruce. Articulation in Early Music: A. Source Book. In preparation.

Tosi, Pier Francesco. Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato. (Bologna: the autor, 1723). Translated by J.E. Gallard as Observations on the Florid Song or Sentiments on the Ancient and Modern Singers, (London: Wilcox, 1742, 2/1743). Reprint of 1742 edition. (New Hampshire: Longwood Publishing Group, 1977). Reprint of 1743 edition. (New York: Johnson Reprint, 1968).

Tromlitz, Johann Georg. Ausführlicher un gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen. (Leipzig : Böehme, 1791/R1973). Citations also appear in T. E. Warner: "Tromlitz's Flute Treatise: a Neglected Source of Eighteenth-century. Performance Practice" A Musical Offering: Essays in Honor of Martin Bernstein. (New York: Norton, 1977).

Veilhan, Jean-Claude. The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era. (París: Leduc, 1979).

Virdung, Sebastian. Musica getutscht und auszgezogen durch Sebatianum Virdung... (Basle: the author, 1511/R1931). Facsimile edition. (Kassel; Bärenreiter, 1970, 1983).

Virgiliano, Aurelio. Il Dolcimelo. (Bologna; the author, c. 1586). Facsimile edition by Castellani. (Florence: Scelte, 1979).

Warbuton, Terry. Music Products: Mouthpieces. Warburton Publications, Orlando, Fl. 1985.