

El uso del Euphonium en las obras orquestales de Gustav Mahler, Richard Strauss y  
Gustav Holst.

Lucas José Manuel Fernández Castro

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes

Departamento de Música

Maestría en Dirección Sinfónica

2017

El uso del Euphonium en las obras orquestales de Gustav Mahler, Richard Strauss y  
Gustav Holst.

Lucas José Manuel Fernández Castro

Tutor: Maestro: Fernando Mauricio Parra Lozano

Trabajo Final Requisito para Optar al Título de Magister en Dirección Sinfónica

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes

Departamento de Música

Maestría en Dirección Sinfónica

2017

Nota de aceptación:

---

---

Firma del presidente de Jurado

---

Firma de Jurado

---

Firma de Jurado

A mi familia quienes me han apoyado y dado la  
motivación en esta bella carrera artística.

A mi esposa Lizeth por su amor incondicional

## AGRADECIMIENTOS

A todos los maestros que durante mi carrera han aportado a mi evolución como persona y músico.

A mi maestro Carlos Arturo Aponte Olaya (q.e.p.d.), quien fuese el que me dio la mano, creyó en mis talentos y capacidades como Eufonista y me abrió las puertas al mundo académico y profesional.

A mi maestro Fredy Romero, quien siempre estimula y motiva el estudio del instrumento a pesar de las adversidades, un inspirador de la tuba y la escuela del Eufonio.

A mi maestro Guerassim Voronkov, que sin su apoyo no hubiese sido posible la realización de este sueño.

A mis estudiantes de las cátedras de Eufonio y a todos los Eufonistas de Colombia, quienes son la motivación principal para la construcción de una escuela del Eufonío sólida y reconocida a nivel nacional y mundial.

Trabajo Final Requisito para Optar al Título de Magister en Dirección Sinfónica

**Título:** El uso del Euphonium en las obras orquestales de Gustav Mahler, Richard Strauss y Gustav Holst.

**Title:** The use of Euphonium in the orchestral pieces of Gustav Mahler, Richard Strauss y Gustav Holst.

**Resumen:** Este trabajo es una herramienta que le permitirá a los directores de orquesta y Banda, así como a los instrumentistas del Euphonium<sup>1</sup> (BOMBARDINO, FLISCORNO BARITONO, FLISCORNO TENOR, TUBA TENOR), los compositores, orquestadores, docentes y todo aquel que quiera tener una fuente de información sobre un instrumento “desconocido” para muchos, el cual les permitirá entender sus habilidades y cualidades sonoras, para así darle un manejo adecuado dentro del ámbito musical para el cual sea requerido, en este caso el trabajo orquestal sinfónico. Para entender la óptica del uso del Euphonium es importante conocer su origen, su familia, aquellos luthiers<sup>2</sup> que participaron en la construcción, desarrollo e innovación del mismo, las principales escuelas donde se desarrolló, sus principales intérpretes y obras compuestas para el instrumento, su influencia en la música popular y académica.

---

<sup>1</sup> Persona que toca el instrumento Eufonio

<sup>2</sup> Persona que recibe este nombre debido a que fabrica o arregla instrumentos musicales

**Summary:** This work is a tool that will allow the conductors of the orchestra and band, as well as the instrumentalists of the Euphonium (BOMBARDINO, FLISCORNO BARITONO, FLISCORNO TENOR, TUBA TENOR). Composers, orchestrators, teachers and anyone who wants to have a source of information about an instrument "unknown" for many, which will allow them to understand their abilities and sound qualities, so as to give an adequate management within the musical field for which it is required, in this case symphonic orchestral work. To understand the optics of the Euphonium it is important to know its origin, its family, those luthiers who participated in the construction, development and innovation of the same, the main schools where it was developed, its main interpreters and composite works for the instrument, its influence In popular and academic music.

**Palabras clave:** Eufonista, Fliscorno, Bombardino, Eufonio, Euphonium, Baryton, Barítono, Tenor, Tuba Tenor, Oficleido<sup>3</sup>, Oficleidista<sup>4</sup>, Sax Horn, Válvula<sup>5</sup>, Banda, Tuba Wagner.

**Key words:** Euphonium, Flugelhorn, Euphonium, Euphonium, Baryton, Baritone, Tenor, Tenor Tuba, Oficleido, Oficleidista, Sax Horn, Valve, Band, Tuba Wagner.

---

<sup>3</sup> Instrumento antecesor al Eufonio

<sup>4</sup> Persona que toca el Eufonio

<sup>5</sup> Piston que se acciona para intercambiar los tubos del instrumento y así producir las distintas notas.

## Contenido

1.	Introducción.....	13
2.	Problema.....	14
3.	Justificación.....	15
4.	Objetivos.....	16
4.1	Objetivo General.....	16
4.2	Objetivos Específicos.....	16
	Marco Teórico.....	17
5.	Capítulo I.....	17
	Referencia Histórica.....	17
5.1.	El Euphonium.....	17
5.2.	Adolphe Sax, su saxhorn y la gente que lo hizo popular durante la guerra entre los estados confederados.....	22
5.3.	Familia vertical de Saxhorns.....	25
5.4.	El reconocimiento del nombre y conceptos erróneos.....	40
5.5.	Historia y desarrollo.....	41
5.6.	Características Generales.....	42
6.	Capítulo II.....	46
6.1.	Los Modelos Populares.....	46



6.2.	Sistema Compensado .....	47
6.3.	Bombardino doble campana.....	48
6.4.	El Bombardino de marcha.....	49
6.5.	El Barítono de cinco válvulas.....	50
6.6.	Conjuntos y Panorama Laboral.....	51
6.7.	El Eufonio y la Academia en Colombia.....	53
6.8.	Eufonistas Notables.....	55
6.8.1.	Reino Unido.....	55
6.8.2.	Estados Unidos .....	56
6.8.3.	Japón.....	57
6.8.4.	Colombia.....	57
7.	Capítulo III .....	66
	Repertorio.....	66
7.1.	El Euphonium en la Orquesta.....	68
7.2.	La Sección de Metales Bajos .....	69
7.3.	La literatura temprana .....	70
7.4.	¿Por qué no se introdujo el Euphonium? .....	71
7.5.	Afinación.....	72
7.6.	Nombre.....	72
7.7.	La Gran Guerra.....	73

	10
7.8. El mundo de Hoy.....	73
7.9. Repertorio del Bombardino.....	74
7.10. Lista de obras Orquestales.....	78
7.11. Transcripciones .....	79
7.12. La Corneta.....	79
7.13. Vocal .....	80
7.14. Violoncello y Fagot.....	80
7.15. Otros estilos abordados en el Bombardino.....	82
7.16. Escritura Francesa conservadora.....	82
7.17. El Virtuoso principio del Siglo XX.....	83
7.18. El nuevo estilo.....	83
7.19. Hoy .....	84
7.20. Entornos no tradicionales .....	86
8. Capítulo IV .....	88
El Euphonium en las obras orquestales .....	88
8.1. Richard Strauss.....	88
8.1.1. El siglo XX .....	90
8.1.2. Strauss en la Alemania Nazi .....	91
8.1.3. Últimos años .....	93
8.1.4. Estilo e influencias.....	94

	11
Obras.....	96
8.1.5. Música orquestal.....	96
8.1.6. Óperas.....	99
8.1.7. Canciones.....	100
8.1.8. Strauss como Director.....	101
8.1.9. Las obras de Strauss y el Euphonium.....	103
8.1.10. Estructura.....	105
8.1.11. Partitura de Tuba Tenor de don Quixote.....	107
8.1.12. Ein Heldenleben.....	111
8.1.13. Estructura.....	111
8.1.14. Instrumentación.....	112
8.2. Gustav Mahler.....	116
8.2.1. Inicios como director.....	118
8.2.2. Madurez como compositor.....	119
8.2.3. Mahler como director de Orquesta.....	120
8.2.4. Sinfonía N° 7.....	122
8.2.5. Estructura de la obra.....	123
8.2.6. Sobre la obra.....	123
LANGSAM.....	123
8.2.7. Partitura para Tenor Horn de la séptima Sinfonía.....	127

8.3.	Gustav Holst.....	130
8.3.1.	Obras.....	132
	The Planets (Los planetas) Op. 32.....	135
8.3.2.	Historia.....	136
8.3.3.	Orquestación.....	136
8.3.4.	Estructura.....	137
8.3.5.	Influencias.....	137
8.3.6.	Curiosidades de la obra.....	138
8.3.7.	Adiciones a la obra.....	139
8.3.8.	Adaptaciones.....	140
8.3.9.	Partitura de los Planetas para Euphonium.....	143
9.	Línea Cronológica del Euphonium.....	149
	Conclusiones.....	153
	Bibliografía.....	155

## 1. Introducción

A través de los tiempos el Eufonio ha sido un instrumento que ha permanecido ausente en el trabajo Orquestal Sinfónico, tan solo unos pocos compositores del periodo romántico vieron en el la capacidad de cumplir sus expectativas acústicas para sus obras, el timbre y su característico sonido, lo hicieron especial para ser usado en pasajes específicos de sus composiciones, después de la primera guerra mundial, el instrumento gano más aceptación en la Banda y fue perdiendo su intento de protagonismo en la orquesta; en nuestra cultura colombiana es visto como un artefacto echo para el folclor y las tradiciones de la costas colombianas y como un instrumento “más” de la Banda Sinfonica, muchos de los trabajos compositivos para orquesta se han limitado a los instrumentos de este formato, sin pensar en otros instrumentos cuyas capacidades son idóneas para coexistir en este tipo de plantillas o formaciones, es este es el caso del Euphonium (Eufonio),

Por tal motivo este trabajo permite conocer un instrumento que esta habido por sonar y ser protagonista en el ámbito de la orquesta sinfónica, es un trabajo que permitirá entender la función y el roll que puede tener dentro de un formato, que por muchísimos años se ha mantenido congelado en el tiempo; también permite a los compositores visualizar sus futuras composiciones con la inclusión de un instrumento que seguro enriquecerá sus intenciones he ideas compositivas, a partir de compositores como Mahler, Strauss y Holst, que vieron en el instrumento la posibilidad de dar colorido a sus obras debido al dulce sonido que el Euphonium produce.

## 2. Problema

Surgen muchas incógnitas respecto a este instrumento, desde su nombre, su sonido, el repertorio, la forma de escribir para el instrumento, la lectura en clave de FA cuarta línea del pentagrama transportando y la lectura en clave de sol segunda línea del pentagrama sin transportar, etc.

Muchos de los directores de Banda y Orquesta creen que es un instrumento de relleno, que solo se usa para ciertos momentos, otros creen que es una especie de trombón con sonido opaco, muchos trombonistas tocan el Euphonium sin concebir el instrumento como un instrumento que tiene una personalidad y una identidad propia desde el sonido, que solo puede entender alguien que toca y estudia este instrumento a fondo.

El tener un instrumento costoso, cuando no existen plazas de trabajo para este instrumento en agrupaciones sinfónicas, son muchos los problemas y desafíos que plantea tener un instrumento que es considerado la última evolución de los instrumentos de metal; es por eso que con este trabajo daremos respuesta a estos interrogantes y crearemos un espacio de reflexión frente al panorama de este instrumento en el contexto actual del mundo, para ellos es necesario entender nuestro pasado.

### 3. Justificación

El movimiento musical Bandístico<sup>6</sup> y Orquestal, así como el popular, son empresas que están en constante evolución, y como parte de esa evolución musical, está el instrumento que viene como anillo al dedo para todas las posibilidades de estilos y géneros musicales, así como la posibilidad de incursionar en distintos formatos de grupos musicales instrumentales, esto hace que el Euphonium tenga un lugar muy especial en el mundo musical, por su grandes cualidades, pretendo transmitir el cómo entender este instrumento y cómo se comporta dentro de las obras, que aspectos tener en cuenta, y despertar la conciencia de los compositores a tener la posibilidad de dar vida al rol del instrumento dentro del formato orquestal sinfónico.

---

<sup>6</sup> Movimiento que se refiere a la actividad de las Bandas Sinfónicas.

## 4. Objetivos

Con el siguiente escrito se propone:

### 4.1 Objetivo General

Reconocer el Euphonium, Bombardino, Tenor Horn, Barítono, Fliscorno Barítono,<sup>7</sup> como un mismo instrumento y su importancia para los compositores que lo incluyeron en sus trabajos Orquestales.

### 4.2 Objetivos Específicos

- Contextualizar al lector sobre la historia y desarrollo del Euphonium.
- Aclarar las incógnitas que existen debido a los diferentes nombres que el instrumento recibe, así como todo su desempeño en el roll sinfónico.
- Acercar al lector al repertorio de este instrumento tanto de Orquesta y Banda, así como de solista y música popular.

---

<sup>7</sup> Referencia que se hace al mismo instrumento EUPHONIUM.



## Marco Teórico

### 5. Capítulo I

#### Referencia Histórica

##### 5.1. El Euphonium

Existe una confusión sobre el nombre del instrumento, muchos lo conocen con el nombre del Bombardino, en otros lugares como en Perú lo llaman Bajo, también llamado Fliscorno Barítono, Fliscorno tenor, Tuba tenor, etc. Por tal motivo explicaremos y aclararemos las dudas respecto al Euphonium.

Es claro que el Euphonium, es un instrumento único en la familia de los instrumentos de viento metal, y no lo digo por ser Eufonista<sup>8</sup>, sino porque sus características sonoras son tan diferentes que le ha otorgado una posición destacada en su medio natural que es la Banda Sinfónica o Banda de Viento<sup>9</sup>, estas muy populares en Inglaterra, Italia, Alemania, Estados Unidos y Colombia (Euphonium).

El Euphonium es un instrumento de la familia de los instrumentos de viento (metal) de tamaño grande, de construcción cónica<sup>10</sup>. Deriva su nombre de la palabra griega εὐφῶνος euphōnos, que significa "buen sonido" o "dulce-sonoro" (εὖ eu significa "bien" o "Bueno" y φωνή phōnē significa "sonido", por lo tanto "de buen sonido"). El Euphonium es un instrumento con válvulas; casi todos los modelos actuales son de pistón con válvula, aunque existen modelos de válvulas rotativas. Una persona que toca el Euphonium se le conoce con el sobre nombre de

---

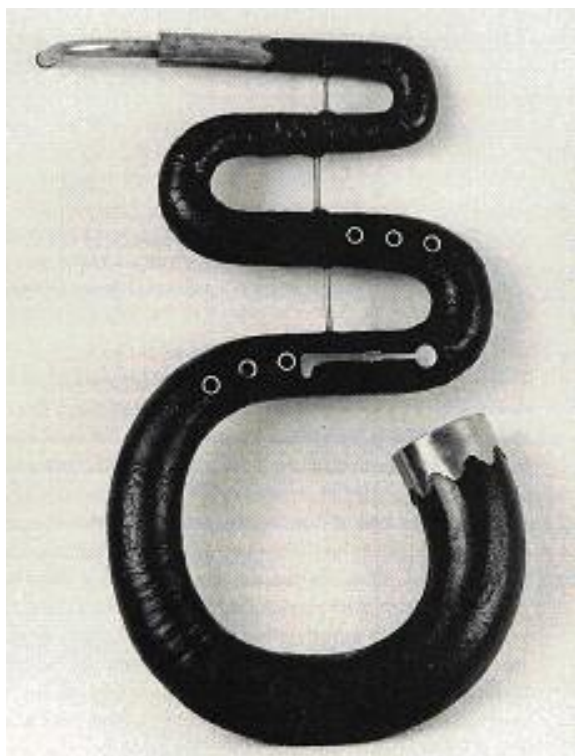
<sup>8</sup> Persona que interpreta el Euphonium.

<sup>9</sup> Conjunto Instrumental conformados por instrumentos aerófonos.

<sup>10</sup> que su tubo se va ensanchando desde el receptor de la boquilla hasta la campana

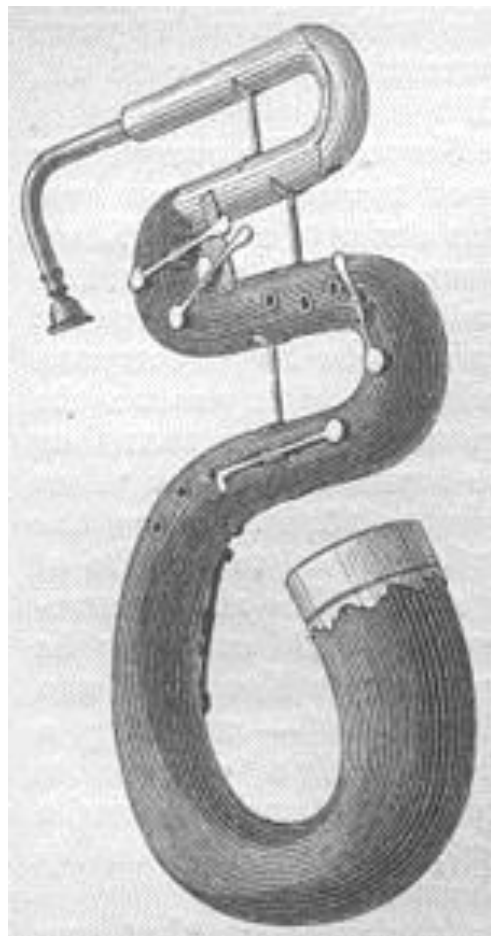
euphoniumist, euphonist, o Eufonista, mientras que los intérpretes británicos a menudo se refieren a sí mismos como eufists, o eufologists. Del mismo modo, el instrumento mismo se refiere a menudo como eupho o euph.

### EL SEMPERTON (SERPIENTE)



El primer precursor del EUFONIO y la familia de instrumentos de viento metal en general, se cree que ha sido el serpentón (serpiente), que deriva su nombre de su apariencia de serpiente. La serpiente, fue el antepasado más antiguo de todos los instrumentos de metal su construcción es de madera, latón o plata y con una boquilla profunda de copa hecha de cuerno o marfil. Si bien se utilizó la serpiente durante más de dos siglos que datan de finales del Renacimiento. La serpiente es citada como un

precursor del bombardino porque tienen varios aspectos en común. Ambos producen un sonido de la misma manera usando una boquilla de profundidad en forma de copa y los dos instrumentos son cónicos en diámetro y de longitud similar. Así, su tono de color y tesitura son similares (Euphonium).



La serpiente es el miembro más bajo de la familia de la Corneta<sup>11</sup>. Por lo general, tiene seis agujeros para los dedos y poder de tono y se utiliza con mayor frecuencia como una voz de apoyo para el tenor y el bajo en coros de iglesias y bandas militares. La calidad de sonido de la serpiente era ideal para el apoyo a la línea de bajo en conjuntos de viento de la época clásica y estuvo en uso durante más de trescientos años.

Algunos compositores significativos utilizaron el serpentón en sus obras. Handel escribió para ella en *Música para los reales fuegos de artificio* (1749), Beethoven anotó para la serpiente en marzo en una obra de carácter militar (1816) y Wagner también escribió para ella en *Rienzi*<sup>12</sup> (1842). Sin embargo, está bien documentado que el serpentón era un instrumento muy difícil de tocar, en gran parte debido a que los agujeros para los dedos están ampliamente separados. Pocos serpentones se hicieron después de 1835, que finalmente dieron paso a la oficleido<sup>13</sup>, un instrumento más refinado.

El oficleido se introdujo por primera vez en 1817 por el fabricante de instrumentos francés, Jean Hilaire Aste, a partir de un concurso promovido por el rey Luis XVIII de Francia, destinado a estimular la invención de un instrumento que tuviese más proyección sonora que la serpiente, su antecesor inmediato. Constituye una familia completa como los oficleidos contra bajos, bajo,

<sup>11</sup> cornos o fliscornos

<sup>12</sup> Opera de Richard Wagner.

<sup>13</sup> Instrumento predecesor del Euphonium.

alto quinticlave<sup>14</sup> y soprano. Fue difundido rápidamente por toda Europa, siendo fabricado en serie en varios países, su fabricante más importante fue la empresa francesa Gautrot Aine, que produjo un total de cerca de cien mil oficleidos, el suceso del oficleido fue tan grande en el siglo

XIX que grandes compositores de la época escribieran para este instrumento, como Wagner, Verdi, Klose y Rossini.

Estaba hecha de latón y una forma similar a un saxofón, al igual que la serpiente y el bombardino que se toca con una boquilla en forma de copa y produce un tono profundo. Mendelssohn escribió para el oficleido en El sueño de la noche de verano como lo hizo Berlioz en su Sinfonía Fantástica.



A diferencia de la serpiente, el oficleido se convirtió en un instrumento solista. Varios músicos se convirtieron en solistas del oficleido, los más eminentes de éstos eran Sam Hughes, Jean Prospere Guivier y Alfred Phasey. El oficleido era un instrumento difícil de dominar. George Bernard Shaw se refiere al sonido de la oficleido como, 'un novillo colore'<sup>15</sup>, pero destacó la interpretación haciendo alusión al sonido como: 'Oh más rosado que la Cereza' Sam Hughes en el Covent Garden. El oficleido sin embargo, será consumido por los avances de la tecnología a través de la invención de la válvula de pistón y el rápido crecimiento del movimiento de banda de música en Gran Bretaña.

<sup>14</sup> Instrumento similar al Oficleido, de tamaño más corto.

<sup>15</sup> Nuevo Color

Tom Winthorpe, con una oficleido en C (DO)<sup>16</sup> fabricado por la empresa constructora de instrumentos Courtois de Francia, este oficleido fue interpretado por Sam Hughes con la Royal Opera Italiana en el mismo teatro, en el año de 1870.

La primera válvula de pistón fue patentado en 1815 en colaboración por Heinrich Stölzel<sup>17</sup> y Friedrich Blumel<sup>18</sup>. En 1823 William Wieprecht<sup>19</sup> invento un instrumento de pistón con válvula llamado Tenor bass horn y en 1838 Carl Moritz<sup>20</sup> de Berlín hizo un instrumento similar llamado una tuba tenor. Sin embargo, fue en 1843 que Sommer<sup>21</sup> de Weimar ha diseñado y nombrado un pistón con válvula tenor y expresó que su instrumento es llamado "Euphonium". Su nombre se deriva de la palabra griega euphonos, que significa "dulce expresaron" y muchos consideran que este instrumento es el antepasado del moderno bombardino que hoy conocemos.

El bombardino y el oficleido coexistieron durante al menos cinco décadas, pero el bombardino fue más fácil de tocar, y tanto más barato y más fácil de fabricar en grandes cantidades. Curiosamente, de los tres oficleidistas<sup>22</sup> antes mencionados; Hughes, Prospere y Phasey, los dos últimos aprendieron el bombardino y se ganaron una buena vida para sí mismos como intérpretes del instrumento, mientras que Sam Hughes ignoró el bombardino y murió en 1898 dejando a su viuda en el dolor y la pobreza.

Durante la revolución industrial, las técnicas de fabricación y las técnicas de producción mejoraron. La válvula de pistón fue un producto de la revolución como lo fueron muchas otras

---

<sup>16</sup> Afinación en la que se encuentra el instrumento.

<sup>17</sup> Trompetista Alemán.

<sup>18</sup> Musicólogo Alemán.

<sup>19</sup> Músico, Director, Compositor he Inventor Alemán.

<sup>20</sup> Músico y constructor de instrumentos.

<sup>21</sup> Primer inventor del Euphonium.

<sup>22</sup> Persona que toca el Oficleido.

invenciones musicales. Sin embargo, el desarrollo más significativo relacionado con la aparición del Euphonium fue el movimiento de la banda de aficionados. Algernon Rose fue informado de que había 40.000 bandas de música en Gran Bretaña en 1893 y en el libro de Herbert y Myers, "The British Brass Band", Arnold Myers afirma que la instrumentación de banda de latón había cristalizado en el mismo período. Esto significaría que en los 50 o 60 años desde que Sommer inventó el Euphonium había aproximadamente 60,000 Eufonistas aficionados en Gran Bretaña.

La popularidad meteórica del instrumento no puede atribuirse únicamente a la Revolución Industrial o a la formación del movimiento de la banda de latón. Los fabricantes de instrumentos promovieron activamente el Euphonium ofreciéndoles como premios a los mejores oficleidistas en las competiciones. Esta práctica divisiva contribuyó a la desaparición de los Oficleido.

## 5.2. Adolphe Sax, su saxohorn y la gente que lo hizo popular durante la guerra entre los estados confederados

Algunas de las actividades sociales más importantes a mediados del siglo XIX fueron las actuaciones de conjuntos de música comunitaria. Alrededor de la época de la Guerra Civil Americana los conjuntos eran más a menudo que no las bandas de metal. La gran popularidad de la banda de metal fue el resultado de muchas contribuciones individuales a la mejora de los instrumentos de bronce.

Ha habido miles de fabricantes de instrumentos a lo largo de los siglos. Sin embargo, en la mente de la mayoría de la gente de hoy, en realidad sólo hay dos nombres asociados a la fabricación de instrumentos. La primera es obvia, Stradivarius. El segundo es igualmente

conocido, pero rara vez se piensa; Adolphe Sax. Sax fue el inventor del saxofón y más importante para los interesados en la historia de la Guerra Civil, el Sax horn.

Adolphe Sax nació en Bruselas el 6 de noviembre de 1814. Su padre, Charles Sax, era un carpintero y ebanista. Charles finalmente trabajó en una fábrica y más tarde comenzó a producir instrumentos de viento de madera como serpientes y flautas. Carlos fue autodidacta, y su trabajo se hizo tan bien considerado que el rey Guillermo I lo nombró fabricante de instrumentos a la Corte de los Países Bajos. Esto obligaba a Charles a suministrar instrumentos musicales a las bandas militares belgas. Lo que Charles Sax aprendió en la creación de sus aclamados instrumentos fue que las variaciones en los tonos fueron creadas por las proporciones de un agujero de un instrumento.

El sonido dependía además de si el instrumento era cilíndrico, cónico o una combinación de ambos. También notó la importancia del método por el cual se creó la fuente del sonido. Estudió muy de cerca la caña doble del oboe, la sola caña del clarinete, la boquilla de la copa de la trompeta y el agujero abierto de la flauta. Charles Sax fue una de las primeras personas en realizar una investigación exhaustiva en este campo. El hijo mayor de Charles, Adolphe, estaba allí para ayudarlo con todo su trabajo, y en el proceso, Adolphe aprendió mucho.

No hay mucho escrito sobre la madre de Adolfo. Llevaba 11 hijos, pocos de los cuales sobrevivieron hasta la edad adulta. La única cita que se sabe que ha dicho sobre su hijo Adolphe es: "El niño está condenado a sufrir; No vivirá".

Ella dijo esto de Adolphe después de que casi se ahogó en un río. Tuvo numerosos otros contratiempos que consistieron en varios envenenamientos, una grave caída por escaleras, una llamada cercana con una explosión de pólvora, que lo quemó gravemente, una sartén caliente

cayéndolo junto con una piedra de techo golpeándolo en la cabeza dejando una cicatriz. Que permaneció mucho tiempo en la edad adulta. Este tipo de mala suerte puede casi ser visto como un presagio de la clase de vida que tenía por delante el joven Adolphe.

Las desgracias de Adolfo no le impidieron convertirse en un fabricante de instrumentos calificados. Antes de que estuviera aún en su adolescencia, Adolphe Sax había aprendido a perforar las piezas de un clarinete a la perfección. Incluso fue capaz de crear el trabajo clave de estos instrumentos. A la edad de 14 años, Adolphe comenzó a estudiar música en la Royal School of Singing. Comenzó a estudiar flauta, pero más tarde tomó el clarinete bajo la instrucción de Valentine Vender, que era un famoso músico belga. Aprendió rápidamente de Vender, y en 1834 Joseph Küffner, un maestro y compositor alemán dedicó una obra para dos clarinetes a Adolphe.

Aunque Adolphe Sax volvió poco a poco a producir instrumentos en la tienda de su padre, lo que llevó a su carrera como fabricante de instrumentos fue sus grandes mejoras al clarinete bajo que se hicieron públicas en junio de 1838. Después de un exitoso viaje a París con el instrumento, Adolphe regresó a Bruselas, donde se encontró con una gran decepción en la Exposición de Bruselas de 1841. Sax se sintió alentado por Jacques Halévy, a quien había conocido en su viaje a París, para volver allí y seguir creando su familia de instrumentos. Contra las objeciones de su padre, Adolfo dejó Bruselas y salió para París con sólo 30 francos en sus bolsillos.

La llegada de Sax a París bordeó el desastre. Su padre le había advertido cuando se marchó que los fabricantes franceses no aceptaran amablemente la competencia extranjera en su propio suelo. Le prestaron 4,000 francos Halévy y otros amigos. Sax entonces instaló una tienda en Rue St. Georges y comenzó a anunciar sus instrumentos. Cuando un conductor local trató de escribir



partes para ellos, los miembros de la orquesta se negaron a usarlos porque no eran franceses. Poco después, casi todos los préstamos de 4.000 francos fueron robados. Se cree que el delincuente era probablemente uno de los competidores de Sax.

### 5.3. Familia vertical de Saxhorns

Hubo un llamado al apoyo del rey Leopoldo de Bélgica para patrocinar el trabajo de Sax. Inicialmente, el Rey no estaba interesado, pero el General Rumigny fue capaz de convencerlo de que los instrumentos de Sax eran óptimos para la música de estilo militar. Como resultado del nuevo interés del rey, las acciones de la compañía se pusieron a disposición en la Bolsa de París. Los rivales de Sax compraron todas las acciones y las vendieron por la mitad del precio. Su competencia una vez más logró arruinar su negocio (Saxhorn).

Adolphe Sax tenía muchas conexiones poderosas, sin embargo, y como resultado sus competidores nunca fueron completamente capaces de mantenerlo abajo. Como tercera oportunidad para recuperarse de sus problemas económicos, se organizó un concierto. Era una competencia entre bandas que usaban instrumentación tradicional e instrumentos producidos por Sax. La comisión y la enorme audiencia que asistió apoyaron a Sax. Él creía que sus problemas financieros finalmente habrían terminado, pero éste no era el caso. El competidor de Adolphe ha sobornado a sus empleados para obtener los planos de sus instrumentos y luego lo demandó rápidamente diciendo que Sax había robado sus instrumentos. Como resultado, Sax vendió la fábrica por cuatro mil francos.

Viajó a Inglaterra promocionando sus saxofones con un éxito limitado en pequeños conciertos. Luego regresó a Francia en el otoño de 1845 y compró de nuevo su fábrica. El

gobierno francés, que estaba convencido de los instrumentos Sax y su calidad superior debido a la contienda, ordenó cientos de instrumentos para las bandas militares oficiales. Sobre la sugerencia del general Rumigny, se utilizó la mano de obra de la prisión para producir estos instrumentos. Esto fue sólo porque Sax todavía no podía permitirse pagar a empleados calificados.

Este nuevo éxito seguía siendo de muy corta duración. En 1848 el gobierno francés estaba en agitación debido a la revolución. La agitación que siguió condujo a la revocación del contrato militar de Sax. Su banquero se declaró en bancarrota como resultado de la incapacidad de Sax para pagar su préstamo. Adolphe fue llevado a la prisión del deudor. Fue liberado poco después debido al apoyo de su amigo.

Cuando el presidente Louis Napoleón se nombró emperador Napoleón III, la oportunidad volvió a surgir para Sax, y una vez más las poderosas conexiones militares de Sax salvaron el día. El coronel Fleury, ayudante del campamento del emperador, era amigo de Adolphe y le presentó al emperador. Con un fuerte impulso por parte de Fleury, Napoleón III acordó darle a Sax el pago de 20.000 francos al mes para construir los instrumentos para las bandas militares. Desafortunadamente para Sax, este arreglo no duró mucho tiempo. Perdió una oportunidad similar en 1859 cuando el gobierno francés reemplazó todos sus instrumentos militares.

En el área de los instrumentos de cobre es difícil llamar a Sax un inventor. Sería mucho más exacto llamarlo perfeccionista. Los principios de Adolphe Sax fueron obtenidos principalmente del trabajo de su padre. Sax estaba interesado en el estudio de la acústica. Le preocupaban las proporciones correctas, como las medidas del diámetro, la longitud del tubo, la colocación de la válvula y la construcción de la boquilla. Se dio cuenta de que al prestar mucha

atención a tales detalles, las discrepancias en la entonación entre los instrumentos podrían ser eliminados. Sus esfuerzos resultaron en la creación de familias homogéneas de instrumentos.

Antes del trabajo de Sax, los instrumentos de latón militares provenían de muchos fabricantes en una amplia variedad de formas. Estas desviaciones dieron lugar a una discrepancia de afinación. Estos problemas se amplificaron aún más debido al hecho de que muchas bandas tenían instrumentos de cobre con llave y válvulas entremezclados.

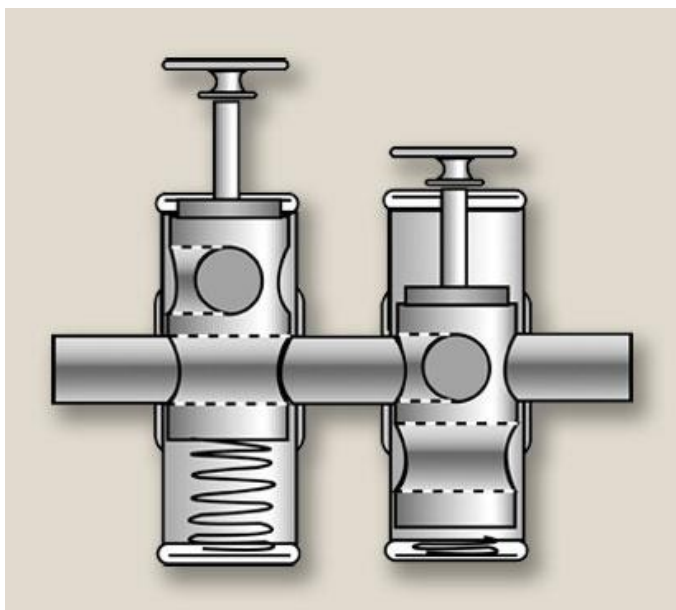
La familia completa de instrumentos de cobre, aunque mejoró mucho, no fue ni siquiera la invención de Sax. Anteriormente, un fabricante francés, Danays, creó una familia de bugles con válvulas llamadas Clavicorns<sup>23</sup>. Lo que hizo importante el trabajo de Sax fue la calidad general de sus instrumentos. En 1849, Adolphe Sax había revelado tres de sus mayores contribuciones al mundo del metal. Sax adoptó una forma vertical de tuba para todos estos instrumentos. Originalmente, incluso los instrumentos más agudos en su familia de cinco fueron colocados en posición vertical. Sin embargo, su búsqueda de la perfección acústica que más tarde hizo Sax para utilizar patrones horizontales que se asemejan a la corneta moderna.

Todas las familias Sax utilizaron el mismo diámetro, independientemente de si eran cónicas o cilíndricas. El saxhorn era una familia cónica<sup>24</sup>, que usaba las mismas posiciones para las notas, y la misma forma básica de la boquilla para todos sus miembros.

---

<sup>23</sup> Instrumento Similar al Bugle de la actualidad, de diámetro más pequeño.

<sup>24</sup> Hace referencia a la apertura constante del tubo, desde la boquilla, hasta la campana.



1. Diagrama recortado de una ilustración de una válvula Berliner Pumpen por Eric Ortner

Sax tomó las ideas existentes en el diseño de válvulas y las mejoró. Tomó algunos de sus diseños de válvulas en gran medida del fabricante de instrumentos Moritz en Berlín. Adolphe se convirtió en experto en la fabricación de la válvula Berliner-Pumpen de Moritz, e incluso fue

capaz de mejorarla. Lo hizo al suavizar los nueve ángulos agudos que formaban parte integral del sistema de válvulas. Estas curvas agudas en el paso del viento de los instrumentos de cobre eran a menudo la causa del tono pobre. Hizo un trabajo similar con las válvulas rotativas.

Los esfuerzos de Adolph en la creación de un instrumento valvulado con gran tono que dio lugar a la creación del saxhorn. La familia Saxhorn fue patentada en octubre de 1845 y utilizó una boquilla ancha de copa, copa profunda que se asemeja a la de un corno francés moderno. Hubo numerosas demandas presentadas contra Adolphe por su competencia en relación con este popular instrumento. Sin embargo, ninguno de los casos tuvo éxito.

Los Saxhorns tenían un diámetro más grande que el de una trompeta. La forma cónica del agujero produjo un tono suave. Este sonido cálido fue preferido por la audiencia del siglo XIX, tanto en los Estados Unidos como en Europa sobre el tono brillante de una trompeta cilíndrica<sup>25</sup>. Estas preferencias resultaron muy probablemente de la carencia de vientos suaves del sonido en

<sup>25</sup> Hace referencia a que el tubo no se ensancha desde el inicio, y es un instrumento construido en varias partes.

una Banda de cobres. El tono brillante de un conjunto compuesto enteramente de latones cilíndricos habría sido muy abrumador.

La familia completa del saxhorn, fue diseñada para realizar trabajo en funciones militares así como orquestales. Los instrumentos destinados al uso militar se sintonizaron en E-flat y B-flat (mi bemol - si bemol), mientras que los instrumentos diseñados para su uso en la orquesta estaban en la afinación de C y F. (do - fa). El conjunto completo de Saxhorns consta de siete miembros. El soprano en E-flat (mi bemol) y el soprano en B-flat (si bemol) eran idénticos en tono a la corneta estándar. El miembro del alto de la familia fue sintonizado en E-flat (mi bemol), mientras que el barítono estaba en B-flat (si bemol). El bajo fue construido en la llave de B-flat (Si bemol). El bajo también tenía un hermano mayor sintonizado a BB-flat (Si doble bemol). Sax completó la familia un par de años después de que dio a conocer los 5 instrumentos originales con una tuba en E-flat (mi bemol). Las diferencias en barítono y bajo Saxhorns son sutiles. Los miembros bajos de la familia tienen agujeros más grandes y como resultado son capaces de producir notas bajas más completas con menos esfuerzo.

Los Saxhorns obtuvieron una atención más favorable de las bandas militares que de las orquestas. Esto se debe en parte a que se mezclan demasiado bien con los instrumentos de cuerda y el contraste deseado en calidad tonal entre las dos familias está ausente. Esta razón se suma a la aversión de los miembros de la orquesta por los instrumentos. Su desagrado no se debía simplemente a la nacionalidad de Sax, sino también porque los miembros de la orquesta se verían obligados a comprar y aprender a tocar con nuevos instrumentos. Sin embargo, algunos compositores encontraron un lugar para el saxhorn en sus arreglos.

Incluso con gran aclamación de la crítica y poderosas conexiones en Francia y en el extranjero durante su vida, Sax murió el 4 de febrero de 1894, un hombre sin dinero. Se vio

obligado a vender su valiosa colección de 467 instrumentos en 1877 para pagar sus deudas. Sus deudas eran, por supuesto, un resultado directo de las malas habilidades empresariales. Esta debilidad hizo que Sax cayese víctima de la codicia de sus competidores inescrupulosos. Así que con todas las desgracias de Sax, ¿cómo pudo ganar un nombre en los instrumentos en los Estados Unidos? Esta pregunta se responde fácilmente con otro apellido.

La familia Distin era un quinteto inglés. El líder, y padre, John Distin era un miembro de la banda de la corte del rey George IV. En este punto, John estaba tocando trompeta de vara en la que fue considerado el segundo mejor intérprete en Gran Bretaña. Fue la primera trompeta de la orquesta tras el triunfo y la coronación de la reina Victoria.

A los hijos de John se les animaba a tocar con su padre. La familia Distin viajó por Gran Bretaña como una banda de metal en miniatura, y fueron inmensamente populares entre todos los que los habían escuchado. Con su éxito, la familia decidió probar su suerte en el resto del continente. Fue en esta gira donde conocieron a Adolphe Sax.

La familia Distin no logró la misma aceptación crítica en el resto de Europa que antes habían estado acostumbrados en Inglaterra. Esto fue especialmente cierto en Viena. Allí se desempeñaron terriblemente en una audición. Su mala ejecución fue un resultado directo de sus toscos instrumentos. El 4 de febrero de 1844 conocieron a Sax en el taller de Rue-Saint-Georges después de escuchar el saxhorn por primera vez la noche anterior.

Sax estaba ansioso por presentar a la familia Distin sus creaciones, según los recuerdos de Henry Distin. El éxito para los Distin siguió con la recepción de sus nuevos instrumentos. Aunque la nueva amistad encontrada entre Sax y los Distin era mutuamente beneficiosa, casi con seguridad se hizo más por la promoción de los instrumentos de Sax. Los instrumentos fueron

llevados de vuelta a Inglaterra donde ganaron mucha más notoriedad. En 1846 la familia tomó los Saxhorns a través del Océano Atlántico y viajaron a los Estados Unidos de América donde muchos oyeron el instrumento por primera vez.

Se cree que la primera banda en comprar Saxhorns en los Estados Unidos fue la Brigada Stonewall Brigada de Staunton, Virginia. De hecho, antes de unirse a la 5<sup>a</sup> Infantería de Virginia, los intérpretes se llamaron la montaña de Saxhorn banda de Staunton. Llevaron estos instrumentos a lo largo de la Guerra Civil. No eran de ninguna manera la única banda del sur para hacerlo.

La 26a banda del regimiento de Salem, Carolina del Norte también los llevó. Los instrumentos de bronce eran muy superiores a sus contrapartes de madera en las condiciones de guerra. Esa es, por supuesto, una de las razones por las que las bandas de música ganaron popularidad durante la Guerra Civil. Sin embargo, los instrumentos de cobre también podrían ser víctimas de los juicios de la vida militar. Los instrumentos de la banda de Salem no fueron la excepción. En abril de 1864 los miembros de la banda pidieron que el gobernador Vance intente ejecutar el bloqueo y el comercio de algodón para un nuevo conjunto de Saxhorns. El ayudante del gobernador respondió diciendo: "Él (Vance) me ordena que diga que enviará el algodón para ese propósito si usted lo provee, siempre y cuando los vientos continúen corriendo".

Esa era una proposición inviable para casi cualquier soldado confederado en ese último mes de la guerra. Para añadir al insulto he injuria, la 26<sup>a</sup> Banda Regimental se vio obligada a entregar la mayor parte de sus instrumentos maltratados a las tropas de la Unión en los últimos días de la guerra, cuando fueron capturados por el ejército yanqui. Julius Augustus Leinbach<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Soldado y músico del regimiento.

escribió de su captura, "Caminamos hasta ellos y fueron tomados a cargo. Nuestros instrumentos nos fueron quitados y eso parecía ser la experiencia más amarga de todos... "

Algunos de los instrumentos interpretados por varias bandas de Carolina del Norte, incluyendo un bajo E flat (mi bemol) sobre el saxhorn de hombro interpretado por Leinbach en la primera parte de la guerra, se puede ver públicamente. Éstos están en el museo de Wachovia del viejo Salem. Hay otras colecciones fuertes de instrumentos del período de la Guerra Civil en exhibición pública en todo el país. El Smithsonian y el Henry Ford Museum ambos tienen exhibiciones extensas. Sin embargo, no hay exhibiciones públicas de un conjunto completo de 7 Saxhorns en los Estados Unidos.



*2. Posiciones de los instrumentos verticales de frente y sobre los hombros*

Los saxhorn erguidos o verticales no eran ampliamente utilizados por la unión y las tropas confederadas durante la guerra. En cambio, prefirieron los instrumentos sobre hombro patentados en 1838 por Allen Dodworth<sup>27</sup> y fabricados en Austria. El nombre Saxhorn es más a menudo que no se utiliza para describir los instrumentos de hombro, así como el estilo vertical.

Este es un título inexacto. Sin embargo, es una inexactitud, que no se inició en cualquier momento recientemente. La nomenclatura se utilizó incluso en el contexto equivocado durante la época de la guerra entre los Estados. Sin embargo, para el interés de este artículo, los instrumentos sobre el hombro se discutirán también.

<sup>27</sup> Compositor y director de Banda y constructor de instrumentos.



Es importante señalar que en su mayor parte, los instrumentos de hombro también se hicieron para que las familias coincidiesen. Por lo tanto, al menos se mantuvieron fieles a los principios de Sax. Sobre el hombro los instrumentos se hicieron de la misma longitud de la tubería. Sin embargo tenían campanas más ajustadas que crearon un cuello más largo que los instrumentos verticales. Por lo tanto, parecen más largos. Otra gran diferencia entre los dos instrumentos era que sobre las versiones del hombro utilizaron las válvulas rotatorias en la mayor parte, como la patente de las válvulas Berliner-Pumpen perfeccionadas por Adolphe Sax.



3. Ilustración de una familia de Sax horns sobre el Hombro

Allen Dodworth era un fuerte partidario de la creación de Sax. En 1849 los describió como siendo, muy superiores a cualquier otra clase de instrumentos en uso. Allen Dodworth diseñó sobre los instrumentos del hombro

específicamente para marchar. Él escribió un libro muy influyente de la instrucción llamado, la escuela de la Banda del latón de Dodworth, publicado en 1853. Ayudó a informar a bandas de la pequeña comunidad cómo comenzar y mantener una organización acertada. Es importante señalar que la mayoría de las bandas que se alistaron en la Guerra Civil fueron originalmente bandas de aficionados de la comunidad que actuaban con las milicias locales. En la Escuela de la Brass Band de Dodworth, sugirió: "Al seleccionar los instrumentos, se debe prestar atención al uso que se pretende; Si para propósitos militares solamente, los que tienen las campanas detrás, sobre el hombro, son preferibles, pues lanzan todo el tono a los que están marchando, pero para

cualquier otro propósito no son tan buenos ... .Para los propósitos generales, éstos con la campana hacia arriba, como el SaxHorn, son las más convenientes y deben ser adoptadas por todos aquellos que no son exclusivamente militares; Se debe tener cuidado de tener todas las campanas de una manera."

Muchas bandas aficionadas del día utilizaron la instrumentación que combinaba sobre los instrumentos del hombro, hasta los Saxhorns verticales y los instrumentos con la campana adelante. Esta mezcla causó problemas significativos con la entonación. Este tipo de instrumentación fue a menudo parcialmente el resultado del costo de los instrumentos, o en muchos casos simplemente un desconocimiento de la ciencia acústica.

Allen Dodworth fue muy influyente como líder de banda y como inventor de instrumentos. Uno de sus protegidos más conocidos fue Patrick Gilmore, el famoso intérprete de corneta de la Brigada de Boston. Al igual que el conjunto de Gilmore, The Dodworth Band participó en la Guerra Civil. En este momento fue dirigido por el Hermano Harvey de Allen.

Harvey Dodworth asumió el control de la dirección de la banda en 1860. En 1862 Harvey fue seleccionado por el departamento de guerra para servir en un consejo asesor para sugerir una política para las bandas militares. Naturalmente, la selección de Dodworth para instrumentación de bandas regimentales incluía Saxhorns sobre el hombro.

El grupo se alistó por tres meses como parte del 71.º regimiento de la milicia de Nueva York. La banda no era sólo un excelente alivio de la fatiga del servicio militar. Ganaron su paga en el primer Manassas sirviendo y rescatando a los heridos en el campo de batalla. Aunque se alistó para solamente un período corto, la Banda de Dodworth ayudó más adelante en el esfuerzo de la guerra de la unión realizando conciertos de beneficencia.

La disparidad entre los dos ejércitos también es evidente con respecto a sus bandas. Mientras que el 71 era gallivanting alrededor en la alta sociedad de Nueva York, la 26a Banda del regimiento de Salem, Carolina del Norte tenía su propia versión de conciertos de beneficencia. Éstos se realizaron solamente con el interés de poner la comida en sus propios estómagos.

Por encima del hombro los instrumentos no se fabricaban exclusivamente en Europa. Esto se convirtió cada vez más en el caso después de 1850. Hubo muchos fabricantes en los Estados Unidos que fueron bastante exitosos como resultado directo de la guerra entre los Estados. Algunos de los fabricantes instalaron tiendas en el área de Boston. Graves and Company, J. Lanthrop Allen, E.G. Wright eran sólo unos pocos fabricantes del área de Boston.

Había otros fabricantes de instrumentos que construyeron instrumentos del estilo de Sax en la ciudad de Nueva York. CALIFORNIA. Zoebisch y Sons eran uno de esos fabricantes. Harvey Dodworth de Nueva York también tiene su nombre impreso en algunos sobre los instrumentos del hombro. Estos no fueron fabricados por la familia Dodworth, sino por John F. Stratton, otro fabricante de instrumentos de la ciudad de Nueva York. La aprobación de Harvey era tan necesaria para salvar el apellido, como para ganar un poco más de dinero. Los fabricantes de instrumentos de la época pretendían producir instrumentos respaldados por los Dodworth. Muchos de estos instrumentos aprobados eran de mala construcción. Por lo tanto, el H.B. El sello de Dodworth en los instrumentos de John F. Stratton tenía mucho significado en cuanto a sello de calidad.

Stratton también fue uno de los primeros fabricantes a producir en masa instrumentos. Su primera fábrica en Nueva York se estableció en 1860. En 1861 Stratton estaba llenando los contratos del gobierno y la producción de un sin precedentes de 100 instrumentos al día. Éstos

eran para la mayor parte trompetas de campo y clarines, no Saxhorns. Sin embargo, sus contribuciones en el campo de la producción masiva hicieron que los conjuntos de instrumentos estuvieran disponibles a un costo razonable para el final de la guerra.

Un fabricante que aprendió mucho de los esfuerzos de Stratton fue Henry Distin. Henry, que era un miembro famoso de la familia de Distin, trabajó por un breve tiempo en Filadelfia con la Compañía de J. W. Pepper en 1877. Después de trabajar con ellos él instaló su propia fábrica en Williamsport, Pensilvania en 1887.

Aunque sobre el hombro los Saxhorns eran muy populares durante la guerra civil, comenzaron a caer en desgracia hacia 1870. La banda de metal del miembro de los 24 miembros perdió su renombre mientras que las Bandas magníficas del concierto con los vientos mezclados recibieron la aclamación más crítica. Con la excepción del barítono, Saxhorns ya no se utilizan en la mayoría de las bandas estadounidenses. Sin embargo, hasta la fecha en Inglaterra, bandas de música de la comunidad todavía utilizan la familia saxhorn. Los gustos musicales cambian. Hoy en los Estados Unidos es doloroso ver la asistencia de conciertos puestos por las bandas de la comunidad en los parques locales disminuyen en algunas áreas. A medida que cada vez menos personas se presentan a estas actuaciones comunitarias, uno de los últimos vestigios de la vida social del siglo XIX se convierte en otro recuerdo.

Vale la pena destacar en este punto que la serpiente, el oficleido y el bombardino como parecían no sustituirse literalmente entre sí; los tres co-existieron durante mucho tiempo antes de que el bombardino, finalmente los reemplazara. Del mismo modo, sería erróneo dar la impresión de que la invención de la válvula de pistón era totalmente responsable del crecimiento del movimiento banda de música. De hecho, cornetas con llaves de Halliday coexistieron en bandas de música por un número de años antes de que los instrumentos con válvulas de pistón,

finalmente, los reemplazaran. Sin embargo, es justo decir que el principio de la válvula podría aplicarse más fácilmente a cualquier tipo de voz del instrumento. Esta fue la principal ventaja que tenía sobre el sistema de llave.

Mientras que el bombardino estaba floreciendo en el movimiento banda de música en Gran Bretaña también se está estableciendo en las bandas militares en toda Europa y los EE.UU. En 1850 se requirió que la infantería francesa y bandas de caballería deben tener al menos cuatro Saxhorns de bajo y dos cuernos barítono. En 1851 la artillería real del personal de la banda de Woolwich sustituye su oficleido con un bombardino y en Japón en 1870 se formó una banda militar que utiliza dos Eufonios. Esta tendencia de Eufonios incluidos en la banda militar continuó hasta que el bombardino ha ocupado un puesto fijo en las bandas militares en todo el mundo. Richard Franko Goldman, hijo del famoso director de orquesta estadounidense, Edwin Franko Goldman dijo, "el bombardino es indispensable en las bandas de viento".

Incluso hoy en día la nomenclatura del bombardino está, no estandarizada por completo. El Eufonio de aspecto similar en España se llama un 'bombardino', los alemanes tienen un 'bass kleine "o" Baryton', Italia un "Fliscorno Basso y Francia un" SAXHORN-basse 'o' Clarión-basse'. Todos estos son nombres para aproximadamente el mismo tipo de instrumento con válvula hecho en Bb (si bemol) con ocho pies de tubería cónica y la misma gama básica.

El diseño y desarrollo del bombardino se beneficiaron de los avances tecnológicos de la revolución industrial. Los primeros jugadores virtuosos también contribuyeron al desarrollo del instrumento. Alfred Phasey, profesor de bombardino en la Escuela Militar de Música, Kneller Hall, aumentó el tamaño del orificio del instrumento en dos ocasiones, en 1859 y 1870. El diseño de la primera válvula de bombardino acción corta en 1864, también se le atribuye a él. A pesar de estos avances el instrumento todavía tenía problemas inherentes de la entonación, sobre todo

en el registro inferior. Algunos fabricantes han vencido el problema mediante la adición de válvulas adicionales; algunos Eufonios tenían cinco y seis válvulas. Otros fabricantes de instrumentos diseñan palancas (gatillos) con acceso principal a las bombas de afinación, por lo que los intérpretes pueden tirar o empujar las bombas cuando sea necesario. Ninguno de estos métodos era totalmente exitoso.

En 1874 el Dr. David Blaikley, de Boosey and Co. de Londres ha ideado un sistema de compensación automática que mejoró drásticamente la entonación del bombardino. Patentó el invento y describe su funcionamiento a continuación:

El tubo conectado a la tercera válvula que pasa a través de la primera y segunda, de tal manera que, cuando el tercer pistón es presionado, el aire pasa a través de pasajes en la primera y segunda válvulas, además de los dos pasos comunes diseñados en el tercer pistón, la tubería adicional está conectada con el primero y segundo pistón, respectivamente, para añadir dos pasos de aire a cada una de sus válvulas. Cuando el primero o segundo pistón se presiona con el tercero, se aumenta la longitud del paso. Cuando los tres son simultáneamente son usados, se emplea el conjunto de la tubería adicional, para compensar la disminución de la afinación del instrumento que es causada presionando la tercera válvula.

Cuando cesó la patente en 1974 el sistema fue copiado por la mayoría de los principales fabricantes de bombardino incluyendo: Yamaha, Miraphone, Wilson, Hirsbrunner y Sterling. Este avance permitió al intérprete aún más fácil que antes desarrollar su técnica y virtuosismo.

Un desarrollo posterior tuvo lugar en 1964, cuando el movimiento banda de música cambió de tono alto (A (la) = 452.5 vibraciones por segundo) de tono bajo (A (la) = 440 vibraciones por

segundo). Este fue un importante desarrollo en términos que el bombardino se convierta en un instrumento de recital y que le ha permitido experimentar con mayor precisión en conjuntos alternativos a la banda de música de viento.

El bombardino, se lanzó con entonación de concierto en la afinación de B $\flat$  (si bemol). Para un instrumento de cobre con válvula como el Euphonium, esto significa que cuando las válvulas no están en uso, el instrumento produce los parciales de la serie armónica de B $\flat$  (si bemol). En general, se ha orquestado como un instrumento no transpositor como el trombón, escrito en tono de concierto en la clave de fa cuarta línea del pentagrama con pasajes más altos en la clave de sol del tenor. Clave de Sol segunda línea orquestado para partes de bombardino en transposición hacia abajo una novena importante se escribe en la mayoría de partituras para banda de música: en la banda de música de estilo y tradición Británica, donde las partituras del bombardino se escriben siempre de esta manera. En la música de banda de la Europa continental, piezas para el bombardino se pueden escribir en la clave de fa como un instrumento de transposición en B $\flat$  (si bemol) sonando una segundo más abajo que lo escrito.

A mediados de los años setenta John Fletcher, Tubista de renombre mundial ayudó a Boosey and Hawkes fabrica de Instrumentos Musicales, a desarrollar un nuevo calibre grande con una gran campana y lo llamaron (Besson Sovereign). En 1987 Boosey and Hawkes reintrodujeron el orificio medio, además de diseño de Fletcher. Los dos modelos fueron contados Sovereign 968 y 967, respectivamente. Otro cambio significativo en estos instrumentos fue que las campanas fueron fabricadas en una sola pieza, dando vueltas sobre un mandril en lugar de ser de fuelle y con costura. Esto permitió que la campana pudiese hacerse a partir de un material más delgado.

En 2002 Boosey and Hawkes lanzó su Prestige Bombardino en dos tamaños como antes (2052 y 2051). El bombardino solista Steven Mead fue en gran parte responsable del desarrollo de este instrumento, que ahora es uno de los modelos profesionales más populares en todo el mundo. El Prestige ha mejorado en gran medida el potencial del instrumento que se toca en sintonía con la adición de un disparador principal de afinación. Con otros avances tecnológicos que serán inevitables en los próximos años, pero por primera vez desde su invención, ahora tenemos un bombardino que está cerca de la perfección.

#### 5.4.El reconocimiento del nombre y conceptos erróneos

El Euphonium y el Fliscorno barítono difieren en que el tamaño de diámetro interior de la bocina del barítono es típicamente menor que el de la Euphonium, y el barítono es principalmente de agujero cilíndrico, mientras que el Euphonium es predominantemente de taladro cónico. Los dos instrumentos son fácilmente intercambiables para el instrumentista, con alguna modificación de la respiración y de la embocadura, dado que los dos tienen rango y digitación idénticos. El barítono cilíndrico ofrece un sonido más brillante y el Euphonium cónico ofrece un sonido más suave, no brillante y más cálido.

El llamado barítono americano, con tres válvulas en la parte frontal del instrumento y una campana que apunta hacia adelante curva, fue dominante en bandas escolares estadounidenses durante la mayor parte del siglo XX, su peso, forma y configuración conforme con las necesidades de la banda de música. Aunque este instrumento es en realidad un híbrido del taladro cónico-cilíndrico, ni completamente Euphonium ni barítono, fue etiquetado casi universalmente un "barítono" por directores de banda y compositores, contribuyendo así a la confusión de la terminología en los Estados Unidos.



Varios catálogos musicales de finales del siglo XIX (como Pepper y Lyon & Healy) vendieron un instrumento similar al Euphonium llamado "B ♭ bass" "si bemol bajo" (para distinguirlo del E ♭ "mi bemol" y el BB ♭ bass "si doble bemol bajo). En estos dibujos del catálogo, el B ♭ Bass (si bemol bajo) tenía tubos más gruesos que el barítono; Ambos tenían tres válvulas. En la misma línea, cuerpos de tambor y corneta introdujeron el "Bajo-barítono", y lo distinguieron del barítono. El tubo más grueso del bajo de tres válvulas B (si) permitió la producción de falsos-tonos fuertes, proporcionando acceso cromático al registro de pedales.

El nombre original de Ferdinand Sommer para el instrumento fue el Eufonio. A veces se la llama tuba tenor en B ♭ (si bemol), aunque esto también puede referirse a otras variedades de tuba. Nombres en otros idiomas, como se incluyen en las puntuaciones, también puede ser ambiguas. Incluyen el French basse, la saxhorn bajo, y la tuba bajo; el nombre Alemán es Baryton, Tenorbass y Tenorbasshorn; en italiano, Barítono, bombardino, Eufonio y Fliscorno Basso. El nombre alemán más común, Baryton, pudo también haber causado el uso americano del término "barítono" para el instrumento con la afluencia de músicos alemanes que llegaron a los Estados Unidos en el siglo XIX.

### 5.5.Historia y desarrollo

Como un instrumento de cobre-barítono expresado, el bombardino remonta su ascendencia a la oficleido y finalmente de nuevo a la serpiente. La búsqueda de un instrumento de viento fundamental satisfactoria que pudiera soportar masas de sonido por encima de ella se tomó un tiempo. Si bien se utilizó la serpiente durante más de dos siglos que datan de finales del Renacimiento, que era muy difícil de controlar su calidad de tono y el tono de manera

desproporcionada debido a sus pequeños agujeros para los dedos abiertos. El oficleido, que fue utilizado en bandas y orquestas desde hace algunas décadas en el temprano a mediados del siglo XIX, utiliza un sistema de llaves y era una mejora con respecto a la serpiente, pero todavía no era fiable, especialmente en el registro agudo (History).

### 5.6. Características Generales

Modelos profesionales tienen tres válvulas de acción superior, ejecutados con los tres primeros dedos de la mano derecha, además de una "compensación" cuarta válvula, generalmente se encuentran a mitad de camino hacia abajo del lado derecho del instrumento, tocado con el dedo índice izquierdo; tal instrumento se muestra en la imagen de la siguiente página.



Modelos principiantes a menudo tienen sólo las tres válvulas de acción superior, mientras que algunos modelos intermedios "estudiante" pueden tener una cuarta válvula de acción superior, tocada con el cuarto dedo de la mano derecha. Los sistemas de compensación son caros de construir, y hay en general una diferencia sustancial en el precio entre los modelos compensados y los de no-compensación.

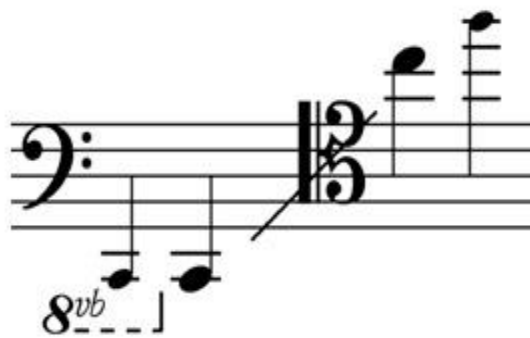
Con la invención del sistema de válvula de pistón en 1818, la construcción de instrumentos de metal con una disposición de sonido más uniforme y el poder tocar en todos los registros, se hizo posible. El Euphonium se dice que ha sido inventado, como un "wide-bore, corneta de válvula de la gama barítono", por Ferdinand Sommer de Weimar en 1843, aunque Carl Moritz en

1838 y Adolphe Sax en 1843 también se han acreditado. Mientras que la familia de Sax, los Saxhorns se inventó más o menos al mismo tiempo y el Sax horn bajo es muy similar a un bombardino, también hay diferencias.

El "estilo británico" que es el de compensar el bombardino fue desarrollado por David Blaikley en 1874, y ha estado en uso en Gran Bretaña desde siempre; Desde ese momento, la construcción básica del bombardino en Gran Bretaña ha cambiado poco. El Euphonium tiene una amplia gama, cómodamente desde C2 (do 2) a aproximadamente un B $\flat$  4 (si bemol 4) para los intérpretes de nivel, en manos de profesionales se puede extenderse desde B0 (si) hasta un máximo de B $\flat$  5 (si bemol 5). También dependiendo del tipo de instrumento, si es compensado (de 3 pistones de acción superior y un cuarto pistón de acción compensada) que le permitirá abracar todo el registro completo; o de uno intermedio (3 pistones de acción superior), que solo le permitirá llegar hasta una parte del registro hacia abajo. Las notas más bajas que se pueden obtener dependen de la válvula extra que tenga a punto el instrumento. Todos los instrumentos de tres pistones son cromáticos hasta E2 (mi 2), pero los instrumentos de cuatro pistones se extienden hacia abajo para que lleguen a un C2 (do2) los instrumentos de compensación no tienen tales problemas de entonación y pueden tocar la voz del bajo B1 (si1). A partir de B $\flat$ 1 (si bemol 1) abajo se encuentra el "rango pedal", es decir, los fundamentos de la serie armónica del instrumento. Se producen fácilmente en el bombardino en comparación con otros instrumentos de metal, y la extensión de la gama depende de la marca del instrumento exactamente de la misma manera que se acaba de describir. Por lo tanto, en un instrumento de cuatro con válvula de compensación, la nota más baja posible es B0 (si 0), a veces llamado doble pedal B (si), que es seis líneas adicionales debajo de la clave de Fa.



4. Tesitura del Fliscorno Barítono y Tenor Horn en Bb (si Bemol)



5. Tesitura del Euphonium Compensado Profesional. Escrito en tono real.

Como con los otros instrumentos de construcción cónica tales como la corneta , el flugelhorn (bugle) , el corno francés y la tuba , la tubería del Euphonium aumenta gradualmente de diámetro en toda su longitud, lo que resulta en un tono más suave, más suave en comparación con los instrumentos de construcción cilíndrica como la trompeta , trombón , Sudréfono<sup>28</sup> , y el Fliscorno barítono. Mientras que un sonido verdaderamente característico del bombardino es bastante difícil de definir con precisión, la mayoría de los instrumentistas están de acuerdo en que un sonido ideal es oscuro, rico, cálido y aterciopelado, con prácticamente ninguna dureza el mismo. Por otra parte, el sonido deseado varía geográficamente; Los Eufonistas europeos,

<sup>28</sup> Instrumento similar al Tenor Horn.

especialmente los británicos, en general utilizan un vibrato más rápido y constante al igual que un timbre más oscuro, mientras que los estadounidenses tienden a preferir un sonido más directo y abierto con menos frecuentes usos del vibrato. Esto también tiene que ver con los diferentes modelos de instrumentos preferidos por los intérpretes británicos y estadounidenses.

Aunque digitaciones del bombardino no son diferentes de las de la trompeta o la tuba, el Eufonista que comienza, probablemente experimente problemas significativos con la entonación (afinación), la respuesta y alcance en comparación con otros intérpretes de instrumentos de metal que también están comenzando. Además, es muy difícil para los estudiantes, incluso de la edad de la escuela secundaria, desarrollar los ricos sonidos característicos del bombardino, debido en parte a los modelos de instrumentos utilizados en las escuelas y en parte a la falta de conciencia de buenos modelos de sonido del bombardino.

## 6. Capítulo II

### 6.1. Los Modelos Populares

Muy en general, los modelos profesionales más populares de bombardino en el Reino Unido son Besson Prestige y modelos Sovereign. El más popular en los Estados Unidos son el Willson 2900 y 2950. En ambos casos, estos modelos han ganado popularidad a través del uso y el patrocinio de intérpretes muy respetados y maestros; en Gran Bretaña, por Steven Mead, y en América, por el Dr. Brian Bowman. En los últimos años, la marca Yamaha ha lanzado su Eufonio YEP-842 Custom que ha ganado popularidad en los Estados Unidos debido a actividades similares por parte de Adam Frey. Más recientemente, Demondrae Thurman ha trabajado en conjunto con Miraphone para desarrollar el Embajador 5050.

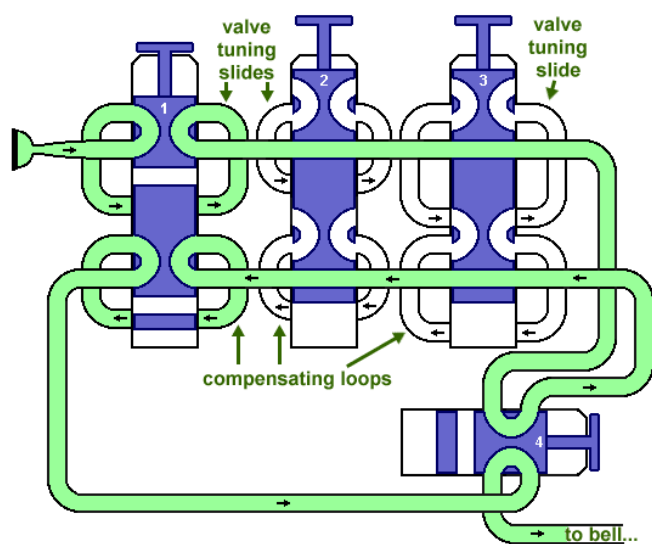
En los últimos años, la empresa Besson cayó en dificultades financieras y diversos aspectos del negocio y el nombre fueron adquiridos por Buffet Crampon de Francia. Los activos restantes fueron adquiridos por la empresa alemana-Schreiber Keilwerth, que introdujo rápidamente instrumentos rivales con la marca York al mercado. En 2010, Schreiber-Keilwerth también fue adquirida por Buffet Crampon, y la marca York fue eliminada.

Otros modelos profesionales de gran prestigio que se encuentran en todo el mundo son el Yamaha 642, el Meini-Weston Melton 451 y 551, y más recientemente, el Adams bombardino personalizado, modelos E1, E2 y E3.

Un modelo que es de fácil venta y muy común en las escuelas de música es el de gama intermedia, en los Estados Unidos es el Yamaha YEP-321 y YEP 321s, que tiene cuatro válvulas de acción superior y no es de acción compensada (aunque extrayendo la válvula (bomba) del

Cuarto pistón ofrece una opción para regular la afinación en el registro bajo, pero no es de gran ayuda, por tal motivo los intérpretes se ven empujados a adquirir instrumentos profesionales. Otros modelos similares de bombardino son hechos por Besson, Willson, Júpiter, y bajo los nombres de muchos fabricantes estadounidenses como Conn y Selmer entre otros. Besson produce un Euphonium no compensado de tres válvulas superiores y una cuarta válvula al costado, similar a un Eufonio profesional en su diseño.

## 6.2. Sistema Compensado



El bombardino compensado es común entre los profesionales. Se utiliza un sistema de 3 + 1, con tres válvulas verticales y una válvula en el costado. El sistema de válvula de compensación utiliza tubería adicional, por lo general saliendo de la parte posterior de las tres válvulas en posición vertical, con el fin de lograr la

entonación adecuada en el rango inferior del instrumento. Este rango es de E2 (mi<sup>2</sup>) a B $\flat$ 1 (si bemol). No todos los Eufonios de cuatro válvulas y 3+1 válvulas están compensados. Sólo aquellos diseñados con tubería adicional están compensados. Había, a la vez, Eufonios de tres válvulas compensados disponibles. Esta configuración utiliza tubería adicional, tal como los modelos de compensación 3+1 lo hicieron, con el fin de llevar el instrumento a notas C2 (do<sup>2</sup>) y B1 (si<sup>1</sup>) en sintonía. Esta configuración de compensación de tres válvulas está disponible en bombardino barítono estilo británico, por lo general en los modelos profesionales.

### 6.3. Bombardino doble campana



Una creación única de los Estados Unidos fue el bombardino de doble campana, con una campana segunda más pequeña, además de la principal; el intérprete podría cambiar campanas para ciertos pasajes o incluso para las notas individuales mediante el uso de una válvula adicional, operada con

la mano izquierda. Aparentemente, la campana más pequeña estaba destinada a emular el sonido de un trombón (era cilíndrico-bore) y estaba destinado, posiblemente, para situaciones de rendimiento en la que trombones no estaban disponibles. La medida en que la diferencia en el sonido y el timbre era evidente para el oyente, sin embargo, es un tema de debate. Harry Whittier de la banda Patrick S. Gilmore introduce el instrumento en 1888, y fue utilizado ampliamente en ambas bandas escolares y de servicio durante varias décadas. Harold Brasch reconocido Eufonista estadounidense trajo el estilo británico de compensación del bombardino a los Estados Unidos en 1939, pero el bombardino de doble acampanado puede haber permanecido en uso común incluso en los años 1950 y 1960. En cualquier caso, se han convertido en raras piezas (que eran la última invención en los anuncios de Conn en la década de 1940, y el catálogo de King en la década de 1960), y son generalmente desconocidos para los músicos intérpretes más jóvenes. Se conoce principalmente ahora a través de su mención en la canción " Setenta y seis trombones " del musical El hombre de la música de Meredith Willson.



#### 6.4. El Bombardino de marcha



Una versión en marcha del Euphonium se puede encontrar en una banda de marcha, aunque a menudo es reemplazada por su primo más pequeño, más fácil de transportar, el barítono de marcha (que tiene una campana y una configuración de válvula similar a una trompeta). Los Eufonios de marcha son usados por bandas de la marcha en escuelas, y The Drum and Bugle Corps, y algunos cuerpos Bandístico (tales como los diablos azules y el regimiento fantasma) marchan las secciones de todos los Eufonios y la sección de los Barítonos o una mezcla de ambos. Dependiendo del fabricante, el peso de estos instrumentos puede ser difícil para el ejecutante promedio y requieren gran fuerza para mantener durante las prácticas y las actuaciones, dando lugar a problemas en el dedo meñique derecho, o callos en la mano izquierda, y posiblemente problemas de espalda y brazos.

Otra forma del Euphonium de marcha es el Euphonium convertible. Recientemente y ampliamente producido, el cuerno se asemeja a una tuba convertible, siendo capaz de cambiar de un concierto vertical a una marcha hacia adelante con la campana sobre el hombro izquierdo o derecho. Estos son producidos principalmente por Júpiter o Yamaha, pero otras versiones menos costosas se pueden encontrar.

### 6.5.El Barítono de cinco válvulas

El Euphonium de cinco válvulas (no compensador) es una variación extremadamente rara del Euphonium fabricado a finales del siglo XIX y principios del XX por la compañía británica de instrumentos musicales Besson y la Compañía de Instrumentos Musicales de Manchester. Besson y Highphon's Clearbore de cinco válvulas antiguo están entre los más raros y más valiosos en existencia.



El Euphonium de cinco válvulas de Besson ofrecía las válvulas estándar de tres pistones horizontalmente en la parte superior, pero tenía dos válvulas de pistón adicionales a un lado. El Euphonium estándar tiene ocho posibles posiciones de digitación y de no digitación por las que se produce el sonido. El Besson y el modelo de "clearbore" de Besson y el modelo de "clearbore" raras cuarta y quinta válvulas extra "laterales" cambian las posibles posiciones de digitación y no de digitación de ocho a treinta y dos.

El término "Euphonium de cinco válvulas" no se refiere a las variaciones del Euphonium de la campana doble hechas por varias compañías del instrumento de cobre durante el mismo período de tiempo. Algunos de los euphoniums de la doble-campana tenían cinco válvulas, con la quinta válvula En la parte superior con los otros cuatro, o por sí mismo a un lado, pero la quinta válvula de doble campana se utilizó para conmutar el sonido a la segunda campana de menor tamaño de trombón, y no para cambiar el tono de digitación del instrumento. Además, Cerveny (cs) Instrumentos Musicales fabrica varios euphoniums con cinco válvulas rotativas verticales hoy en día, pero esto es un desarrollo reciente no relacionado.

## 6.6. Conjuntos y Panorama Laboral

El bombardino ha sido históricamente exclusivo de una banda de instrumentos de viento (en lugar de una orquesta sinfónica o una big band de jazz), donde aparece con frecuencia como instrumento solista. Debido a esto, el bombardino se ha llamado el "rey de los instrumentos de la banda", o "el cello de la banda", debido a su similitud en el timbre y el papel conjunto del instrumento de cuerda. Eufonios suelen tener un componente extremadamente importante en muchas marchas (como las de John Philip Sousa), y en música de bandas de bronce de la tradición británica.

Otros conjuntos que incluyen el Euphonium son el cuarteto tuba-Euphonium o más grande conjunto tuba-Euphonium; el quinteto de metales, donde se puede suministrar la voz de tenor, aunque el trombón es mucho más común en este papel; y otro conjunto mixto de latón o ensamble de metales. Tales conjuntos son casi inexistentes: son más propensos a ser semi-profesionales o amateur en el ámbito musical. La mayor parte de las Fuerzas Armadas de Estados Unidos y bandas de servicios incluyen un cuarteto de tuba-bombardino formado por músicos instrumentistas de la banda.

El bombardino no es tradicionalmente un instrumento orquestal y no ha sido común en las orquestas sinfónicas. Sin embargo, hay algunas obras del período romántico tardío, en el que compositores escribieron una parte para tuba tenor o Baryton horn, los cuales de tocan con el bombardino o Eufonio: más notablemente Gustav Holst 's con la Suite los Planetas, EinHeldenlehen y Don Quijote Richard Strauss. Además, el bombardino se utiliza a veces en las

obras orquestales de edad como un sustituto de sus predecesores, como el oficleido, o, menos correctamente, la trompeta bajo o la tuba Wagner, ambos de los cuales son significativamente diferentes instrumentos, y todavía en uso hoy en día.

Por último, mientras que el bombardino no era históricamente parte del estándar del formato de la big band de jazz, la facilidad técnica del instrumento y amplio rango, hacen que sea muy adecuado para un papel de solo en jazz, y un nicho para el bombardino en el jazz se ha labrado en los últimos 40 años, en gran medida a partir de la pionera Rich Matteson. El bombardino también puede funcionar tocando la parte del trombón en una banda de jazz, pero no sería lo honesto ni adecuado. Eufonios jazz es más probable que se encuentran en los grupos de tuba-bombardino, aunque modernos grupos de Funk o rock, así como bandas de folclor fusión y grupos mixtos de instrumentos de viento, y percusión están en aumento.

Debido a esta escasez de oportunidades de trabajo, los aspirantes a intérpretes del bombardino en Colombia están en una posición bastante incómoda en la búsqueda de empleo en el futuro. A menudo, los estudiantes de la universidad deben o bien obtener un grado académico e ir a enseñar en un nivel colegial, o una audición para una de las principales bandas regionales del servicio militar o departamental, que en realidad no superan las 5 Bandas en el País. Debido a que estas bandas son relativamente pocas en número y el número de posiciones en las bandas para el bombardino es pequeño (2-4 en la mayoría), ofertas de trabajo no ocurren muy a menudo y cuando lo hacen son altamente competitivas; antes de la pizarra actual de aperturas de plazas en cuatro bandas separadas, la última apertura para un intérprete de bombardino en una banda del servicio estadounidense fue en mayo de 2004. La opción es una carrera estrictamente como artista en solitario, no afiliado a cualquier universidad o grupo de presentación, es una vista muy rara, pero algunos artistas, como Riki McDonnell, han logrado hacerlo.

En Gran Bretaña, Australia y Nueva Zelanda los intérpretes más fuertes de Euphonium tienen más probabilidades de encontrar una posición en una banda de música, pero a pesar de que a menudo tocan a nivel mundial, los miembros de las bandas son en la mayoría de los casos aficionados no remunerados. Hay centenares, si no miles, de bandas de latón en Gran Bretaña (es la riqueza en común en el reino unido) que van en el estándar de la clase mundial a las bandas locales. Casi todas las bandas de metal en Gran Bretaña se presentan regularmente, especialmente durante los meses de verano. Un gran número de bandas también entran en concursos contra otras bandas de bronce de un estándar similar. Cada banda requiere dos Eufonios (principal y segundo) y, por consiguiente, hay oportunidades considerables para los intérpretes del Euphonium.

Debido a las oportunidades profesionales limitadas de trabajo, hay un número considerable de intérpretes de Eufonio relativamente serios y casi profesionales del mismo que participan en muchos conjuntos no remunerados de mayor nivel.

#### 6.7. El Eufonio y la Academia en Colombia

A diferencia de una o dos generaciones atrás, muchas universidades con programas de música ahora ofrecen a los estudiantes la oportunidad de especializarse en Eufonio.

Sin embargo, debido al pequeño número de estudiantes de bombardino en la mayoría de las escuelas municipales (4-9), es posible, e incluso probable, que van a estudiar con un profesor cuyo instrumento principal no es el bombardino. Muy a menudo tubas y Eufonios se combinarán en un estudio impartido por un profesor de alguno de estos instrumentos, y en las escuelas

pequeñas que se los agrupan con trombones y / o trompas, así, impartidas por un profesor de latón bajo. Las Universidades por lo general requieren profesores en cada uno de los instrumentos para tener un alto nivel de competencia en todos los instrumentos que enseñan, y algunos de los mejores intérpretes del bombardino son quienes enseñan en dichas universidades, las universidades con programas de música, que ofrecen la enseñanza de Eufonio o Bombardino, son: La Universidad Nacional de Colombia, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Universidad de Cundinamarca, Pontificia Universidad Javeriana, Universidad Pedagógica Nacional, Universidad de Antioquia, Universidad Antonio Nariño, Universidad de los Andes, EAFIT, Universidad de Nariño, Universidad del Valle, UIS Santander, Universidad de Caldas, UPTC de Tunja. De las cuales solo 6 Universidades cuentan con Eufonistas profesionales en su plantilla docente, como lo son la Universidad Nacional de Colombia, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Universidad de Cundinamarca, Universidad Pedagógica Nacional, Pontificia Universidad Javeriana y Universidad de Antioquia. Desafortunadamente el resto de las universidades, no han tomado conciencia de la importancia que este instrumento sea enseñado por un profesional del mismo, debido a que es un instrumento muy diferente a la Tuba, el Trombón y la Trompeta, en cuyos casos algunos de estos instrumentistas son los docentes de Eufonio en las universidades; muchas veces influenciado esto por el poco presupuesto para contratar otro maestro para una nueva cátedra o por intereses personales de los mismos docentes que no reconocen que ya existen Eufonistas capacitados profesionalmente, que pueden asumir la enseñanza de este instrumento; existen academias, así como escuelas de formación y Bandas musicales municipales que no cuentan con un profesional del Eufonio y por lo general los estudiantes reciben clases por parte de un músico ajeno a la pedagogía del Eufonio.

## 6.8. Eufonistas Notables

El mundo es bombardino y cada vez está más lleno de lo que comúnmente se piensa, ha habido muchos intérpretes notables a lo largo de la historia del instrumento. Tradicionalmente, las tres principales escuelas nacionales de bombardino han sido perceptibles: americano, británico y japonés. Ahora, Eufonistas son capaces de aprender este arte específico en muchos otros países de todo el mundo hoy en día.

Alemán Ferdinand Sommer, si uno descuenta las reivindicaciones de Moritz y Sax cada uno de cuyos cornos también acercados al Euphonium en su naturaleza, además de ser acreditado con la invención del Euphonium como el Sommerhorn<sup>29</sup> en 1843, como solista en el instrumento, califica como el primer intérprete del bombardino y por avanzar de manera significativa y alterar la comprensión del instrumento. A continuación se presentan unos pocos elegidos de los intérpretes más famosos e influyentes en sus respectivos países, y cuyas contribuciones al mundo bombardino son innegables, en cuanto a grabaciones, comisiones, la pedagogía, y un mayor reconocimiento del instrumento.

### 6.8.1. Reino Unido

Alfred James Phasey (1834-1888), oficio Inglés, barítono y artista del bombardino se acredita con la modificación del taladro del barítono saxhorn, precursor del bombardino, para ampliarlo y hacerlo más resonante, que pasó para popularizar como intérprete y autor de un método de enseñanza temprana para latón tenor.

---

<sup>29</sup> Llamado así en honor a Summer, primer inventor del Eufonio.

Steven Mead, Inglés bombardino solista y profesor de la Royal Northern College of Music observó a nivel internacional para hacer avanzar el sonido bombardino británica.

David Thornton, bombardino principal del Brighthouse y Rastrick Band y el estudiante de Steven Mead señaló por haber ganado varios concursos internacionales de prestigio y el avance del sonido bombardino británica a través de la emisión, así como los soportes de grabación.

#### 6.8.2. Estados Unidos

Simone Mantia (1873-1951), un barítono de origen italiano cuerno americano / bombardino virtuoso del trombón y el artista al comienzo del siglo 20. Jugando como solista con la Sousa y los Pryor Bandas, Mantia fue el primer virtuoso del bombardino para grabar y popularizó este instrumento no orquestal en los Estados Unidos.

Leonard Falcone (1899-1985), barítono solista / bombardino-italiano nacido en Estados Unidos, arreglista, profesor, director de bandas en la Universidad del Estado de Michigan, y profesor de muchos artistas notables bombardino. Falcone avanzó un estilo apasionado de barítono de ópera y es el homónimo del Falcone Festival Internacional Leonard Tuba y Bombardino, el lugar principal para el instrumento en los Estados Unidos.

Arthur W. Lehman , (1917-2009), bombardino solista estadounidense conocido como 'Arte', del artista de grabación, Estados Unidos Banda de la Marina, la reconocida escritora bombardino de obras tales como El arte de Bombardino . Lehman fue estudiante de Harold Brasch y Simone Mantia y propuso el concepto de un sonido rico y resonante sin vibrato por primera vez por Mantia.



Brian Bowman , ex solista de la Banda de la Marina de Estados Unidos (1971-1975) y la Banda de la Fuerza Aérea de Estados Unidos (1976-1991); ahora profesor de bombardino en la Universidad del Norte de Texas, co-editor de "Método de Arban para Trombón y Bombardino". Bowman innovó una fusión del sonido británico suave con profunda pasión escuchado en grabaciones Falcone, convirtiéndose en el artista estadounidense conocido a finales del siglo 20 a través de la grabación, la enseñanza y el primer considerando bombardino en el Carnegie Hall .

### 6.8.3. Japón

Toru Miura, profesor de bombardino en el Colegio de Música Kunitachi; solista y conferencista que fue galardonado con un premio a la trayectoria por la Asociación Internacional de Bombardino y Tuba por su papel en la promoción del instrumento.

Misa Mead, esposa del Eufonista Steven Mead, es la precursora de la música de Euphonium en Japon, ha grabado discos como solista y es una artista del grupo Buffet Crampon Paris Francia, Ha creado un concepto nuevo del cálido y dulce sonido del Eufonio en solitario.

### 6.8.4. Colombia

#### ***El Bombardino, un instrumento desconocido, que sí tiene quien lo toque***

Este instrumento, de sonido profundo, es uno de los ejes de la cultura musical del Caribe (El Bombardino en Colombia).



6. *Lucas José Manuel Fernández Castro, El impulsor de la escuela del Eufonio en Colombia, docente de las cátedras de Eufonio de la Universidad Nacional de Colombia, Universidad Distrital Francisco José de Caldas y el Colegio Salesiano de León XIII Bogota*

Alejandro Niño luce como roquero: cabello largo y ondulado hasta los hombros, barba de cerdas gruesas desde la base del labio inferior hasta debajo del mentón. No es un rockstar, más bien es un ‘porrostar’. Toca un bombardino plateado en el parque Nacional, en Bogotá, un lunes a la una de la tarde.

No parece importarle que a la misma hora del mismo lunes, a una cuadra de distancia, camine un inglés de 53 años, de cabeza rapada y piel blanca, considerado el mejor Bombardinista sinfónico del mundo: Steven Mead. A él lo rodea un séquito de alumnos colombianos que asisten a sus clases magistrales en el Festival Colombia Tubas 2015, organizado por la Universidad Javeriana.



Entre Alejandro y Mead hay tantas diferencias como puedan imaginarse, pero una coincidencia fundamental: ambos son virtuosos del bombardino, aunque Niño toca con grupos de música popular –como el de Totó la Momposina, la orquesta de Juancho Torres y Adriana Lucía– y Mead lo haga con las más prestigiosas orquestas sinfónicas del mundo. Igual, se trata del instrumento musical menos conocido en Occidente, según puede leerse en Wikipedia.

Quienes lo conocen saben que al bombardino también se le llama Eufonio (Euphonium) y que ese nombre significa ‘sonido agradable’. Es uno de los instrumentos occidentales de más reciente creación. Es de metal y se parece a la tuba, pero más pequeño, con casi un metro de altura. Su forma actual surgió a finales del siglo XIX en Inglaterra, cuando se instaló con fuerza en las músicas de banda en Europa y Estados Unidos.

En las primeras décadas del siglo XX, el bombardino atravesó el mar y, con las bandas militares, llegó a las costas del Caribe colombiano. Se internó en los ríos y, de la mano del músico Diógenes Galván –autor del legendario María Varilla–, encontró a lo largo del río Sinú una de sus mayores cunas de expresión creativa: el porro. Aunque el origen de este ritmo se

remonta al siglo XVIII, fue con la llegada de las bandas como el porro vistió su cuerpo indígena y negro con ropaje occidental, como lo conocemos hoy.

Para las tradicionales y ruidosas corralejas, convenía más el acompañamiento de instrumentos de viento que el de las voces cantadas. Entonces, el bombardino empezó a convertirse en uno de los ejes centrales de una de las músicas colombianas más difundidas en los sesenta y setenta, gracias a orquestas como la de Lucho Bermúdez y la de Pacho Galán. Marcos Vega, investigador de la cultura sabanera y profesor de la Universidad de Antioquia, es contundente: “La música del Caribe sin bombardino es un mote de queso sin ñame”.

Si bien el porro perdió la popularidad que adquirió en esas décadas –según explican Andrés Hamid Pacheco y Rodin Domingo Caraballo en una investigación titulada ‘La improvisación en el bombardino a partir del repertorio tradicional de las bandas del departamento de Córdoba’–, el bombardino permaneció vigente en las sabanas del Gran Bolívar –Córdoba, Sucre y sur de Bolívar– gracias a bandas y orquestas populares y a fiestas como el Festival Nacional del Porro, que se hace desde 1977 en San Pelayo (Córdoba), el municipio donde creció Alejandro y del que salió en el 2009 para Bogotá.

El bombardino también se mantuvo vigente gracias al vallenato, desde que a Alejo Durán, primer ganador del Festival de la Leyenda Vallenata, lo combinó con el acordeón en una grabación de 1956 con Discos Fuentes. Esto significaba juntar dos vertientes musicales que habían crecido separadas, pues mientras el porro, el fandango, la cumbia y el bullerengue se desarrollaron en los departamentos al oriente del río Magdalena, al occidente creció la música vallenata en el Cesar, Magdalena y La Guajira, sin instrumentos de origen sinfónico y con el acordeón como rey indiscutible.

Tal fue el éxito del encuentro que unió las dos riberas que grupos como Los Corraleros de Majagual, una “revolución musical”, según Vega, mantuvieron el formato con los dos instrumentos en las décadas que siguieron. “Los Corraleros habían resultado de un experimento creativo de fusionar el formato de banda pelayera con el conjunto de acordeón, que solo tenía caja, guacharaca y, a lo sumo, un bajo eléctrico y un cencerro”, dice el investigador.

El bombardinista insigne de Los Corraleros fue Rosendo Martínez, de Cereté, que llevó su instrumento al punto de difusión más alto hasta entonces en Colombia y que murió en 1997, a los 79 años, sumido en el abandono. “Se ha silenciado el bombardino”, sentenció entonces el periodista Roberto Llanos en EL TIEMPO. Pero no fue así. Una nueva generación de músicos que creció escuchando a Martínez venía abriéndose campo en el más alto nivel musical.

En La Llanada, un corregimiento de Corozal (Sucre), nació Ramón Benítez en 1964. Hijo de Rafael Benítez, director de la banda popular del pueblo, y sobrino de Tomás Benítez, músico de Los Corraleros de Majagual, Ramón empezó tocando bombo y platillos cuando era estudiante de primaria. Después, en bachillerato, intentó tocar la trompeta, pero sus amígdalas no lo soportaron. Entonces eligió el bombardino.



8. Ramón Antonio Benítez, El Bombardinista más representativo de Colombia en la música popular, el precursor de la escuela de improvisación en Bombardino.

Los Benítez sumaban varias generaciones de músicos. Amenizar festividades era el oficio familiar. Ramón no pasaba de los 15 años cuando salió por primera vez de gira con Lisandro Meza. Tardó dos semanas en volver a casa. Se le armó “tremendo lío”, cuenta, pero ese fue el inicio de su vida musical.

Ramón tocó con Lisandro Meza y Los hijos de la niña Luz en 1981. En 1984, con Juan Piña, otro músico sucreño que hasta entonces nunca había grabado con bombardino y que, en el 2012, ganó el Grammy Latino a mejor cumbia y vallenato. Luego, Ramón dejó la sabana sinuana y se fue para el altiplano cundi-boyacense. Hasta entonces, Ramón era un músico empírico. Quería estudiar y así lo hizo, con Terry Scout, trombonista de la Orquesta Sinfónica Nacional. Ya en la capital, empezó a tocar con Jorge Oñate y su nombre creció como espuma en el medio: grabó con Joe Arroyo, Diomedes Díaz, Carlos Vives y hasta Aterciopelados. El bombardino se puso de moda... Ramón Benítez lo puso de moda.

Entre 1999 y el 2003, Ramón tocó con la Orquesta de Juancho Torres. El pianista de la orquesta era Victoriano Valencia, un monteriano que hoy es el compositor de música sinfónica colombiana con mayor proyección internacional.

A principios de la década del 2000, después de una grabación con la orquesta, Victoriano transcribió una de las improvisaciones que Ramón había hecho en el bombardino. Le entregó la partitura y le pidió que la tocara.

– ¿Quién va a tocar eso? –le reclamó Ramón, al ver la dificultad de las notas.

–Eso fue lo que tú acabaste de tocar –le dijo.

–No puede ser, Victoriano. Yo no puedo tocar eso.

Ramón estaba sorprendido. Aún cree que ni siquiera estudiando habría logrado tocar el solo que Victoriano había transcrito de su propia improvisación: “Improvisar es crear, y cuando uno crea hace la figura que quiera”. El virtuosismo para improvisar es una de las razones por las que Ramón Benítez es considerado el mejor Bombardinista del país, aunque la modestia hable cuando dice que “no es apropiado” asegurarlo.

Las frases y patrones de la improvisación se transmiten entre músicos o de generación en generación. Es como una historia que no se cuenta ni se canta, sino que se toca. Por eso sus intérpretes se han convertido en una especie de juglares contemporáneos y le han dado al bombardino el papel preponderante que tiene en la música del Caribe colombiano.

El sonido del bombardino es más profundo que el de una trompeta o un clarinete, y sus improvisaciones suelen acompañar las melodías. Aunque la improvisación haga parte de la columna vertebral del bombardino, las universidades todavía no la enseñan. Así lo explica el

profesor de la cátedra de Eufonio de la Universidad Nacional, Lucas José Manuel Fernández, desde un salón del Conservatorio de música.

Lucas fue el segundo titulado como maestro en Eufonio del país. Pudo ser el primero, pero una fractura de la muñeca derecha, a raíz de una caída en bicicleta, lo obligó a dejar de tocar durante un año. Entonces, el laurel de primer maestro en Eufonio lo tuvo en el 2009 Johnny Pérez, egresado de la Nacional, quien hoy es concejal de Tocancipá (Cundinamarca).

Lucas dedica todo su tiempo a la música. Un jueves, por ejemplo, se despierta a las 6 de la mañana, empieza a dar clases a las 8; en la tarde pasa de profesor a alumno de la maestría en dirección sinfónica de la Nacional, y por la noche llega al ensayo de Papaya Republik, una ‘papayera urbana’ que fusiona ritmos del Caribe con los sonidos roqueros de guitarra, bajo, batería y pistas electrónicas.

Del estuche negro que carga en su espalda cuelga un llavero en forma de sombrero vueltiao. Pero ni él ni ninguno de los músicos de Papaya Republik es costeño: el vocalista es caleño, la baterista es pastusa, el saxofonista es chileno y los demás son bogotanos o boyacenses. Lucas abre el estuche y saca un Eufonio plateado, de una marca alemana. Lo compró hace un año y todavía se está acostumbrando a él porque no es el que utiliza en sus rutinas. Durante el ensayo, los casi 3 kilos que pesa el Eufonio se descargan por completo en su mano izquierda. Lucas se queja de cansancio, pero sigue tocando y sus compañeros le dicen que suena “brutal”.

Los caminos que Lucas y Alejandro han seguido son muy distintos, tanto como sus orígenes. La experimentación y las necesidades de sobrevivir en el ámbito comercial los han llevado a explorar en su instrumento, incluso más allá de la música folclórica, en los aires del jazz, la salsa y lo académico. Hay consenso en el medio en cuanto a que los mayores



responsables de que eso sea posible son personas como Tomás Benítez, actual director de la orquesta de Lucho Bermúdez, y, por supuesto, Ramón Benítez.

Hace años, un 31 de diciembre, un muchacho se le acercó a Ramón en el Club Valledupar:

–Maestro, déjeme darle las gracias. Si no fuera por usted, yo no tendría trabajo –le dijo.

Ramón no le entendía.

– ¿Cómo así? Pero si yo no tengo empresa ni nada –le respondió.

El muchacho resultó ser el bombardinista de Iván Villazón. De ahí su agradecimiento:

–Sí, es que si usted no hubiera grabado el bombardino con el vallenato, yo no tendría trabajo.

## 7. Capítulo III

### Repertorio



*9. Amilcare Ponchielli, compositor de la primera obra original para el Bombardino en solitario*

El repertorio del Euphonium consiste en la literatura en solitario, de orquesta, de música de cámara, o más comúnmente, las piezas para banda escritas para el Euphonium. Desde su invención en 1843, el bombardino siempre ha tenido un papel importante en los conjuntos, pero la literatura en solitario tarda en aparecer, que consta de sólo un puñado de los solos más ligeros hasta los años 1960. Desde entonces, sin embargo, la amplitud y profundidad del repertorio

Euphonium solo ha aumentado dramáticamente y vertiginosamente (Euphonium Repertoire).

En la época actual, ha habido un gran número de nuevas comisiones y el desarrollo del repertorio y promoción a través de la Serie Mundial de Bombardino y más en la página Euphonium.com de Steven Mead. También ha habido un gran número de nuevas comisiones por más y más intérpretes y una proliferación de grandes comisiones que se están produciendo por Brian Meixner (Libby Larson), Adam Frey (El Consorcio Fundación Bombardino), y Jason Ham (David Gillingham). Así como muchos compositores latino americanos como Fernando Deddos (Brazil), Gustavo Parra (Colombia), que incentivan y promueven la música para este instrumento.

Tras su invención, estaba claro que el Euphonium tenía, en comparación con sus predecesores la serpiente y oficleido, una amplia gama y tenía una consistentemente sonido rico, agradable a lo largo de ese intervalo. Era flexible, tanto en calidad de tono y la entonación y podría mezclar bien con una variedad de conjuntos, ganando popularidad inmediata que con los compositores y directores de orquesta como el principal Tenor voces instrumento solista en la banda de música ajustes, especialmente en Gran Bretaña. No es de extrañar, entonces, que cuando los compositores británicos - algunos de los mismos que estaban escribiendo para bandas de música - comenzaron a escribir música seria, original para la banda a principios del siglo XX, utilizaron el bombardino en un papel muy similar .

Cuando los compositores estadounidenses también comenzaron a escribir para la banda como su propio medio artístico en los años 1930 y 1940, continuaron con la tradición de la banda de latón o Brass Band, de usar el bombardino como el solista principal. Esto no quiere decir que los compositores, entonces y ahora, valoraron el bombardino sólo por sus capacidades líricas. De hecho, el análisis de una gran cantidad de literatura de banda, revela que las funciones que desempeña el bombardino es como un "aprendiz de todo."<sup>30</sup>

Aunque el bombardino era, como se señaló anteriormente, abrazado desde sus primeros días de compositores y arreglistas en la configuración de la banda, los compositores de orquesta, por lo general, no se han aprovechado de esta capacidad. Hay, sin embargo, varias obras orquestales, algunos de los cuales son repertorio estándar, en los que los compositores han llamado al Eufonio para realizar este papel específico.

En contraste con la práctica de larga data de amplio uso bombardino en bandas de viento y orquestas, no había, hasta hace unos cuarenta años, literalmente, no hay cuerpo de la literatura en

---

<sup>30</sup> Expresión que se refiere al instrumento como uno que hace de todo.

solitario escrita específicamente para el bombardino y los Eufonistas se vieron obligados a tomar prestada la literatura de otros instrumentos. Afortunadamente, dada capacidades multifacéticas del instrumento analizado anteriormente, solo para muchos instrumentos diferentes son fácilmente adaptables al rendimiento en el bombardino.

La composición en solitario más antigua que se conserva escrita específicamente para bombardino o uno de sus primos saxhorn es el Concerto per Fliscorno Basso (1872) por Amilcare Ponchielli. Durante casi un siglo después de esto, el repertorio bombardino solista consistía en sólo una docena de piezas virtuosas, en su mayoría de carácter ligero. Sin embargo, en los años 1960 y 1970, los compositores estadounidenses comenzaron a escribir el primero de la "nueva escuela" de solitario seria, artística específicamente trabajada para bombardino. Desde entonces, ha habido una explosión virtual del repertorio solista para el bombardino. En apenas cuatro décadas, la literatura en solitario se ha expandido desde prácticamente cero hasta miles de piezas. Cada vez son más los compositores que han dado cuenta de las enormes capacidades de solistas del bombardino, y han constantemente empujado sobre la nueva literatura en cuanto a la tesitura, la resistencia, exigencias técnicas y técnicas extendidas.

Por último, el bombardino tiene, gracias a un puñado de individuos emprendedores, ha comenzado a hacer incursiones en el jazz, el pop, el Folclor Fusión, El Rock y otros géneros no habituales a los del Eufonio como instrumento de concierto.

### 7.1.El Euphonium en la Orquesta

¿Por qué el Euphonium nunca ha causado una gran impresión en la orquesta? A diferencia del saxofón, no hay una respuesta tan clara. Con un instrumento como el saxofón, existe la idea

de que un sonido nuevo y "innecesario" está siendo empujado en la orquesta ya existente, pero con el Euphonium, este no es el caso. El Euphonium es simplemente otro miembro de la familia de la tuba, y la tuba ha sido un miembro firme de la orquesta desde mediados del 1800s (The euphonium in the orchestra).

## 7.2.La Sección de Metales Bajos

### Tuba wagneriana

**L**A TUBA WAGNERIANA fue diseñada para el compositor alemán del siglo XIX Richard Wagner. Necesitaba para sus dramas musicales un instrumento que fuera más rico que el trombón y más grave que la trompa. Se logró diseñando una tuba con un taladro en un extremo, lo suficientemente estrecha como para admitir una embocadura de trompa, y tan amplia en el otro extremo como una tuba tenor.



**Embocadura**  
La tuba wagneriana emplea una embocadura de trompa corriente.

Tubo accionado por válvula



Campana  
Abierta ligeramente.

Tubo

Taladro ancho

Válvula de cilindro  
Se maneja con la mano izquierda.

La unidad de latón bajo La disposición estándar de latón bajo en la orquesta ha sido tres trombones (2 tenores y un bajo por lo general) y una tuba (compositores rara vez se especifican bajo o contrabajo tuba). Ocasionalmente se agrega un cuarto trombón o una segunda tuba. Los compositores tienden a pensar en este grupo como una unidad cohesiva. No lo es.

Verdi fue el primero en reconocer esto. Verdi odiaba la tuba. Sabía que su sonido redondeado no se mezclaba bien con los duros trombones. Verdi en su lugar optó que su voz baja

del latón sea reproducido en un Cimbasso. En cuanto a qué instrumento prefería, se trata de un acalorado debate académico, pero se acepta generalmente que el Cimbasso -al menos en trabajos posteriores de Verdi- estaba destinado a ser un Trombón Contrabajo con válvulas (LLAVES).

Wagner también se dio cuenta de que la tuba no encajaba bien con los trombones. En lugar de eliminar la tuba, se optó por utilizar cornos modificados, llamados, La tuba Wagner o tuba wagneriana, para hacer una familia unida de instrumentos similar a la Tuba. Ambas situaciones pueden convertirse en enormes tesis doctorales en sí mismas. Sin embargo, durante 60 años o así, el Euphonium permaneció en las bandas de viento para tocar las contra melodías y las arias del tenor (Tuba Wagner).

### 7.3.La literatura temprana

Richard Strauss fue el primero en incluir el instrumento en su orquesta. Sin embargo, la inclusión fue puramente accidental. En su poema sinfónico 1897, Don Quijote, que incluye una parte de “Tuba Tenor” si primera intención fue que la pieza que se tocará en una tuba Wagner o wagneriana. La escritura para una sola tuba Wagner es altamente inusual y casi nunca se hace. Strauss se dio cuenta de lo extraño que era después de la primera actuación de la Tuba Wagner en su obra, y sugirió que el Euphonium militar (Baryton alemán) se utilizara en su lugar. Cada actuación desde entonces ha seguido esta ruta. Strauss siguió esto y hasta incluyó una parte para Tenor Tuba en su Ein Heldenleben (Vida de Héroe) de 1898 un año más tarde. Estas son las dos únicas obras en las que Strauss anotó para Tenor Tuba. Es interesante observar que la escritura de Ein Heldenleben se completó antes del estreno de Don Quijote en el que, el cambio de instrumento tenía que ser hecho. Tal vez por eso Strauss nunca volvió a escribir para el instrumento.

Mahler siguió intentando escribir para el Euphonium /Tenor Tuba en su Sexta Sinfonía de 1903 a 1944. Esta parte, junto con partes para Tenorhorn y Bass Tuba (además de la ya presente Tuba Contrabajo) formaban parte de un coral masivo de los metales desde el final del cuarto movimiento, pero finalmente quedaron fuera de la edición final. Hubiera sido fascinante ver una sección de "tuba" de Tenorhorn (Barytone Horn), Tenor Tuba (Euphonium), Tuba bajo y Tuba contrabajo. Sin embargo, Mahler utilizó un Tenorhorn en la apertura de su Séptima Sinfonía. Sin embargo, esto no es - repito, esto NO es - una parte para el Euphonium.

La música ligera británica, es decir música que no estaba destinada a ser tan seria en su naturaleza como la música de concierto normal en teatro o auditorios, a menudo tenía partes para el Euphonium en su escritura. Gustav Holst sabía esto muy bien tocando en la orquesta de la ópera Carl Rosa una de las principales orquestas del Reino Unido. No es ninguna sorpresa que él incluyó la parte más famosa del Euphonium en toda la literatura en la Suite los planetas. El instrumento de Holst no es un advenedizo o un error, sino una parte genuina del conjunto orquestal.

#### 7.4.¿Por qué no se introdujo el Euphonium?

Hay muchas teorías sobre por qué el Euphonium no fue incorporado a la orquesta. Mirando a primera vista, debería haber sido fácilmente adoptado en la orquesta alrededor del mismo tiempo que la tuba, pero esto nunca sucedió. Para siempre fue un "instrumento de banda".

### 7.5. Afinación

Las orquestas se afinaban a finales de 1800 y principios de 1900 alrededor de A (LA) = 435, que es ligeramente inferior a la actual A (LA) = 440-442 / 3). Sin embargo, las bandas se sintonizaron regularmente a aproximadamente en 457,5 casi un cuarto de tono más alto que las orquestas. Las bandas británicas mantuvieron esta afinación hasta bien después de la Segunda Guerra Mundial (en los años 50 o 60). Esto significa que un instrumento de la banda no pudo ser llevado a la orquesta. Para que un instrumento, como un Euphonium, sea usado en la orquesta, el fabricante tendría que crear un instrumento completamente nuevo, ligeramente más grande que el instrumento de banda. En un instrumento de agujero cónico esto habría sido difícil. Sin literatura orquestal existente, no había necesidad de hacer instrumentos en el tono inferior.

### 7.6. Nombre

La segunda razón probablemente tiene que ver con el nombre del instrumento. Tan bonito el nombre como es Euphonium, no dice lo que es el instrumento. Separa el instrumento del resto y no hace ninguna conexión con el resto de la familia de metal. Quizás no es extraño que todos los primeros compositores eligieran escribir sus partes para "Tenor Tuba" y no para "Euphonium". Incluso hoy en día, cuando un intérprete de Euphonium le dice a un laico qué instrumento toca, tienen que pasar por todo tipo de explicaciones. Sin embargo, el término Tenor Tuba se considera estándar. Yo atestiguo que Tenor Tuba es el mejor término posible para el instrumento. Es un descriptor preciso y no se aleja al resto de la familia de metal.



### 7.7.La Gran Guerra

La Primera Guerra Mundial interrumpió la producción de grandes obras orquestales. El colapso económico europeo significó el fin de las siempre crecientes orquestas de Wagner, Mahler y Strauss. Sólo en el Reino Unido económicamente estable siguió progresando. Los Estados Unidos se estaban convirtiendo en el centro de la fabricación de instrumentos de viento con compañías como Conn, Beuscher y Martin produciendo muchos instrumentos finos. Sin embargo, la música orquestal americana se encontraba en una trayectoria completamente diferente. Los estadounidenses intentaban encontrar su propia voz. Sólo Roy Harris encontró el uso del Euphonium (que siempre se refirió a él como un "barítono"). En las ruinas económicas de Europa Central, los compositores estaban recurriendo a nuevas ideas como la composición de 12 tonos, el serialismo y, finalmente, la electrónica después de la Segunda Guerra Mundial.

### 7.8.El mundo de Hoy

Hoy, vivimos en un mundo de relativa prosperidad económica. Nuestros instrumentos son del diseño más avanzado jamás visto. Y tenemos músicos que pueden realizar obras que las generaciones mayores nunca podrían soñar.

Las universidades están ahora poniendo en marcha programas de pregrado en especialidad en Euphonium, en la tasa de varias docenas por año. Sin embargo, simplemente no hay trabajos. Puede haber menos de una docena de bandas de viento profesionales civiles en el país. Las bandas militares son más abundantes, pero no siempre una opción. Un Euphonium puede ser llamado para cada pocas temporadas en una orquesta profesional importante (y cada pocas décadas en una orquesta regional más pequeña). El Euphonium es raro, si no prácticamente inexistente en el jazz o en cualquier otra mirada de géneros.

Los intérpretes del Euphonium están solos y aburridos. Ellos necesitan amor.

**Paso 1:** Ajustar su panorama a la realidad de su país y generar grupos de música de cámara en diversos géneros y formatos.

**Paso 2:** Iniciar e incentivar la escritura del Eufonio en obras orquestales. Tal vez deberíamos incluso pensar en anotar para 2 Eufonios y una Tuba bajo como la que marcamos para 2 Trombones Tenores y un Trombón Bajo. Tal vez vamos a una sección completa de cuatro: 2 Eufonios, Bass Tuba, y Contrabass Tuba.

**Paso 3:** Convencer a las orquestas de existentes en su ciudad, para que programen la música que se compone actualmente. Cada programa orquestal debe tener por lo menos una pieza escrita en los últimos 50 años que incluya el Eufonio y otros tipos de instrumentos de uso exclusivo en banda u otros formatos.

Lamentablemente, mi orquesta principal local pasa temporadas enteras sin programar nada actual o relevante para el Eufonio.

Demos la bienvenida al Eufonio con los brazos abiertos en la orquesta. No tenemos a dónde ir.

### 7.9.Repertorio del Bombardino

El repertorio de Euphonium consiste en literatura solista y orquestal, o, más comúnmente, piezas de banda de concierto escritas para el Euphonium. Desde su invención en 1843, el Euphonium siempre ha tenido un papel importante en los conjuntos, pero la literatura en solitario fue lenta en aparecer, consistente en sólo un puñado de solos más ligeros hasta la década de

1960. Desde entonces, sin embargo, la amplitud y la profundidad del repertorio solo de Euphonium ha aumentado dramáticamente.

En la era actual, ha habido un gran número de nuevas comisiones y desarrollo de repertorio y promoción a través de los trabajos realizados y comisionados para el Eufonista de talla mundial Steven Mead Mundial y la serie The Beyond the Horizon de Euphonium.com. También ha habido un gran número de nuevas comisiones de más y más intérpretes de Eufonio y una proliferación de Comisiones Asociadas en composición a gran escala que están ocurriendo, incluyendo las actuales en 2008 y 2009, organizadas por Brian Meixner (Libby Larson), Adam Frey (The Euphonium Foundation Consortium) , Y Jason Ham (David Gillingham).

Tras su invención, estaba claro que el Euphonium tenía, comparado con sus predecesores la serpiente y ophicleide, una gama amplia del registro y tenía un sonido constantemente rico, agradable a través de esa gama. Era flexible tanto en calidad de tono como en entonación y podía combinarse bien con una variedad de conjuntos, ganando la popularidad inmediata con compositores y directores como el principal instrumento vocal de voz de tenor en configuraciones de banda de música de viento, especialmente en Gran Bretaña. No es de extrañar, pues, que cuando los compositores británicos - algunos de los mismos que escribían para bandas de música - comenzaron a escribir música seria y original para la banda de concierto a principios del siglo XX, utilizaron el Euphonium en un papel muy similar.

Cuando los compositores estadounidenses también comenzaron a escribir para la banda de concierto como su propio medio artístico en los años 1930 y 1940, continuaron la tradición británica de la banda de latón y de conciertos de usar el Euphonium como solista principal con voz de tenor. Esto no quiere decir que los compositores, entonces y ahora, valoraran el Euphonium sólo por sus capacidades líricas. De hecho, el examen de un gran cuerpo de literatura

de banda de concierto revela que el Euphonium funciona como un "gato de todos los oficios o un mil usos".

Aunque el Euphonium fue, como se ha señalado anteriormente, adoptado desde sus primeros días por compositores y arreglistas en entornos de banda, los compositores orquestales, en general, no han aprovechado esta capacidad. Hay, sin embargo, varias obras orquestales, algunas de las cuales son un repertorio estándar, en las que los compositores han pedido instrumentos, como la tuba Wagner, para la cual el Euphonium es comúnmente sustituido en el presente.

En contraste con la larga práctica del uso extensivo del Euphonium en bandas de viento y orquestas, hasta hace aproximadamente cuarenta años, literalmente, no había ningún cuerpo de literatura solista escrito específicamente para el Euphonium, y los Eufonistas se vieron obligados a tomar prestada la literatura de otros instrumentos . Afortunadamente, teniendo en cuenta las múltiples capacidades del instrumento discutidas anteriormente, los solos para muchos instrumentos diferentes son fácilmente adaptables al rendimiento en el Euphonium.

La composición en solitario más antigua escrita específicamente para Euphonium o uno de sus primos saxhorn es el Concierto per Fliscorno Basso (1872) de Amilcare Ponchielli. Durante casi un siglo después, el repertorio en solitario de Euphonium consistía en sólo una docena de piezas virtuosas, en su mayoría de carácter ligero. Sin embargo, en los años 60 y 70, los compositores americanos comenzaron a escribir el primer de la "nueva escuela" de los trabajos serios, artísticos del solo específicamente para el Euphonium. Desde entonces, ha habido una virtual explosión de repertorio en solitario para el Euphonium. En apenas cuatro décadas, la literatura en solitario se ha expandido de prácticamente cero a miles de piezas. Cada vez más compositores se han dado cuenta de las tremendas capacidades solistas del Euphonium y han

"empujado constantemente" la nueva literatura en términos de tesitura, resistencia, demandas técnicas y técnicas extendidas.

Finalmente, el Euphonium, gracias a un puñado de personas emprendedoras, comenzó a hacer incursiones en el jazz, el pop y otros escenarios de concierto en formatos y géneros musicales cada vez más amplios y modernos.

Cuando compositores británicos que habían escrito para bandas de música comenzaron a dirigir su atención a la banda a principios del siglo XX, utilizaron el bombardino en un papel muy similar. Gustav Holst, por ejemplo, escribió solos muy importantes para el bombardino en sus primera (1909) y segunda suites Militares (1911) para banda, y similares solos líricos aparecer en muchas piezas de los años 1920 y '30 por Percy Grainger y Ralph Vaughan Williams.

Arnold Schoenberg Tema y variaciones y Samuel Barber Comando de marzo , ambos de 1943, tienen muy prominentes solos, líricos para bombardino; Robert Russell Bennett 's suite de Old American Dances (1949) tiene breves solos y escritura técnica muy activa, y 'Cuando Jesús lloró', el segundo movimiento de William Schuman de Nueva Inglaterra, Tríptico (1956) es en gran medida un solo de bombardino muy lírico y para el dueto de Euphonium y corneta (dispuesta por el compositor originalmente para fagot y oboe). Todas estas piezas son todavía en el repertorio núcleo de la banda de hoy, y estos solos comprenden el cuerpo de núcleo de extractos de Euphonium para audiciones y clases en las Universidades y escuelas que enseñan este instrumento.

En muchos aspectos, el papel del bombardino escrito para banda no ha cambiado mucho en las últimas décadas; como instrumento solista, todavía es tan popular entre los compositores

como siempre, y todavía continúa en su versatilidad, el papel de "gato de todos los oficios o un mil usos". La influencia de la tradición de banda de música por su tipo de escritura hacia el bombardino es evidente en los muchos solos bombardino en ambas bandas de música, tanto militar como de concierto y los conciertos para Banda Y Eufonio de compositores británicos como Philip Sparke y Gareth Wood ; entre los compositores de la banda estadounidense contemporánea, Robert W. Smith , David Maslanka , David Gillingham , Eric Whitacre , y James Curnow, parecen especialmente disfrutar el bombardino como instrumento solista.

#### 7.10. Lista de obras Orquestales

- Lo que sigue es una lista parcial de las obras orquestales que emplean un bombardino (en alemán: "Tenortuba" o "Tenorhorn")
- Béla Bartók - Kossuth (2 B ♭ tubas tenor)
- Paul Creston - Chthonic Oda "Homenaje a Henry Moore " para gran orquesta con el bombardino, celesta y piano, op. 90 (1966)
- Karlheinz Essl, Jr. - Si para tuba tenor (o trombón), en vivo-electrónica y sonido envolvente (2012)
- Gustav Holst - Marte, Júpiter y Neptuno de los planetas (B ♭ tenor tuba)
- Leoš Janáček - Capriccio (B ♭ tenor tuba)
- Leoš Janáček - Sinfonietta (2 B ♭ tubas tenor)
- Giselher Klebe - Opera El asesinato de César (B ♭ Tenortuba)
- György Kurtág - Stele (2 B ♭ tubas tenor)
- Gustav Mahler - 7th Symphony (B ♭ Tenorhorn)
- Modest Mussorgsky - No. 4 "ganado" (polaco: bydło) de Cuadros de una exposición
- Luigi Nono - Prometeo
- Amilcare Ponchielli - Concerto per Fliscorno Basso, Op.155
- Dmitri Shostakovich - La edad de oro

- Richard Strauss - Don Quijote (B ♭ Tenortuba)
- Richard Strauss - Ein Heldenleben (B ♭ Tenortuba)

### 7.11. Transcripciones

Las fuentes más comunes de transcripciones para bombardino son el repertorio de la corneta, voz humana del tenor y del Barítono, violonchelo, fagot y trombón. En cada caso, se pueden ver los puntos en común que es facilitar la lectura y el rendimiento: cello y fagot tanto habitualmente lee en clave de fa, haciéndolos fácilmente adaptable; solos vocales tienen una vocación natural para la calidad del canto del bombardino y su sonido redondo y aterciopelado; y en el Eufonista que toca solos de corneta puede utilizar las mismas digitaciones que un cornetista haría.

### 7.12. La Corneta

Es probable que los primeros solos jugados en bombardino eran transcripciones de la corneta, especialmente variaciones sobre aires populares, tales como las que se encuentran en la parte posterior del Método completo para Corneta de Jean-Baptiste Arban 's. Un poco más tarde, a principios del siglo XX, el cornetista estadounidense Herbert L. Clarke escribió una serie de solos virtuosos, incluyendo el Carnaval de Venecia, novia de las olas y de las costas del Pacífico poderoso, que eran y siguen siendo realizados a menudo en el bombardino. En tales casos, no es necesaria ninguna adaptación o disposición; un Eufonista lee la notación original en clave de sol, la transposición por una novena mayor, y lleva a cabo la pieza exactamente como está escrita, simplemente la hacer sonar una octava por debajo de la corneta.

### 7.13. Vocal

El gran catálogo de arias de ópera, especialmente aquellas para tenor o barítono, también proporcionan una fuente ideal de la literatura para el Eufonista. De Puccini Vissi d'Arte y Nessun Dorma se realizan a menudo en el bombardino y germánicas canciones de arte, como la de Schumann "Dichterliebe" o de Brahms "Vier ernste Gesänge", también son transcripciones populares, como es de Rachmaninoff Vocalise Op. 34 no. 14. En la realización de transcripciones vocales, cierta adaptación puede ser necesaria, ya sea porque la tesitura es incómodamente alta o porque la clave original puede presentar problemas de digitación o de entonación.

A pesar de la prevalencia de las transcripciones vocales para bombardino, todavía queda mucho trabajo vocal que rara vez, o nunca, se lleva a cabo en bombardino, incluyendo óperas y arias en idiomas como el español, francés y alemán. La posibilidad de realizar la música coral en un conjunto bombardino también es intrigante, pero no a menudo practicada.

### 7.14. Violoncello y Fagot

Otra fuente de la literatura transcrita se encuentra en el repertorio del Violonchelo. Johann Sebastián Bach y sus 6 suites para violonchelo han sido durante algún tiempo la piedra angular del repertorio avanzado del bombardino; Leonard Falcone grabó dos de los bourrées hace varias décadas en el primer volumen de su disco " Leonard Falcone y su barítono". Otras dos piezas de violonchelo que son comúnmente reproducidos en bombardino son de Benedetto Marcello la Sonata en Fa Mayor, perteneciente al periodo barroco y Julius Klengel ' s Concertino en Do



Mayor de la época romántica. Por supuesto, alguna adaptación es necesaria cuando se realiza piezas Violonchelo, especialmente en el caso de paradas múltiples y acordes arpegiados, así como la hora de considerar la facilidad de la técnica en ciertas cuerdas para cello en contraposición a Euphonium. Algunas piezas del Fagot se llevan a cabo regularmente en Euphonium, así, como de Mozart Concierto en si bemol mayor K. 191 y George Philipp Telemann 's Sonata en fa menor, o el concierto para Fagot de Karl Stamitz. Algunas piezas funcionan a la inversa, incluyendo Joseph Horowitz Euphonium Concerto, que a menudo se toca en el fagot.

Johann Sebastian Bach  
Suite No. 1 in G Major  
BWV 1007

**Prelude**

(Allegro)

The image shows a musical score for the Prelude of Suite No. 1 in G Major by Johann Sebastian Bach, BWV 1007. The score is written for a double bass (cello) and consists of ten staves of music. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'cresc.' and 'p'.

10. El primer movimiento de la primera Suite para cello en sol mayor de Bach; las seis suites de Bach para violonchelo se realizan a menudo en el bombardino.

#### 7.15. Otros estilos abordados en el Bombardino

Recientemente, ha habido la tendencia en realizar piezas muy exóticas y populares que son de mayor complejidad técnica e interpretativa en el Eufonio, tal como lo hace la Eufonista japonesa Shoichiro Hokazono en la grabación de su disco “Astor Piazzola - Seis Tango Etudes”, escrito originalmente para flauta, y que, incluso transpuesta por una novena mayor, plantean rango severamente elevado y dificultades técnicas para bombardino.

#### 7.16. Escritura Francesa conservadora

Una de las áreas de la literatura en la que coinciden las transcripciones y literatura original es lo que podría llamarse el estilo "francés Conservador" de la escritura<sup>31</sup>, que data aproximadamente desde la primera mitad del siglo XX y cuyo mejor ejemplo es el compositor Joseph Eduard Barat (1882-1963). Algunas de las piezas de esta escuela fueron escritas específicamente para el trombón, como de Barat Andante y Allegro (1935) y Alexandre Guilmant Morceau Symphonique (c. 1937), algunos para trombón o bombardino, tales como Pablo Veronge de la de Nux pieza de concierto (1900), algunos para bombardino o tuba, tal como de Barat Introducción y danza, y al menos una específicamente para bombardino, de Barat Morceau de Concours (1957).

---

<sup>31</sup> Se llama así porque muchas de las piezas en este estilo fueron ya sea escrito para profesores de la francesa Conservatorio Nacional de Música, o fueron escritos como concurso o piezas de instrucción para ser utilizado por los estudiantes en el Conservatorio.

### 7.17. El Virtuoso principio del Siglo XX

La composición en solitario antiguo que se conserva escrito específicamente para bombardino o uno de sus saxhorn primos es el Concerto per Fliscorno Basso (1872) por Amilcare Ponchielli. Muy exigente técnicamente, la pieza mezcla los estilos de la obertura de la ópera italiana y del tema y variaciones del siglo XIX por excelencia. Después de esto, durante varias décadas, la única literatura escrita específicamente para bombardino estaba en el mismo estilo técnico virtuoso como los solos de corneta descritos anteriormente. La caída en esta categoría sería de Joseph Deluca Hermosa Colorado (1924), Simone Mantia Fantasía Originale (1909), y de Eduardo Boccalari Fantasía di Concierto (1906). En la década de 1930, muchos solos Euphonium fueron puestos en libertad en diversas revistas de la banda, en el "tema y variaciones" clásico entorno eran clásicos como, La canción del Hermano (Leizden), Canción de la Fe (bola), Rescatado (Marshall), y Nosotros 'Il Todo Shout Hallelujah (AUDOIRE), así como muchos otros.

### 7.18. El nuevo estilo

Mientras compositores británicos pueden haber abierto el camino por escrito para bombardino en un entorno de conjunto, fue americanos que escribió la primera de la "nueva escuela" de solistas graves, artísticas escritos específicamente para bombardino. Los dos primeros ejemplos son de Warner Hutchison Sonatina (1966) y de Donald White Suite Lírica (1970), después de lo cual los compositores británicos hicieron lo mismo con la de Joseph Horowitz Concierto (1972, uno de los primeros conciertos para bombardino) y Gordon Jacob Fantasía (1973). Dos obras muy temprana son difíciles de Samuel Adler cuatro diálogos (para bombardino y marimba, 1974) y de Jan Bach Variaciones Concert (1978), ambas estrenadas por

el Dr. Brian Bowman. Dos de los primeros solos no acompañados para bombardino son el Mazurka (1964) de Nicholas Falcone, hermano de principios bombardino virtuoso Leonard Falcone , y la Sonata (1978) de Fred Clinard, Jr. Todas estas obras permanecen repertorio básico para el bombardino.

#### 7.19. Hoy

Desde entonces, ha habido una explosión virtual del repertorio en solitario para el Euphonium; en tan sólo cuatro décadas, la literatura en solitario se ha expandido desde prácticamente cero hasta miles de piezas a medida que más y más compositores han tomado conciencia de las capacidades de solistas del instrumento.

La literatura bombardino de las últimas tres décadas ha constantemente "empujado el sobre" en términos de tesitura, la resistencia, exigencias técnicas y técnicas extendidas. Para dar sólo unos pocos ejemplos, de James Curnow Sinfónica variantes (1984), ahora uno de los clásicos de la literatura, establece nuevas normas de rango por el momento, que abarca tanto D1 y F5. De Roland Szentpali Perlas (2000), escrito en un jazz / roca idioma, también utiliza una muy alta tesitura y contiene exigencias técnicas extremas, mientras pieza no acompañados John Stevens Soliloquies (2001) incluye muchas de ancho saltos en la gama, tanto arrastrada y articulada.

Otro segmento de la literatura en solitario de vanguardia consiste en aquellas obras para bombardino y acompañamiento grabado, va todo el camino de vuelta a 1970, con John Boda 's Sonatina para Barítono y cinta. Desde entonces, Neal Corwell, un artista bombardino, así como compositor, ha contribuido con muchos solos adicionales sintetizado, acompañamiento grabado,

comenzando con *Odyssey* (1990). Por otra parte, el compositor británico Philip Sparke ha escrito numerosos solos para bombardino (por ejemplo, *Pantomima*, *Canción para Ina*, *Arlequín*) de una naturaleza mucho más ligera, aunque no menos exigente técnicamente. Obras únicas como la pieza de protesta contra la guerra *Uno de los Desaparecidos* (para los que se perdieron en Irak - 2007) también han traído el instrumento hacia adelante para ser utilizado de una manera más divergente y convincente.

Hay una gran falta en la música de cámara para bombardino (donde no es el solista exclusivo). A pesar de esto, en los últimos años, varios autores componen música de cámara con el bombardino. Elaine Fine compuso una sonata para bombardino, que van de 2,5 octavas, el compositor israelí, Tamara Hiskia, creó varias piezas para Euphonium que recuerdan técnicas pioneras; *Rhapsody y Fuga en temas clásicos* (2014, 2016) para trompeta, cuerno, bombardino y tuba, *Variaciones sobre un tema de Paganini (la Campanella) en un plano menor* (2015) para bombardino y piano, *Ballade "Genius y destino"* (2015) para Euphonium y Piano, *Trió* (2014, 2017) para Bb Clarinete, Euphonium o Fagot y Piano. Los rangos en las composiciones son entre 3 (Ballade) a 4,5 octavas (Trió). Todas estas piezas requieren alto nivel de la técnica y la musicalidad.

El uso de bombardino como instrumento solista con acompañamiento de orquesta sigue siendo limitado. La composición más antigua conocida de este tipo es Alan Hovhaness' *Concerto No. 3 ("Diran, el cantante religiosa")* a partir de 1948. Las piezas posteriores incluyen la *Regla de Beasley Concerto* (1967), *Hovhaness' Sinfonía nº 29* (1976), y el *David Gaines Concerto* (1987). Desde entonces, han aparecido un número cada vez mayor de conciertos escritos por profesionales para bombardino y orquesta, incluidas las de Jan Bach (1990), Jukka Linkola (1996), Vladimir Cosma (1997), Torstein Aagaard-Nilsen (2000), Alun Hoddinott (2002

), Juraj Filas (2003), uljas pulkkis (2004), Kevin Hill (2004), John Stevens (2004), Rolf Rudin (2007), Lee Bracegirdle (2007), Tim Jansa (2009), y Karl Jenkins (2009).

#### 7.20. Entornos no tradicionales

Gracias a un puñado de personas emprendedoras, en los últimos años, el bombardino ha comenzado a hacer incursiones en el jazz, el pop y otros parámetros de rendimiento no conciertos. Una de estas personas era rico Matteson (1929-1993), que vieron a sí mismo principalmente como un músico de jazz que simplemente pasó a jugar el bombardino. Junto con otros dos Eufonios y tres tubas y una sección rítmica, formó el Tuba jazz Consort, que apareció en los clubes de jazz y en las conferencias en todo el mundo con gran éxito. [5] En la actualidad, Eufonistas jazz como Marc Dickman llevan el legado de Matteson, y las competiciones bombardino de jazz se llevan a cabo en todo el mundo.

Además, Eufonistas como Lance LaDuke y Matthew Murchison han explorado recientemente y grabado el bombardino en las actuaciones no tradicionales. LaDuke, en su CD *Take a Walk*, utiliza bombardino en una variedad de cuasi-país, los ajustes de canciones para la comedia, así como en su grabación de Sam Pilafian implacables ranuras: Armenia, que utiliza un acompañamiento pregrabado y trata el bombardino solista casi tan un armenio instrumento popular. Murchison ha lanzado una grabación de repertorio bombardino tradicional, pero también ha formado, junto con su esposa y otros, el grupo de música del mundo muelle del martillo, en el cual, la página web de Murchison dice: "Un concierto típico puede consistir tradicionales plantillas y carretes de Escocia y de Irlanda, bellas mexicanas serenatas, sambas, un conjunto de música popular española, un armenio se lamentan, música original entretenido, y siempre un montón de diversión alegre"

Leoš Janáček en su pieza más famosa “Sinfonietta” emplea dos partes para bombardino. Otra pieza popular por Janáček, “Capriccio”, emplea una parte prominente a través de bombardino. Hoy en día, todas estas partes están habitualmente tocadas en bombardino, y en cada uno de estos casos, el instrumento llamado para se utiliza tanto en un papel de solistas y escrito para funcionar como parte de la sección de metales.

Además, una serie de compositores británicos en la época antes a la Segunda Guerra Mundial, incluyendo Ralph Vaughan Williams, Percy Grainger y Arnold Bax, escribió piezas orquestales con dos partes para la tuba, la primera parte se tocara en el bombardino. Por último, hay varias piezas orquestales - aunque ninguno en el repertorio estándar - en la que el compositor llama específicamente a un bombardinista. Entre ellos se encuentran Dmitri Shostakovich que escribió en el ballet La edad de oro, parte para bombardino, Leonard Bernstein en su Divertimento para orquesta, también lo coloca en función, y varias sinfonías del compositor británico Havergal Brian, el estadounidense Roy Harris, y el aún vivo compositor finlandés Kalevi Aho.

## 8. Capítulo IV

### El Euphonium en las obras orquestales

#### 8.1. Richard Strauss



Richard George Strauss (Múnich, 11 de junio de 1864-8 de septiembre de 1949) fue un destacado compositor y director de orquesta alemán cuya larga trayectoria abarca desde el romanticismo tardío hasta la mitad del siglo XX. Es conocido particularmente por sus óperas, poemas sinfónicos y lieder. Strauss, junto con Gustav Mahler, representa el extraordinario florecimiento tardío del romanticismo germánico después de Richard Wagner, en el cual un desarrollo elaborado y complejo de la orquestación se une a un estilo armónico avanzado. La música de Strauss influyó profundamente en el desarrollo de la música del siglo XX (Richard Strauss).

Strauss nació el 11 de junio de 1864 en Múnich, en una familia de la alta Sociedad de Baviera dedicada a la industria cervecera. Su padre, Franz Strauss, era intérprete solista de trompa en la Ópera de la Corte de Múnich. Parte de su familia eran músicos, por lo que recibió una excelente educación musical en su juventud. Empieza a estudiar piano a los cuatro años con su madre, y violín a los siete con su tío. Apenas con seis años de edad realiza su primera composición desde ese momento no dejó de escribir hasta su muerte.



Durante su adolescencia Strauss asistió a ensayos con la Orquesta de la Corte de Múnich, recibiendo clases particulares de teoría musical y orquestación del director Wilhelm Friedrich Meyer. A los 17 años, estrenó su Sinfonía en re menor (1881), una obra de la que renegaría más tarde por considerarla inmadura. En 1882 ingresó en la Universidad de Múnich, donde estudió cursos de Estética, Filosofía e Historia del Arte. Un año después marchó a Berlín, donde obtuvo un puesto como director asistente de Hans von Bülow, que quedó muy fuertemente impresionado por la Serenata para instrumentos de viento, compuesta por Strauss a los 16 años. Strauss aprendió el arte de la dirección de orquesta observando a Bülow en los ensayos. Éste estaba muy encariñado con el joven, y decidió que fuera su sucesor como director de la orquesta de Meiningen tras su dimisión en 1885.

En 1886 hizo un viaje por Italia, país por el que siempre sintió una gran fascinación.

El éxito de su poema sinfónico Don Juan en 1888, consagró a Strauss como uno de los compositores más importantes del momento, con gran prestigio a nivel internacional, y que habría de acompañarle hasta su muerte.

En 1894 se casó con la soprano Pauline de Ahna. Pauline al parecer tuvo un carácter irascible y excéntrico, pero su matrimonio fue esencialmente feliz y tranquilo, y su mujer una gran fuente de inspiración para él. A lo largo de su vida, desde sus primeras canciones hasta las Cuatro últimas canciones de 1948, muchas de ellas compuestas para su mujer, Strauss muestra gran preferencia por la voz de soprano, y todas sus óperas contienen un importante papel de soprano. El matrimonio Strauss tuvo un hijo, Franz, en 1897, quien se casó con Alice von Grab. El matrimonio dio dos nietos al compositor, Richard y Christian. Strauss estuvo entrañablemente unido a su familia durante toda su vida.

En 1889 fue nombrado asistente del Festival de Bayreuth, así como director del Teatro de la Ópera de Weimar, dirigiendo con frecuencia obras de Wagner, Gluck y Mozart. En 1894 se estableció en la ópera de Múnich, y en 1897 fue contratado por el kaiser Guillermo II de Alemania con director de la Orquesta Real de Prusia, en Berlín.

Strauss conoce en esta época al compositor austriaco Gustav Mahler, con el que mantiene amistad hasta la muerte de éste en 1911, en una relación a veces problemática y no exenta de rivalidades, a pesar de la influencia mutua entre ambos compositores.

#### 8.1.1. El siglo XX

En 1903, Strauss es nombrado Doctor honoris causa por la Universidad de Heidelberg, ampliando cada vez más su reconocimiento a nivel mundial.

Aunque Strauss continuará componiendo poemas sinfónicos, una vez entrado el siglo XX su principal dedicación es la ópera. El estreno de Salomé en 1905 constituyó un primer escándalo y situó a Strauss en el centro de la vanguardia musical del momento, lo que se acentúa aún más con su siguiente ópera, Electra (1909), en la que inicia su colaboración con el dramaturgo Hugo von Hofmannsthal como libretista. Recibido en Francia como uno de los compositores más renovadores del momento y admirado por Claude Debussy, Strauss también se relaciona con los futuros integrantes de la Segunda Escuela de Viena, especialmente con Arnold Schönberg, a quien ayudó y apoyó profesionalmente en sus primeros años, y quien sentiría gratitud y admiración por él durante toda su vida. No obstante, Strauss se distanció de la nueva vanguardia musical rechazando el atonalismo. Su siguiente ópera, El caballero de la rosa (1911) muestra una vuelta hacia un estilo más clásico, que se acentuará después de la Primera Guerra Mundial.

El apartamiento de Strauss de las vanguardias más radicales del momento no perjudica a su reputación internacional, gracias a la cual viaja con frecuencia para interpretar sus propias obras, considerado frecuentemente como un “clásico viviente”. En 1919 es nombrado director de la Ópera Estatal de Viena, uno de los primeros teatros de ópera del mundo, cargo en el que contaba como predecesor a Mahler. En 1920 actúa por primera vez en Suramérica, y dos años después emprende una gira por Estados Unidos, y posteriormente emprende giras con la Orquesta Filarmónica de Viena por Brasil y Argentina. En 1924 dimite como director de la ópera vienesa, por diferencias con Franz Schalk.

#### 8.1.2. Strauss en la Alemania Nazi

En marzo de 1933 llega al poder Adolf Hitler, cuando Strauss tenía 68 años. La relación de Strauss con el gobierno nazi ha sido objeto de innumerables comentarios, discusiones y estudios. Strauss es nombrado en 1933 presidente de la Cámara de Música del III Reich, responsable entre otros actos de la prohibición de la música de compositores judíos. Strauss intentó evitar sin éxito desde su puesto la prohibición de la música de Mahler o de Debussy. Strauss había empezado a trabajar con el escritor judío Stefan Zweig en el libreto de su ópera La mujer silenciosa, razón por la cual empezó a ser objeto de presiones por el Partido nazi y por Paul Joseph Goebbels (Ministro de Propaganda del III Reich) en particular. En 1935, escribe una carta a Zweig en la que le dice:

“¿Cree usted que yo me conduzco en todos mis actos pensando que soy “alemán”? ¿Cree usted que Mozart era consciente de ser “ario” cuando componía? Sólo conozco dos tipos de personas: las que tienen talento y las que no lo tienen.”

Esta carta fue interceptada por la Gestapo y remitida a Hitler, provocando la dimisión de Strauss como presidente de la Cámara de Música del III Reich. A partir de entonces, Strauss mantiene una tensa relación con el Partido, y es sometido a una vigilancia más estrecha aún. No obstante, su Himno Olímpico es interpretado en los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936, bajo la dirección del propio compositor. Por otra parte, en 1938, cuando Alemania se está preparando para la guerra, compone la ópera en un acto *Friedenstag* (El Día de la Paz), que contiene una crítica velada hacia el III Reich, a pesar de que Hitler asistió al estreno y Strauss continúa apareciendo en actos oficiales junto a miembros del partido.

Durante el III Reich, la conducta contradictoria de Strauss, que se consideraba apolítico, parece estar en gran parte motivada por el hecho de que su nuera Alice era de origen judío, por lo que el compositor intenta utilizar su influencia para proteger a esta y a sus nietos. En 1942 la abuela de Alice es internada en el campo de concentración de Theresienstadt, y Strauss viajó un día hasta el campo, diciendo en la puerta: «Mi nombre es Richard Strauss», con la intención de llevarse a la prisionera, consiguiendo solo que los guardias de la puerta lo echaran.

En 1942 la familia se traslada a Viena, buscando la protección de un dirigente nazi local. No obstante, en 1944, la nuera y uno de los nietos del compositor fueron detenidos por la Gestapo durante dos noches, siendo liberados finalmente tras la intervención del compositor.

Strauss terminó en 1945 la composición de *Metamorfosis*, una obra para 23 solistas de cuerda. La partitura termina con una cita de la *Marcha Fúnebre* de la Sinfonía número 3 “*Heroica*” de Beethoven, acompañada por las palabras “*In memoriam*”. Hacia el final de la guerra, Strauss escribió en su diario íntimo:

“El período más terrible de la historia humana se ha terminado, el reinado de doce años de bestialidad, ignorancia y destrucción de la cultura por parte de los mayores criminales, durante el cual los dos mil años de la evolución cultural de Alemania llegaron a su fin.”

En abril de 1945, Strauss fue detenido por soldados estadounidenses en su casa de Garmisch. Mientras descendía la escalera, anunció al teniente Milton Weiss del Ejército de EE. UU.: «Soy Richard Strauss, el compositor de El caballero de la rosa y Salomé». El teniente Weiss, que era también músico, asintió con la cabeza en señal de reconocimiento; en el césped del jardín fue colocada una marca para proteger al compositor. Strauss compuso su Concierto para oboe (1945) para el oboísta estadounidense John de Lancie (oboísta), que estaba entre los soldados que ocuparon la zona.

### 8.1.3. Últimos años

Los terribles acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial afectaron a Strauss, viejo y cansado. Sus últimas obras recuperan una intensidad emocional ausente en muchas obras anteriores, incluyendo, entre otras, el Concierto para trompa número 2, Metamorfosis, el Concierto para oboe y sus magistrales e inquietantes Cuatro últimas canciones, compuestas poco antes de su muerte.

Richard Strauss murió a la edad de 85 años el 8 de septiembre de 1949 en Garmisch. Su mujer, Pauline, murió ocho meses después, a los 88 años. Durante su vida, Strauss fue considerado uno de los más grandes compositores de su época, y su música tuvo una profunda influencia en el desarrollo de la música del siglo XX. Strauss declaró con una humildad rara en él: «Quizás no sea un compositor de primera categoría, pero sí un compositor de segunda

categoría de primer nivel». El pianista canadiense Glenn Gould describió en 1962 a Strauss como «la figura musical más grande que ha vivido en este siglo». Su inmensa e importantísima aportación a los géneros de la ópera, la música sinfónica y la canción continúa hoy más vigente que nunca.

#### 8.1.4. Estilo e influencias

A pesar de que en toda la música de Strauss encontramos unas características inconfundibles que marcan su estilo propio, la larga trayectoria de Strauss atraviesa distintos periodos.

Las primeras obras de Strauss muestran influencias del estilo de los grandes músicos clásico-románticos, especialmente Robert Schumann, Felix Mendelssohn y Johannes Brahms manteniendo en esto la fidelidad a las enseñanzas de su padre.

En 1874, Strauss escuchó por primera vez las óperas de Wagner, Lohengrin y Tannhäuser. La influencia de la música de Wagner en el estilo de Strauss iba a ser profunda, a pesar de las diferencias con su padre, cuyo gusto musical era bastante conservador. De hecho, en la familia Strauss la música de Richard Wagner siempre estuvo mal vista, y hasta los 16 años el joven Strauss no pudo conseguir la partitura de Tristán e Isolda. Posteriormente lamentó profundamente la hostilidad conservadora hacia las obras más renovadoras de Wagner. No obstante, la influencia de su padre fue también duradera, por lo menos en la predilección de Strauss por el sonido de la trompa. Su sorprendentemente maduro Concierto para trompa n.º 1 opus 11 (1882) compuesto a los 18 años, es una obra representativa de este primer período, y constituye un elemento básico del repertorio actual para este instrumento.

El estilo maduro de Strauss se inicia en algunos de los primeros poemas sinfónicos de finales de los años 80, especialmente en *Don Juan* (1888), la primera obra en la que encontramos las características fundamentales de su lenguaje musical: un uso más libre de la armonía y la modulación clásicas, con gran facilidad para producir efectos sorprendentes e inesperados. La capacidad de sorpresa de su música se ve reforzada por su estilo melódico, basado en motivos muy cortos y fáciles de recordar, junto con su extraordinaria habilidad para la orquestación, que hace que sea considerado, junto con Mahler, uno de los precursores del sonido característico de la orquesta sinfónica del siglo XX. En el aspecto formal, Strauss emplea frecuentemente formas clásicas como la sonata o el rondó, aunque de forma bastante libre, por lo que tiende a reforzar la coherencia mediante la ayuda externa de poemas (como sucede en sus canciones), ideas literarias o filosóficas (poemas sinfónicos) o libretos (óperas). El uso de elementos extra musicales así como su empleo del colorido armónico y orquestal hace que se le relacione frecuentemente con el impresionismo musical, por lo que no es extraña la admiración que sintieron hacia su música compositores como Debussy.

Tras la serie de poemas sinfónicos compuestos durante el siglo XIX, Strauss se centra en el género operístico, donde tras una etapa de fuerte influencia wagneriana, se acerca al expresionismo en *Salomé* (1905) y *Electra* (1909), llegando en muchos casos al borde de la atonalidad. Esta etapa es relativamente breve, aunque encontramos elementos de la misma en óperas posteriores como *La mujer sin sombra* (1919) y otras.

El caballero de la rosa (1911), que constituye uno de los mayores éxitos de Strauss, marca su vuelta a un estilo más clásico, básicamente influido por Mozart aunque manteniendo las características propias de su lenguaje. A partir de este momento son características de su estilo el empleo de formas antiguas, un uso nostálgico y evocador de elementos del pasado musical

(danzas del siglo XVIII, y sobre todo, el vals del Siglo XIX, a modo de homenaje a su homónimo Johann Strauss), así como el uso de pequeñas orquestas de instrumentos solistas, aspectos que hacen de él uno de los primeros representantes del neoclasicismo musical del siglo XX, en el que luego destacarán compositores como Stravinsky, Hindemith o Ravel. Un buen ejemplo de este estilo neoclásico es su ópera Ariadna en Naxos (1912). Esta nueva etapa clásica se opone aparentemente al uso de amplias orquestas y grandes medios expresivos característicos de su música anterior, por lo que muchas veces se ha interpretado negativamente este cambio de estilo como una vuelta hacia atrás, a pesar de que Strauss sigue obteniendo grandes éxitos. Sus últimas obras, caracterizadas por una intensa emoción lírica, desmienten la idea de una decadencia o agotamiento en su fuerza creativa.

La música de Strauss ha influido en diversos e importantes compositores a lo largo del siglo XX, como los músicos de la Segunda Escuela de Viena, Bela Bartok, Alfredo Casella, Erich Wolfgang Korngold o Carl Orff. En España, un compositor muy influido por Strauss fue Conrado del Campo.

## Obras

### 8.1.5. Música orquestal

La principal contribución de Strauss a la música sinfónica es a través de sus poemas sinfónicos, género en el que llegó a ser un maestro indiscutible. En este momento, Strauss se declara partidario de los elementos extra musicales, al escribir en 1889:



“Nuestro arte es expresivo, y una obra musical que no tenga ningún contenido poético que comunicarme es para mí cualquier cosa menos música. Naturalmente, se trata de un contenido que no pueda ser representado más que con sonidos, y que con palabras sólo pueda ser sugerido.”

Su primera contribución al género, la fantasía sinfónica *Aus Italien* op. 16 (Desde Italia, 1886) representa una transición entre su estilo juvenil y su obra madura, se encuentra a mitad de camino entre una sinfonía de Música programática, al estilo de la Sinfonía fantástica de Berlioz, y el poema sinfónico propiamente dicho.

El primer poema sinfónico compuesto por Strauss fue *Macbeth*, basado en la obra de Shakespeare, y que tardó en encontrar su forma definitiva, siendo revisado varias veces en 1886 y 1888.

Según se ha escrito, *Don Juan* (1889), terminado a los 24 años, es la primera obra maestra de Strauss. Su contenido se basa libremente en la versión del mito de Don Juan que hizo el poeta austriaco Nikolaus Lenau.

*Muerte y transfiguración* (1889), compuesta casi al mismo tiempo que *Don Juan*, se basa en una idea del propio Strauss: un enfermo recuerda su vida en su lecho de muerte, y cuando la muerte le sobreviene, sus deseos antes no cumplidos son finalmente alcanzados.

Las divertidas travesuras de *Till Eulenspiegel* (1895) constituye quizá el poema sinfónico más representativo de Strauss, y una obra excelente para conocer su estilo, a medio camino entre el humor y el lirismo. Aunque según su título está compuesto en forma de rondó, los distintos episodios de la vida del héroe picaresco popular *Till Eulenspiegel* aparecen minuciosamente retratados, para terminar con la ejecución del protagonista y con un último destello humorístico. Strauss no oculta su gran simpatía por el héroe picaresco, en una obra crítica y burlona.

Así habló Zaratustra (1896), es sin duda la obra más conocida de Strauss, al menos por el impactante comienzo que fue utilizado en la película 2001: Una odisea del espacio de Stanley Kubrick. Strauss narra musicalmente de forma libre y fantástica algunos de los pasajes de la obra de Friedrich Nietzsche, en una obra de gran impacto directo. Hay que señalar también la enorme influencia de la música de Strauss, especialmente la de sus poemas sinfónicos, en las futuras bandas sonoras cinematográficas.

Para Don Quijote (1897), su versión de la obra de Cervantes por la que sentía gran admiración, escoge nuevamente una forma clásica, en este caso las Variaciones, utilizando además dos instrumentos solistas: un violonchelo, que representa a Don Quijote y una viola, a Sancho Panza.

En Una vida de héroe (1898), narra las peripecias de un héroe abstracto (el Campo de Batalla del Héroe, la Compañera del Héroe, etc). Este héroe se ha identificado a veces con el propio Strauss, sin que él pareciera desmentirlo. En esta obra, compuesta para una amplísima orquesta, se acerca a sus óperas más vanguardistas por su audacia armónica (Una vida de héroe).

Ya en el siglo XX, Strauss compone dos obras más, que aunque tienen el título de sinfonía pueden considerarse igualmente poemas sinfónicos por su contenido extra musical: la Sinfonía Doméstica (1903), donde nuevamente Strauss se retrata a sí mismo, esta vez en su entorno familiar, con una minuciosidad descriptiva que llega a retratar los juegos infantiles, o una disputa y una reconciliación conyugal. La Sinfonía alpina (1915), una pieza de descripción de la naturaleza, en este caso de las montañas de Los Alpes, en cierta forma al estilo de la Sinfonía Pastoral de Beethoven, aunque con una inmensa orquesta y un gigantesco despliegue de medios.

Después de la Sinfonía alpina Strauss sólo compondrá música orquestal de forma ocasional, y a menudo por razones de encargo. La suite para la obra de Molière El burgués gentil hombre (1918) es una obra arcaizante que rememora la época de Luis XIV de Francia y un buen ejemplo de lo que sería el neoclasicismo musical del siglo XX. Otras obras posteriores son el Preludio festivo (1913), el ballet La leyenda de José (1914) o la Música festiva (1940) compuesta para conmemorar el 2600 aniversario del Imperio del Japón.

En sus últimos años, Strauss vuelve al género concertante, que no había cultivado desde su juventud, en una serie de obras compuestas a modo de entretenimiento en sus vacaciones, que no obstante recuperan parte de la emoción de muchas obras anteriores y al mismo tiempo vuelven la mirada hacia atrás con nostalgia, sobre todo al clasicismo de Mozart, como en el Concierto para trompa número 2 (1942), el Concierto para oboe (1945) o el Concertino para clarinete y fagot (1947).

Strauss termina la composición de Metamorfosis en 1945. Se trata una obra para 23 solistas de cuerda, y aunque comparte características con las últimas obras mencionadas, es además un lamento por el desenlace de la Segunda Guerra Mundial y la destrucción de la cultura alemana. La partitura termina con una cita de la Marcha Fúnebre de la Sinfonía número 3 “Heroica” de Beethoven, acompañada por las palabras “In memoriam”. Está considerada como una de las últimas obras importantes de la música del romanticismo.

#### 8.1.6. Óperas

A finales del siglo XIX, Strauss dedicó su atención como compositor a la ópera. Sus primeros dos intentos en el género, Guntram (1894) y Feuersnot (1901) fueron rotundos fracasos.

Pero en 1905, Strauss produjo *Salomé* (basada en el drama de Oscar Wilde) y la reacción fue tan apasionada y extrema, como había sido con *Don Juan*. Cuando se estrenó en Estados Unidos en la Ópera del Metropolitan, hubo una crítica tan feroz por parte del público que tuvieron que cancelarse las presentaciones posteriores. Indudablemente, muchas de las críticas tenían su origen en el tema escogido, pero también había personas a las que no les agradaba el exceso de disonancias que cargaba la obra, hasta el momento poco escuchadas en el teatro de Nueva York. Sin embargo, la ópera fue exitosa en otras partes, llegando incluso a darle los suficientes ingresos a Strauss para financiarse su casa de Garmisch-Partenkirchen.

La siguiente ópera de Strauss fue *Elektra* (1909), donde el límite de disonancia llegó un poco más allá. Fue también la primera ópera que resultó de la colaboración del compositor y el libretista Hugo von Hofmannsthal. A partir de ese momento, ambos trabajarían juntos en varias ocasiones. Sin embargo, en sus siguientes trabajos, Strauss moderó su lenguaje armónico, con el resultado de obras con excelente aceptación por parte del público, como la «mozartiana» *Der Rosenkavalier* (1910). Strauss continuó regularmente la composición de óperas hasta 1940; produciendo así: *Ariadne auf Naxos* (1912), *Die Frau ohne Schatten* (1918), *Intermezzo* (1923), *Die ägyptische Helena* (1927) y *Arabella* (1932), todas con la colaboración de Hofmannsthal; *Die schweigsame Frau* (1934), con libreto de Stefan Zweig; *Friedenstag* (1936) y *Daphne* (1937), con textos de Joseph Gregor y Zweig; *Die Liebe der Danae* (1940), con Gregor; y su última obra, la ópera sobre las óperas, *Capriccio* (1941), con Clemens Krauss.

#### 8.1.7. Canciones

El elevado número de *lieder* evidencia también que se trata de un compositor que se siente especialmente a gusto en todo lo que sea música descriptiva y dramática (su enorme aportación a

la ópera ha merecido un apartado propio). El ciclo más célebre es el que vino a ser su testamento musical, Cuatro últimas canciones (Vier letzte Lieder), que, con textos de poemas de Hermann Hesse y Joseph von Eichendorff, vieron la luz un año antes de la muerte del compositor. Aparte de estos poetas, utilizó en sus lieder textos de otros importantes escritores, como John Henry Mackay.

#### 8.1.8. Strauss como Director

Strauss grabó un gran número de registros discográficos, tanto de sus propias composiciones como de músicos del repertorio austro-germánico.

Sus registros de 1929 de Till Eulenspiegel y Don Juan con la orquesta de la Ópera Estatal de Berlín se consideran sus mejores grabaciones; incluso los discos originales en 78 rpm tienen un excelente sonido para la época, y las interpretaciones son de alto nivel y fascinantes, destacando un acusado error en el solo de trompa al comienzo de Till Eulenspiegel (Notas al programa Richard Strauss).

Una de las grabaciones más interesantes de Strauss es quizá la de su Sinfonía Alpina de 1941, lanzada posteriormente por EMI, quizá porque Strauss utiliza todos los instrumentos de percusión requeridos en esta sinfonía espectacular. La intensidad de la ejecución compite con la grabación digital que muchos años después hizo Herbert von Karajan con la Orquesta Filarmónica de Berlín.

El crítico musical Harold C. Schonberg afirma en Los grandes directores (1967), que aunque Strauss fue un director muy minucioso, no puso demasiado entusiasmo en sus grabaciones de obras de otros compositores. Schonberg se basa principalmente en las

grabaciones de Strauss de la Sinfonía número 40 en sol menor de Mozart y de la Sinfonía número 7 de Beethoven, resaltando que Strauss interpreta una versión con cortes de la Novena Sinfonía de Beethoven, reducida hasta los 45 minutos. Por el contrario, el periodista Peter Gutmann considera que las interpretaciones de Strauss Mozart y de Beethoven pueden considerarse actualmente bastante buenas, incluso aunque se trate de versiones poco convencionales.

También existen registros discográficos de interpretaciones de Strauss de oberturas de Gluck, Carl Maria von Weber, Peter Cornelius y Wagner. Sus preferencias por el repertorio austro-germánico entre 1920 y 1940 son características del nacionalismo germánico posterior a la Primera Guerra Mundial. Existen asimismo otras muchas grabaciones de los años 1930 y 1940, incluso de programas de radio y conciertos en directo.

Strauss fue el primer compositor de la historia cuya música fue comercializada en formato CD: la grabación de Deutsche Grammophon de 1981 de su Sinfonía Alpina dirigida por Herbert von Karajan.

Entre los famosos directores que formaron parte del círculo de conocidos y amigos de Strauss se destacan los nombres de Clemens Krauss y Karl Böhm, quienes participaron en varios de los estrenos de sus obras. Los últimos días de su vida trabajó con sir George Solti, en una revisión, y póstuma ejecución por parte de este último, de la integral de sus óperas. Rudolf Kempe (que grabó toda su producción orquestal) y Herbert von Karajan completan la lista de los directores que más comúnmente se asocian con Richard Strauss.

### 8.1.9. Las obras de Strauss y el Euphonium

Don Quijote de la Mancha y su fiel compañero Sancho Panza, que es interpretado por un Eufonio, clarinete bajo y la Viola y el Violonchelo representa a Don Quijote en su poema sinfónico del mismo nombre “DON QUIXOTE” (Don Quijote (Poema Sinfónico)).

Don Quijote, op. 35 es un poema sinfónico para violonchelo, viola y orquesta escrito por Richard Strauss en Múnich en 1897. Subtitulada “Phantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters” (Variaciones fantásticas sobre un tema de carácter caballeresco), la composición está basada en la obra Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes. El estreno tuvo lugar en Colonia el 8 de marzo de 1898 con Friedrich Grützmacher como violonchelo solista y Franz Wüllner como director.



La pieza tiene unos 45 minutos de duración y está escrita en siguiendo la forma musical de tema con variaciones. El violonchelo solo representa a Don Quijote, mientras que el solo de viola, la Tuba Tenor o el Euphonium y el clarinete bajo representan al cómico Sancho Panza. La segunda variación ilustra un episodio en el que Don Quijote se encuentra con un rebaño de ovejas, que él percibe como un ejército aproximándose. Strauss utiliza el flutter-tonguing disonancia en el viento metal para emular los balidos de las ovejas, un temprano ejemplo de esta técnica extendida. Más adelante, el propio Strauss citó este pasaje en El burgués

gentilhombre, en el momento en que un sirviente anuncia el plato de "pata de cordero al estilo italiano".

En todos estos casos, el efecto deseado del compositor era poder tener la voz del tenor-cantada, echa por un instrumento de latón con válvula y en muchos de estos casos, el Euphonium sustituyo esa necesidad debido a sus cualidades sonoras de timbre y afinación, ya sea porque el instrumento predecesor sea obsoleto (French C (do) tuba), o simplemente no esta no está disponible (tuba tenor), o puede ser indeseable (Wagner tuba).

El principal de estos ejemplos son la escritura de los poemas de Don Quixote (1897) y Ein Heldenleben (1898) por Richard Strauss , en las cuales que se escribieron originalmente las partituras para la Tuba Wagner, pero después de su actuación con este instrumento, su rendimiento ha sido poco satisfactorio, se re escribe para Eufonio con la aprobación de Strauss.

En esta pieza orquestal, el Euphonium tiene un papel relevante, puesto que tiene Solos muy precisos que acompañan al personaje "Sancho Panza", en ocasiones se presentan estos solos como el personaje mismos, y otras veces como su fiel amigo, el burro que lleva a nuestro pequeño escudero, las características propias del personaje, lo describen como una persona de tés oscura, baja estatura, un poco obeso y muy mal trecho en sus vestiduras, este personaje cómico, es representado melódicamente con melodías que son jocosas y muy reconocibles como el personaje, estas cualidades exigen que los instrumentos tengan una sonoridad más redonda, menos brillante, por tal razón Strauss se la jugó con estos instrumentos, puesto que cumplían con las necesidades acústicas para la representación de su personaje, debido al registro empleado y la mezcla sonora que producen los tres instrumentos en concordancia con el personaje descrito.



### 8.1.10. Estructura

La obra presenta una estructura de tema con variaciones.

- **Introducción:** Mäßiges Zeitmaß. Thema mäßig. "Don Quichotte verliert über der Lektüre der Ritterromane seinen Verstand und beschließt, selbst fahrender Ritter zu werden" ("Don Quijote pierde el juicio después de leer novelas de caballeros y decide ser un caballero errante.")
- **Tema:** Mäßig. "Don Quichotte, der Ritter von der traurigen Gestalt" ("Don Quijote, Caballero de la Triste Figura")
- **Maggiore:** "Sancho Panza"
- **Variación I:** Gemächlich. "Abenteuer an den Windmühlen" ("Aventura en los molinos de viento")
- **Variación II:** Kriegerisch. "Der siegreiche Kampf gegen das Heer des großen Kaisers Alifanfaron" ("La victoriosa batalla contra el ejército del gran emperador Alifanfaron")
- **Variación III:** Mäßiges Zeitmaß. "Gespräch zwischen Ritter und Knappen" ("Diálogo entre el Caballero y el Escudero")
- **Variación IV:** Etwas breiter. "Unglückliches Abenteuer mit einer Prozession von Büßern" ("La desafortunada aventura con una procesión de penitentes")
- **Variación V:** Sehr langsam. "Die Waffenwache" ("La vigilia del Caballero")
- **Variación VI:** Schnell. "Begegnung mit Dulzinea" ("El encuentro con Dulcinea")
- **Variación VII:** Ein wenig ruhiger als vorher. "Der Ritt durch die Luft" ("Cabalgando por el aire")
- **Variación VIII:** Gemächlich. "Die unglückliche Fahrt auf dem venezianischen Nachen" ("El desafortunado viaje en el barco encantado")

- Variación IX: Schnell und stürmisch. "Kampf gegen vermeintliche Zauberer" ("Batalla con los magos")
- Variación X: Viel breiter. "Zweikampf mit dem Ritter vom blanken Mond" ("Duelo con el caballero de la Blanca Luna")
- Final: Sehr ruhig. "Wieder zur Besinnung gekommen" ("Vuelta a la razón")

## 8.1.11. Partitura de Tuba Tenor de don Quixote

(Imslp)

*Introduction Tenortuba in B.*

*Mässiges Zeitmass.*  
Flauti.

*3 etwas lebhafter, mit Dämpfern.*  
Tromp. *ff*

*etwas zurückhaltend*

*4 Hörner in F.*  
*ohne Dämpfer.* *f*

*mit Dämpfern*  
*ff ff ff* *p* *p*

*accob. cresc. ....* *ff*

*mit. ohne Dämpfer.*

*Don Quixote, der Ritter von der traurigen Gestalt.*

*Mässig.*

*Cello Solo.*  
*Maggiore. (Sancho Panza.)*

Strauss — Don Quixote

2

Scherzuba in B

2

*Solo Bratsche*

*Voa I. Geomachlich Bass-Clar.* *mf* *Viol. Flauti.*

*dimu* *pp*

*Voa II. Kriegarisch Cello Sbo.* *p* *Langsam* *wieder doppelt so schnell*

*Viol.* *25 etwas ruhiger werdend* *Voa III. mässiges Keitmaas.*

*mf* *arab.* *p* *cresc.* *Solo Viol.* *fröhliches Leitmaas*

*Solo Bratsche*

*Solo Bratsche.* *Viel langsamer.*

Tenortuba in B.

3

engl. Horn.

Clan. I.

*poco calando* *im Zeitmass* *sehr breit.*

*rit.* *dim.* *im Zeitmass*

*p* *dim.* *pp* *ruhig u. werdend*

Var. IV. *Etwas breiter.* *Kolabläsen.*

Tromp. I.

*lebhaft u. lustig* *etwas ruhiger.*

Var. V. *Sehr langsam.* *quasi Cadenz.* *dim.* *schnell.*

Schnell. Var. VI.

*noch schneller*

*mässiger* *Viob. engl. Horn.*

Clan. I. *f* *dim.* *hervorstehend*

Detailed description of the musical score: The score is written for Tenor Trombone in B-flat. It consists of ten staves of music. The first two staves are for English Horn and Clarinet I. The third and fourth staves are for the Tenor Trombone, with performance instructions like 'poco calando', 'im Zeitmass', 'sehr breit.', 'rit.', 'dim.', 'im Zeitmass', 'p', 'dim.', 'pp', and 'ruhig u. werdend'. The fifth staff is for Var. IV, 'Etwas breiter', with 'Kolabläsen' instructions. The sixth staff is for Trompete I, with 'lebhaft u. lustig' and 'etwas ruhiger.' instructions. The seventh staff is for Var. V, 'Sehr langsam', with 'quasi Cadenz.', 'dim.', and 'schnell.' instructions. The eighth staff is for Var. VI, 'Schnell.', with 'noch schneller' instructions. The ninth and tenth staves are for Clarinet I, with 'mässiger', 'Viob. engl. Horn.', 'f', 'dim.', and 'hervorstehend' instructions. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Strauss — Don Quixote

4

Tenor tuba in B.

57 Var. VII. *ein wenig ruhiger als vorher.*

58

Var. VIII. *mf* 59 60 *So. Viol. Ob.*

61 *dimv. .... p* *So.* *un poco accel.*

62 *0* *cresc. .... ff* *10*

*Fag.* *Solo Cello.* 63

Var. IX. *Schnell u. stürmisch.* 64 65 4

66 *Var. X. Viel breiter.* *67* *68 Holzbläser.*

*69* *Heimlich doppelt* *69* *so langsam.* *1 1 hervor tretend*

70 *1* *hervor tretend*

71 *72* *2*

*dimv. .... p*

73 *1* *74* *1*

75 *pp* *76* *p* *Finale.* *77* *78* *79* *80* *81* *82*

*Setz ruhig* *f* *mf dimv. ....*

9 4 10 11 10 6 7 5 13

### 8.1.12. Ein Heldenleben

Una vida de héroe, op. 40 (título original en alemán Ein Heldenleben) es un poema sinfónico compuesto por Richard Strauss en 1898. La obra constituye el inicio del periodo más maduro de las composiciones del autor en este género. Está dedicada al director de orquesta holandés Willem Mengelberg y a su Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam. Sin embargo, la obra fue estrenada el 3 de marzo de 1899 con el propio Strauss dirigiendo a la Museumsorchester de Fráncfort.

### 8.1.13. Estructura

Una vida de héroe es una composición para gran orquesta, con una duración aproximada de unos 45 minutos, y que se ejecuta sin interrupción, pese a que está compuesta de varias partes con títulos descriptivos:

- Der Held (El Héroe)
- Des Helden Widersacher (Los adversarios del Héroe)
- Des Helden Gefährtin (La compañera del Héroe)
- Des Helden Walstatt (El campo de batalla del Héroe)
- Des Helden Friedenswerke (Las obras de Paz del Héroe)
- Des Helden Weltflucht und Vollendung (La retirada del mundo y la consumación del Héroe)

Para su composición, Strauss empleó la técnica wagneriana del Leitmotiv, aunque integrándola como elementos temáticos dentro de una estructura sinfónica de Sonata con Rondó.

#### 8.1.14. Instrumentación

- Piccolo
- 3 Flautas
- 4 Oboes
- 1 Corno inglés
- 2 Clarinetes en si bemol
- 1 Clarinete en mi bemol
- 1 Clarinete bajo en si bemol
- 3 Fagotes
- 1 Contrafagot
- 8 Trompas en fa y en mi
- 5 Trompetas en si bemol y mi bemol
- 3 Trombones
- 1 Tuba tenor en si bemol
- 1 Tuba
- Timbales
- Bombo, Platillos, Triángulo, Caja, Tam-tam
- 2 Arpas
- Violines I y III
- Violas
- Violonchelos
- Contrabajos



En la figura de Richard Strauss se sintetiza buena parte de la evolución que vive la música centroeuropea durante el siglo XIX. Al igual que Mahler, desarrolla una importante carrera como director de orquesta, pero su fama como compositor es mucho mayor y eso se puede deber entender desde el contexto político-social de la época, determinado por el ascenso de Alemania como potencia y la consecuente expansión del orgullo nacional entre sus habitantes. En ese sentido, como sostiene Robert Morgan, “Strauss fue el instrumento ideal para dar expresión al nuevo optimismo de su patria (...) La imagen de confianza que proyectan sus poemas tonales contrasta enormemente con las profundas dudas que impregnaron la música de Mahler”.

Esos poemas tonales son herederos directos de los poemas sinfónicos de Liszt, nacidos a su vez en una oleada de ideales marcados por la fe en el progreso y la preocupación por el futuro de la música. Tras su llegada a Weimar en 1848, Liszt cuestiona el principio de que la música más elevada sea la música instrumental pura y hace suya la idea hegeliana de que la poesía y la música pueden realzar sus valores si se integran mutuamente. Comienza entonces a escribir los llamados poemas sinfónicos, en las que las ideas poéticas centrales están a menudo, pero no necesariamente siempre, tomadas de composiciones literarias (Hamlet, Orpheus, Les Préludes, Tasso, Mazeppa, etc.). Sus contenidos se refieren a ideas y emociones generales, pero no son descriptivos, y en eso se diferencian de varias obras de Berlioz, que siguen programas explícitos desafiando a la naturaleza radicalmente abstracta de la música. El joven Strauss tiene ante sí ambos modelos cuando compone, en su primera etapa como compositor, sus más importantes poemas tonales o sinfónicos, todos ellos en un solo movimiento. Las alegres travesuras de Till Eulenspiegel (1895) y Don Quijote (1897) están escritos sobre programas descriptivos, mientras que los programas de Muerte y transfiguración (1889) y Así habló Zaratustra (1896), por ejemplo, se mueven en el terreno de las ideas.

Por otro lado, Strauss emprende su carrera en una época profundamente marcada por el renacimiento instrumental y las nuevas posibilidades armónicas que ha impulsado el drama musical de Wagner. De hecho, su adhesión a la causa wagneriana y el apoyo que recibe de Cosima contribuyen al triunfo del poema sinfónico *Don Juan* en 1889. Entre los detractores de Strauss aparece enseguida el crítico Eduard Hanslick, defensor a ultranza de la música como pura forma, que hacia 1893 censura al alemán porque compone “más con elementos poéticos que con elementos musicales y, a través de esta emancipación de la lógica musical, actúa desde una posición adyacente a la música más que dentro de ella”. Sin embargo, la enorme confianza que Strauss tiene en sí mismo conduce directamente a la composición en 1898 del inmenso *Ein Heldenleben* (Una vida de héroe), obra autobiográfica que demanda un vastísimo conjunto orquestal y con la que persigue la doble finalidad de glorificar sus propios triunfos y caricaturizar a sus críticos.

Una vida de héroe repite en esencia el esquema de los poemas previos y sigue una línea que, partiendo del ímpetu inicial, atraviesa episodios de contrastes y batallas para llegar a un desenlace final. El tono épico y heroico de la obra (la referencia de la Tercera de Beethoven es reconocida y está presente desde la tonalidad de mi bemol mayor) lleva a varios de sus contemporáneos a hacer burla de la desmedida autoestima plasmada por el compositor en la partitura, pero las aspiraciones de Strauss parecen detenerse en un resumen de su camino hacia el éxito, un camino en el que todas las batallas se dirimen, en cualquier caso, únicamente en el ámbito de lo artístico. No puede sorprender que él mismo decida dirigir la obra en el estreno, que tiene lugar en Frankfurt el 3 de marzo de 1899. El programa queda revelado a partir de los títulos que da a las diferentes secciones: El héroe (noble, romántico, seguro de sí mismo), Los adversarios del héroe (sus detractores, irónicamente retratados), La compañera del héroe (el

canto del violín simboliza su amor por su esposa Pauline), El campo de batalla del héroe (una llamada al combate desata un episodio tumultuoso en el que se termina imponiendo el tema del héroe), Las obras de paz del héroe (con citas de composiciones anteriores, como Don Juan, Muerte y transfiguración, Till o Don Quijote, que son esas obras de paz) y La retirada del mundo y la plenitud del héroe, que, orgulloso de sus triunfos, arroja una mirada esperanzadora sobre un futuro plagado de promesas.

En esta Obra, Strauss emplea La Tuba Tenor de una manera muy distinta a la de DON QUIXOTE, en este poema, Strauss más consciente del roll del instrumento, decide emplearlo como un instrumento que ayuda a ensombrece u oscurece las sonoridades de la familia de metales bajos de la Orquesta, sabiendo de la sonoridad que proporciona este instrumento decide quitarle el roll de solista dentro de la obra, al contrario de lo que sucede en DON QUIXOTE, el compositor emplea la Tuba Tenor más como un instrumento tutti (que va en simultaneo con todos los instrumentos), pese a esto, le otorga solos en conjunto con la Tuba y el timbal, donde la tuba y el Euphonium están a un intervalo 5ta Justa de distancia (distancia que existe entre una nota y otra), que luego se le suma el timbal con la 3ra del acorde; completando así el acorde y en base a las sonoridades de los instrumentos bajos de metal, se logra un color muy redondo que suaviza las transiciones entre las secciones de cada parte del poema sinfónico.

Fijémonos, como hábilmente Strauss emplea este instrumento en sus dos características, en la primera obra como un instrumento solista con melodías que son relevantes al personaje principal, y en la segunda, el roll de "gato de todos los oficios o un mil usos". Como un instrumento que refuerza la familia de instrumentos bajos de metal, suavizando junto con la Tuba el sonido brillante y fuerte de los trombones, trompetas y cornos.

Teniendo protagonismo en pocas ocasiones junto con la Tuba.

## 8.2. Gustav Mahler



Gustav Mahler (Kaliště, Bohemia, actualmente República Checa, 7 de julio de 1860 - Viena, 18 de mayo de 1911) fue un compositor y director de orquesta bohemio-austriaco cuyas obras se consideran las más importantes del post-romanticismo (Gustav Mahler).

En las primeras décadas del siglo XX, Gustav Mahler era uno de los más importantes directores de orquesta y de ópera de su momento. Después de graduarse en el Conservatorio de Viena en 1878, fue sucesivamente director de varias orquestas cada vez más importantes en diversos teatros de ópera europeos, llegando en 1897 a la que entonces se consideraba la más notable: la dirección de la Ópera de la Corte de Viena (Hofoper). Durante sus diez años en la capital austriaca, Mahler —judío converso al catolicismo— sufrió la oposición y hostilidad de la prensa antisemita. Sin embargo, gracias a sus innovadoras producciones y a la insistencia en los más altos niveles de representación, se granjeó el reconocimiento como uno de los más grandes directores de ópera, particularmente como intérprete de las óperas de Richard Wagner y de Wolfgang Amadeus Mozart. Posteriormente, fue director de la Metropolitan Opera House y de la Orquesta Filarmónica de Nueva York.

Como compositor, centró sus esfuerzos en la forma sinfónica y en el lied. La Segunda, Tercera, Cuarta y Octava sinfonías y *Das Lied von der Erde* (La canción de la Tierra) conjugaron en sus partituras ambos géneros. Él mismo advertía de que componer una sinfonía era «construir un mundo con todos los medios posibles», por lo que sus trabajos en este campo se caracterizan por una amplísima heterogeneidad. Introdujo elementos de distinta procedencia como melodías

populares, marchas, fanfarrias militares, mediante un uso personal del acorde, entrecortando o alargando inusitadamente las líneas melódicas, acoplados o yuxtapuestos en el interior del marco formal que absorbió de la tradición clásica vienesa. Sus obras sinfónicas adquirieron desmesuradas proporciones e incluían armonías disonantes que sobrepasan el cromatismo utilizado por Wagner en su *Tristán e Isolda*. La apariencia del desorden que resultaba, con el esfuerzo extra que demandaba reconocer alguna formalidad «clásica» en su estructura, generó la incompreensión de su música, atrayéndole una hostilidad casi general, pese al apoyo de una minoría entusiasta entre la que se contaban los miembros de la Segunda Escuela de Viena, que lo tenían por su más directo precursor.

De entre su obra, cabe señalar sus nueve sinfonías terminadas (diez, si se incluyen los bosquejos de la Décima) y varios ciclos de canciones o *lieder*. Sus principales colecciones de canciones son: *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Canciones de un oficial migratorio); el ciclo *Des Knaben Wunderhorn* (El cuerno mágico del muchacho), basado en una recopilación de cantos populares alemanes; *Kindertotenlieder* (Canciones a los niños muertos) y las canciones *Rückert-Lieder*, basándose en ambos casos en los textos del poeta alemán Friedrich Rückert; también, la renovadora síntesis de sinfonía-ciclo de canciones *Das Lied von der Erde*, con letra de poemas traducidos del chino al alemán.

La revalorización de Mahler fue lenta, al igual que la de Anton Bruckner, y se vio retrasada a causa de su gran originalidad y del auge del nazismo en Alemania y Austria, pues su condición de judío catalogó a su obra como «degenerada» y «moderna». Lo mismo sucedió con otros compositores, caídos en desgracia en el Tercer Reich. Sólo al final de la Segunda Guerra Mundial y por la decidida labor de directores como Bruno Walter, Otto Klemperer y, más tarde, Bernard Haitink o Leonard Bernstein, su música empezó a interpretarse con más frecuencia en el

repertorio de las grandes orquestas, encontrándose entre los compositores más destacados en la historia de la música.

### 8.2.1. Inicios como director

En el verano de 1880 Mahler tuvo su primer trabajo como director de orquesta profesional, en un pequeño teatro en la ciudad balneario de Bad Hall, al sur de Linz.<sup>14</sup> El repertorio estaba formado exclusivamente por operetas; en palabras de Carr, fue «un trabajo un poco triste», que Mahler aceptó sólo después de que Julius Epstein le dijera que su trabajo pronto mejoraría.<sup>17</sup> En 1881 fue nombrado director en el Landestheater de Liubliana (en esa época llamada Laibach, en Eslovenia), donde la compañía, pequeña pero con recursos, estaba preparada para intentar obras más ambiciosas. Allí, Mahler dirigió su primera ópera a gran escala, *Il trovatore* de Verdi, una de las más de 50 que presentó durante esa época en la ciudad.<sup>18</sup> Después de permanecer seis meses en dicho cargo, regresó a Viena y trabajó a tiempo parcial como maestro del coro del Carltheater de la ciudad.

En enero de 1883 Mahler se convirtió en director de un destatalado teatro de Olomouc. Posteriormente escribió: «Desde el momento en que crucé el umbral del teatro de Olmouc me sentí como uno que espera la ira de Dios». A pesar de la pobre relación con la orquesta, Mahler llevó cinco óperas nuevas al teatro, incluyendo *Carmen* de Bizet, y se ganó a la prensa que inicialmente había sido hostil con él. Después de una semana a prueba en el Teatro Real de Kassel, Mahler se convirtió en el «director coral y musical» del teatro, cargo que ocupó desde agosto de 1883. El título ocultaba la realidad de que estaba subordinado al maestro de capilla, Wilhelm Treiber, que estaba disgustado con él y se propuso hacer su vida miserable. A pesar de la atmósfera desagradable, Mahler tuvo momentos de éxito en la ciudad. Dirigió la

representación de su ópera favorita, *Der Freischütz* de Weber, el 22 y el 23 de junio de 1884 dirigió su propia música incidental para la obra de teatro *Der Trompeter von Säkkingen* (El trompetista de Säkkingen) de Josef Viktor von Scheffel, la primera representación pública profesional de una obra del compositor. Una ardiente pero finalmente no culminada relación sentimental con la soprano Johanna Richter hizo que Mahler escribiera una serie de poemas de amor que se convirtieron en el texto de su ciclo de canciones *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Canciones de un compañero de viaje).

En enero de 1884 el distinguido director Hans von Bülow llevó a la Orquesta de la corte de Meiningen a Kassel y ofreció dos conciertos. Con la esperanza de escapar de su trabajo en el teatro, Mahler buscó sin éxito un puesto como asistente permanente de Bülow. Sin embargo, al año siguiente sus esfuerzos para encontrar un nuevo empleo resultaron en un contrato de seis años en la prestigiosa Ópera de Leipzig, que comenzaría en 1886. No estaba dispuesto a permanecer en Kassel un año más, así que renunció en julio de 1885 y con mucha suerte le ofrecieron un puesto en reserva como director del *Neues Deutsches Theater* de Praga.

### 8.2.2. Madurez como compositor

Su doble empleo en Viena absorbió inicialmente todo su tiempo y energía, pero en 1899 había vuelto a componer. Los restantes años en la ciudad fueron particularmente fructíferos. Mientras trabajaba en el último de sus *Des Knaben Wunderhorn* comenzó su Cuarta Sinfonía, que completó en 1900. En esa época había abandonado la cabaña en la que componía en Steinbach y había adquirido otra, en Maiernigg a las orillas del Wörthersee en Carintia, donde posteriormente construyó una villa. En este nuevo emplazamiento comenzó lo que se considera en general como su periodo compositivo «medio» o post-*Wunderhorn*. Entre 1901 y 1904

escribió diez arreglos de poemas de Friedrich Rückert, cinco de los cuales recopiló como Rückert-Lieder. Los otros cinco formaron el ciclo de canciones Kindertotenlieder (Canciones a los niños muertos). La trilogía de sinfonías orquestales, la Quinta, la Sexta y la Séptima las compuso en Maiernigg entre 1901 y 1905, y la Octava en 1906, en ocho semanas de actividad frenética.

En ese mismo periodo se comenzaron a interpretar sus obras con creciente frecuencia. En abril de 1899 dirigió el estreno en Viena de su Segunda Sinfonía. El 17 de febrero de 1901 tuvo lugar la primera representación pública de Das klagende Lied, en forma de dos partes revisadas. Posteriormente, en noviembre de ese año, dirigió el estreno de su Cuarta Sinfonía en Múnich y estuvo en la tribuna de la primera representación completa de su Tercera Sinfonía en el festival Allgemeiner Deutscher Musikverein de Krefeld el 9 de junio de 1902. Entonces, las «primeras noches» de Mahler se convirtieron en eventos musicales cada vez más frecuentes; dirigió la primera representación de sus sinfonías Quinta y Sexta en Colonia y Essen respectivamente, en 1904 y 1906. Se presentaron cuatro de los Rückert Lieder y Kindertotenlieder en Viena el 29 de enero de 1905.

### 8.2.3. Mahler como director de Orquesta

Durante su vida, Mahler tuvo un amplio reconocimiento por su faceta como director de orquesta, principalmente durante su periodo al mando de la orquesta del Hofoper, entre 1897 y 1907. Dicho reconocimiento superó incluso al obtenido por su labor como compositor, debido a la falta de comprensión por parte del público que sufrieron sus obras (Mahler).



El objetivo de Mahler era conseguir la unidad total de la representación, en la que tanto la partitura como la escena se influían de forma recíproca. Mahler se dio cuenta que no era suficiente la fusión entre acción dramática y música para conseguir su ansiada unidad, ya que tanto la decoración, como el vestuario y la iluminación también debían alcanzar un grado de perfección similar. Trabajó con el pintor Alfred Roller con el objetivo de conseguir ese ideal de unidad en las representaciones operísticas. Hasta ese momento, la práctica habitual era mostrar la decoración, el vestuario y la iluminación como un vehículo para satisfacer a un público medianamente culto y que servía como complemento al conjunto de la representación. La iluminación fue más eficaz debido a la introducción de decorados con tres dimensiones, a la vez que era parte fundamental de la representación como elemento capaz de aumentar la potencia de sugestión del drama y de la música.

Uno de los rasgos más criticados de su labor como director fueron los retoques que solía realizar a la instrumentación de las obras de otros compositores, dado el carácter experimental de dichos cambios. En sus arreglos usaba su amplio conocimiento de todos los recursos que le brindaba la orquesta moderna. Esta práctica fue posteriormente bien recibida, aunque había disparidad de opiniones sobre la forma en que tenían que realizarse. En algunas ocasiones, Mahler fue acusado por la arbitrariedad de sus representaciones, dada la gran diferencia existente entre sus interpretaciones y las que el público había presenciado hasta ese momento. En opinión de Bruno Walter, carecían de ella.

Durante sus primeros años en Viena, al igual que durante su etapa en Hamburgo, sus movimientos al dirigir eran «fogosos y violentos», se agitaba continuamente, tenía una gran movilidad y dirigía siempre sentado. Sin embargo, sus gestos y movimientos no eran excesivos ni superfluos, sino que más bien parecían «una especie de conjunto fanático», en palabras de

Walter.<sup>178</sup> Esa gesticulación provocó que Mahler fuera objeto de numerosas caricaturas en diversas publicaciones de la época. Fue depurando su estilo con el paso de los años y gradualmente sus gestos se convirtieron en más sobrios. Su técnica se «espiritualizó» y consiguió tal grado de concentración que pudo combinar la fuerza y la precisión en una forma de dirigir en apariencia muy simple y sin apenas mover el resto del cuerpo. Una mirada o un breve gesto eran suficientes para que tanto intérpretes como cantantes lo obedecieran sin necesidad de recurrir a la excesiva gesticulación que antes le caracterizaba. En sus últimos años en el Hofoper se mostraba extremadamente calmado, aunque sin restar intensidad a la expresión.<sup>178</sup>

Los enfrentamientos con los cantantes y miembros de la orquesta fueron habituales, debido a la «brusca impulsividad» en la forma de dirigir de Mahler<sup>179</sup> y a su estilo histriónico y dictatorial.<sup>65</sup> Entre ellos, despertaba una «ferviente admiración» y rechazo a partes iguales.<sup>179</sup> Era más exigente cuando trabajaba con artistas mejor dotados y cuando eran menos talentosos solía emplear métodos más suaves para obtener lo mejor de ellos. En los ensayos, Mahler no se regía por normas fijas sino que se guiaba por su intuición e instinto.

#### 8.2.4. Sinfonía N° 7

La Sinfonía n. ° 7 en mi menor de Gustav Mahler, llamada Canción de la Noche, es la séptima sinfonía que compuso, entre 1904 y 1905. Constituye el punto más avanzado del modernismo de Mahler. Se trata de la sinfonía del compositor que más tardó en ser llevada al disco (1953), y la menos popular. Consta de cinco movimientos.

La dificultad de delimitar la unidad entre los distintos movimientos de la Séptima es quizá debida al hecho de que los dos *Nachtmusiken* se hayan compuesto antes de los tres movimientos

restantes. Mientras que Mahler trabajaba aún sobre su Sexta Sinfonía, creó los dos nocturnos. Era la primera vez en que trabajaba simultáneamente sobre dos obras. Encontró un año más tarde la inspiración para los tres movimientos restantes, que escribió solamente en cuatro semanas. El estreno tuvo lugar en Praga el 19 de septiembre de 1908, dirigiendo el propio Mahler a la Orquesta Filarmónica Checa. Entre los asistentes se encontraba Otto Klemperer, director en aquel entonces de la Deutsches Landestheater de la ciudad, por recomendación del propio Mahler.

#### 8.2.5. Estructura de la obra

- Langsam. Nicht Schleppend.-Allegro Risoluto, ma non troppo.
- Nachmusik. Allegro moderato-Molto moderato
- Scherzo. Schatenchaft. Fliessender aber nicht schnell.- Trio.
- Nachmusik. Andante amoroso. Aufschwung.
- Rondo-Finale. Allegro Ordinario.-Allegro moderato ma energico.

#### 8.2.6. Sobre la obra

LANGSAM (Adagio) - Allegro risoluto, ma non troppo

El primer movimiento es una forma sonata. La introducción lenta, en tono menor, crea un clima misterioso, gracias a su extraño ritmo de marcha lenta. La sombría melodía, interpretada por un tenorhorn, contribuye a crear este ambiente. Gradualmente el tempo se acelera hasta alcanzar el Allegro, en el que se alternan los tonos mayores y menores, mientras se desarrolla el

tema principal, de carácter resuelto y decidido. Una sección central introduce un momento de calma y reflexión, que da paso a la reexposición, en la que reaparece el clima sombrío de la introducción, con solos del tenorhorn y el trombón. En la intensa coda triunfa el tono mayor.

### NACHTMUSIK I

El segundo movimiento es la primera *Nachtmusik* ("música nocturna"), marcada *Allegro moderato - Molto moderato*, y presenta una estabilidad de tempo extraña en Mahler. También es extraño el carácter de marcha militar lenta, que no casa muy bien con su tono de "nocturno". Dos seguidores de Mahler, Alphons Diepenbrock y Willem Mengelberg, señalaron que la inspiración para la composición de este movimiento le llegó a Mahler después de contemplar "La ronda de noche", de Rembrandt, en el Rijksmuseum de Ámsterdam.

### SCHERZO

El tercer movimiento, es un *scherzo*, marcado como "Schattenhaft. Fliessend aber nicht schnell" ("Fantasmagórico. Fluido, pero no rápido"). La atmósfera fantástica (*schattenhaft*) se pone de manifiesto desde el inicio del movimiento, gracias al desplazamiento del énfasis del ritmo dentro del compás ternario. Todo el movimiento es una desfiguración del ritmo de vals vienés, con un marcado carácter expresionista, con frecuentes disonancias, y efectos orquestales, como el que, en el clímax del movimiento, requiere a los instrumentistas de la cuerda grave un *pizzicato* ejecutado con tal violencia (marcado *fffff*) que la cuerda golpee sobre la madera del mástil del instrumento.

## NACHTMUSIK II

El cuarto movimiento es el segundo *Nachtmusik*, marcado *Andante amoroso, Aufschwung* (con impulso). Se caracteriza por la fuerte presencia del arpa, de la guitarra y también de la mandolina.

## RONDO-FINALE

El quinto y último movimiento está titulado como *Rondó-Finale*, en el tiempo de *Allegro* ordinario. el movimiento más discutido de toda la producción mahleriana. Marc Vignal es implacable: el único movimiento aburrido de toda su obra, ruidoso, pesado, indigno, que no se ajusta a la época de composición, en el que Mahler, ahora viene lo peor, se engaña. Bruno Walter celebra la vuelta del Romanticismo, que culmina en un movimiento radiante. Schönberg selecciona pasajes de este movimiento para mostrar el grado de inventiva del compositor. Adorno está perplejo, habla de conclusión teatral, de escenificación de un triunfo, no de un triunfo. De La Grange lo considera profético en su feroz ironía de mascarada. Bernd Feuchtnerv va más lejos aún, la sátira, precedente de las brutales del sinfonismo de Shostakovich, tendría como diana una burguesía frívola, decadente, hipócrita, contra la que Mahler siempre se rebeló. Tony Duggan cree en un enérgico collage de color y celebración. En su monografía sobre Mahler, Arteaga habla de la Quinta como partida ganada, la Sexta como partida perdida y la Séptima como partida en tablas. ¿Nos pondremos de acuerdo? Parece que no. En un arte especialmente ambiguo, la Séptima de Mahler ondea esa incertidumbre como seña. Una sociedad de risa estrepitosa, que posterga toda responsabilidad, de fuegos artificiales, cómoda más que feliz, entregada a la sensación: Mahler retratista de la decadente Viena, Mahler profético, retrato vigente para el oyente de su sinfonía un siglo después, o ambas. Hoy, como entonces, también puede sentirse la celebración del arte, el triunfo de la voluntad.

Mahler conoce el instrumento por su contacto con los instrumentos militares para Banda, sabe de la existencia de este instrumento, también por su gran experiencia como director de teatro, tanto como de orquesta, está en contacto con la música tradicional Bávara, y la música de los ensambles de metales de cada ciudad, se interesa por la música folklórica y sus ricos colores logrados a partir de la gama de instrumentos de viento, existentes en la época, antes de pensar en usar el Eufonio en su séptima sinfonía, él ya lo tenía pensado para ser utilizado en el final de su sexta sinfonía, se alcanzó a escribir la partitura para el instrumento, pero pese a ello, en sus últimas revisiones y correcciones, decide quitar el instrumento, puesto que piensa que su melodía perdería fuerza en una masa orquestal de instrumentos, siendo consciente de ello, decide reservar este instrumento para su próxima sinfonía, y es por este motivo, que en el primer movimiento aparece el Baryton Horn protagonizando una melodía solista, la misma con la que pensaba cerrar su anterior sinfonía, ahora la utiliza como apertura de la séptima, sabe de las cualidades del instrumento, su sonoridad y calidad de expresar la voz humana del tenor, su rol principal dentro de la banda como instrumento netamente melódico-solista, sabe de su capacidad de ennoblecer el sonido de los demás instrumentos que lo acompañan, por estas razones Gustav decide dejar la melodía oscura y melancólica a este instrumento que se ajusta a las características tímbricas que necesita para su obra.

## 8.2.7. Partitura para Tenor Horn de la séptima Sinfonía

(Imslp)

Gustav Mahler  
Symphony No. 7 in E Minor  
*Tenorhorn in B.*

*Langsam.* 1. Satz.  
(Adagio)

*grasso tim.*  
*f*

*ffp* *ffp* *ff*

*2* *1* *3* *2* *benotretend*

*ff* *ff*

*ff* *ff*

*Etwas weniger langsam, aber immer sehr gemessen.*

*p* *ff* *7*

*1* *Nicht schleppen.* *Drängend*  
*1. 2. 3. Vers.*

*molto rit.* *4* *Tempo I. (Adagio) subito, aber fließender als zu Anfang.*

*ff*

*Nicht schleppen.* *2* *5* *Non hier an (unmerklich) drängend. Più mosso.*  
*6* *3*

*Drängend.* *6* *Allegro risoluto ma non troppo*  
*2* *ritorn.*

*7* *6* *8* *6* *9* *6* *10* *4* *8*

## Mahler — Symphony No. 7 in E Minor

2

Tenorhorn in B.

11 8 12 3 *Sr., Klar., Sag.*

13 3 14 6 *rit. a tempo (sempre L'istesso)*  
*(d'urden i)*

15 7 16 5 *a tempo Allegro. Flott.*

17 4 18 3 *Tempo I. (d. J.)*

19 20 7

21 5 6 22 8 23 *Nicht silen.*

*poco rit. Ganz zurückhaltend.* 24 *Moderato.* 25

26 *Wieder Tempo I. (Allegro.)* 27 4 28 4 *d = d* 29 8 30 3 2

31 6 *rit.* 32 *Gemessener. Meno mosso. Wieder etwas bewegter, aber gemessen, wie vorher.* 33 *Meno mosso rit. Subito Allegro I.*



## Mahler — Symphony No. 7 in E Minor

Tenorhorn in B.

3

34 *Ziemlich ruhig.* 35 5 36 9 37 *Etwas gemessener. (nie vorher) 1. d*

10 1. Temp.

38 *Sehr gehalten.* 9 2

39 *Sehr feierlich. Nach mehr zurückhaltend. Sehr breit. Tempo (molto moderato).* 4 2 Temp.

40 3 41 2 1. 2. 3. Tso.

42 *Sehalten.* 3 Temp. 1. Temp.

43 *rit. Adagio. (Tempo der Einleitung.)* 1. 2. Tso. Viol., Clar., Fg.

43 *mit großem Ton* ff < > ff ff

44 *Etwas drängend. poco rit. a tempo fließend Wieder a tempo. (Langsam, stung. aber nicht mehr schleppend) mf p 4 p espr.*

45 *Leidenschaftlich.* *oro.* f < > f *Tacet bis Schluss der Symphonie.*

### 8.3. Gustav Holst



Gustavus Theodore von Holst (Cheltenham, 21 de septiembre de 1874 - Londres, 25 de mayo de 1934)<sup>1</sup> fue un compositor de música clásica británico, con raíces familiares en Letonia, Suecia y Alemania. Gustavus se quitó el Von de su nombre durante la Primera Guerra Mundial por miedo de ser identificado como alemán. Discípulo de Charles Villiers Stanford en el Colegio Real de Música londinense, llegó a ser, como su maestro, un apasionado folklorista. Es mayormente conocido por su obra *Los planetas* (Gustav Holst).

Nació en Cheltenham, cerca de Gales. Estudió en el Royal College of Music de esta localidad, pero más tarde se marchó a continuar sus estudios a Londres. Su obra más conocida probablemente sea *Los planetas* (*The Planets*) (terminada en 1916), que Holst no consideraba una de sus mejores creaciones; de hecho, en ocasiones se quejó porque otras obras habían sido eclipsadas por ella. *Los planetas* están parcialmente inspirados en meditaciones de su propio horóscopo. Trata sobre «las influencias de nuestro espíritu».

*Los planetas*, pieza que ha inmortalizado el nombre de Gustav Holst, se abre con los violentos y apocalípticos acordes de Marte, el portador de la guerra, movimiento en forma de marcha que, en el momento del estreno (1918), fue considerado una alusión a la Primera Guerra Mundial. Otros seis más, dedicados a otros tantos planetas (Venus, Mercurio, Júpiter, Saturno, Urano y Neptuno) completan esta suite en la que su autor expresó su pasión astrológica. Compuesta entre 1914 y 1918, *Los planetas* es una obra desarrollada en forma de poema sinfónico, con precisas referencias literarias: se interpreta el significado esotérico ritual de cada

planeta, a menudo diverso de la imagen mitológica. Marte aparece como portador de la guerra y Mercurio como mensajero alado; pero Venus es portadora de la paz, y sobre todo Júpiter es portador de alegría, en un sentido casi dionisiaco; Neptuno es el místico que acompaña a Saturno, portador de la vejez, y a Urano el mago.

Se ha querido reconocer en *Los Planetas* el período oriental de la copiosa producción de Gustav Holst, interesado en el ocultismo místico del pensamiento filosófico indio. Se trata en cualquier caso de un período central, singularmente aislado entre el juvenil, vuelto hacia los descubrimientos del folklore inglés, y el ecléctico de la plena madurez, que desembocará más tarde en la devoción a Bach, de acuerdo con la afirmación de un gusto neoclásico.

La obra es, en el fondo, un producto del último romanticismo alemán; la naturaleza "inspirada" del músico, elocuente, en muchos puntos straussiana (que se refiere a Strauss), y su gusto por el timbre como inmediato término expresivo de evidencia visual, una y otro estimulados por un tema rico en situaciones, son las características de esta partitura. Es una música descriptiva, o sea de aquella que "mira" a través de sonidos. De un logrado conjunto de imágenes brota y se afirma el gusto de Holst, en un encuentro continuo de motivos comunes, efectista y musicalmente centrado.

Holst estuvo especialmente influido por Raphael, astrólogo y compilador de unas famosas efemérides y autor de un libro sobre los planetas y su importancia en los acontecimientos mundiales, el que le dio a Holst una amplia visión sobre éstos, logrando hacer de ella una obra exitosa. Holst escribió la suite orquestal cuando era profesor en la St. Paul's Girls' School en Hammersmith (Londres). Compuso además una obra exitosa para la orquesta de la escuela en 1913.

En 1930 compuso Hammersmith: una expresión musical popular que se inicia con la representación extraordinaria del Támesis fluyendo por la ciudad. El departamento musical de la escuela fue nombrado posteriormente en su honor.

La contribución de Holst a los instrumentos de viento-madera le garantizó un lugar en la historia de estos. En muchos programas actuales destacan sus dos Suites for Military Band. Su única obra para instrumentos de viento-metal, A Moorside Suite, sigue siendo una parte importante del repertorio para dichos instrumentos.

Como muchos compositores, Holst también ejecutaba un instrumento musical, en su caso el trombón

Según su biógrafo, Ian Lace, Gustav Holst era frugal, nunca fumaba ni bebía alcohol. Desde que se fue de casa se volvió vegetariano. Pero ese vegetarianismo no era recomendable en la barata posada donde vivió en los años 1890, además como nunca se alimentó con comida nutritiva, sus ojos se volvieron muy débiles, quedando afectado el resto de su vida.

En 1933 Holst comenzó a sufrir de serios problemas estomacales y finalmente el 25 de mayo de 1934 murió por unas complicaciones, tras una operación quirúrgica en Londres. Fue enterrado en la antigua Catedral de Chichester (en West Sussex).

Sus hijas Imogen y Angela Holst, al igual que su padre, se dedicaron a la composición y a la dirección.

### 8.3.1. Obras

- The Mystic Trumpeter (1904).

- A Somerset Rhapsody (1907).
- First Suite for Military Band en Mi b (1909).
- Chaconne
- Intermezzo
- March
- Beni Mora (Suite oriental) Op. 29 N.º 1 (1909-1910).
- First Dance
- Second Dance
- Finale
- Two Eastern Pictures (1911).
- Second Suite for Military Band en fa (1911).
- March: Morris Dance, Swansea Town, Claudy Banks
- Song Without Words «I'll Love my Love»
- Song of the Blacksmith
- Fantasia on the «Dargason»
- Psalm 86 H.117 No.2 (Psalm 86) (1912).
- Choral Hymns from the Rig Veda (1908-1912).
- First Group (para coro de mujeres y orquesta) (H.96).
- Battle Hymn
- To the Unknown God
- Second Group (para coro y orquesta) (H.98).
- To Varuna (God of the Waters).
- To Agni (God of Fire).

- Funeral Chant
- Third Group (para coro de mujeres y arpa) (H.99).
- Hymn to the Dawn
- Hymn to the Waters
- Hymn to Vena (Sun rising through the mist).
- Hymn of the Travelers
- Fourth Group (para coro de hombres y orquesta) (H.100).
- Hymn to Soma (the juice of an herb).
- Hymn to Manas (the spirit of a dying man).
- Two Eastern Pictures (para coro de mujeres y arpa) (H.112).
- Spring
- Summer
- St. Paul's Suite Op. 29 N.º 2 (Finale es otro arreglo del cuarto movimiento de Second Suite) (1913).
- Jig
- Ostinato
- Intermezzo
- Finale (The Dargason).
- Hymn to Dionysus Op. 31 n.º 2 (H.116) (1913).
- The Planets (1916).
- Savitri ópera de cámara, Op. 25 (estrenada en 1916).
- The Hymn of Jesus (1917).
- Ode to Death 1919

- Short Festival Te Deum (H.145) (1919).
- The Perfect Fool Op. 39 ballet (1918-1922).
- At the Boar's Head (1924).
- Egdon Heath (1927).
- A Moorside Suite (1928).
- Scherzo
- Nocturne
- March
- The Wandering Scholar ópera (1929-1930).
- Hammersmith: Prelude and Scherzo (1930).
- Lyric Movement (1933).
- Brook Green Suite (H.190) (1933).
- Prelude
- Air
- Dance

#### The Planets (Los planetas) Op. 32

Es la obra más conocida del compositor inglés Gustav Holst y fue compuesta entre 1914 y 1916 y presentada en 1918. Es una suite de siete movimientos a cada uno de los cuales Holst le dio el nombre de un planeta (y su correspondiente deidad en la mitología grecorromana) (Los Planetas (Suite)).

### 8.3.2. Historia

La obra le fue sugerida por su amigo y también compositor Clifford Bax, durante un viaje a Gibraltar en 1912. El compositor se puso a la tarea y completó la suite en los cuatro años que duró la Primera Guerra Mundial. Debemos la primera ejecución de la obra a Adrian Boult el 29 de septiembre de 1918, que desde entonces se convirtió en el director favorito de Holst para esta obra. Dicha primera ejecución (de carácter privado) se debió a un "regalo" al compositor de su amigo y también compositor Henry Balfour Gardiner.

Está parcialmente inspirada por meditaciones en su propio horóscopo; trata sobre "las siete influencias del destino y componentes de nuestro espíritu". A pesar de ello, el propio Holst declaró que la obra se basaba en la significación astrológica de los siete planetas representados en ella; que no era "música de programa", que en caso de pretender encontrar un "programa", bastaba con los subtítulos de cada sección. Finalmente, declaró que "no había relación alguna con las deidades de la mitología clásica correspondientes a cada planeta.

### 8.3.3. Orquestación

The Planets, como reza su subtítulo, es una suite "para gran orquesta". Instrumentos nada habituales, como la flauta baja o el oboe barítono o bajo y unos nutridos efectivos de percusión (bombo, batería, platillos, triángulos, tambor militar, pandereta, gong, campanas, xilófono y glockenspiel, así como dos timbalistas) y metal (6 trompas, 4 trompetas, 3 trombones, bombardino y tuba) forman, entre otros, la nómina de la suite. Es quizás la orquesta más grande empleada jamás por Holst.



#### 8.3.4. Estructura

- La suite está formada por los siguientes movimientos:
- Marte, el portador de la guerra.
- Venus, el portador de la paz.
- Mercurio, el mensajero alado.
- Júpiter, el portador de la alegría.
- Saturno, el portador de la vejez.
- Urano, el mago.
- Neptuno, el místico.

#### 8.3.5. Influencias

Mucho se ha hablado de la "originalidad" de la obra. Más razonable es pensar que la obra está íntimamente conectada con varios autores de su tiempo. Así, por ejemplo, Holst toma prestada de los Nocturnes de Debussy la idea del coro femenino sin texto, para su Neptuno. Igualmente se puede rastrear la influencia de Richard Strauss en su uso del oboe bajo o las tubas wagnerianas; o la del Stravinski de La consagración de la primavera por la incorporación del clarinete bajo y por la similitud de ciertos motivos breves y su tratamiento por ejemplo en pasajes de "Marte". También hay que mencionar aquí al Arnold Schönberg de las "Cinco piezas orquestales, Op. 16".

Desde el punto de vista conceptual, además, deberíamos citar al Elgar de las "Variaciones Enigma" y, de forma más lejana, al Mussorgsky de los "Cuadros de una exposición" en cuanto a la sucesión de descripciones de caracteres o impresiones.

### 8.3.6. Curiosidades de la obra

Marte fue el primer movimiento de la suite en ser terminado, y lo fue tan sólo un mes antes de iniciarse la Primera Guerra Mundial (agosto de 1914). Holst usa aquí la bitonalidad, pero enfrentando brutalmente acordes no relacionados tonalmente entre sí (sol mayor / do sostenido menor).

Mercurio es el único movimiento totalmente autógrafo de Holst y fue terminado en 1917. Los otros movimientos fueron orquestados por amanuenses a partir de una primera versión para dos pianos escrita por el propio Holst. Holst usa también para este movimiento la bitonalidad; pero a diferencia de Marte, lo que allí era brutalidad y agresividad, aquí se transforma en agilidad, ligereza y una sensación de no fijación en una tonalidad determinada.

Júpiter, conjuntamente con Mercurio, se puede considerar el scherzo de la obra, de estructura sonata. Al trío del movimiento, la solemne melodía central de aliento brahmsiano (que se refiere a Brahms) Cecil Spring-Rice le encasquetó un himno según la venerable tradición victoriana de la época: *I vow to Thee, my Country*. Aunque el himno fue utilizado en las ceremonias del armisticio de la I Guerra Mundial, al propio Holst no le agradó demasiado el resultado. Y como expresa Colin Matthews, editor de la partitura para Eulenburg, "raramente un compositor se ha visto favorecido por la adición posterior de texto para su música".

Saturno no solamente nos describe el carácter "serio, circunspecto y triste" del planeta. Es también la descripción de un ataque provocado por su neuritis, que le afectaba severamente a un brazo. El detalle tendrá su importancia en el momento de dirigir: de resultas de dicha neuritis, los

tempos resultaron un poco lentos, lo cual influyó a su vez en las grabaciones de Adrian Boult. Esto es especialmente notable en los movimientos "amplios", como Marte o Júpiter.

Urano debe ser inscrito en la nómina de deudas de Holst. Concretamente, Holst está en deuda con Paul Dukas y su *El aprendiz de brujo* (*L'apprenti sorcier*). Las ásperas cuatro notas (sol-mi  $\flat$  -la-si, con un salto ascendente de cuarta (mi  $\flat$  - la) y descendente de séptima las dos últimas (la-si) que suenan al principio de la pieza serán el hilo conductor a través del cual Holst narrará las peripecias del mago que intenta conseguir que el sortilegio "funcione". Al final lo "consigue": la sucesión de acordes Fa/Do 7 (metal) y un Mi unísono (cuerda grave) con indicaciones desde fortissimo a pianissimo y el último recordatorio de las cuatro notas (arpa) nos introducen en el siguiente movimiento.

Neptuno, como ya queda dicho, usa un coro femenino sin texto. Pero a diferencia de Debussy, Holst lo ubica tras el escenario, "en una habitación contigua, cuya puerta debe quedar abierta hasta que termine el movimiento y todo quede en silencio" según rezan las indicaciones de la partitura.

### 8.3.7. Adiciones a la obra

Aunque Plutón fue descubierto durante la vida de Holst, en 1930, él no mostró interés en escribir un movimiento para este planeta. En 2000, la Hallé Orchestra comisionó al compositor y crítico musical británico Colin Matthews, especialista en la obra de Holst, que escribiera un nuevo movimiento, el octavo, al que Matthews tituló *Plutón, el Renovador*. Dedicado a Imogen Holst, hija de Gustav Holst, este nuevo movimiento fue estrenado el 11 de mayo de 2000 en

Mánchester, por la Orquesta Hallé bajo la dirección de Kent Nagano. Matthews modificó el final de Neptuno y lo convirtió en una transición a Plutón.

### 8.3.8. Adaptaciones

El propio Holst adaptó la melodía de la sección central de "Júpiter" en 1921 para encajar con el metro de un poema que empezaba "I vow to thee, my country". Como himno tiene el título de Thaxted, por la ciudad del condado de Essex donde Holst vivió durante muchos años, y también se ha usado para otros himnos, como "O God beyond all praising".

"World in Union", la canción oficial de la Copa Mundial de Rugby desde 1991, usa la misma melodía.

En 2001 el Himno de la Iglesia de Jesucristo de los Santos de los últimos días, "The Iron Rod", fue adaptado a la melodía de la sección central por Bob Galbraith para ser cantada por el Mormon Tabernacle Choir durante la CLXXV Conferencia Semestral de la Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días.

En el álbum *Mythodea* de Vangelis, dedicado a la misión espacial de la NASA en Marte, el primero de sus movimientos (el más "marciano" de todos) contiene las notas sol-re-do sostenido que enuncian los metales graves al principio del movimiento correspondiente de la suite de Holst.

En el álbum debut de la banda Black Sabbath, el tema que inicia el disco (homónimo a la banda y el disco), tiene como riff inicial el mismo que "Mars". Esto fue reconocido por Bill Ward (baterista de la banda) en el documental de 2011 "Metal Evolution" Episodio 1. (Fuente: <http://www.bangerfilms.com/metal-evolution-soundtrack-listings-episode-1-pre-metal/2012/01/>)

También el grupo Rainbow, de Ritchie Blackmore (ex-guitarrista de Deep Purple), en el álbum "Down to Earth", comienza la canción "Eyes of the Word" con Don Airey interpretando a los sintetizadores el principio de "Marte, el portador de la guerra".

La canción "Running" del álbum Symphony de la soprano británica Sarah Brightman tiene acordes de "Jupiter".

La canción "The Divine Wings of Tragedy" del álbum homónimo de Symphony X, en su movimiento "In The Room of Thrones" contiene acordes y un ritmo de "Marte, el portador de la guerra", y también en su letra está la frase "The bringer of war"

Holst conocía muy bien los instrumentos de viento metal, no solo por crecer en un medio bandístico, si no también, porque fue un intérprete de estos instrumentos, conocía muy bien las posibilidades tímbricas y los desafíos técnicos que presentaban los instrumentos de la época, las bandas tradicionales inglesas influyeron mucho en la sonoridad de las composiciones de Holts, tan estrecha fue su relación con los instrumentos de instrumentistas de banda que dedico repertorio a estos formatos, como lo son sus dos suites militares para banda, en donde deja ver la importancia del Euphonium, y le dedica pasajes solísticos muy destacados en la obra y la banda, tal seria el impacto de la construcción melódica en su suite en Fa para Banda militar, que rápidamente se convirtió en un solo de tradición entre los eufonistas, y como parte del pensum académico de este instrumento; Holst logra entender la potencia del instrumento, y logra incluirlo de manera perfecta en su obra LOS PLANETAS, en la cual el Euphonium es protagonista, llevándolo de un primer movimiento lleno de energía y fuerza, a movimientos más apacibles y cálidos, acordes a la sonoridad del instrumento, esto no quiere decir que el instrumento como tal no sea un instrumento potente, justamente Holst entiende la fuerza que

contiene este instrumento y que en combinación con su sonoridad, producen un sonido sólido, potente y redondo, con los cuales le da identidad a el Dios de la Guerra.

## 8.3.9. Partitura de los Planetas para Euphonium

(Imslp)

Gustav Holst  
The PlanetsTENOR TUBA  
in B $\flat$ 

## I Mars, the Bringer of War

Allegro 16 1 5 Bass. Trb. *cresc.* *mf cresc.*

27 *f* 4 Solo *f cresc.*

36 *ff sempre cresc.*

40 2 *fff*

44 2

49 8 3 6 Bass. Trb. 1

68 4 Solo *ff*

72 10 5 Solo *f*

86

90 *f cresc.* 2

2  
Tenor Tuba in B $\flat$

95 (d-d) ⑥ 8 ⑦ 5 Vns.

110 *fff*

114

120

125

128 *fff*

132 ⑧ Solo *f*

137

141

145 ⑨ 10 Vns.

159 ⑩

164 (d-d) *ffff* 3



## Holst — The Planets

Tenor Tuba in B $\flat$ 

3

72 (11) 6 (12) *ffff* *Rall. al Fine*

81

## II Venus, the Bringer of Peace TACET

## III Mercury, the Winged Messenger TACET

## IV Jupiter, the Bringer of Jollity

*Allegro giocoso* 11 *Trp. 1,2* *cresc.* *ff*

19 *fff* (1)

27 17 (2) 16 *Rit. Tr. 1 stacc.* *cresc.* *f* (3) 24

80 (4) 19 (5) 21 *Vns.* (6) *stringendo* *f*

136 *Più mosso* 8 *ff*

150

158 (7) *Tempo I* *fff*

163 4 (8) 22 *dim.*

## Holst — The Planets

Tenor Tuba in B $\flat$ 

4  
195 *Andante maestoso* 24 ⑨ 1 Vns. *mf*

225 5 *f*

235 ⑩ *Tempo I* 12 13 Vns. ⑪ *Maestoso* *ff*

263 *fff* 3

268 *p* *cresc.*

273 4 ⑫ 21 *accel.* 5 *ff*

306 ⑬ *Meno mosso* *accel.* 2 2 *a tempo* 2 18 ⑭ 19 (d=d) ⑮ 13

302 Trp. ⑯ *f*

368 3 3 3

373 8 *ff*

380 ⑰ *Lento maestoso* (d=d) 5 *accel.* *p molto cresc.*

395 *Presto* 7 *fff* *fff*

Holt — The Planets

Tenor Tuba in B♭

5

## V Saturn, the Bringer of Old Age TACET

## VI Uranus, the Magician

*Allegro*

9 *ff*

10 Tr. 3 *p* *cresc.* ① *stacc.* *f*

23

26 1 16 ② 18 Vns. *pizz.* *cresc.*

65 Solo *f* *stacc.*

70 *cresc.* ③ *ff* 2 2

78 2 *mf cresc.* *ff*

86 1 1

92

98 ④ 1 2 18

124 Bass. Ob. *ff* ⑤ 8

## Holst — The Planets

## Tenor Tuba in B♭

6

138 *Solo*  
*p*

144 *p* *f* 10

159 1 ⑥ 19 *Trp. 1,2* *Solo* *mpo* 6

189 *cresc.* *rall.* *pp.* *pp.* ⑦ *a tempo* *fff sempre*

194

198

202 4

206

210

214 4

220 *Rall.* *fff* ⑧ *Lento* 9 *Allegro*  $\frac{3}{4}$  *f*

237 *Largo*  $\frac{1}{4}$  *cresc.* *ff* ⑨ *fff* 8

## VII Neptune, the Mystic TACET

## 9. Línea Cronológica del Euphonium

- 1790 Un instrumento que consiste en varillas de vidrio de diferentes tonos, que fue interpretado por el roce con los dedos mojados, fue inventado por Chladni. Este instrumento se llama un Euphonium o Euphonium, que complica aún más en el nombramiento de otros Eufonios que se inventaron más tarde.
- 1815 (1818?) El inventor real de la primera válvula para instrumentos de metal no se conoce, pero la invención de las válvulas se atribuye a ambos Heinrick Stolzel y Friedrich Blushmel.
- 1823 William Wieprecht, un maestro alemán y de bandas para el rey de Prusia, se utiliza un instrumento similar al bombardino nombrado Tenorbasshorn.
- 1830 Durante este tiempo, los fabricantes de instrumentos en Alemania y Austria comenzó a experimentar con diseños de instrumentos de metal del tenor y barítono que más tarde dieron lugar a la voz de barítono de hoy en día y bombardino.
- 1838 Carl Moritz de Berlín hace una tuba tenor.
- 1842-1845 Adolph Sax produce una familia de instrumentos de metal con válvula llamada Saxhorns. Dos de esos Saxhorns, el B b barítono Saxhorn y el B b Bass Saxhorn, corresponden aproximadamente al barítono y bombardino.
- 1843 Sommer de Weimar, un concertino alemán, diseñó un "wide-bore, corneta de válvula de la gama barítono" al principio llamado el Euphonium en Alemania. Su nombre fue cambiado posteriormente a Baryton. Fernando Infierno de Viena diseñó un instrumento similar a la Euphonium, un bajo barítono de registro de tenor, Callet la Hellhorn.

- 1840 finales Vaclav Cerveny de Hradec Králové introducen un Phonikon que era un bombardino con una campana bulbosa, como un cuerno Inglés.
- 1849 Sommer se menciona como un bombardino y reproductor Sommerophone en la banda de Jullien que jugó en Inglaterra.
- 1849-1864 Heinrich J Hasenier construido cuernos que llamó Eufonios. En realidad, se trataba de diez enchavetado, cuernos bajos cromáticos.
- 1850 infantería francés y bandas de caballería debían tener al menos cuatro Saxhorns de bajo y dos Saxhorns barítono en sus conjuntos.
- 1851 La artillería real Personal Banda de Woolwich utilizó por primera vez el bombardino en lugar de la oficleido.
- 1859 Desfasados, profesor de Euphonium y barítono en Kneller Hall en England, mejoró la Euphonium agrandando el agujero. Lo hizo de nuevo en la década de 1870. La banda de escenario en el Fausto de Gounod exige un saxhorn basse en B b.
- 1860 Over-the-hombro Eufonios aparecen en Estados Unidos.
- 1870 Japón forma una banda militar que utiliza dos Eufonios.
- 1872 Aunque hubo Saxhorns usados en los Estados Unidos desde la época de la Guerra Civil, la primera referencia a las fechas bombardino de este año, cuando fue utilizada en la banda de Patrick Gilmore.
- 1874 David Blaikley, un especialista en acústica británica, presentó su sistema de válvula de compensación.
- 1880 Cerveny fue pionera gama de instrumentos de un 'Kaiser' con particularmente grande taladro que incluye un miembro de Euphonium llamado Kaiserbariton

- 1880 finales El bombardino de doble acampanado, que se menciona en la letra de la canción "Setenta y seis trombones" de Meredith Wilson de The Music Man, fue un invento de la compañía Conn. Fue un intento de combinar el trombón y el bombardino.
- 1888 Harry Whittier, solista con la banda de Gilmore, fue el primero en utilizar un bombardino de doble acampanado en los Estados Unidos.
- 1896 Richard Strauss escribe para una tuba tenor en su Quijote. También es la primera vez que un mudo se requiere para un bombardino. Él usa la tuba tenor de nuevo al año siguiente en su Ein Heldenleben.
- 1896-1903 Simone Mantia, un miembro de la banda de Sousa y generalmente considerado como el de las más grandes solistas Euphonium, utilizó una de cinco válvulas, Euphonium doble acampanado.
- 1908 El Tenorhorn (barítono) se utiliza en la Séptima Sinfonía de Mahler.
- 1921 Había tantos instrumentos diferentes en claves diferentes, tamaños, formas y nombres, el problema de interpretación de la banda forzado una conferencia oficial en la normalización de instrumentación para convocar al Kneller Hall de Londres. Barítonos fueron sacados de bandas de viento y limitan principalmente a la banda de música.
- 1927 Shostakovich incluye un solo de muy exigente para barítono (bombardino) en su música para el ballet La edad de oro.
- 1939 Harold Brasch introdujo británica compensar Eufonios a los Estados Unidos.
- década de 1950 El Inglés fueron los primeros en llevar a cabo en los conjuntos de los instrumentos de metal.
- 1960 Los últimos Eufonios de doble acampanado se encontraron en el King Company Catálogos.

- 1964 William J. Bell en la Universidad de Indiana tiene un conjunto de tuba que cumpla de manera informal. Al mismo tiempo Connie Weldon, profesor de tuba en la Universidad de Miami, también tiene un conjunto de tuba-bombardino.
- 1967 R. Winston Morris crea un conjunto de tuba-bombardino reconocido internacionalmente en la Universidad Tecnológica de Tennessee.
- 1970 historiadores de la música, probablemente, va a ver esta vez como una tuba / renacimiento bombardino.
- 1973 El desarrollo de Tubists Asociación Fraternidad Universal (TUBA) se le atribuye a los logros de la tuba y el bombardino: mejores instrumentos, música de calidad escritos por compositores afines a la tuba y bombardino, mejores maestros y mejores jugadores.
- 1976 El Matteson-Phillips Tuba jazz Consort se funda, uno de los primeros grupos en utilizar tubas y Eufonios en un entorno de jazz serio.
- década de 1990 El BRC ha nacido. Una nueva edad de oro comienza.
- 2005 Notre Dame Los Barítonos se nombran Sección del año.



## Conclusiones

Se hace un llamado los Eufonistas a los nuevos compositores para que reflexionen sobre el rol de este y muchos instrumentos que están “relegados” en el formato de Orquesta Sinfónica, puesto que la música al igual que el mundo ha evolucionado, existen nuevas composiciones y nuevos lenguajes sonoros que exploran y van más allá en la búsqueda de posibilidades sonoras que tienen nuestros instrumentos, por qué no se ha ampliado y nutrido el formato de la Orquesta Sinfónica, que es el mismo que se mantiene desde Beethoven, que pasa entonces con instrumentos como el saxofón y toda su familia?, el Eufonío y toda la gama de fliscornos? Toda la familia de clarinetes?, salvo contadas excepciones se usan estos instrumentos, en determinadas obras y suelen ser usados en obras de compositores de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX.

Pero al parecer a los nuevos compositores, se les está olvidando que existen estos instrumentos, y que hay un grandísimo número de personas que se están preparando profesionalmente en este instrumento, en diversas escuelas a nivel mundial y nacional; es una posibilidad para brindar oportunidades de trabajo para los instrumentistas que se consagran a perfeccionar el arte de la interpretación en dichos instrumentos e incentivar a las orquestas existentes a incluir en la programación habitual de conciertos, estas nuevas obras con estos “nuevos instrumentos”; paradójicamente los compositores como Berlioz, Mahler, Holts, Strauss, Moussorsky, Ravel, Hindemith, utilizan estos instrumentos en determinadas obras de su gran repertorio, dichos compositores fueron capaces de explorar he experimentar las habilidades, cualidades y aporte de estos nuevos instrumentos a sus composiciones, de esta forma ampliando así el formato o plantilla de la Orquesta Sinfónica y brindando oportunidades laborales dentro del

ámbito orquestal a instrumentos que se considera poco común en este medio; al parecer hubo una pausa en el tiempo, y no se ha seguido con la escritura que incluya a estos instrumentos en el formato orquestal, son muy pocos los compositores que lo hacen; por tal motivo estos instrumentos ven limitado su campo de acción al ámbito bandístico con muy pocas bandas que brinde un trabajo profesional y estable para los músicos instrumentistas de viento de Colombia, los ensambles de metales que en Colombia son casi inexistentes, salvo algunas universidades que cuentan con un ensamble de este tipo, grupos de música de cámara y música popular.

## Bibliografía

*Don Quijote (Poema Sinfónico)*. (s.f.). Obtenido de Wikipedia:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Don\\_Quijote\\_\(poema\\_sinfonico\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Don_Quijote_(poema_sinfonico))

*El Bombardino en Colombia*. (s.f.). Obtenido de El Tiempo:  
<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16411696>

*Euphonium*. (s.f.). Obtenido de Wikipedia: <https://en.wikipedia.org/wiki/Euphonium>

*Euphonium Repertoire*. (s.f.). Obtenido de Wikipedia:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Euphonium\\_repertoire](https://en.wikipedia.org/wiki/Euphonium_repertoire)

*Gustav Holst*. (s.f.). Obtenido de Wikipedia: [https://es.wikipedia.org/wiki/Gustav\\_Holst](https://es.wikipedia.org/wiki/Gustav_Holst)

*Gustav Mahler*. (s.f.). Obtenido de Wikipedia: [https://es.wikipedia.org/wiki/Gustav\\_Mahler](https://es.wikipedia.org/wiki/Gustav_Mahler)

*History*. (s.f.). Obtenido de Euphonium Foundation UK:  
<http://www.euphoniumfoundationuk.org/history.html>

*Imslp*. (s.f.). Obtenido de Imslp: <http://imslp.org/>

*Los Planetas (Suite)*. (s.f.). Obtenido de Wikipedia:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Los\\_Planetas\\_\(suite\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Los_Planetas_(suite))

*Mahler*. (s.f.). Obtenido de Filomusica: <http://www.filomusica.com/filo68/mahler.html>

*Notas al programa Richard Strauss*. (s.f.). Obtenido de Facebook:  
<https://www.facebook.com/notes/ospa-orquesta-sinf%C3%B3nica-del-principado-de-asturias/notas-al-programa-richard-strauss-vida-de-h%C3%A9roe-op-40/979027278803924/>

*Richard Strauss.* (s.f.). Obtenido de Wikipedia: [https://es.wikipedia.org/wiki/Richard\\_Strauss](https://es.wikipedia.org/wiki/Richard_Strauss)

*Saxhorn.* (s.f.). Obtenido de Harmonius Music:

<http://www.harmoniousmusic.com/blog/?tag=saxhorn>

*The euphonium in the orchestra.* (s.f.). Obtenido de Bandstraton:

<https://bandstraton.com/2014/12/21/the-euphonium-in-the-orchestra/>

*Tuba Wagner.* (s.f.). Obtenido de Wikipedia: [https://es.wikipedia.org/wiki/Tuba\\_Wagner](https://es.wikipedia.org/wiki/Tuba_Wagner)

*Una vida de heroe.* (s.f.). Obtenido de Wikipedia:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Una\\_vida\\_de\\_h%C3%A9roe](https://es.wikipedia.org/wiki/Una_vida_de_h%C3%A9roe)