



Universidad de Oviedo  
Departamento de Historia del Arte y Musicología

**EVOLUCIÓN DE LA ENSEÑANZA  
DEL CLARÍN Y EL CORNETÍN  
DE PISTONES EN MADRID  
EN EL SIGLO XIX**

**Tesis doctoral presentada por:**

**Miguel Ángel Navarro Gimeno**

**Director:**

**Dr. Ramón Sobrino Sánchez**

**Oviedo, 2014**



**EVOLUCIÓN DE LA ENSEÑANZA  
DEL CLARÍN Y EL CORNETÍN  
DE PISTONES EN MADRID  
EN EL SIGLO XIX**



# ÍNDICE

## Agradecimientos

## Abreviaturas

## Introducción ..... 9

### I. Marco de la investigación y cuestiones metodológicas

1.1. Justificación .....	19
1.2. Ámbito de la investigación .....	23
1.3. Estado de la cuestión .....	24
1.4. Objetivos .....	29
1.5. Metodología .....	30
1.6. Estructura y organización de la Tesis .....	36

### II. Las primeras enseñanzas de clarín en Madrid: José de Juan Martínez y su *Método de clarín*

2.1. José de Juan Martínez: inicios y primera formación musical .....	43
2.2. La etapa militar .....	48
2.3. Músico de la Real Capilla .....	52
2.4. En la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos .....	61
2.5. Las primeras enseñanzas del clarín de armonía en Madrid .....	65
2.6. La trompeta circular o clarín de armonía .....	70
2.7. El <i>Método para clarín</i> de José de Juan Martínez .....	78
2.7.1. Composición y estructura .....	78
2.7.2. José de Juan Martínez y François Dauverné. Un inevitable paralelismo .....	81
2.7.3. La influencia de la didáctica francesa en José de Juan: el <i>Méthode de trompette</i> de David Buhl .....	84
2.8. El <i>Méthode de trompette adoptée pour l'enseignement de l'Ecole de Trompette établie a Saunno</i> y el <i>Método de Clarín</i> de José de Juan. Estudio comparativo .....	88

### **III. Introducción y primeras enseñanza del cornetín de pistones en Madrid. La presencia de Jean-Baptiste Arban en Madrid**

3.1. Los inicios del cornetín de pistones en orquestas y conciertos en Madrid .....	141
3.2. Primeras enseñanzas de cornetín de pistones en Madrid. El nombramiento de José de Juan como profesor de cornetín del Real Conservatorio de Música .....	150
3.3. Los conciertos de Jean-Baptiste Arban en Madrid .....	155
3.4. La influencia de J.-B. Arban en la implantación y desarrollo del cornetín Madrid: la nueva técnica de la doble articulación en notas cambiantes .....	173
3.5. La introducción en Madrid de materiales didácticos para conernetín de J.-B. Arban: el <i>Extracto del Gran método completo de cornetín de pistones y de saxhorn</i> .....	178
3.6. El <i>Extracto del Gran método completo de cornetín de pistones y de saxhorn</i> . Descripción, análisis y comparación con el original francés.....	184

### **IV. Los Estudios para cornetín, de José de Juan Martínez: transcripción, edición y análisis musicodidáctico**

4.1. José de Juan Martínez, profesor de cornetín de pistones del Real Conservatorio de María Cristina de Madrid .....	201
4.2. Los <i>Estudios para cornetín</i> . Localización, descripción y contenidos del manuscrito .....	206
4.3. Criterios de transcripción, edición y análisis .....	209
4.4. Los <i>Estudios para cornetín</i> , de José de Juan: transcripción, edición y análisis musicodidáctico .....	213
4.5. Valoración de los <i>Estudios para cornetín</i> , de José de Juan .....	310

### **V. Tomás García Coronel**

5.1. Primeros años de formación y actividad profesional .....	320
5.2. Música de la Real Capilla .....	326
5.3. En la Sociedad de Conciertos .....	340
5.4. García Coronel, profesor de cornetín de pistones en la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid .....	343
5.5. La <i>Memoria historicodescriptiva del clarín y cornetín</i> .....	346
5.5.1. Contenidos y características .....	346
5.5.2. <i>Memoria historicodescriptiva del clarín y cornetín</i> . Edición crítica ..	349

5.6.	Las enseñanzas de clarín, tromba y cornetín en la Escuela Nacional de Música y Declamación. El plan de estudios de Tomás García Coronel .....	380
5.6.1.	El plan de estudios de Tomás García Coronel. Aspectos generales y métodos propuestos y utilizados .....	380
5.6.2.	Ordenación y contenido de los cursos .....	385
5.6.3.	El plan de estudios de García Coronel. Conclusiones .....	398
5.7.	El viaje a Europa: los instrumentos usados en las orquestas francesas, alemanas y vienesas. Comparación con las españolas .....	400
5.8.	El <i>Método completo de cornetín y trompeta o clarín</i> de García Coronel .....	417
5.8.1.	Estructura y contenidos generales .....	418
5.8.2.	Principios y valores didácticos .....	426
5.8.3.	Consideraciones finales .....	434
<b>VI.</b>	<b>Conclusiones</b> .....	441
	<b>Epílogo</b> .....	451
	<b>Fuentes</b> .....	457
	<b>Bibliografía</b> .....	463
	<b>Webgrafía</b> .....	469
	<b>Apéndices</b>	
	Apéndice 1. Instrumentista de clarín y cornetín de pistones en Madrid a mediados del siglo XIX ....	473
	Apéndice 2. El legado de Arban en la Biblioteca Nacional de España ....	477
	Apéndice 3. Ediciones del método de Tomás García Coronel en la Biblioteca Nacional de España .....	497



### **AGRADECIMIENTOS**

Al Dr. Ramón Sobrino, catedrático de la Universidad de Oviedo, y director de la Tesis, por haber despertado en mi la inquietud investigadora.

A mi familia, por alentarme en los momentos difíciles.

A Enrique Rioja Lis, solista de trompeta de la Orquesta de la RTVE y profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, no sólo por el apoyo logístico que me ha ofrecido, sino sobre todo por la amistad y confianza que siempre me ha brindado.

Al personal de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Al Dr. Joan Carles Gomis por las revisiones que ha efectuado y las sugerencias y observaciones que me ha aportado.

Al Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo por haber aceptado en su programa de doctorado esta Tesis.



### **Abreviaturas de archivos e instituciones**

AGP	Archivo General de Palacio, Madrid
RCSMM-BEP	Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Biblioteca, Expedientes de profesores
RCSMM-BFA	Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Biblioteca, Fondo Antiguo
RCSMM-BFHa	Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Biblioteca, Fondo Historicoadministrativo

### **Abreviaturas**

c.	compás
cc.	compases
cap.	capítulo
caps.	capítulos
cf.	confrontar
comp.	compilador
ed.	editor
ejc.	ejercicio
ejes.	ejercicios
f.	folio
ff.	folios
núm.	número
núms.	números
r.	recto
s. a.	sin año
ss.	siguientes
t.	tomo
v.	vuelta
vol.	volumen
vols.	volúmenes



## *Introducción*

El paso del clarín al cornetín de pistones constituyó tan significativo avance morfológico y técnico a nivel de la organografía instrumental que, sin duda alguna, marcó un antes y un después en la interpretación, la composición e incluso la instrumentación orquestal. Las limitaciones y deficiencias interpretativas que presentaba el clarín, que sólo podía emitir las notas fundamentales con sus correspondientes armónicos –por lo que no podía realizar una escala completa–, impedían a intérpretes y compositores tocar o escribir, respectivamente, para este instrumento con absoluta libertad creativa.

En cuanto a la docencia, el sistema utilizado para la enseñanza del clarín, tanto en España como en el resto de Europa, era muy similar al de la trompa natural: tapando el pabellón ligeramente con la mano se conseguía, según el volumen de pabellón obstruido, bajar un tono o medio la altura del sonido real.<sup>1</sup> El problema era que estas “notas

---

<sup>1</sup> Para una bibliografía sobre la enseñanza de la trompa natural *vid.* Fasman, Mark J., *Brass Bibliography: Sources on the History, Literature, Pedagogy, Performance, and Acoustics of Brass Instruments*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1990, pp. 249 ss.

tapadas” perdían considerablemente la calidad sonora del instrumento. Además, el clarín sólo permitía tocar en una misma tonalidad si no se cambiaban los tonillos, es decir, unos pequeños tubos de recambio que se añadían al tubo principal del instrumento y alargaban su longitud: se conseguía así alterar la fundamental y trasladarse a otra tonalidad. En consecuencia, la mayor parte de la literatura anterior a la invención del pistón y a la incorporación del cornetín y la trompeta de pistones a la orquesta se reduce a fanfarrias y *tutti* en arpeggios sobre una misma tonalidad, circunstancia que justifica el alto valor –aún en la actualidad– de estos instrumentos en el ámbito heráldico y castrense.

Durante el Barroco, su época de gran esplendor, la trompeta natural era capaz hacer una escala completa en su registro más agudo, gracias al desarrollo de una técnica que combinaba una constitución física adecuada del propio instrumentista, una gran habilidad labial y la utilización de una embocadura muy pequeña y poco profunda. Con ella se podía llegar al armónico vigesimoprimer y, por tanto, hacer sonidos muy agudos entre el Do<sub>4</sub> y el Fa<sub>5</sub>, por lo que fue uno de los instrumentos más importantes de la orquesta.<sup>2</sup>

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, y con el cambio estilístico operado por la música, comenzó un periodo de crisis en el que pasó a ser en mero refuerzo del *tutti* orquestal, debido a su escasa flexibilidad para cambiar de tonalidad, a sus imperfecciones de afinación y a su poca homogeneidad sonora. De hecho, los compositores clásicos, casi nunca

---

<sup>2</sup> Vid. Smithers, D., K. Wogram, J. Bowsher, "Playing the Baroque Trumpet", *Scientific American*, April, 1986, pp. 108-115.

escribieron para trompeta por encima del duodécimo armónico. Durante años, trompetistas y constructores se afanaron en perfeccionar el instrumento con el propósito de que pudiera interpretar una escala cromática en todos sus registros y posibilitar así que pudiera cambiar de tonalidad.

Diversos ensayos y experimentaciones se produjeron en Europa antes de la definitiva aplicación del pistón a la trompeta. En 1770, Michael Woggel, trompetista de la corte de Karlsruhe, y Stein, constructor instrumentista de Ausburgo, crearon la *inventiontrompete*, una trompeta que recuerda al trombón por su sistema de varas.<sup>3</sup> Este sistema de correderas convivió durante bastante tiempo junto al de pistón, y fue muy apreciado y defendido hasta finales del siglo XIX, sobretudo en Inglaterra.<sup>4</sup> En 1790, el inglés Charles Clagget construyó una trompeta en Re y Mib con un solo pistón muy elemental.<sup>5</sup> En 1793, Nessman, un joven trompetista amateur alemán, construyó una trompeta cromática con llaves que podía producir semitonos en la octava baja del instrumento de manera pura, incluso en los pasajes rápidos. En 1796, Haydn compone su *Concierto en Mib*, Hob. VII/1, para trompeta y

---

<sup>3</sup> Sobre Woggel Stein y la *inventiontrompete* *vid.* Bate, Ph., *The Trumpet and Trombone*, London, Ernest Benn, New York, W. W. Norton & Company Inc., 1978

<sup>4</sup> La aplicación a la trompeta de la vara apareció, no obstante, hacia finales del siglo XIV, y tomó el nombre de trompeta bastarda en castellano, *trompette à coulisse* en francés, *tromba da tirarsi* en italiano, *Zugtrompete* en alemán y *slide trumpet* en inglés, aunque generalmente, durante el barroco, se conoció simplemente por el nombre de trompeta en las diversas lenguas. Sus posibilidades interpretativas hicieron que se usara en la música culta, sobre todo en la religiosa. A finales del siglo XVII prácticamente desapareció, y a finales del siglo siguiente volvió a surgir en Inglaterra, como da noticia el virtuoso del instrumento John Hyde en *New and Compleat Preceptos for the Trumpet & Bugle Horn*, 1798.

<sup>5</sup> Sobre Charles Clagget *vid.* Squire, William B., “Clagget, Charles”, *Dictionary of National Biography*, 1885-1900, Smith, Elder & Co., vol. 10.  
[http://en.wikisource.org/wiki/Clagget,\\_Charles\\_\(DNB00\)](http://en.wikisource.org/wiki/Clagget,_Charles_(DNB00))

orquesta. Fue estrenado por Anton Weidinger, trompetista de la Corte de Viena, con una trompeta de llaves, supuestamente inventada por Joseph Riedl, con un sistema de llaves similar al del clarinete, flauta o fagot. Cuatro años después estrenaba este mismo instrumentista el *Concierto en Mi Mayor* que Johann Nepomuk Hummel había compuesto para el instrumento.<sup>6</sup>

En 1815, el trompista alemán Heinrich Stölzel unió varios tubos secundarios de distintas medidas al tubo principal, consiguiendo diferentes longitudes del tubo sonoro gracias a un sistema que permitía hacer pasar, o no, el aire por estos tubos añadidos: habían nacido los pistones.<sup>7</sup> Trompa y trompeta de pistones fueron introducidos en Francia hacia 1825. Fue la trompa el primer instrumento de metal que utilizó este sistema.

En 1828, el constructor francés Jean Hilaire Asté, más conocido como Halary,<sup>8</sup> quien había introducido el bugle de llaves en Francia al haberlo visto en las bandas militares de las tropas inglesas en la batalla de

---

<sup>6</sup> Sobre Anton Weidinger *vid.* Dahlqvist, R., *The Keyed Trumpet and Its Greatest Virtuoso, Anton Weidinger*, Nashville, Brass Press, 1974; sobre los concierto para trompeta de Haynd y Hummel y la invención de este tipo de trompetas *vid.* Philips, E., "The Keyed Trumpet and the Concerti of Haynd and Hummel: Products of the Enlightenment", *ITG Journal*, 2008, núm. 4, vol. 32, pp. 22-28.

Este tipo de instrumento tuvo permanencia en Portugal en el siglo XIX, sobre todo a través de la obra del compositor Santos Pintos; *vid.* Silva Veiga, P. J., *A corneta de chaves em Portugal séc. XIX. Composições de Santos Pintos*, inédito, Trabajo de Fin de Grado, Universidade de Aveiro, Departamento da Comunicação e Arte, 2011.

<sup>7</sup> *Vid.* Baines, A., *Brass Instruments Their History and Development*, London, Faber and Faber, 1976; Dahlqvist, R., "Some Notes on the Early Valve," *The Galpin Society Journal*, núm. 33, March, 1980, pp. 111-124; Heyde, H., "Zur Frugeschichte der Ventile und Ventilinstrumente in Deutschland (1814-1833)," part 1, *Brass Bulletin*, núm. 24, 1978, pp. 9-32; part 2, *Brass Bulletin*, núm. 25, 1979, pp. 41-50.

<sup>8</sup> Sobre Jean Hilaire Asté *vid.* Schwuartz, R. I., "Early History, part 1. Early Documentation", *The Cornet Compendium. The History and Development of the Nineteenth-Century Cornet*, 2000-2001, [http://www.angelfire.com/music2/thecornetcompendium/early\\_history.html](http://www.angelfire.com/music2/thecornetcompendium/early_history.html) (10-7-2014).

Waterloo, incorporó en 1828 el sistema de pistones al cornetín de posta, y pronto se convirtió en un instrumento altamente popular y muy apreciado en las bandas militares y civiles debido a su agilidad y ligera emisión. En un periodo donde proliferaron la música de salón y el género de “variaciones sobre temas operísticos”, el cornetín de pistones se convirtió en el nuevo e insustituible instrumento de moda, acorde con las demandas técnicas de la música del momento y capaz de alcanzar altas cotas de virtuosismo.

La gran influencia de Francia sobre España sirvió para introducir en nuestro país, en el primer cuarto del siglo XIX, el clarín de armonía o trompeta circular, utilizada en la orquesta de la Ópera de París, totalmente diferente a otros clarines o trombas utilizados en Europa. Más tarde se introdujeron los instrumentos contruidos por Besson también en Francia –marca creada en 1837–, el sistema con un tercer pistón de Etienne Périnet<sup>9</sup> y, como no, la corneta de cuatro pistones sistema Arban. La gran relación que tuvo Jean-Baptiste Arban, quien había desarrollado un modelo de cornetín perfeccionado con un cuarto pistón,<sup>10</sup> con la sociedad musical madrileña, desencadenó que Tomás García Coronel, profesor instrumentista de cornetín y clarín de la Sociedad de Conciertos de Madrid y profesor de la Escuela Nacional de Música y Declamación –la institución continuadora del Real Conservatorio de Música de María Cristina de aquella ciudad–,

---

<sup>9</sup> Vid. O'Loughlin, N., "Périnet, Etienne (François)," *New Grove Instruments*, vol. 3, p. 61.

<sup>10</sup> Si bien el Capítulo III de esta Tesis (pp. 141 ss.) está dedicado a este músico, en general sobre él vid. Mathez, J.-P., *Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban (1825-1889): portrait d'un musicien français du XIXe siècle*, Editions Bim, 1977.

conociera de primera mano –como veremos a lo largo de esta tesis– la corneta sistema Arban y sus métodos de enseñanza.

Previamente, en los comienzos del Real Conservatorio de Música de María Cristina, fundado por Fernando VII y fomentado por su cuarta esposa, la reina María Cristina de Borbón, gran amante de la música y del teatro lírico,<sup>11</sup> José de Juan Martínez, Músico Mayor en la Real Guardia de Alabarderos y primer profesor de clarín y cornetín de pistones de dicho conservatorio –con posterioridad Escuela Nacional de Canto y Declamación–, elaboró un método para la enseñanza del clarín en el conservatorio<sup>12</sup> y, posteriormente, otro de estudios de perfeccionamiento para cornetín de pistones.<sup>13</sup> Más tarde, Tomás García Coronel, alumno de José de Juan Martínez, compuso dos magníficos cuadernos para clarín, cornetín y trompeta, todavía utilizados actualmente en varios conservatorios españoles, europeos y latinoamericanos.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Real Orden de 15 de junio de 1830, por la que se crea el Real Conservatorio María Cristina de Madrid, *Gaceta de Madrid*, núm. 112, 16-9-1830; Real Orden estableciendo en la Corte un Real Conservatorio de Música con el título de María Cristina, *Gaceta de Madrid*, núm. 144, 1830. Sobre la historia de este conservatorio *vid.* Sopena Ibáñez, Federico, *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia Dirección General de Bellas Artes, 1967.

<sup>12</sup> De Juan Martínez, J., *Método de clarín para la enseñanza del Real Conservatorio de Música María Cristina*; manuscrito [1830], Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid, S/1288; hay edición actual, ——— (Beryl Kenyon de Pascual, ed.), *Método de clarín (1830)*, Madrid, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Cámara de Comercio e Industria de Madrid, 1990.

<sup>13</sup> De Juan Martínez, J., *Estudios para cornetín por don José de Juan Martínez. Sexto año de enseñanza oficial en la Escuela Nacional de Música*, manuscrito [1836], Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid, S/1095 (*olim* R. 10368, 7-2-52).

<sup>14</sup> García Coronel, T., *Método completo de cornetín y trompeta o clarín. Escuela práctica y progresiva [...]*, Madrid [etc.] Paris, Ildefonso Alier [1913].

## *Introducción*

En realidad, cuando en 1830 se instituyeron las enseñanzas de clarín en el Real Conservatorio de Música, éste era ya un instrumento anticuado. Sin embargo, el propio de Juan y definitivamente García Coronel fueron personajes clave en la innovación y desarrollo de la enseñanza de estos instrumentos en Madrid gracias a su apertura a las innovaciones que se estaban produciendo en los principales centros musicales europeos y a su gran capacidad de adaptación.

Situados en un periodo de grandes cambios políticosociales que influyeron en la evolución, interpretación y edición de la música, así como en el desarrollo y perfeccionamiento de los instrumentos musicales, supieron estar al día adaptándose a los nuevos instrumentos procedentes de Europa y a sus correspondientes técnicas. Tuvieron que aprender a tocar un instrumento totalmente nuevo y perfeccionado, diferente, en última instancia, utilizando los dedos para tocar diversas notas, hecho sin precedentes en la historia del instrumento. En consecuencia, se vieron obligados a cambiar su instrumento tradicional por otros cada vez mejores y más modernos, a afrontar una literatura en la orquesta mucho más compleja y, en consecuencia, en tanto que profesores, a confeccionar o adaptar los primeros métodos de unas enseñanzas que ni siquiera existían en España. Este último aspecto será el tema central de la presente tesis.



# *CAPÍTULO I*

Marco de la investigación y cuestiones metodológicas



## 1.1.

### *Justificación*

La necesidad de realizar esta Tesis se justifica por la carencia de estudios previos sobre las primeras enseñanzas de clarín en Madrid y la introducción y enseñanza del cornetín de pistones en la segunda mitad del siglo XIX, tema relevante en el conjunto de la evolución de la interpretación y didáctica de la música en España. Resultaba por ello absolutamente necesario conocer a los principales protagonistas de este proceso y sus trayectorias vitales y profesionales, tanto concertísticas como pedagógicas. En consecuencia, se requería también el análisis de los materiales didácticos que compusieron para poder determinar cuáles fueron los procedimientos didácticos e interpretativos que posibilitaron el paso del clarín al cornetín de pistones. Este paso fue muy significativo en la evolución de la música en España, por lo que la Tesis, además de aportar un conocimiento exhaustivo sobre dicho tema, centrado fundamentalmente en el análisis histórico de los métodos, contribuye, por extensión, a un conocimiento más detallado del desarrollo general de la música española de este período.

La Tesis es continuación de la memoria de investigación para la obtención del DEA titulada *Evolución de la enseñanza del clarín y del cornetín de pistones en Madrid en el siglo XIX*, dirigido por el Dr. Ramón Sobrino y presentada en el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo en 2008. En consecuencia, algunos de los contenidos de la presente Tesis ya fueron abordados y expuestos en dicho trabajo. A partir de él, la Tesis plantea y realiza:

1. una revisión de los contenidos;
2. reestructuración de dichos contenidos y del discurso general de la investigación, mucho más amplia y reveladora del proceso investigado y analizado;
3. aportación de nuevos datos que completan los ya presentados, ajustándolos con mayor adecuación a los planteamientos metodológicos;
4. una revisión terminológica, perfilando los conceptos y los términos utilizados para designarlos con la mayor precisión posible;
5. aplicación sistemática de los métodos de investigación musical, que, a diferencia del trabajo anterior, quedan perfectamente explicados y justificados en el correspondiente apartado;
6. revisión y ampliación del aparato crítico y documental;
7. corrección y adecuación de las transcripciones textuales a las normas académicas en vigor;
8. ampliación de las fuentes, tanto musicales como documentales, archivísticas y literarias
9. ampliación y actualización bibliográfica;

10. confección de apéndices documentales que facilitan la consulta y conocimiento de aspectos fundamentales de la Tesis, como los nombres de los instrumentistas de cornetín del período, o las composiciones de Jean-Baptiste Arban y de Tomás García Coronel conservadas en la Biblioteca Nacional de España.

Además de todo esto, la Tesis era necesaria para completar la investigación presentada en el trabajo de DEA porque:

1. había que analizar con mayor amplitud los inicios de las enseñanzas de clarín de armonía por parte de José de Juan y, sobre todo, determinar con exactitud la procedencia del material didáctico que utilizó, realizando las preceptivas comparaciones.
2. Posteriores búsquedas archivísticas a partir de noticias y datos ofrecidos en diversos libros, permitieron localizar en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid un método para cornetín de José de Juan, inédito, del que nunca se había dado más información que la de su existencia: los *Estudios para cornetín, por don José de Juan Martínez. Sexto año de enseñanza oficial en la Escuela Nacional de Música*.<sup>1</sup> Era, por tanto, indispensable realizar la edición y estudio de dicho método para completar el trabajo de la citada memoria de investigación del DEA.
3. La presencia de Jean-Baptiste Arban y sus conciertos se habían revelado como una de las causas fundamentales en la valoración

---

<sup>1</sup> De Juan Martínez, J., *Estudios para cornetín por don José de Juan Martínez. Sexto año de enseñanza oficial en la Escuela Nacional de Música*; manuscrito [1836], Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid, S/1095 (olim R. 10368, 7-2-52).

del nuevo cornetín de pistones; se hacía necesario, en consecuencia, analizar con amplitud y detalle esta circunstancia para conocer su alcance en el proceso de paso del clarín al cornetín de pistones.

4. Asimismo, también se ha encontrado una edición franco-española del método de J. B. Arban, titulado *Extracto del gran método completo de cornetín de pistones y de saxhorn*, que no figura entre los fondos de la Biblioteca Nacional de España y que era preciso analizar y dar a conocer, comparándolo con las diversas ediciones francesas de dicho método.<sup>2</sup>
5. También era necesario ofrecer una edición anotada de un texto fundamental en todo el proceso estudiado como es la *Memoria historicodescriptiva del clarín y cornetín, redactada por don Tomás García Coronel para las oposiciones a la plaza de profesor de dicho instrumento [...]* en tanto que proporciona informaciones precisas y valiosas para conocer la didáctica del instrumento a finales del siglo XIX en Madrid, desde los métodos utilizados, hasta la progresión de las diversas habilidades técnicoinstrumentales e interpretativas que debía adquirir el alumno.
6. Había que realizar un análisis exhaustivo de los materiales didácticos, su procedencia y valores didácticos y musicales que García Coronel establecía en su plan de estudio.

---

<sup>2</sup> Arban, J.-B., *Extracto del gran método completo de cornetín de pistones y de saxhorn compuesto para el conservatorio y el ejército*, Paris, Alphonse Leduc, s. a. [1869].

## 1.2.

### *Ámbito de la investigación*

Esta tesis estudia las causas y consecuencias de la introducción de los pistones y, por tanto, el desarrollo de los instrumentos de viento-metal, concretamente el paso del clarín al cornetín de pistones en la enseñanza y práctica musicales en España durante el siglo XIX. Lo hace a través de los músicos y profesores pioneros en la utilización del instrumento y aquellos que compusieron los primeros métodos para su enseñanza: comenzando por José de Juan Martínez y su *Método de clarín*, el primero en su especialidad en la enseñanza musical española,<sup>3</sup> y las influencias que recibió de la escuela francesa, fundamentalmente de David Buhl, y en menor medida de François Dauverné —a pesar de su inevitable paralelismo— y de Jean Baptiste Arban, hasta los métodos para clarín, cornetín y trompeta de Tomás García Coronel, alumno de José de Juan Martínez.<sup>4</sup> Así, el período temporal estudiado abarca desde 1830 hasta 1913, año del fallecimiento de Tomás García Coronel.

El estudio y análisis de estos músicos y sus métodos permitirá conocer el origen, evolución y características esenciales de la introducción y enseñanza de este instrumento en España en la segunda mitad siglo XIX. También aclarará cómo se realizó a nivel técnico y didáctico el

---

<sup>3</sup> De Juan Martínez, J., *Método de clarín para la enseñanza del Real Conservatorio de Música María Cristina, compuesto por el maestro del mismo José de Juan y Martínez*; 1830, manuscrito, Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid, S/1288; edición actual, ——— (Beryl Kenyon de Pascual, ed.): *Método de clarín (1830)*, Madrid, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Cámara de Comercio e Industria de Madrid, 1990.

<sup>4</sup> García Coronel, T., *Método completo de cornetín y trompeta o clarín. Escuela práctica y progresiva*, Madrid [etc.] París, Ildefonso Alier [1913].

paso del antiguo sistema docente al nuevo, concretamente en el ámbito académico del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina, después Escuela Nacional de Música y Declamación.

En consecuencia, el núcleo fundamental de la presente investigación lo constituye el análisis de los citados métodos, y especialmente el hallazgo, transcripción y valoración didáctica de los *Estudios para cornetín por don José de Juan Martínez. Sexto año de enseñanza oficial en la Escuela Nacional de Música*, inéditos hasta ahora.

### 1.3.

#### *Estado de la cuestión*

Son diversos los textos y tratados que tienen como tema de investigación los instrumentos de viento-metal, ya que la historia de esta familia instrumental es dilatada y han sido muchos los autores que han realizado estudios sobre ellos y sobre su evolución en Europa en el siglo XIX. Sin embargo, encontramos escasísimas menciones y un desconocimiento prácticamente total de la documentación sobre qué ocurría en España en este mismo período.

La historiografía musical española se inició, como señala la musicóloga Begoña Lolo, a principios del siglo XIX:

El desarrollo de la historiografía en España no se produciría hasta principios del siglo XIX, gracias a la obra del teórico José de Teixidor y Barceló que publicaría en 1804 su *Discurso Universal sobre la Música*, dejando en estado manuscrito la obra

*Historia de la Música Española*, fuente de la que se servirían la mayor parte de los historiadores más relevantes del siglo XIX.<sup>5</sup>

Las fuentes de información que permiten acometer el estudio de los músicos de este período se encuentran en obras de carácter general, centradas en la recopilación de las biografías de los músicos más relevantes de la época, como los diccionarios de Saldoni (1881)<sup>6</sup> y Pedrell (1897),<sup>7</sup> o las recopilaciones biográficas de Parada (1868)<sup>8</sup> y Arteaga (1886).<sup>9</sup> Por su parte, los diccionarios de Fargas (1852)<sup>10</sup> y de Melcior (1859)<sup>11</sup> aportan un importante número de definiciones musicales. Asimismo, para retratar el panorama musical español en el siglo XIX, es imprescindible el estudio de obras de carácter histórico, sobre todo las centradas en la historia musical española, como los cuatro volúmenes de la *Historia de la Música Española* de Soriano (1855-1859),<sup>12</sup> los artículos de

---

<sup>5</sup> Lolo, B., “El sentido de la historicidad en música. España versus Europa”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1992, vol. IV, p. 359. Cf. Fubini, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 334-337.

<sup>6</sup> Saldoni, B., *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, Imprenta de la Esperanza a cargo de don Antonio Pérez Dubrull, 1868.

<sup>7</sup> Pedrell, F., *Diccionario bibliográfico y biográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos, antiguos y modernos*, Barcelona, Tipografía de V. Berdós y Feliu, 1897.

<sup>8</sup> Parada Barreto, J., *Diccionario, técnico, histórico y biográfico de la música*, Madrid, Gran fábrica de pianos y casa editorial de B. Eslava, 1868.

<sup>9</sup> Arteaga Pereira, F., *Celebridades musicales o sea biografías de los hombres más eminentes en la música*, Barcelona, centro editorial artístico de Torres y Seguí, 1886.

<sup>10</sup> Fargas Soler, A., *Diccionario de música o sea explicación y definición de todas las palabras técnicas del arte y de todos los instrumentos músicos antiguos y modernos, según los mejores diccionarios publicados en Francia, Italia y Alemania*, Barcelona, Imprenta de Joaquín Verdaguer, 1852.

<sup>11</sup> Melcior, C. J., *Diccionario enciclopédico de la música*, Lérida, Imprenta Barcelonesa de Alejandro García, 1859.

<sup>12</sup> Soriano Fuertes, M., *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*, Barcelona, Imprenta de don Narciso Ramírez, 1855-1859.

Peña y Goñi (1881),<sup>13</sup> el diccionario de Lacal (1900)<sup>14</sup> y los dos tomos dedicados a la historia de la música de López Chavarri (1914).<sup>15</sup>

Para una correcta aproximación al estudio historiográfico musical español, no se puede prescindir de recopilaciones históricas más recientes, como los artículos y ensayos de Subirá (1953),<sup>16</sup> los trabajos de Salazar (1953)<sup>17</sup> o el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (1999).<sup>18</sup> En cuanto a estudios que profundizan en la historia de los instrumentos musicales, son de gran importancia los realizados por Baines (1988),<sup>19</sup> Andrés (2001)<sup>20</sup> o el de Remnant (2002).<sup>21</sup> Por otra parte, para adquirir un conocimiento general del panorama musical centroeuropeo del siglo XIX, son esenciales, en tanto que fuentes históricas primarias, la consulta de los trabajos de Fétis (1837), dedicada a las biografías de los músicos más eminentes de la época,<sup>22</sup> y de Berlioz

---

<sup>13</sup> Peña y Goñi, A., *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, Madrid, imprenta de *El Liberal*, 1881.

<sup>14</sup> Lacal, L., *Diccionario de la música, técnico, histórico, bio-bibliográfico* (3ª ed.), Madrid, Establecimiento Tipográfico de San Francisco de Sales, 1900.

<sup>15</sup> López Chavarri, E., *Historia de la música*, Barcelona, Hijos de Paluzie editores, 1914.

<sup>16</sup> Subirá, J., *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat, 1953; —, *Compendio de la música española*, Madrid, Compi, 1966.

<sup>17</sup> Salazar, A., *La música de España. Desde las cuevas prehistóricas hasta el siglo XVI*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1953.

<sup>18</sup> Casares Rodicio, E. (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999 (10 vol.).

<sup>19</sup> Baines, A., *Historia de los instrumentos musicales*, Altea, Taurus, 1988.

<sup>20</sup> Andrés, R., *Diccionario de instrumentos musicales*, Barcelona, Península, 2001.

<sup>21</sup> Remnant, M., *Historia de los instrumentos musicales*. Barcelona, Ediciones Robinboox, 2002.

<sup>22</sup> Fétis, François J., *Biographie universelle des musiciens*, Bruselas, 1837, Brighton, Transcripción por Jo Rees-Davies, 1988.

(1844), que trata de los instrumentos musicales y su utilización dentro de la orquesta.<sup>23</sup>

Últimamente, entre los trabajos más significativos del estudio de la música del siglo XIX en España, sobresalen las investigaciones llevadas a cabo en distintas universidades, principalmente la de Oviedo y la Autónoma de Madrid, y otras instituciones como el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) o la Sociedad General de Autores (SGAE). Todas han aportado tesis, artículos y monografías sobre músicos españoles del siglo XIX.<sup>24</sup> Entre estos, también hay que destacar las investigaciones sobre fuentes musicales de Fernández de la Cuesta (1980)<sup>25</sup> o la historia de la música en el siglo XIX de Gómez Amat (1988).<sup>26</sup>

Sobre el tema concreto y específico de la tesis carecemos de estudios monográficos. Únicamente conocemos la ya citada edición del método para clarín de José de Juan Martínez realizada por la investigadora Beryl Kenyon y publicada por el Real Conservatorio de Madrid,<sup>27</sup> y un artículo sobre dicho músico en la revista *Brass Bulletin*,<sup>28</sup> que son las únicas referencias publicadas sobre la situación en la España del siglo

---

<sup>23</sup> Berlioz, H., *Tratado de instrumentación*, Madrid, Manuel Muñoz, 1844.

<sup>24</sup> Oriol de Alarcón, N., “La investigación musical en España: tesis doctorales y temática en la última década”, *Eufonía*, 2009, núm. 45, pp. 59- 87.

<sup>25</sup> Fernández de la Cuesta, I., *Manuscritos y fuentes musicales en España*, Madrid, Alianza, 1980.

<sup>26</sup> Gómez Amat, C., *Historia de la música española*, Madrid, Alianza Editores, 1988.

<sup>27</sup> De Juan Martínez, J. (Beryl Kenyon, ed.), *Método de clarín de armonía*, Madrid, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Cámara de Comercio e Industria de Madrid, 1990.

<sup>28</sup> Bonet Manrique, J., “The horn in Madrid in the 19th century”, *Brass Bulletin*, no. 116, IV, 2001, pp. 30-42.

XIX de los instrumentos de viento-metal y, más concretamente, con el clarín y el cornetín de pistones. Los diccionarios especializados de la época tampoco recogen datos sobre la evolución histórica del instrumento en nuestro país.

Sí que hay breves voces biográficas sobre los instrumentistas. Los textos utilizados en las enseñanzas de la Escuela Nacional de Música, así como las memorias de oposiciones y planes de estudios de los profesores, han servido de base para comenzar la presente investigación. También existe una grabación de un estudio de Tomás García López, hijo de Tomás García Coronel, armonizado por el compositor valenciano, residente en los EEUU de América, Juan José Colomer. Esta grabación ha sido interpretada por el trompetista Luis González y el pianista José Gallego, y se incluye en el disco junto al *Solo de trompeta y piano* de Tomás Bretón, y *Añoranzas y memorias para trompeta y piano* de Miguel Yuste.<sup>29</sup>

Son obras relacionadas con el tema de la tesis, ya que la primera fue compuesta por Bretón como ejercicio de repentización en las oposiciones para suceder a Coronel en el conservatorio, oposiciones que ganó Tomás García López, hijo de Coronel. La segunda fue compuesta por el clarinetista Miguel Yuste, dedicada a Coronel hijo, y construida con motivos técnicos difíciles que Coronel hijo practicaba en sus sesiones de estudio y que Yuste, puesto que eran vecinos de aula, le oía tocar.

---

<sup>29</sup> Compositores Varios, *Trompeta y piano. Siglo XX español*, Luis González, José Gallego, 2004, CD; Bretón, Tomás, *Sólo para trompeta y piano*, Madrid, Unión Musical Española, 1958 (hay reimpresión de 1976); cf. Lozano, I., S. Rodríguez, J. Torres Mulas, *Tomás Bretón. Archivo personal, inventario*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2001.

## 1.4.

### *Objetivos*

El objetivo principal de la tesis ha sido investigar y determinar con la mayor claridad posible la evolución de la enseñanza del clarín y del cornetín en España a partir del hito que supuso la incorporación de los pistones a estos instrumentos, una de las etapas más apasionantes y, a la vez, más desconocida, de la historia de los instrumentos de viento-metal en España.

Desde que comenzó a tocarse la trompeta de caballería y el clarín de armonía hasta la introducción de los pistones, se sucedieron varios instrumentos y métodos que fueron progresivamente mejorándose unos a otros para desembocar en la enseñanza y uso del cornetín de pistones y, más tarde, de la trompeta, convertidos por primera vez en su historia en instrumentos cromáticos.

En consecuencia, los objetivos parciales son:

1. Descubrir y dar a conocer la vida personal y profesional de los principales instrumentistas y profesores que participaron en este proceso, lo que aportará la base sobre la que se fundamentará el resto de la investigación.
2. Conocer las valoraciones que la sociedad del momento tenía sobre ellos y su música, como marco sociocultural que permita encuadrar historiográficamente el paso de un instrumento a otro y el cambio en sus respectivas didácticas.

3. Presentar y transcribir cuando sea necesario los métodos que dichos profesores compusieron y/o utilizaron en su trabajo docente.
4. Analizar los principales métodos de enseñanza utilizados, fundamentalmente los inéditos, para determinar en qué otros métodos se basaron sus autores para confeccionarlos, para qué instrumentos fueron pensados y cómo evolucionó la técnica de estos instrumentos. Como consecuencia del desarrollo técnico, también se produjo un avance en el tratamiento de estos instrumentos por parte de los compositores tanto a nivel de escritura como de instrumentación orquestal.
5. Determinar cuáles fueron los planes de enseñanza implantados, los instrumentos más utilizados, sus marcas más habituales y de dónde provenían.

## 1.5.

### *Metodología*

A partir de los objetivos planteados, los planteamientos metodológicos se han establecido desde una perspectiva triple. En primer lugar, se ha considerado que los métodos y actividades docentes y concertísticas que se analizan en la Tesis son, por una parte, producto del trabajo intelectual de sus autores, de su empeño personal, su formación y práctica artísticas. Es innegable que, en determinados procesos históricos, las actuaciones y decisiones personales de algunos individuos son fundamentales para comprenderlos, ya que sus motivaciones

e intereses particulares fueron, si no los más decisivos, sí determinantes motores para que pudieran ocurrir. En el tema que aborda esta Tesis, el empeño de unos músicos concretos y a la vez muy poco conocidos, fue esencial para que la introducción de los pistones en España fuera una realidad. Por tanto, ha sido necesario investigar su trayectoria vital y profesional para conocer la personalidad e intereses de dichos músicos, lo que ha permitido obtener datos fundamentales para la investigación. Al mismo tiempo, este estudio biográfico ha permitido profundizar y dar a conocer la importancia de dichos músicos en el conjunto de la historia de la música española del siglo XIX.

Sin embargo, no deben obviarse los factores sociales, artísticos o didácticos que determinaron que estos autores decidieran componer estos métodos, de manera que las biografías se completan con planteamientos y análisis que se derivan de la historia social del arte, o si se prefiere de la “sociología de la música” –como la denomina Enrico Fubini– iniciada por Jules Combarieu.<sup>30</sup> De hecho, como señala Hauser, “la obra de arte está condicionada de tres maneras: desde el punto de vista de la sociología, de la psicología y de la historia de los estilos.”<sup>31</sup> Y también como señala Pierre Francastel respecto a la pintura, que podemos hacer extensivo a cualquier campo del arte,

[...] no basta con ver en un cuadro [en cualquier obra de arte] un tema anecdótico, hay que escrutar el mecanismo

---

<sup>30</sup> Combarieu, J., *La musique, ses lois e son évolution*, Paris, Flammarion, 1907; ed. en castellano —, *La música, sus leyes y su evolución*, Buenos Aires, Cronos, 1945. Cf. Fubini, Enrico: *La estética musical...*, pp. 387-406.

<sup>31</sup> Hauser, A., *Introducción a la historia del arte*, Madrid, Guadarrama, 1969, p. 27.

individual y social que lo ha hecho visible [o audible] y eficaz. Una obra de arte es un medio de expresión y de comunicación de los sentimientos o del pensamiento [...] no son meros símbolos, sino objetos reales, necesarios para la vida de los grupos sociales. En ellas podemos encontrar los testimonios de los reflejos y estructuras del pasado y del presente.<sup>32</sup>

Porque en realidad, como afirma Henry Raynor, cualquier obra musical, en nuestro caso unos métodos didácticos para cornetín de pistones, “sólo puede surgir a la vida dentro de la sociedad; no puede existir [...] sólo como un impreso, porque supone tanto intérpretes como oyentes. Está por tanto abierta a todas las influencias que pueden ejercer la sociedad [...]”.<sup>33</sup> En consecuencia, mediante el trabajo de archivo y hemeroteca, se ha reconstruido el contexto social y cultural en el que trabajaron aquellos músicos, lo que ha permitido comprender las motivaciones que les impulsaron a llevar a cabo su trabajo y cómo fue recibido y valorado dicho trabajo –tanto los métodos, como sus interpretaciones y clases– por los músicos y círculos musicales del momento.

En definitiva, parafraseando a Kopiez, a partir de la música que vamos a estudiar, pretendemos –a diferencia de lo que suele ser habitual– no sólo satisfacer funciones emocionales, sino sobretodo cognoscitivas.<sup>34</sup> Todo ello nos conduce, en última instancia, a insertar la investigación

---

<sup>32</sup> Francastel, P., *Pintura y sociedad*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1984, p. 12.

<sup>33</sup> Raynor, H., *Una historia social de la música desde la Edad Media hasta Beethoven*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1986, p. 2.

<sup>34</sup> Kopiez, R., “Making Music and Making Sense Through Music. Expressive Performance and communication”, en Colwill, Richard (comp.), *MENC Handbook of musical cognition and development*, New York, Oxford University Press, pp. 189-224.

realizada en esta Tesis en el marco del modelo propuesto por Molino/Nattiez de la semiología musical. La música, como en general cualquier producto del hacer humano, constituye un fenómeno simbólico caracterizado por un triple modo de existencia:

la obra musical no es solamente lo que llamábamos, hace no demasiado tiempo, el texto, o conjunto de estructuras [...] es también los procesos que le han dado origen –los actos de composición– y los procesos a los cuáles éstos dan lugar: los actos de interpretación y percepción.<sup>35</sup>

Así pues, ampliando las perspectivas de la musicología tradicional y estructuralista, centradas en el análisis del hecho musical a partir básicamente del texto musical, la semiología musical incluye también los procesos de creación y recepción musicales como momentos constitutivos de la obra, y postula la imposibilidad de reducir el hecho musical sólo a una o algunas de sus dimensiones. Jean Molino, en uno de los artículos fundamentales de esta metodología, sostiene que

el fenómeno musical, como el fenómeno lingüístico o el fenómeno religioso, no puede ser correctamente definido o descrito sin tener en cuenta su triple modo de existencia, como objeto aislado, como objeto producido y como objeto percibido.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Nattiez, J. J., *Musicologie générale et Sémiologie*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1987, p. 23.

<sup>36</sup> Molino, J., “Fait musical et sémiologie de la musique”, *Musique en jeu*, núm. 17, 1975, pp. 37-62; “Hecho musical y semiología de la música”, traducción de Alí Brouchoud. Jorge Sad, María Julia Milán, p.1; <http://jorgesadlevi.files.wordpress.com/2012/05/hecho-musical-y-semio.pdf> (19-12-2013); también en Camacho, Gonzalo y Susana González (ed.), *Reflexiones sobre semiología musical*, México, Seminario de semiología musical, ENM-UNAM, 2003, pp. 121 ss.

Estos tres niveles o dimensiones que definen el modo de existencia del “hecho musical total”, son denominados por Nattiez, siguiendo la división que plantea Molino para los mensajes, nivel neutro o inmanente, nivel poiético –o simplemente *poiesis*– y nivel estético –o *esthesis*–.<sup>37</sup> Así pues, para estudiar la música objeto de esta Tesis –cualquier música en tanto que sistema de comunicación– analizaremos el nivel creativo o de producción del emisor (*poiesis*), el objeto mismo de emisión que concentra las propiedades inmanentes del mensaje simbólico (nivel neutro) y el receptivo (*esthesis*) para presentar un estudio integral de la misma. La música es producto de estrategias de composición –el nivel poiético o poyético– que siempre dan pie a estrategias de recepción –el nivel estésico–. Entre ambas se encuentra el nivel neutro, que constata el grado de autonomía del texto musical, sin el cual resultaría imposible conocer y explicar la permanencia de la música a través del tiempo histórico. Este estudio de estructuras no puede, sin embargo, juzgarse a priori como perteneciente a la poiética o a la estética exclusivamente, sino que hay que relacionar el ámbito de las estructuras, explícitas y rastreables en el nivel neutral, es decir, en la obra misma, con el de los procesos cognitivos a los que se refieren las estrategias tanto de producción como de recepción.

En particular, para el análisis de los métodos de cornetín de pistones y cuantificar sus contenidos y determinar su sistematización, señalar las innovaciones y analizar las influencias de origen y producción, se ha

---

<sup>37</sup> Cf. Nattiez, J. J., *Fondaments d'une semiologia de la musique*, París, Union Générale d'Éditions, 1972, pp. 50-62.

seguido las metodologías cuantitativa,<sup>38</sup> cualitativa<sup>39</sup> y comparativa. El objetivo principal de un estudio comparativo es la creación de conceptos donde los diferentes fenómenos que los forman son ordenados y clasificados. En consecuencia, y de acuerdo con Altbach y Kelly, se ha utilizado la comparación no sólo con el único objetivo de construir una teoría explicativa, sino para “la creación de un marco de referencia en el que puedan relacionarse observaciones diferentes.”<sup>40</sup> Por tanto, superada la simple descripción, la comparación ha permitido examinar, analizar y clasificar tendencias, convergencias y divergencias, así como buscar y encontrar las causas de los fenómenos observados. En consecuencia, la conclusión del proceso de comparación ha sido una clasificación basada en una definición de equivalencia cuyas condiciones han sido determinadas por el observador por lo que, en consecuencia, ha implicado una valoración.<sup>41</sup>

Según García Garrido, una investigación comparativa debe constar de cuatro fases, “las dos primeras de naturaleza primordialmente descriptiva, son la descripción y la interpretación, a las que siguen la yuxtaposición y la comparación propiamente dicha.”<sup>42</sup> De este modo, en

---

<sup>38</sup> Vid. Cea d’Ancora, M<sup>a</sup> Ángeles, *Metodología cuantitativa. Estrategias y técnicas de investigación social*, Madrid, Síntesis, 2001; Pérez Serrano, G., *Investigación cualitativa. Retos e interrogantes. Métodos*, Madrid, La muralla, 1994.

<sup>39</sup> Álvarez-Gayou Jurgenson, J. L., *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*, Madrid, Editorial CEES, 1994.

<sup>40</sup> Altbach, Philip G., Gail P. Kelly (comp.), *Nuevos enfoques en educación comparada*, Madrid, Mondadori, 1990, p. 298.

<sup>41</sup> Cf. Hilker, F., *Vergleichende Pädagogik. Eine Einführung in ihre Geschichte, Theorie und Praxis*, Munich, Huebner, 1962, a partir de —, *Pedagogía comparada*, Roma, A. Armando, 1967, pp. 152-155.

<sup>42</sup> García Garrido, J. L., *Educación comparada fundamentos y problemas*, Madrid, Dykinson, 1982, pp.138-139.

la primera fase hay que exponer los hechos del modo más objetivo para su comprensión, mientras que en la segunda se interpretan los resultados obtenidos. En general, atendiendo a las pautas de trabajo marcadas por estas metodologías, los aspectos estudiados en los métodos se han distribuido en:

1. Teóricos: historia del instrumento, elementos del lenguaje musical.
2. Técnicos: ergonomía, respiración, embocadura, emisión, articulación, intervalos.
3. Interpretativos: terminología, dinámicas, agógicas, fraseo, adornos, transporte.

## 1.6.

### *Estructura y organización de la Tesis*

La Tesis comienza con una introducción general en la que se explica la importancia y trascendencia del tema de investigación y se contextualiza en su lugar y momento. A continuación se plantean los objetivos, viabilidad de la investigación, estado de la cuestión y metodología.

Los capítulos que exponen y explican los aspectos investigados tienen, como principio estructurador y organizador básico, la coordenada temporal. Así pues, el Capítulo 2 está dedicado a José de Juan Martínez en su primera faceta como profesor de clarín en el Real Conservatorio de Música María Cristina de Madrid. En este capítulo se traza un perfil

biográfico y profesional de José de Juan, atendiendo fundamentalmente a su formación como músico en el ámbito militar y sus primeros años como profesor de clarín, producto de los cuales fue su *Método para clarín*, del que se analiza su importancia y valor didácticos. Para ello, no podían obviarse los paralelismos entre de Juan y François Dauverné, intérprete y profesor de clarín en París en las mismas fechas en que de Juan lo era en Madrid, pero sobretodo la comparación de el *Método para clarín* con su directo antecedente y modelo, el *Méthode de trompette* de Buhl, que en alguna ocasión se había insinuado como posible ascendente del de de Juan y en esta Tesis queda perfectamente demostrado a través de la detallada comparación entre ambos.

El Capítulo 3 está dedicado a las primeras enseñanzas del cornetín de pistones en Madrid y a la presencia en esta ciudad, fundamental sin ninguna duda para la introducción y aceptación del nuevo instrumento de Jean-Baptiste Arban, músico francés discípulo de Dauverné. Esto supone una aparente interrupción en la continuidad de la investigación sobre de Juan, pero es necesario tratarlo en este lugar, ya que cronológicamente sucedió antes –o, si no con anterioridad, sí en paralelo– y, ante todo, fue fundamental para que el cornetín de pistones adquiriera el prestigio necesario para sustituir al clarín y se institucionalizara su enseñanza en el Real Conservatorio de Música de María Cristina de Madrid. Por tanto, era preciso situar aquí la investigación sobre el paso por Madrid de Arban, su significación musical y social, y sobre todo el análisis y valoración de su método de enseñanza y cómo fue aceptado por la comunidad docente del Real Conservatorio de Música de María Cristina.

El Capítulo 4 nuevamente vuelve sobre José Martínez de Juan, ahora exclusivamente en su faceta como profesor de cornetín de pistones del Real Conservatorio de Música de María Cristina y, sobre todo, para transcribir y analizar su obra didáctica más acabada, fruto sin duda de su dilatada vida de intérprete del instrumento, y hasta ahora inédita: los *Estudios para cornetín*.

El Capítulo 5 está dedicado a su sucesor en la plaza de profesor de cornetín, Tomás García Coronel, verdadero articulador de la enseñanza reglada y oficial del instrumento y creador de la escuela española de trompeta. Siendo así, además de trazar un semblante biográfico de García Coronel, el capítulo analiza las influencias europeas asimiladas por este instrumentista y profesor, el plan de estudios que estructuró para la enseñanza oficial del instrumento y la literatura didáctica que compuso.

La Tesis finaliza con las conclusiones extraídas del proceso de investigación, fuentes debidamente clasificadas, bibliografía y webgrafía.

La Tesis se completa con tres anexos. El primero recoge algunos nombres de intérpretes de clarín y cornetín de pistones activos en Madrid a mediados del siglo XIX. No se trata de un listado exhaustivo ni completo –no es objetivo de esta Tesis–, sino que este apéndice recoge, ordenados alfabéticamente para una rápida búsqueda, la información obtenida a partir de las fuentes consultadas para realizar la investigación propia de la Tesis. De hecho, para confeccionar la relación completa de instrumentistas de clarín y cornetín de pistones en el Madrid

decimonónico, se necesitaría una investigación autónoma que, sin duda, excediría los objetivos de esta Tesis.

El segundo apéndice presenta el legado Jean-Baptiste Arban en la Biblioteca Nacional de España, no tanto para facilitar su conocimiento –de consulta muy asequible actualmente a través de internet– sino para insistir y dejar bien patente la importancia del paso de este instrumentista francés por Madrid a través de toda la literatura musical que dejó. Con la misma intención se ha confeccionado el Apéndice 3, que relaciona las ediciones de los métodos de García Coronel existentes en la Biblioteca Nacional.



## *CAPÍTULO II*

Las primeras enseñanzas de clarín en Madrid.

José de Juan Martínez y su *Método de clarín*



## 2.1.

### *José de Juan Martínez: inicios y primera formación musical*

Nacido en Madrid el 7 de agosto de 1809, José de Juan Martínez fue uno de los instrumentistas de viento-metal más célebres y aplaudidos del Madrid de mediados del siglo XIX:

Habiendo sido el señor [José] Salamanca [y Mayol] nombrado vicepresidente del Congreso, los profesores de la Orquesta del Circo dispusieron felicitar a su empresario dándole una magnífica serenata [...] Al efecto, anteanoche, después de la función [...] la orquesta ejecutó varias piezas con el mayor lucimiento, habiendo tenido ocasión de llamar la atención don José de Juan, que fue muy aplaudido en los solos que ejecutó al cornetín de pistón.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *La Esperanza*, 19-12-1845, p. 4; *El Heraldo*, 19-12-1845, p. 4; *El Español*, 20-12-1845, p. 4.

Tal, parece ser, era su destreza y conocimiento técnico del instrumento, que recibió el mote de “*el Rabino*”, en base –suponemos– a que el judaísmo da este nombre al experto en la ley e interpretación de la Torá:

*El Espectador* dice que el señor de Juan tocó en el Circo con suma maestría el cornetín de llaves. Nosotros asistimos al Circo y no vimos al *Rabino* entre los individuos de la orquesta; pero nos han asegurado que, desde el palco del ayuntamiento, tomaba parte en aquella, tocando en su rabo, que para todo le sirve, unas graciosas variaciones.<sup>2</sup>

No obstante su fama y prestigio, de su formación musical primera se conocen muy pocos datos. Es cuanto menos sorprendente que Baltasar Saldoni, contemporáneo suyo y compañero de claustro del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina de Madrid –Saldoni fue profesor de solfeo en esta institución–, no ofrezca ninguna información ni dato sobre José de Juan en su *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*.

Posiblemente José de Juan Martínez iniciara sus estudios musicales en el seno familiar, junto a su tío José de Juan, trompista de la Capilla Real, y desde 1834 también profesor de dicho instrumento en el Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina.<sup>3</sup> Con él

---

<sup>2</sup> *La Posdata*, 3-2-1843, p. 4.

<sup>3</sup> Llimera Dus, Juan J., “Breve reseña de la trompa en España”, *Libreto del programa oficial del 36 International Horn Symposium*, Valencia, 2004, pp. 15-21, <http://trompa.csmvalencia.es/articulbreve.htm>, (28-7-1012).

también tocó posteriormente en alguna ocasión cuando, en 1847, entró a formar parte de dicha Real Capilla.<sup>4</sup>

Su perfeccionamiento como intérprete de cornetín lo adquiriría –como fue bastante frecuente en aquel momento en España y hasta fechas no tan lejanas a nosotros– en el Ejército, del que ya formaba parte en 1825, con catorce años, a partir de las enseñanzas esencialmente prácticas e imitativas de otros músicos militares de mayor edad y trayectoria profesional. Efectivamente así sucedía, según constata un artículo publicado 1843 sobre el Gimnasio Musical Militar, fundado en Madrid a imitación del parisino, precisamente para subsanar estas carencias en el aprendizaje musical en España:

[...] En España, este arte [de la música] abandonado a su propio destino, en medio de los disturbios que han agitado al país, sin protección alguna, ha decaído hasta el punto que los que quieran dedicarse a él se vean obligados a aprender con la guía única de un maestro que, apoyado únicamente en su propia práctica, va formando sus discípulos sin que éstos puedan rectificar y perfeccionar sus ideas con la guía de unos métodos bien explicados y bien conducidos [...]<sup>5</sup>

Formó parte de las más importantes instituciones y agrupaciones musicales del momento. Además de profesor del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina, fue en primer lugar miembro de la Banda de Música del Real Cuerpo de Alabarderos, donde fue

---

<sup>4</sup> Barbieri, Francisco A. (Casares Rodicio, E., ed.), *Legado Barbieri. Parte I. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, pp. 205, 317; *vid.* de esta Tesis en este mismo capítulo pp. 52-61.

<sup>5</sup> *El anfitrión matritense*, núm. 19, 14-5-1843, p. 1.

ascendido en 1842 a Maestro Director 2º y, con posterioridad, a Maestro Director 1º.<sup>6</sup> Entre 1830 y 1840 actuó ocasionalmente con la Orquesta de la Real Capilla, de la que fue nombrado clarín supernumerario en 1848 tras superar las preceptivas oposiciones, plaza que ocupó durante treinta y cuatro años –hubo, no obstante, un momento de cese parcial, del que se hablará posteriormente– hasta su cese definitivo en julio de 1882.<sup>7</sup>

Tanto era su prestigio como intérprete de este instrumento que, incluso cuando el cornetín sustituyó al clarín en la Real Capilla, José de Juan Martínez conservó su plaza de supernumerario como clarín. Igualmente, formó parte en calidad de primer clarín y cornetín de pistones de la Orquesta del Teatro Real y de la Orquesta de la Ópera del Circo.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Vid. en este mismo capítulo pp. 51-52.

<sup>7</sup> Madrid, Archivo General de Palacio (en adelante AGP): Real Capilla, Personal, caja 600, expediente 10, [Comunicación a José de Juan de haber conseguido la plaza Supernumeraria del clarín de la Real Capilla, 24 de noviembre, 1848], Receptorial de la Real Capilla [Dación de posesión a José de Juan de la plaza Supernumeraria de clarín de la Real Capilla, 7 de diciembre, 1848]; [Comunicación a José de Juan de su cese del cargo de Cornetín supernumerario de la Real Capilla, 28 de julio, 1882].

<sup>8</sup> Ya se ha visto en la anterior crítica de la *Posdata* (vid. nota 2, p. 44 de la Tesis), y así se desprende de otros programas de concierto; *La Esperanza*, 8-1-1845, p. 4 (también en *El espectador*, 9-1-1945, p. 4 y 10-1-1945, p. 4)

CIRCO. Programa de la función que debe verificarse el lunes próximo a beneficio de la orquesta de dicho teatro:

Primera parte. *Potpuri* de aires nacionales arreglado para orquesta por el profesor don Luis Cepeda. La aplaudida pieza en un acto titulada *El Novicio*.

Segunda parte. Gran sinfonía de *Guillermo Tell*, del maestro Rossini. *Variaciones* de violín de Beriot, ejecutadas por el joven profesor de la orquesta don Ricardo Ficher. Cavatina del *Belisario*, por la señora Qber Rossi. *Variaciones* de cornetín de pistón, compuestos por el señor [Juan] Skozdopole, y ejecutadas por el profesor de la orquesta don José de Juan Martínez.

Tercera parte. *El trémolo*, tanda de vals de Straus, por la orquesta. Bailable general. *Pas-de-deux* nuevo, por la señora Guy Stephan y el señor Petipá; *Terceto bailable de la Aurora*, por las señoras Laborderie, Neodot y Galbi. *Pas-de-deux*, por la señora Petit Stephan y el señor Gontié. *Galop de la pandereta*, por la señora Guy Stephan y el señor Ferrantí, dando fin con el aplaudidísimo cuarto acto de *I Lombarbi alia orimá croccialta*.

Él mismo lo dice en la instancia que registra el 26 de marzo de 1848 solicitando poder presentarse a las oposiciones de la plaza de clarín supernumerario de la Real Capilla:

Don José de Juan Martínez, profesor de música del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos y primer clarín y cornetín a pistón del Teatro de la Ópera del Circo [...] <sup>9</sup>

De entre todas estas actividades, su mayor mérito, al menos desde una perspectiva historiográfica y para los objetivos de esta Tesis, fue haber sido, a pesar de su juventud –tenía entonces veintiún años–, el primer profesor de clarín y clarín de llaves en el Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina de Madrid, al fundarse éste en 1830 y, en virtud de este puesto, haber escrito el primer método en España: su *Método de clarín para la enseñanza del Real Conservatorio de Música María Cristina*.<sup>10</sup>

Nuevamente volvió a ser pionero cuando se introdujo el pistón en España y el cornetín de pistones acabó sustituyendo a los clarines, tanto en las orquestas como en la enseñanza del Conservatorio de Madrid. De hecho, el propio de Juan, y también otros músicos, antes incluso de impartirse docencia reglada del nuevo instrumento en el Conservatorio –a José de Juan Martínez se le concedió el Real nombramiento como profesor de cornetín de pistón el 14 de diciembre de 1857 y tomó

---

<sup>9</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 600, expediente 10, De Juan, J., [Instancia dirigida al Patriarca de las Indias solicitando ser admitido en las oposiciones para la plaza de supernumerario de clarín de la Real Capilla, 26 de marzo, 1848].

<sup>10</sup> De Juan Martínez, J., *Método de clarín...* [—] (Beryl Kenyon de Pascual, ed.), *Método de clarín (1830)*.

posesión de la plaza el 1 de enero del año siguiente—,<sup>11</sup> ya interpretaban desde finales de la década de los 30 con el cornetín de pistones en diversas orquestas y conciertos madrileños, como constatan diversos programas y crónicas periodísticas de la época, que alaban la belleza sonora del nuevo instrumento:

[...] el hermano del [violinista] señor Alard tocó en el cornetín de pistón un solo que agradó por el hermoso sonido de este instrumento [...] <sup>12</sup>

Una vez más, José de Juan Martínez, consciente del reto, elaboró —como anteriormente había hecho para el clarín— un cuaderno de estudios para el nuevo instrumento que se durante muchos años fue usado como material didáctico en las clases de este instrumento en el Conservatorio de Madrid, aunque, sorprendentemente, quedó inédito y en desuso.

## 2. 2.

### *La etapa militar*

Desde que en el último tercio del siglo XVIII nacieran las primera bandas militares españolas gracias Real Decreto de Carlos III de 1763 —algunas tan elementales que sólo tenían ocho músicos, como la de

---

<sup>11</sup> Este aspecto se trata más ampliamente en el capítulo 3, apartado 3.2. de esta Tesis, pp. 150-155.

<sup>12</sup> *El Eco del Comercio*, 18-9-1941, p. 2.

Debió de tratarse ya de un cornetín de dos pistones, ya que como dice Tomás García Coronel en su *Memoria hitoricodescriptiva del clarín y cornetín*, f. 12r.-v. (inédita, Real Conservatorio de Música de Madrid, Fondo Antiguo, sin signatura), el cornetín de dos pistones se conocía en España desde 1829, y el de tres se conoció entre los años 1836-1839; *vid.* de esta Tesis pp. 141-143.

Infantería de Marina de Cartagena, fundada el 11 de octubre de 1789<sup>13</sup> fueron estas agrupaciones las que principalmente proporcionaron a los músicos españoles una salida profesional a su actividad como intérpretes al margen de las capillas de catedrales y de otras instituciones eclesiásticas.<sup>14</sup>

Cuando a partir de la Revolución Francesa se asentó el convencimiento de que no era posible una celebración cívica sin música, las bandas militares adquirieron una importante relevancia social, puesto que sus actuaciones en calles y plazas, al influir sobre el ánimo de las masas, favorecieron el cultivo y difusión de los nuevos ideales representados en himnos y marchas marciales que aún hoy siguen siendo expresiones musicales que –en mayor o menor grado, con mayor o menor acierto– despiertan sentimientos de patriotismo, unidad social e incluso civismo.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> [Sin autor], “Historia de las bandas militares de la Región de Murcia”, en *Región de Murcia digital. Música y danza*. [www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=c.725.m.3493&r=ReP-27830-DETALLE\\_REPORTAJES](http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=c.725.m.3493&r=ReP-27830-DETALLE_REPORTAJES) (27-6-2012).

<sup>14</sup> En este aspecto, España, siguió las pautas europeas, ya que fue sobretodo en el siglo XVIII cuando la relación entre música y eventos militares se hizo más organizada y estable, gracias a la determinación de gobernantes guerreros amantes de la música, como Federico el Grande de Prusia, quien, ese mismo año de 1763, organizó su Banda Imperial, que estableció las pautas para la organización y estructura de lo que podríamos llamar la banda de música moderna.

Sobre las bandas militares *vid.* Garofalo, R., M. Elord, *A pictorial history of civil war era musical instruments & military bands*, Virginia, Pictorial Histories Publishing Company, 1997; en concreto sobre las españolas *vid.* Fernández de Latorre, R., *Historia de la música militar de España*, Madrid, Ministerio de Defensa, Secretaría General Técnica, 2000.

<sup>15</sup> De hecho, en 1789 se creó la Musique de la Garde Nationale en París, con cuarenta y cinco músicos de instrumentos de viento y percusión, bajo la dirección de Bernard Sarrette (1765-1858). En 1793 fue transformada en el Instituto Nacional de la Música y posteriormente, en 1795, en el Conservatorio de Música de París. Éste se creó, en principio, con la finalidad de disponer de una academia para formar a los músicos en el ejército; cf. Whitwell, D., *Concise history of wind band and wind ensemble*, Adliswil, Rhu Musik, 2000, pp. 188-191). Este acontecimiento, junto al anteriormente citado de la organización de la Banda Imperial de Prusia, marcaron el comienzo del proceso de creación de Grandes Bandas Militares.

En el siglo XIX, fundamentalmente en su segunda mitad, las bandas fueron aumentando el número de sus miembros, entre otros motivos porque las novedades y perfeccionamientos técnicos de diversos instrumentos de viento, proporcionaron una mayor riqueza tímbrica e interpretativa que estas bandas aprovecharon para mejorar la calidad de sus actuaciones. La misma disciplina castrense ayudó también al progreso de su excelencia técnica. Además, el ejército proporcionaba una estabilidad profesional y una seguridad salarial que otras instituciones eran incapaces de garantizar en aquel momento.

Así pues, las bandas militares pasaron de ser formaciones que realizaban exclusivamente una función castrense, a desempeñar diversas tareas musicales y culturales que ampliaron su contacto con la sociedad civil. De hecho, entre los objetivos del ya citado Gimnasio Musical Militar de Madrid estaba ofrecer con regularidad mensual lo que, en expresión actual, llamaríamos jornadas de puertas abiertas:

Cuando las clases estuvieren bastante adelantadas, dará el Gimnasio todos los meses un ensayo público para hacer conocer el grado progresivo a que han llegado.<sup>16</sup>

Esta nueva situación fue aprovechada por algunos compositores y editores e importantes músicos transcribieron algunas de sus obras para estas agrupaciones, con la clara intención de difundirlas entre un público más amplio y popular.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> *El anfión matritense*, núm. 19, 14-5-1843, p. 2.

<sup>17</sup> Liszt, Meyerbeer y Spontini, por ejemplo, pidieron a Wilhelm Friedrich Wieprecht –músico militar alemán de gran prestigio, contemporáneo de José de Juan Martínez–, que transcribiera algunas de sus obras para estas bandas. La música de Wagner también se hizo habitual en las bandas

José de Juan no fue ajeno a esta coyuntura y, desde su juventud, prestó sus servicios como músico en el ejército, compaginándolos con la docencia en el Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina. Según su expediente militar personal, obtuvo los siguientes empleos y grados:

1º de enero de 1825. Cabo 2º de Granaderos de la Guardia Real de menor edad.

7 de agosto de 1825. Cabo 2º de Granaderos de la Guardia Real de mayor edad.

1º de enero de 1827. Cabo 2º de Cazadores de la misma arma.

11 de febrero de 1830. Músico del Real Cuerpo de Guardias de Corps.

1º de abril de 1836. Músico contratado en el Regimiento Reyna Gobernadora.

6 de octubre de 1837. Licenciado.

1º de noviembre de 1837. Músico contratado en el Regimiento de Galicia. Hizo el servicio de su clase hasta fin de octubre del mismo año, que fue baja por tener que continuar sus servicios al Regimiento de Galicia, en clase de

---

militares, como lo demuestra el hecho de que un fragmento de *Lohengrin* fuera interpretado por una banda militar en Berlín antes del propio estreno de la ópera por Liszt en corte de Weimar, en 1850. Wagner aprobó dicha transcripción, como lo prueba una carta que envió a la corte de Redern en Berlín. Entre las obras de Wagner que regularmente formaban parte del repertorio de las bandas militares hay que citar *Tannhauser*, *Rienzi* o el *Coro de Peregrinos*. Una aportación original para banda de Wagner fue *Weihegruss*, compuesta con motivo de la inauguración de una estatua del rey Federico Augusto I en Dresde en 1843. Vid. Whitwell, D: *Concise history...*, pp. 230, 247; en general sobre el repertorio de estas bandas en la segunda mitad del siglo XIX vid. Whitwell, D., *The History and Literature of the Wind Band and Wind Ensemble, vol. 5: The 19th century wind band and wind ensemble in Western Europe*, Adliswil, Ruh musik, 2000.

Músico, en el que fue alta en primero de noviembre, y en el que sirvió el servicio el resto del año.

1º de marzo de 1840. Músico contratado en el Regimiento de la Habana 5º Peninsular.

15 de febrero de 1842. Licenciado absoluto.

11 de noviembre de 1843. Fue admitido en este Real Cuerpo de Guardias Alabarderos por orden del Excmo Señor Duque de Zaragoza, Comandante General del mismo, en clase de músico y terminó el año de servicio ordinario.

4 de agosto de 1856. Músico Mayor de Real Cuerpo de Guardias Alabarderos. Fue ascendido a Músico Mayor del Cuerpo, por cuyo motivo se ha hecho acreedor de los beneficios que conceden los artículos 1º y 2º de la Real Orden de 30 de diciembre de 1854. Durante las ocurrencias del 14, 15 y 16 de julio se halló en el cuartel del Cuerpo, y por ellas se le concedió la Cruz de Caballero en la Orden de Isabel la Católica.<sup>18</sup>

## 2. 3.

### *Músico de la Real Capilla*

Ni el comienzo ni el final de la etapa de José de Juan como músico en la Real Capilla fueron fáciles. Siendo ya músico del Real Cuerpo de Alabarderos, plaza que obtuvo en 1843 –como se ha indicado en el apartado anterior–,<sup>19</sup> el 21 de diciembre de 1847 solicita al Maestro de la

---

<sup>18</sup> Archivo Militar General de Segovia, Sección 1ª, Legajo J-868.

<sup>19</sup> Archivo Militar General de Segovia, Sección 1ª, Legajo J-868.

Real Capilla una plaza como cornetín supernumerario de la institución.<sup>20</sup>

Aceptada su solicitud y convocada la plaza, José de Juan presentó con fecha de 26 de marzo de 1868 instancia para poder participar en aquellas oposiciones:

[...] Don José de Juan Martínez, profesor de música del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos y primer clarín y cornetín a pistón del Teatro de la Ópera del Circo, a Vuestra Excelencia [el Patriarca de las Indias] espone: que enterado de los edictos fijados en la Real Capilla de su Majestad la Reyna para la plaza de Supernumerario de trompa y clarín, el que espone posee el dicho instrumento clarín y se cree con los conocimientos y requisitos necesarios para dicha oposición, y por lo tanto suplica atentamente se digne admitirle en el número de opositores [...]<sup>21</sup>

La instancia fue acompañada de la preceptiva autorización por parte del Comandante General del Real Cuerpo de Guardias de Alabarderos, el duque de Bailén, por la que se le concedía permiso para participar en dicha oposición:

Don Juan Linares de Butrón [...] certifico que don José de Juan Martínez es músico de plaza de este Real Cuerpo [de Guardias de Alabarderos], y se halla en la actualidad haciendo el servicio de cu clase, observando la mejor conducta y fidelidad a Su Majestad la Reyna, y optiene

---

<sup>20</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 600, expediente 10, f. 90 r.

<sup>21</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 600, expediente 10, De Juan, J., [Instancia dirigida al Patriarca de las Indias solicitando ser admitido en las oposiciones para la plaza de Supernumerio de clarín de la Real Capilla, 26 de marzo, 1848]

permiso del Excelentísimo Señor Comandante General para hacer oposición a una plaza de músico supernumerario de la Real Capilla [...] <sup>22</sup>

Aquellas oposiciones debían celebrarse el 12 de abril de 1848, pero una grave indisposición el día 9 de dicho mes causada por los “disgustos y malos ratos que son consiguientes a la grave enfermedad de su hija” le impide presentarse a las pruebas, por lo que solicitó un aplazamiento de ocho días por convalecencia, adjutando la correspondiente justificación médica.<sup>23</sup>

Las pruebas, no obstante, se celebraron sólo tres días después, el 15. En ellas participaron, además de José de Juan, otros dos candidatos: Ramón Rovia y Agustín Méllers. Según las actas de oposición, el tribunal, formado por Hilarión Eslava, Mariano Martín, Francisco Martínez y Casimiro Guillén, concluyó:

[...] se efectuaron los ejercicios de oposición el día 15 del corriente, en que fueron oídos y examinados don José de Juan, don Ramón Rovira y don Agustín Meller [por Méllers], y habiéndonos reunido y conferenciado detenidamente acerca del mérito respectivo de cada uno de ellos hemos convenido unánimemente en manifestar a Vuestra Excelencia que todos tres han desempeñado los ejercicios con lucimiento, habiendo probado todos ellos los muy

---

<sup>22</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 600, expediente 10, Linares de Butrón, J., [Autorización a José de Juan por el Comandante General del Real Cuerpo de Guardias de Alabarderos para poder presentarse a las oposiciones de clarín supernumerario de la Real Capilla, 22 de marzo, 1848].

<sup>23</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 600, expediente 10, de Juan, J., [Instancia solicitando aplazamiento de la oposición a clarín supernumerario de la Real Capilla, 11 de abril, 1848], Fernández del Río, Román, [Certificado médico de José de Juan Martínez, 10 de abril, 1848].

distinguidos talentos que se les piden, pero que el primero de ellos, don José de Juan, ha aparecido aún más consumado que sus dos brillantes coautores, por lo cual lo colocamos en esta censura por el orden siguiente: en primer lugar, a don José de Juan, en segundo lugar, a don Ramón Rovira y a don Agustín Meller [por Méllers]. Esta es nuestra opinión según nuestros conocimientos en el arte y el dictamen de nuestra conciencia.<sup>24</sup>

De esta manera, José de Juan Martínez tomó posesión de la plaza de Clarín Supernumerario de la Real Capilla con opción a la primera vacante de número que apareciera. Se le comunicó el 24 de noviembre de 1848 y se le nombró el 7 de diciembre siguiente, y el mismo día juró su cargo.<sup>25</sup> Aunque la plaza de supernumerario era sin sueldo, a partir de 1852 contó con una gratificación de 4.000 reales anuales por sus servicios:

[...] Su Majestad la Reyna [...], conformándose con la propuesta que tube el honor de elevar a sus reales manos y en consideración a los servicios que está usted prestando como músico supernumerario de su Real Capilla, se ha dignado conceder a usted la asignación de cuatro mil reales anuales en

---

<sup>24</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 600, expediente 10, [Acta de las oposiciones a la plaza Supernumeraria de clarín de la Real Capilla, 15 de abril, 1848].

<sup>25</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 600, expediente 10, [Comunicación a José de Juan de haber conseguido la plaza Supernumeraria del clarín de la Real Capilla, 24 de noviembre, 1848], Receptorial de la Real Capilla [Dación de posesión a José de Juan de la plaza Supernumeraria de clarín de la Real Capilla, 7 de diciembre, 1848], [Juramento de José de Juan como Clarín supernumerario de la Real Capilla, 7 de diciembre, 1848].

clase de gratificación, y hasta tanto que entre en plaza efectiva de músico de la misma Real Capilla [...] <sup>26</sup>

De Juan debió cumplir sobradamente con sus compromisos con la Real Capilla, incluso según se desprende de sus propias palabras, como si del titular de la plaza se tratara, por lo que a finales de 1864 decidió solicitar a la reina Isabel II un aumento de su gratificación anual:

Señora, don José de Juan y Martínez, profesor supernumerario de clarín en la música de la Real Capilla [...] espone: que se encuentra desempeñando dicha plaza hace ya diez y seis años y que, asistiendo constantemente a todos los actos que se celebran en la espresada Real Capilla, puede considerarse que desempeña su destino, más bien que como supernumerario, de una manera efectiva. En esta atención, a Vuestra Majestad rendidamente suplica se digne concederle algún aumento en su pequeño sueldo [...] <sup>27</sup>

Nuevamente la reina asignó a José de Juan, en los mismos términos que en 1852, es decir “en consideración a los servicios que está usted prestando [...] y hasta tanto que entre en plaza efectiva [...]”, una asignación 4.000 reales.<sup>28</sup>

Compaginar la Real Guardia de Alabarderos con la Real Capilla ocasionó alguna vez coincidencia de actos, en los cuales José de Juan –así

---

<sup>26</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, caja 600, expediente 10, [Comunicación a José de Juan de la asignación de 4.000 reales, 26 de enero, 1852].

<sup>27</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 600, expediente 10, de Juan, J., [Instancia solicitando aumento de de la asignación de la plaza de clarín supernumerario de la Real Capilla, 15 de diciembre, 1864].

<sup>28</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 600, expediente 10, de [Comunicación a José de Juan de una asignación de 4.000 reales anuales, sin fecha].

como otros músicos— tuvo que solicitar permiso en la Real Capilla para poder ausentarse y cumplir con los compromisos musicales de la Real Guardia de Alabarderos.<sup>29</sup>

El 26 de octubre de 1866, José de Juan fue cesado de su plaza de la Real Capilla, según indica el correspondiente documento, por jubilación:

Señor don José de Juan, Su Majestad la Reyna [...] por Real Decreto de 25 del corriente [1866], se ha servido disponer que cese usted en el destino de clarín supernumerario de la Real Capilla que desempeñaba, quedando en situación de ser [palabra tachada] clasificado con el haber que por jubilación le corresponda [...]<sup>30</sup>

Como él mismo aclara años después en una instancia de 9 de diciembre de 1879 en la que solicita una asignación económica por su plaza, este cese fue en realidad una supresión de las gratificaciones a los músicos supernumerarios, con la posterior autorización por Real Orden de 9 de noviembre de 1866 de poder continuar formando parte de la Real Capilla, pero únicamente en “concepto de voluntariado”, lo que José de Juan aceptó.<sup>31</sup>

Nuevamente fue nombrado supernumerario, ya por Alfonso XII, el 24 de mayo de 1875, dejando patente este nombramiento que el cargo de

---

<sup>29</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, caja 600, expediente 10, de Juan, J., [Solicitud de permiso para acompañar a Sus Majestades a Santander, 10 de julio de 1861]; Vallés, José [Concesión de permiso a José de Juan y Miguel Sacristá para acompañar a Sus Majestades a Santander, 10 de julio, 1861].

<sup>30</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 600, expediente 10, [Comunicación de cese a José de Juan de su plaza de clarín supernumerario de la Real Capilla, 26 de octubre, 1866].

<sup>31</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 600, expediente 10, De Juan, J., [Instancia solicitando sueldo por su plaza de clarín supernumerario de la Real Capilla, 9 de noviembre, 1879].

supernumerario es sin sueldo. En consecuencia, José de Juan solicitó nuevamente un sueldo en instancia dirigida a la Pro-Capellanía Mayor de Su Majestad con el argumento de los muchos años de servicio, tanto en la Real Capilla, donde “ha venido desempeñando su plaza a satisfacción de todos y por espacio de 27 años” como en el Real Cuerpo de Guardias de Alabarderos.<sup>32</sup> Por este motivo se solicitó al entonces maestro de la Real Capilla, Hilarion Eslava, que emitiera un informe sobre la labor del músico “manifestando que es cierto cuanto espone don José”:

En cumplimiento de la orden de Vuestra Excelencia en que manda informar acerca de una instancia de don José de Juan y Martínez, Cornetín Supernumerario de la Real Capilla de Música, tengo el honor de manifestar a Vuestra Excelencia:

Que tanto en la parte de cornetín de la orquesta de la Real Capilla como en la Dirección de la Música de Alabarderos, ha prestado excelentes servicios, y que es uno de los más recomendables instrumentistas de dicha Real Capilla.

Creo, pues, que don José de Juan y Martínez es digno de ser atendido por su mérito y sus servicios; pero como el sueldo de gracia que pide y que disfrutó hasta el año de 1866, es materia que pertenece a la parte económica y no a la artística que a mi me concierne, Vuestra Excelencia procederá en ello del modo que crea más conveniente.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 600, expediente 10, De Juan, J., [Instancia solicitando sueldo por su plaza de clarín supernumerario de la Real Capilla, 9 de noviembre, 1879].

<sup>33</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, caja 600, expediente 10, Eslava, H. [Informe favorable al aumento de sueldo a José de Juan, 12 de noviembre, 1875].

A pesar de este informe favorable, nuevamente se le declaró Supernumerario sin sueldo, circunstancia que queda bien patente en un nuevo documento de nombramiento de 14 de mayo de 1879 en el que, además, se le solicita que se presente a jurar su cargo:

Su Majestad el rey [...] se ha servido nombrar a usted para el cargo de clarín supernumerario de la Real Capilla, sin sueldo alguno. Lo que de Real Orden participo a usted para [...] que se presente a prestar en mis manos el juramento prevenido en la Ordenanza General de la Real Capilla [...] <sup>34</sup>

De Juan juró su cargo nuevamente ante Alfonso XII el 22 de mayo de aquel año, y hasta en el certificado de juramento –a diferencia del de 1848 ante Isabel II en el que sólo se escribe la categoría profesional de la plaza– se especifica que la plaza es “de clarín supernumerario, sin sueldo, de la Real Capilla.” <sup>35</sup>

A partir de este año, tal vez por el cansancio propio de la edad –tenía ya setenta años– unido a la negativa a asignarle un sueldo, se constatan una serie de ausencias de José de Juan a los servicios de la Real Capilla. Por dicho motivo, tuvo que contestar a las cartas de la Pre-Capellanía que le preguntaba por dichas ausencias. José de Juan contesta sin justificar el motivo de sus incomparecencias, diciendo simplemente que no asiste por “causas ajenas a mi voluntad y que habiendo éstas desaparecido

---

<sup>34</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 600, expediente 10, [Orden de comunicación a José de Juan de su nombramiento como clarín supernumerario de la Real Capilla, 26 de mayo, 1875]; [Solicitud a José de Juan para presentarse a jurar su cargo de clarín supernumerario de la Real Capilla, 24 de mayo, 1879].

<sup>35</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 600, expediente 10, [Certificado de juramento de José de Juan de su cargo ante Alfonso XII, 22 de mayo, 1879].

recientemente, asistiré de aquí en adelante a desempeñar mi cargo como corresponde.”<sup>36</sup> Ante esta situación, el maestro director de la formación, Valentín Zubiaurre, escribió un informe al Pre-Capellán Mayor de Su Majestad que dice:

[...] entre el personal de profesores instrumentistas de la Real Capilla, música cuya dirección me está confiada por Su Majestad, existe una plaza de Cornetín Supernumerario sin sueldo, que obtiene hace bastante tiempo don José de Juan, el cual tiene declarado de Real Orden la opción a la primera vacante de su clase.

Que este profesor no sólo no cumple los deberes de su cargo, sino que los tiene abandonados en absoluto; que en los últimos [años] ha llegado hasta el extremo de ausentarse de esta Corte sin el competente permiso, y residir en el pueblo inmediato de Pozuelo; que ha sido amonestado por el digno antecesor de Vuestra Excelencia, recordándole la obligación de asistir a la Real Capilla en los días clásicos; que posteriormente ha sabido que se ha presentado en esta Corte, y habiendo verificado una entrevista con dicho profesor, me ha declarado terminantemente su pensamiento irrevocable de no prestar más servicios en la Capilla Real por no permitírsele su avanzada edad [ya septuagenario], añadiendo “que no está dispuesto a formular su renuncia por escrito y que le dejaba en libertad para proceder en la forma que creyera conveniente.”<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, caja 600, expediente 10, De Juan, J., [Contestación al oficio de 21 de noviembre de 1879, 23 de noviembre, 1879].

<sup>37</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, caja 600, expediente 10, Zubiaurre, V., [Informe sobre José de Juan Martínez, 20 de junio, 1882].

Este informe, en la que el director de la Real Capilla pide la sustitución de José de Juan, desencadenó que efectivamente fuera declarado cesante por Real Orden de 14 de julio de 1882 a favor de Tomás García Coronel.<sup>38</sup>

Con independencia de los sucesos y circunstancias personales que redefinieron estos últimos años de José de Juan Martínez en la Real capilla, lo más importante para esta Tesis es que, a partir del segundo nombramiento de 1875, la mayoría de documentación conservada en el Archivo General de Palacio respecto a la actividad de José de Juan lo califica como profesor de cornetín, ya no de clarín –aunque oficialmente, como se ha visto, ocupaba la plaza de clarín–, lo que indica que sería a partir de esta fecha, es decir, entre finales del tercer cuarto y principios del último cuarto del siglo XIX cuando el cornetín sustituiría definitivamente al clarín en la orquesta de la Real Capilla, algo insólito si, como ya se ha visto, el propio José de Juan tocaba el nuevo instrumento desde principios de la década de los años cuarenta.

## 2. 4.

### *En la Sociedad Artístico-musical de Socorros Mutuos*

A partir del 12 de diciembre de 1836, una vez disueltos los gremios de la antigua sociedad estamental, muchas personas se vieron excluidas del amparo sanitario y de algunos servicios ofrecidos por estas hermandades

---

<sup>38</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, caja 600, expediente 10, [Comunicación a José de Juan de su cese del cargo de Cornetín supernumerario de la Real Capilla, 28 de julio, 1882].

gremiales.<sup>39</sup> Asimismo, desde mediados del siglo XIX, el Estado desmanteló progresivamente el viejo sistema de caridad religiosa y privado del Antiguo Régimen, las cofradías, y lo sustituyó por la beneficencia pública, concebida como un instrumento de protección ante el riesgo social que suponía la pobreza y, a la vez, como medio de control de los pobres y, en última instancia, de su conversión en ciudadanos útiles. Nacieron, en consecuencia, diversas asociaciones con una doble vertiente de asistencia y de cohesión social.

Entre ellas se fundaron las llamadas sociedades de socorros mutuos, autorizadas por la Real Orden Circular de 28 de febrero de 1839, que permitía, de forma muy restringida, la constitución de asociaciones bajo la modalidad exclusiva de sociedades de socorros mutuos, “corporaciones cuyo instituto sea el auxiliarse mutuamente en sus desgracias, enfermedades, etc., y el reunir en común el producto de sus economías con el fin de recurrir a sus necesidades futuras”,<sup>40</sup> sujetas, no obstante a la inspección de las autoridades civiles.

Así pues, la aceptación del mutualismo en la España isabelina respondió, en realidad, a la institucionalización de un mecanismo para aliviar la precariedad obrera, lo que necesariamente obliga a una reflexión de la situación real y el reconocimiento social en que se encontrarían en aquel

---

<sup>39</sup> En España, la Real Orden de Carlos IV de 26 de mayo de 1790 abolió las oposiciones gremiales. Posteriormente, el Decreto de las Cortes de Cádiz de 8 de junio de 1813, sobre el libre establecimiento de fábricas y ejercicio de cualquier industria, derogó los gremios. Fueron restaurados por Fernando VII por Real Orden de junio de 1815 y definitivamente abolidos durante la Regencia de María Cristina mediante Real Decreto de 20 de enero de 1834.

<sup>40</sup> “Real Orden de 28 de febrero de 1839: Autorización y fomento de las sociedades de socorros mutuos”, en Martín Valverde, A. y otros, *La legislación social en la historia de España. De la Revolución liberal a 1936*, Madrid, 1987, pp. 8-9.

momento los que hoy llamamos músicos profesionales.<sup>41</sup> Posteriormente, por el Decreto de 25 de agosto de 1853, fueron equiparadas a las sociedades mercantiles e incluidas en su normativa, a la vez que se prohibía la constitución de nuevas asociaciones bajo el pretexto de que se estaba desvirtuando, dice literalmente el citado Decreto, “el fecundo y benéfico principio de esta clase de sociedades”.

El gran éxito social cosechado por algunas sociedades obreras, sobre todo en Cataluña, tuvo como consecuencia las Reales Órdenes del 28 de diciembre de 1857, del 26 de noviembre de 1859 y del 10 de junio de 1861.<sup>42</sup> Las sociedades se vieron afectadas por las rescisiones incluidas en la nueva legislación, pero el carácter conservador de la Sociedad Artístico-Musical, siempre moderada ideológica y políticamente, hará que se pueda beneficiar de los planteamientos mercantilistas ganados en 1848 sin verse afectada por las desventajas de las últimas normativas

El 1 de octubre de 1858 el gobierno aprobó una de las iniciativas más importantes protagonizada por los músicos de Madrid en el siglo XIX: la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. La primera junta directiva de esta sociedad estuvo formada por numerosas personalidades

---

<sup>41</sup> Vid. Maza Zorrilla, E., “El mutualismo y su polivalente papel en la España del siglo XIX (1839-1887)”, *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, n.º. 11, 1997, pp. 175-197.

<sup>42</sup> Vid. Aymerich Cruells, Juan, *Las cooperativas y las colectivizaciones obreras en Catalunya como modelos de gestión colectiva. Proceso de regulación legal (1839-1139)*, Tesis doctoral, Departament de Dret Mercantil, Dret del Treball i de la Seguretat Social, Universitat de Barcelona, 2005, pp. 71-98, <http://hdl.handle.net/2445/41553>

de dentro y fuera del ámbito musical. José de Juan Martínez fue uno de ellos y perteneció en calidad de vocal a la Sociedad Artístico-Musical.<sup>43</sup>

Con el fin de garantizar la provisión de fondos y los máximos contactos posibles, el cargo de presidente se otorgaba a personalidades de gran influencia política y social. El presidente nombrado fue Manuel de la Pezuela, Marqués de Viluma, y el secretario general, el compositor Rafael Hernando.

La junta directiva contaba con un Consejo protector y judicial que estaba constituido por personal especializado en las áreas que la sociedad necesitaba asesoramiento. Contaba, por tanto, con un tesorero, un agente de bolsa, dos abogados, un escribano, un procurador, dos médicos y tres boticarios. Estaba dividida en tres secciones: una de contabilidad, otra publicitaria y una tercera que se encargaba de los arbitrios. Entre los miembros de estas secciones, aparecen los nombres de algunos de los más prestigiosos músicos del siglo XIX:

- Primera sección: Hilarión Eslava como vicepresidente, Antonio Oliveres como segundo secretario y, como vocales, Mariano Martín, José Castellanos, Nicomedes Fraile, José de Juan Martínez y Francisco Salas.
- Segunda sección: Francisco Frontera de Valldemosa, segundo vicepresidente, Enrique Marzo y Feo como tercer secretario y

---

<sup>43</sup> *Anuario y estatutos de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos autorizada por el Gobierno en real orden de 1º de octubre de 1858 y constituida legalmente en 24 de junio de 1860*, Madrid, Imprenta de La Correspondencia de España, 1883.

vocales, Antonio Romero y Andía, Ignacio Ovejero, Jesús de Monasterio y José de Torquemada.

- Tercera sección: Emilio Arrieta como tercer vicepresidente, cuarto secretario, José Inzenga, y cuatro vocales, que fueron Manuel Mendizábal, Francisco Asenjo Barbieri, Antonio Cordero y Rafael Pérez.

## 2. 5.

### *Las primeras enseñanzas regladas de clarín de armonía en Madrid*

José de Juan Martínez comenzó su trabajo como profesor en el Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina de Madrid en 1831, institución fundada, como ya se ha dicho, el año anterior.<sup>44</sup> Las enseñanzas que se instauraron en aquel momento fueron Composición, Piano y Acompañamiento, Violín y Viola, Violoncello, Contrabajo, Canto, Flauta, Otavín y Clarinete, Oboe y Corno inglés, Fagot, Trompa, Clarín y Clarín de llaves, Trombón, y las asignaturas de Solfeo, Lengua castellana, Lengua italiana, Baile, Geografía, Historia sagrada y profana y Aritmética.

Según reflejan las actas de matrícula, José de Juan Martínez impartía en un principio las especialidades de Clarín, Clarín de Llaves y Trompa, puesto que no había un profesor específico para este último instrumento

---

<sup>44</sup> Sobre la fundación, organización y funcionamiento de esta institución en ese momento *vid.* Sarget Ros, M<sup>a</sup> Á., “Rol modélico del Conservatorio de Madrid I (1830-1867)”, *Ensayos: Revista de la Facultat de Educació de Albacete*, núm. 16, 2001, pp. 121-145.

hasta que, como hemos visto, en 1834 fue nombrado como tal su tío José de Juan, trompista de la Capilla Real.<sup>45</sup>

Su plaza era, según la denominación del reglamento, de profesor propietario. En concreto, José de Juan, era de los profesores con menor remuneración, junto con el de oboe y corno inglés, trombón y fagot, con un sueldo de 4.000 reales frente a los 30.000 del director del centro; aun así, pese a esta desproporción, era un sueldo considerable en relación al nivel de vida de la época.<sup>46</sup>

En aquel primer curso se matricularon once alumnos en las clases de José de Juan Martínez, entre los tres instrumentos que impartía: clarín, clarín de llaves y trompa. Estos alumnos, todos de Madrid, fueron: Eulogio Tirado –clarín de llaves–, Juan Bautista Carretero –trompa y clarín–, Luis Menor –clarín de llaves–, Domingo Sanz –clarín–, Mariano Marín –clarín–, José María Martínez –clarín de llaves–, Santiago Azúa –clarín de llaves–, Manuel Golmardy –clarín de llaves–, Domingo López –clarín–, Valentín Alejandro –clarín de llaves– y Pedro Castro –clarín de llaves–.<sup>47</sup> Clarín y trompa eran instrumentos similares –aunque el clarín

---

<sup>45</sup> Llimerá Dus, Juan J., “Breve reseña de la trompa en España”, *Libreto del programa oficial del 36º International Horn Symposium*, Valencia, 2004, pp. 15-21, <http://trompa.csmvalencia.es/articulbreve.htm> (28-7-1012).

<sup>46</sup> Sarget Ros, M<sup>a</sup> Á., “Rol modélico del Conservatorio de Madrid I...”, *Ensayos...*, núm. 16, 2001, p. 131.

<sup>47</sup> Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Biblioteca, Archivo Historicoadministrativo, Actas de matriculación, Año 1831, R-48. Ninguno de estos músicos aparece recogido en el *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* de Saldoni. Gracias a la anotación en las Actas de matriculación del nombre de los padres de los alumnos, hemos podido constatar que Juan Bautista Carretero, matriculado también en trompa, era hijo de Félix Carretero, de quien Saldoni dice que fue profesor de trompa y que “estuvo de trompa en la orquesta de los teatros de Madrid, y era muy apreciado porque sabía desempeñar con perfección los papeles que le correspondían.” (Saldoni, B., *Diccionario biográfico-bibliográfico...*, tomo 3, p. 73).

era bastante más pequeño—, que utilizaban la misma técnica de mano para tocar las notas “tapadas”, de ahí que un alumno de clarín estudiara también trompa.

Tal vez José de Juan Martínez escogiera el clarín de armonía como instrumento para enseñar en el Conservatorio para poder también cubrir la enseñanza de trompa, un instrumento de características muy similares. Sorprende, no obstante, esta elección, ya que desde 1826, según escribe François Dauverné, el clarín de armonía había desaparecido de la Orquesta de la Ópera de París, sustituido por la *trompette droite*, es decir, el clarín recto:

C'est de l'an 1826 que date à l'orchestre de l'Opéra l'abandon des trompettes circulaires et la restauration des trompettes droites, dont l'usage est aujourd'hui partout rétabli en France [...] <sup>48</sup>

Mantener este instrumento como base de las enseñanzas regladas podría considerarse, de entrada, como un anacronismo. En cualquier caso, cabe pensar que dada la novedad de los pistones —en España el clarín de pistones se conoció, según dice García Coronel, en 1829—, y el tradicional prestigio de la trompeta o clarín natural, se mantuvo este instrumento natural como base de las enseñanzas regladas.

De hecho, todavía en la década de los años 50 del siglo XIX, seguía manteniéndose el convencimiento que, aun a pesar que los cornetines de

---

En 1850 encontramos a José Carretero, no sabemos si hermano de Juan Bautista Carretero, formando parte de la orquesta del Teatro Real como primer clarín y segundo cornetín (*El Heraldo*, 19-11-1850, p. 4.); *vid.* Juan Diana, M., *Memoria histórico-artística del Teatro Real de Madrid*, Madrid, Imprenta Nacional, 1850, p. XV.

<sup>48</sup> Dauverné, F., *Méthode pour la trompette*, Paris, 1857, p. 3.

pistones ofrecían muchas ventajas en tanto que con ellos podían ejecutarse con mucha mayor facilidad y precisión todo tipo de pasajes, el clarín o trompeta natural tenía una sonoridad y timbre insustituibles dentro de la paleta orquestal y que su conocimiento y ejercicio técnico era condición indispensable y de base para ser un buen trompetista. Así, Dauverné, afirmaba en 1857:

En m'imposant la tâche d'écrire cette méthode, j'ai eu pour but de conserver et de propager en les développant, les principes d'un instrument qu'il serait fâcheux de laisser tomber dans l'oubli, et dont les traditions ne sauraient se perdre sans dommage pour les intérêts de l'art musical. Non! Le principe originel de la trompette ne doit point être effacé par les inventions modernes des pistons et cylindres, qui ont donné naissance à de nouveaux instruments qui peuvent servir, il est vrai, à enrichir l'instrumentation, mais ne remplaceront jamais, sous le rapport de la pureté et de la clarté de son, la trompette naturelle, tant appréciée dans sa simplicité par les compositeurs d'intelligence et de goût, et dont je comparerai généralement l'emploi dans les partitions, à une couleur vive et éclatante placée sur la palette du peintre, qui ne s'en sert que de temps à autre pour obtenir de brillantes lumières.

En définitive, je dirai que'il est impossible de devenir habile trompettiste, dans aucun genre, si l'on ne commence par faire une étude complète de la trompette naturelle. Ne serait-ce pas, en effet, s'opposer à tout progrès ultérieur, que de se livrer d'abord à l'étude de l'instrument qui offre le secours mécanique des cylindres et pistons, au lieu de s'exercer à

vaincre toutes les difficultés de l'articulations por le seul jeu de nos organes, tandis qu'il faudra à peine quelques instants pour se rendre maître du mécanisme de tous les systemes de trompettes possibles à celui qui ha déjà obtenu la précision de l'attaque du son, c'est-a-dire la chose la plus difficile, la plus longue à adquerir sur la trompette.<sup>49</sup>

Muy probablemente siguiendo este planteamiento –de hecho de Juan comenzó pronto a tocar con el cornetín de pistones, aunque siguió con el clarín en la Real Capilla–, José de Juan compuso –aunque como se verá posteriormente, mejor sería decir adaptó– para sus clases del Conservatorio, como ya se ha dicho, el *Método de clarín*, el primero y único de estas características en la historia de la didáctica musical española.

---

<sup>49</sup> Dauverné, F., *Méthode pour la trompette*, p. 4.

Cuando me impuse el trabajo de escribir este método, tuve como objetivo conservar y propagar, desarrollándolos, los principios de un instrumento que sería lamentable dejar caer en el olvido, y donde las tradiciones no pueden perderse sin perjuicios para los intereses del arte de la música ¡No! El principio original de la trompeta no debe ser borrado por los inventos modernos de los pistones y cilindros, que han dado lugar al nacimiento de nuevos instrumentos, que pueden servir, es cierto, a enriquecer la instrumentación, pero nunca reemplazarán, bajo la razón de la pureza y claridad del sonido, a la trompeta natural, tan apreciada en su simplicidad por los compositores de inteligencia y gusto, en los que compararé por lo general el empleo en las partituras a un color vivo y brillante en la paleta de un pintor, que no utiliza desde hace tiempo otro para obtener brillantes luces.

En definitiva, yo diría que es imposible llegar a ser hábil trompetista, en ningún género, si no se comienza por hacer un estudio completo de la trompeta natural. No se podría, en efecto, enfrentarse a cualquier progreso posterior, entregándose primeramente al estudio del instrumento que ofrece el auxilio mecánico de cilindros y pistones en lugar de ejercitarse en vencer todas las dificultades de articulación por el solo uso de nuestros órganos, mientras que seran necesarios sólo unos momentos para ser diestro en todos los mecanismos de todos los sistemas de trompeta posibles a quien haya conseguido ya la precisión del ataque del sonido, es decir, el aspecto más difícil, el más costoso de adquirir en la trompeta.

Durante muchos años fue –que hayamos podido constatar– el único método de clarín que se utilizó en el Real Conservatorio de Madrid, hasta la implantación definitiva del cornetín de pistones y sus correspondientes métodos.<sup>50</sup>

## 2. 6.

### *La trompeta circular o clarín de armonía*

Como ya se ha dicho en el apartado anterior, a diferencia de los instrumentos utilizados en Europa a principios de siglo, en Francia y España se utilizaban el clarín de llaves y el clarín de armonía, también llamado trompeta circular. José de Juan Martínez escogió este segundo instrumento para impartir sus enseñanzas en el Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina de Madrid. Sorprende, no obstante, que eligiera este instrumento cuando François Dauverné afirma que “c’est de l’an 1826 que date à l’orchestre de l’opéra l’abandon des trompettes circulaires et la restauration des trompettes droites [...]”<sup>51</sup>

El clarín de armonía se construía en Francia, si tomamos como referencia la información que ofrece François Dauverné en 1857 en su *Méthode pour la trompette*, desde principios de la década de los años 20 del siglo XIX:

---

<sup>50</sup> Vid. de esta Tesis Capítulo 5, apartado 5.6., pp. 380-384.

<sup>51</sup> Dauverné, F., *Méthode pour trompette*, París, 1857, p. 3.

Depuis environ un demi-siècle, la forme de la trompette d'harmonie a subi divers changements. De droit qu'elle était primitivement, ou si l'on veut, repliée directement sur elle-même, on la fit demi-circulaire, ou recourbé en demi-circonférence qu'on appelait vulgairement demi-lune, puis tout à fait circulaire comme un petit cor.

(Desde aproximadamente medio siglo, la forma de la trompeta [clarín] de armonía ha tenido diversos cambios. De recta que era primitivamente, o si se quiere, replegada sobre sí misma, se la ha hecho semicircular, o recurvada en semicircunferencia, llamada vulgarmente media luna, luego totalmente circular como una pequeña trompa.)<sup>52</sup>

Morfológicamente, como confirma Dauverné, era un instrumento muy similar a la trompa natural, e incluso afirma que fue finalmente un instrumento circular, igual que una trompa pequeña. Efectivamente: en una primera aproximación simplemente ocular podría parecer que son el mismo instrumento (fig. 1 y 2).

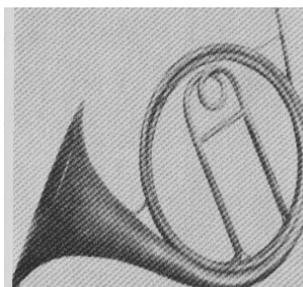
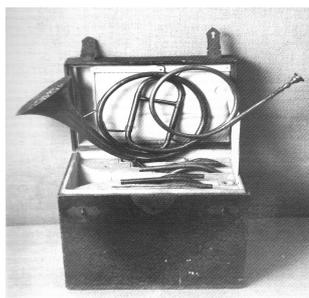


Fig. 1. Trompeta circular utilizada por De Juan

Fig. 2. Trompa natural, Catedral de Salamanca

---

<sup>52</sup> Dauverné, F., *Méthode pour trompette*, p. 3.

Las dos principales diferencias de su morfología estriban en el diámetro del interior del aro formado por el tubo, mucho más cónico en la trompa y más cilíndrico en el clarín, y en el diámetro del pabellón o campana, que es de 14 cm en el clarín de armonía y de 28 cm en la trompa.

No hay que confundir este instrumento con la trompeta helicoidal del ámbito germano, una pequeña trompeta en Re, para la que Bach y Haendel, entre otros compositores alemanes, escribieron el registro de *clarino*, sobre todo en las cantatas, ya que consideraban que su timbre y registro se avenían muy bien con la voz humana. Famoso instrumentista en aquel momento fue Johann Gottfried Reiche, quien asombró al propio Bach por su maestría con el instrumento (Fig. 3); también Valentine Snow, para quien Haendel escribió los solos de trompeta del *Messiah*.



Fig. 3. Gottfried Reiche, solista de trompeta de Johann Sebastian Bach en Leipzig; tocaba con una trompeta helicoidal. Grabado realizado a partir del retrato pintado en 1726 por Elias Gottlob Haussmann.

El clarín de armonía solía estar afinado en Sol agudo, y se le añadían los tonos o cuerpos de recambio de Fa, Mi, Mib, Re, Reb, Do, Si, Sib, La y Lab.

El clarín de armonía tenía una sonoridad muy clara y brillante –Pedrell califica su sonido de “penetrante, agudo, argentino y épico”;<sup>53</sup> de “belicoso y argentino” lo define César Ferrocchi–,<sup>54</sup> similar a una trompeta. La trompa natural, por su parte, producía un sonido más oscuro y opaco debido a la forma cónica de su campana. Los dos instrumentos tocaban los sonidos armónicos resultantes de la nota fundamental de su tubo sonoro utilizando la mano derecha del ejecutante para bajarlos medio tono o un tono taponando convenientemente el pabellón.

Parece ser, según puede deducirse de las palabras de Dauverné, que la construcción del clarín de armonía con la misma forma que la trompa fue, precisamente, para facilitar a los intérpretes la ejecución de este tipo de notas a imitación de la trompa:

Ces deux modeles [de clarín de armonia, de semicircunferencia y totalmente circular] offraient à l'executant assez de facilité pour obtenir quelques tons et demi-tons par l'emploi de la main dans le pavillon [...] <sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Pedrell, F., *Diccionario técnico de la música*, Barcelona, Isidro Torres Oriol, s. a., *sub vocem* clarín, p. 93.

<sup>54</sup> Ferrocchi, C., *Método elemental de clarín o tromba con 3 pistones o cilindros*, Madrid, Antonio Romero, s. a. [1870], p. 2.

<sup>55</sup> Dauverné, F., *Méthode pour trompette*, p. 3.

Estos dos modelos ofrecían al intérprete bastante facilidad para obtener algunos tonos y semitonos mediante el empleo de la mano en el pabellón [...]

Estas notas tapadas carecían de la sonoridad y afinación que se obtenía con las notas naturales, por lo que los autores de métodos para el instrumento, como David Buhl y, siguiendo a éste, José de Juan, insistieron en cómo corregirlas y mejorarlas: fundamentalmente incidían en que no debían atacarse directamente, sino tomarlas a partir de notas intermedias, y explicaban qué ocurría con la sonoridad y la afinación según los tonillos de recambio que se utilizaran.<sup>56</sup>

José de Juan especifica los defectos de sonoridad y cómo se debían abordar las notas defectuosas de cada tono (clarín en La bajo, en Si $\flat$ , en Do, en Re, en Mi $\flat$ , en Mi natural, en Fa, en Sol, en La agudo y Si $\flat$  agudo), demostrando, a pesar de su juventud, un amplio conocimiento del instrumento en todos sus tonos, quizás aprendido de su tío José de Juan, trompista de la Real Capilla, con quien —ya se ha dicho— posiblemente iniciara su formación musical y con quien tocó en alguna ocasión en dicha capilla.<sup>57</sup>

Cincuenta y tres años después de que José de Juan Martínez comenzara la enseñanza de clarín en el Real Conservatorio de Música de María Cristina con el clarín armónico, su sucesor, Tomás García Coronel, escribió sobre el instrumento:

[...] Este instrumento, que ha desaparecido completamente de nuestras orquestas, tiene la misma extensión que la trompa de mano —octava alta—, pero los tonos de cambio no llegan

---

<sup>56</sup> De Juan Martínez, José, *Método de clarín...* [—] (Beryl Kenyon de Pascual, ed.): *Método de clarín (1830)*, pp. 4-5, 8, 10, 71]; cf. Buhl, David, *Méthode de trompette, adoptée pour l'enseignement de l'Ecole de Trompette établie a Saunno*, Paris, Janet et Cotelte, pp. 54-58.

<sup>57</sup> Barbieri, F. A., *Legado Barbieri. Parte I. Biografías y documentos*, pp. 205, 317.

más que al de fa en los agudos, mientras que en la trompa continúan hasta el de si bemol. Es el instrumento que, por el belicoso y argentino timbre de su sonido, no puede reemplazársele con otro instrumento, si bien en tiempos muy modernos se le han aplicado los pistones o cilindros, que le han dado más ventajas para el arte, porque puede ejecutarse toda clase de pasajes diatónicos y cromáticos, pero desmereciendo algo en el excelente timbre primitivo [...] <sup>58</sup>

En este escrito, redactado varias décadas más tarde —en concreto en 1883—, además de tratar aspectos referidos también al clarín armónico con pistones, García Coronel aclara varios datos acerca del clarín de armonía y de la confusión etimológica que suponen todavía hoy en día los términos clarín y tromba:

[...] En las grandes orquestas del extranjero existen hoy los clarines de armonía y los de pistones o cilindros, particularmente en Alemania, donde se tocan con gran perfección.

El nombre de tromba es italiano, y pertenece al instrumento llamado en español clarín y en francés *trompette*, pero habiendo sido de procedencia italiana, aunque construidos en Alemania, los primeros clarines de cilindros que se conocieron en España se recibieron con el nombre de trombas, dando lugar a que muchos crean que la tromba y el clarín son dos instrumentos distintos, siendo así que son uno mismo. Hay clarines de pistones y los hay de cilindros, cuya diferencia sólo consiste en la construcción de su mecanismo, siendo la manera de ejecutar en ellos y el efecto que

---

<sup>58</sup> García Coronel, T., *Memoria historicodescriptiva del clarín y cornetín [...]*, f. 4v.

producen en el oído idéntico en ambos sistemas. Generalmente, se encuentra hoy el clarín construido en tono de sol o en tono de fa, siendo éste el más generalizado; tiene también los tonos de cambio: mi, mi bemol, re y do, con otro pequeño tono que se llama comodín que, unido al tono de re, baja el instrumento a re bemol y, unido al de do, lo baja a si natural.

Cuenta con cuatro bombas móviles: la bomba general unida al tubo principal para sostener la afinación en los conjuntos instrumentales, y una bomba cada pistón o cilindro, que están en completa relación para la exacta afinación.

Este instrumento es muy útil en las orquestas y bandas. Su timbre, que no puede imitar ningún otro instrumento, se indica especialmente en las entradas de ataque, en los cantos guerreros y en los pasos de transición; sin embargo, es difícil de tocar bien, y muchas veces se tienen que privar de él los compositores.

Su sonoridad estridente ayuda con eficacia a una ejecución poderosa, y es digno de lamentar el no llenar ese vacío en todas las orquestas, el cual empobrece seguramente al efecto general del conjunto, que con frecuencia da a las orquestas extranjeras un colorido tan original.

Su extensión general consiste en tres octavas y media, cromáticamente; pero como las condiciones del instrumento no se prestan para dar con facilidad toda su extensión sin perder su verdadera sonoridad y, por otra parte, la embocadura de los ejecutantes encontraría continuas dificultades para emitir con facilidad las notas graves y las

agudas, sólo se reduce su extensión práctica, como máximo, a dos octavas y media, partiendo del do grave de debajo del pentagrama con cuatro líneas adicionales hasta el sol de encima de la quinta línea, teniendo presente que las cualidades del instrumento se prestan a que con los cambios de tono agudos se den las notas graves con más facilidad, y las agudas con más dificultad; lo contrario de cuando se usan los tonos graves.<sup>59</sup>

Normalmente, de los concursos públicos organizados por el Conservatorio se publicaba una reseña en la *Gaceta de Madrid* y en diversas revistas especializadas, donde aparecían los nombres de los alumnos premiados y las obras que habían interpretado. Por las características del antiguo instrumento, difícilmente se interpretaría en concurso una partitura solística con él. Solamente conocemos la publicación de un primer premio en la especialidad de Clarín, justamente es Tomás García Coronel, en el mismo año que obtuvo su primer premio en la especialidad de Cornetín de pistones.<sup>60</sup> Sólo a partir de la introducción del cornetín de pistones empezaron a aparecer menciones a los alumnos de José de Juan Martínez, pues comienzan a interpretar partituras musicales complejas que desarrollaban las

---

<sup>59</sup> García Coronel, T., *Memoria historicodecriptiva del clarín y cornetín [...]*, ff. 7r.-v., 8r.

En el Capítulo 5, apartado 5.5. La memoria historicodecriptiva del clarín y cornetín. Edición crítica, pp. 349 ss. de esta Tesis se profundiza y se aclaran estos aspectos.

Al respecto, escribe Pedrell (*Diccionario técnico de música, sub vocem clarín*, p. 93):

El clarín, relativamente moderno en lo que refiere a su nombre, se ha llamado clarín, clarión, clarió, clara, clairain, clartea, cónix, cornu, claro y también clásica [...] El equivalente italiano de clarín es clarino o tromba, y según su clase, tromba con chiavi o tromba con macchina. Llámase trompette en francés y trompeten en alemán.

<sup>60</sup> *Gaceta de Madrid*, núm. 270, 26-9-1880.

posibilidades del nuevo instrumento, por lo que los instrumentistas podían demostrar con él sus habilidades musicales de forma evidente.

Desde luego, es difícil precisar el momento exacto en que se produjo el cambio a los nuevos instrumentos. Sin duda, los inconvenientes a los que tuvieron que enfrentarse los instrumentista del momento no serían pocos hasta que el cornetín de pistones se instaló definitivamente. Uno de los problemas sería la dificultad para renovar instrumentos en las bandas militares y civiles por el elevado precio. Además, el hecho de existir grandes diferencias con los instrumentos antiguos requería un dilatado periodo de adaptación y aprendizaje, por lo que podemos suponer, sin miedo a equivocarnos, que los instrumentos nuevos y antiguos convivieron durante un largo periodo de tiempo.

## 2. 7.

### *El Método para clarín, de José de Juan Martínez*

#### 2.7.1.

##### *Composición y estructura*

En 1830, antes de inaugurarse el Real Conservatorio de Música de María Cristina, Francesco Piermarini solicitó a los profesores que presentaran los libros de enseñanza que iban a utilizar para proceder a su aprobación. Como no existía ningún método de clarín escrito en

castellano, fue José de Juan Martínez el encargado de confeccionarlo.

El propio autor escribe en la primera parte de su método:

Es menester advertir que, como hasta ahora no se ha visto ninguna obra fundamental sobre este punto, escribir un método para su enseñanza es exponerse a la crítica, pero mi mira no es sino de hacer menos penoso el trabajo de los que se dediquen al estudio del clarín; y así he tratado de facilitar las dificultades más penosas que han detenido hasta aquí los progresos de la mayor parte de los que se han dedicado a él, y me he ceñido a demostrar la verdadera manera de estudiarlo por lecciones progresivas para formar la embocadura e indicar el verdadero modo de dar fácilmente todos los golpes de lengua, y dobles golpes de lengua.<sup>61</sup>

El valor de este método es doble. En primer lugar, por su intención y uso didáctico, pues es el único método en el mundo escrito exclusivamente para el clarín –o trompeta– circular; en segundo lugar, porque aporta las pruebas documentales sobre el tipo de instrumento que se utilizaba en el conservatorio en aquella época: el clarín de armonía o clarín circular de mano, venido de Francia. Mientras que en el resto de Europa se utilizaban más la trompeta de media luna, la trompeta natural y diversas trompetas en una constante búsqueda del perfeccionamiento del instrumento, este tipo de instrumento sólo se utilizó en Francia en la Ópera de París y, en España en el Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina, en la Sociedad de Conciertos y, hay que

---

<sup>61</sup> De Juan Martínez, J., *Método de clarín...* [—] (Beryl Kenyon de Pascual, ed.): *Método de clarín (1830)*, p. 3].

suponer, también en la orquesta del Teatro Real y en la del Teatro de la Zarzuela, ya que en ellas tocaban los mismos músicos.

El método de José de Juan Martínez se estructura en tres partes. En la primera realiza una pequeña introducción teórica al instrumento y a su técnica, detallando los distintas afinaciones del clarín y sus ámbitos. También explica la posición de la boquilla, los diversos tipos de articulación y el golpe de lengua propio del instrumento, ilustrado para mejor comprensión con unos concisos ejemplos musicales.

La segunda parte consta de varios estudios y lecciones que desarrollan los diversos aspectos técnicos del instrumento, especialmente la articulación y el golpe de lengua, la extensión, el doble golpe de lengua, así como los treinta y dos toques de la Ordenanza de Caballería, doce duos (*Marcha, Rondó, Andante, Caza, Allegro, Vals, Rondó, Presto, Polaca, Marcha, Allegretto* y *Vals*) y tres piezas para cuatro clarines (*Marcha, Vals* y una tercera sin título).

La tercera parte, muy breve, está dedicada a identificar y explicar las varias notas que pueden mejorarse con el auxilio de la mano en la campana del instrumento, y escribe tres breves estudios que desarrollan esta técnica.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Estos aspectos aparecen pormenorizados en el apartado 2.8. de este capítulo, pp. 109-111.

### 2.7.2.

#### *José de Juan Martínez y François Dauverné.*

##### *Un inevitable primer paralelismo*

En los mismos años que José de Juan Martínez iniciaba las enseñanzas regladas de clarín en el Real Conservatorio Superior de Música de María Cristina, y escribía el método para su enseñanza, en el Conservatorio de París hacía lo propio François Dauverné, lo que de alguna manera obliga a establecer, aunque sea someramente, un paralelismo entre ambos intérpretes y profesores.

Nacidos con diez años de diferencia, ambos comenzaron su vida profesional muy jóvenes, ingresando en bandas militares y sufrieron – y, a la vez disfrutaron de– las mejoras del clarín. Igualmente tocaron en las orquestas más importantes de sus respectivos países, compusieron métodos de enseñanza fundamentales para la historia de la didáctica del instrumento, y ambos tuvieron alumnos relevantes que continuaron e incluso perfeccionaron sus logros: Jean Baptiste Arban –quien ingresó en la clase de Dauverné el 29 de septiembre de 1841–<sup>63</sup> y Tomás García Coronel –quien ingresó en la de José de Juan en 1866–, respectivamente, a su vez, dos grandes músicos y profesores, que también entraron en contacto, y que llenaron con su trabajo docente y sus actuaciones la segunda mitad del siglo XIX madrileño y quienes, sobre todo por sus métodos, se proyectarán hacia épocas posteriores.

---

<sup>63</sup> Kelly, D., Edward H. Tarr, “Die Trompete”, 4ª edición, 2005, *Internacional Trumpet Guild*, Marzo 2006, pp. 17-28.

Françoise Dauverné nació en París el 16 de febrero de 1799, y murió en la misma ciudad el 4 de noviembre de 1874. A la edad de quince años ingresó en la Música de Guardia de Corps del Rey, y fue también trompeta primero de la Orquesta de la Academie Royale de Musique. En 1826, una trompeta en Fa con tres pistones construida en Berlín fue enviada a París. Dauverné intuyó inmediatamente las posibilidades que ofrecía el instrumento hasta el punto que fue el primero que tocó una trompeta de pistones en público. No obstante, Dauverné estaba descontento con la afinación y el timbre del nuevo instrumento comparado con la trompeta natural. En 1828 mandó al constructor Halary que le hiciera una copia de una trompeta que en un principio sólo tenía dos pistones. Dauverné animó a algunos compositores a escribir para este instrumento, lo que ocurrió con la obertura *Waverley* de Berlioz (1827) y *Guillermo Tell* de Rossini (1829).

Al igual que José de Juan Martínez en el Real Conservatorio de María Cristina de Madrid, Dauverné fue el primer profesor de clarín en el de París en 1833. Sus alumnos eran instruidos en el clarín simple y de ordenanza, y también en el cornetín de pistones. Algunas noticias indican que el clarín de armonía utilizado por José de Juan Martínez en Madrid fue utilizado en el concurso del Conservatorio de París en 1845.<sup>64</sup> Dauverné se jubiló como profesor en enero de 1869.

Dauverné publicó varios métodos de trompeta de pistones: *Théorie ou tabulature de la trompette a pistons*, de 1827-1828), *Méthode de trompette â pistons* de 1834-1835, para cornetín de dos pistones, una octava más grave que

---

<sup>64</sup> <http://abel.hive.no/trompet/dauverne/> (23-5-2012).

la corneta regular, y el *Méthode theorique pratique du cornet à pistons ou cylindres*, en 1846.<sup>65</sup> Finalmente, volvió a los inicios y en 1857 publicó el *Méthode pour la trompette*, es decir, para clarín o trompeta natural, en el que Dauverné da una detallada y valiosa visión del panorama, concepto y valoración que sobre este instrumento había en la primera mitad del siglo XIX.<sup>66</sup>

En este sentido, y comparando los escritos didácticos de José de Juan con los de Dauverné, es evidente que el francés fue mucho más prolífico y, hasta podría decirse, profundo y consciente en sus métodos que el español. Frente a un método escueto, con las explicaciones teóricas imprescindibles, y unos estudios de virtuosismo sin más indicación didáctica que “después de estudiados en su tono, trasportarlos tono alto tono bajo, 1/2 bajo y 1/2 alto” obra de de Juan, Dauverné confeccionó, sobre todo en su última aportación –*Méthode pour la trompette*, de 1857–, amplias y meditadas obras didácticas en las que, además de abundantes ejercicios, redactó importantes explicaciones teóricas sobre la historia del instrumento, sus partes, sus recursos técnicos e interpretativos, consejos para los estudiantes, y hasta algunas reflexiones de carácter estético sobre el gusto, el estilo y la expresión con referencias incluso a Rousseau.<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Dauverné, F., *Théorie ou tabulature de la trompette a pistons*, París, 1827-1828 ; —, *Méthode de trompette á pistons*, París, 1834-1835 ; —, *Méthode theorique pratique du cornet à pistons ou cylindres*, París, Henry Lemoine, 1846.

<sup>66</sup> Dauverné, F., *Méthode pour la trompette*, París, 1857.

Para una biografía de Dauverné, con importante material iconográfico y relación de fuentes, *vid.* Couturier, Jean-Louis, “François Georges Auguste Dauverné, Trompettiste virtuose, pédagogue et compositeur français (1799-1874)”, 2010, <http://www.jeanlouiscouturier.com/content/show/23-François+Georges+Auguste+DAUVERNE.php> (14-4-20012).

<sup>67</sup> Dauverné, F., *Méthode pour la trompette*, pp. 10-11.

### 2.7.3.

#### *La influencia de la didáctica francesa en José de Juan: el Méthode de trompette, de David Buhl*

No obstante este paralelismo con Dauverné, quien influyó realmente en José de Juan fue David Buhl (1781-1829), trompetista miembro de la Guardia Parisina, la Guardia Consular, profesor de la Escuela de Trompeta de Caballería de Versailles, director de la Música de la Guardia de Corps de Luis XVIII y primer trompetista de La Opera y Teatro italiano. Como director de la Música de la Guardia de Corps, fue el responsable, por encargo del ministro de la Guerra del Imperio Napoleónico, de la revisión completa de las señales militares para las trompetas de las tropas imperiales en 1825. Este trabajo consistió en compilar, y en algún caso adaptar, veintiocho toques de ordenanza, algunos usados ya en el Antiguo Régimen, pero sin una intención didáctica en cuanto a la enseñanza reglada del instrumento. Bulh hizo un trabajo de recopilación y transcripción de una música ya existente, si bien no siempre hizo una transcripción literal, sino que dio a estos toques un ritmo, melodía y construcción musical que no existían en anteriores recopilaciones.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Katsner, G., *Manuel général de musique militaire à l'usage des Armées Françaises*, Paris, Didos, 1848, pp. 172 ss.

Estos sonos eran realmente sencillos. A finales del siglo XVII empezaron a escribirse en notación, añadiendo en algunos casos pequeñas modificaciones o incluso estribillos. Ya los encontramos en *Service ordinaire et journalier de la cavalerie* (París, 1720), en la *Ordonnance Royale du 1er juin 1766*, y con algunos arreglos y adaptaciones en la *Ordonnance militaire des trompettes pour toute la cavalerie de la République Française*, Paris, de l'Imprimerie Royale, 1766.

En España también hubo algún caso de recopilaciones de este tipo. La primera, muy sencilla, aparece en el *Tratado de táctica para la infantería ligera*, elaborado por el capitán Felipe San Juan, el primero de

También escribió y publicó ese mismo año el *Méthode de trompette, adoptée pour l'enseignement de l'École de trompette établie a Saumur*, con precio de venta de 12 francos.<sup>69</sup> Al respecto, ya la musicóloga Beryl Kenyon, en el prólogo de la edición actual del método de José de Juan, señala:

Un examen del *Méthode de la trompette* del francés David Buhl (nacido [en]1781), publicado en París en 1825, aporta datos esclarecedores. No sólo su estructura tiene similitudes con la de la obra española sino también los ejercicios de Buhl han inspirado algunos de los incluidos en el método de José de Juan Martínez [...] Está claro, por lo tanto, que José de Juan Martínez conocía el método de Buhl y se sirvió de él como modelo para la redacción del suyo. Pero este no es una simple copia de la obra francesa: no sólo hay nuevos ejercicios y piezas breves distintas sino también hay una serie de divergencias en detalles de la técnica instrumental.<sup>70</sup>

En primer lugar, es necesario señalar que cualquier método escrito para clarín de armonía o trompeta natural tiene que guardar necesariamente similitudes con otros, debido a las propias limitaciones del instrumento, que siempre se movía en los armónicos naturales derivados de la nota

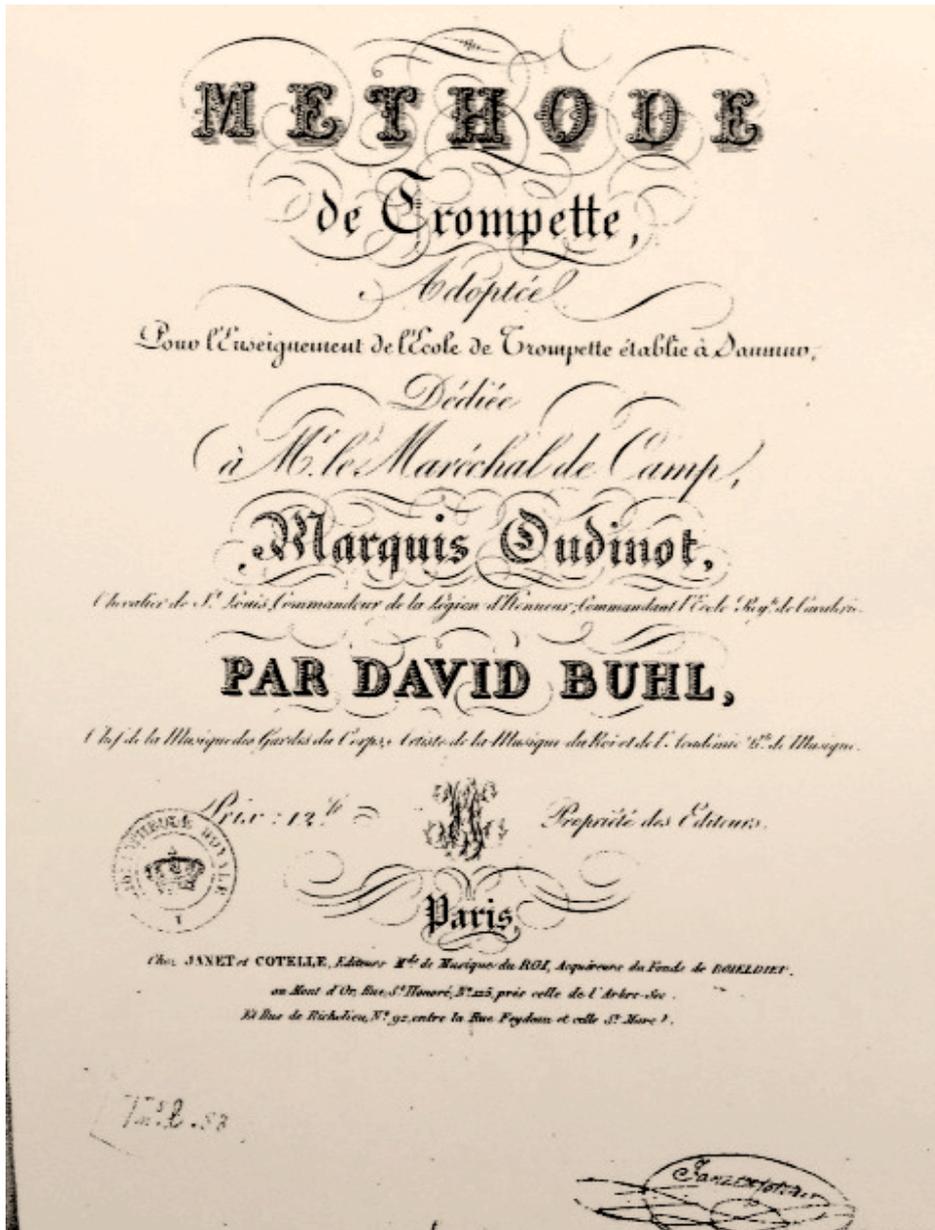
---

cuyos apéndices finales, titulado precisamente “Toques de corneta”, transcribe quince toques de ordenanza –atención, marcha, retirada, alto, llamada, ataque, página, derecha, izquierda, redoblado, número de la guerrilla, generala, oración, diana y orden– que posteriormente aparecerán en otras recopilaciones de ese mismo siglo y aun del siguiente; San Juan, Felipe, *Tratado de táctica para la infantería ligera, publicado por orden de la Regencia de las Españas*, Cádiz, imprenta Tormetaria, 1814.

<sup>69</sup> Buhl, D., *Méthode de trompette, adoptée pour l'enseignement de l'école de trompette établie a Saumur*, Paris, Janette et Cotellet [1825]; Sin autor, *Bibliographie de la France, ou Journal Général de l'Imprimerie et de la Librairie, et des cartes géographiques, gravures, lithographies, et ouures de musique. Année 1825*, Paris, Pillet Ainet, núm. 41, 1825, p. 678.

<sup>70</sup> Kenyon de Pascual, Beryl, “Introducción. José de Juan Martínez y su *Método de clarín*”, en De Juan Martínez, J., *Método de clarín...*, p. IX.

fundamental del tubo sonoro, por lo que las restricciones de interpretación y, en consecuencia, de escritura, eran importantísimas.



Buhl, D., *Méthode de trompette, adoptée pour l'enseignement de l'école de trompette établie à Saumur*, Paris, Janette et Cotelle [1825]

No obstante, como demuestra la comparación exhaustiva entre ambos, José de Juan se basó e incluso siguió literalmente –no son sólo similitudes, como indica Kenyon– a Buhl, tanto en la estructuración de los contenidos teóricos como en la ordenación de los ejercicios técnicos y estudios melódicos. En consecuencia, podemos afirmar sin ambigüedad alguna, que de Juan importó directamente la didáctica francesa del clarín al Real Conservatorio de Música de María Cristina de Madrid.

No obstante, cuando en 1830 de Juan importa y traduce el método de Buhl, su estrictamente coétaneo en la docencia, François Dauverné, ya había iniciado en el Conservatorio de París su andadura didáctica con el cornetín de pistones. Dos años antes que de Juan redactara su método, Dauverné ya había publicado la *Teorie au tablature de la trompette à pistons*, y sólo cuatro años después del *Método de clarín*, es decir, en 1834, el *Méthode de trompette a pistons*. Resulta sorprendente que si, desde 1929 ya se conocía el cornetín de pistones en España, de Juan no iniciara la misma andadura que Dauverné hasta varios años después. Esto no significa, sin embargo, que en París se abandonara la enseñanza del clarín –la *trompette naturelle*, en francés–. Dauverné era partidario de enseñar la técnica instrumental de este instrumento como base para el correcto aprendizaje y desarrollo de la interpretación en el instrumento con pistones, como declarará, a finales de la década de los 50, ya avanzada su carrera docente, en el *Méthode pour la trompette*.<sup>71</sup> Si no escribió un método para este instrumento antes fue porque no tuvo necesidad, al menos de forma inmediata, pues disponía del de David Buhl. De hecho, su *Méthode pour la*

---

<sup>71</sup> Dauverné, F., *Méthode pour la trompette*, p. 4.

*trompette*, aunque más completo y denso que el de de Juan y que el del propio Buhl, parte también de este último en cuanto a estructura general, ordenación de los contenidos e incluso traslación literal de algunos ejercicios.

## 2. 8.

### *El Méthode de trompette, adoptée pour l'enseignement de l'Ecole de Trompette établie a Saunno y el Método de clarín de De Juan. Estudio comparativo*

Siguiendo el planteamiento expuesto en el capítulo dedicado a la metodología, se realiza la yuxtaposición del *Méthode de trompette* de Buhl y el *Método de clarín* de José de Juan. En primer lugar, se hará la yuxtaposición en sus aspectos literarioteóricos. Para ello, se ha estructurado una tabla con tres filas donde se colocan, de izquierda a derecha, el texto original de Buhl, en la segunda la traducción al castellano y en la tercera el texto de de Juan. Para diferenciarlos más claramente entre ellos, se han utilizado fuentes tipográficas distintas. Los breves ejemplos musicales se han transcrito en Finale.

En segundo lugar, se hará lo propio con los distintos ejercicios, explicando las similitudes y diferencias y los valores didácticos de cada uno de los apartados en que se agrupan los ejercicios, así como analizando sus características tenicomusicales.

<b>Buhl, D., <i>Méthode pour trompette</i></b>	<b>De Juan, J., <i>Método de Clarín</i></b>
--	---

<p><b>Première partie</b></p> <p>La trompette est par sa nature un instrument dur et très ingrat, mais le travail et l'aptitude de ceux qui se destinaient à l'étude de cest instrument, peuvent lui donner la perfection dont il est susceptible.</p> <p>Comme la manière de le jouer est différente de la part de presque tous ceux qui le pratiquent, attendu qu'il n'a jamais paru aucun ouvrage élémentaire sur de sujet, écrire un méthode pour l'enseignement de cest instrument ce serait s'exposer à la critique; mais mon bût en hasardant cet assai n'étant que d'abrèger les peines et le travail de ceux qui se disposent à l'exercice de la trompette j'ai tâché de leur en écrater les difficultés les plus penibles qui ont arrêté jusqu'a présent les progrès de la plupart de ceux qui l'ont travaillé. Je me suis attaché à démontrer la vraie manière de l'étudier, par des leçons progressives, pour former l'embouchure et indiquer le vrai moyen de parvenir à faire facilement tous les coups de langue et doubles coups de langue.</p>	<p><b>Primera parte</b></p> <p>La trompeta [clarín] es, por su naturaleza, un instrumento duro y muy ingrato, pero el trabajo y las aptitudes de aquellos que se dediquen al estudio de este instrumento pueden darle la perfección de que es susceptible.</p> <p>Como la forma de tocarla es diferente por parte de casi todos de los que la practican, teniendo en cuenta que nunca ha habido ninguna obra elemental sobre el asunto, escribir un método para la enseñanza de este instrumento será exponerse a la crítica; pero mi propósito al aventurarme en este intento no ha sido otro que acortar las dificultades y el trabajo de aquellos que se dispongan al ejercicio de la trompeta, he procurado alejar de ellos las dificultades más penosas que hasta ahora han detenido los progresos de la mayor parte de los que la han estudiado. Me he centrado en demostrar la verdadera manera de estudiarlas, mediante lecciones progresivas, para formar la embocadura y mostrar el verdadero modo de llegar a hacer facilmente todos los golpes de lengua y los dobles golpes de lengua.</p>	<p><b>Primera parte</b></p> <p>El clarín es, de por sí, un instrumento duro y muy desagradable, pero el trabajo y la práctica de los que se dediquen a él podrá darles la perfección de que es susceptible.</p> <p>Es menester advertir que, como hasta ahora no se ha visto ninguna obra fundamental sobre este punto, escribir un método para su enseñanza es esponerse a la crítica, pero mi mira no es sino hacer menos penoso el trabajo de los que se dediguen a el estudio del clarín; y así he tratado de facilitar las dificulatdes más penosas que han detenido hasta aquí los progresos de la mayor parte de los que se han dedicado a él, y me he ceñido a demostrar la verdadera manera de estudiarlo por lecciones progresivas para formar la embocadura e indicar el verdadero modo de dar facilmente todos los golpes de lengua, y dobles golpes de lengua.</p>
---	---	---

<p>Les effets de la trompette sont proportionnés à son étendue; les personnes qui s’y exercent ont une aptitude naturelle à former des sons graves et d’autres des sons aigus. Cependant je ne crois pas devoir distinguer deux genres différens, pour la trompette d’harmonie au d’orchestre l’étendue n’étant que d’un court espace et l’exécutant étant obligué de passer subitement de ton le plus grave au ton le plus aigu, il est donc nécessairement que la trompette d’harmonie parcourt facilement cette étendue.</p>	<p>Los efectos de la trompeta [clarín] son proporcionales por su extensión; los que se ejerciten en ella tienen una aptitud natural para emitir sonidos graves y otros agudos. Sin embargo, no creo tener que distinguir dos géneros diferentes para la trompeta [clarín] de armonía, o de orquesta; su extensión no es otra que un estrecho ámbito, y el intérprete, estando obligado a pasar súbitamente del tono más grave al más agudo, es que necesariamente la trompeta [clarín] de armonía procura fácilmente esta extensión.</p>	<p>Los efectos del clarín son proporcionados a su extensión; las personas que se dediquen a él de orquesta, en la extensión no tiene sino un corto espacio y, ejecutándole, están obligados a hacer del punto más grave al punto más agudo, y así es necesario que el clarín de orquesta pase con facilidad esta extensión.</p>
<p>Le genre de la trompette de fanfare diffère de celui-ci. D’abord il y a 4 parties qui ont leur caractère particulier, et les fanfares que l’on exécute dans la cavalerie sont toujours écrites dans le ton de Mi b. Il en résulte donc que celui qui doit remplir la première partie où dessus ne doit toujours s’exercer que dans le haut de l’instrument et ne pas faire son étude particulière sur des tons bas, afin d’avoir toujours la même flexibilité dans les lèvres, et la même égalité dans le son.</p>	<p>El género de la trompeta [clarín] de fanfarria [banda] difiere del anterior. En primer lugar, hay cuatro partes que tienen su propio carácter, y las fanfarrias que lo tocan en la caballería se escriben siempre en el tono de Mi b. En consecuencia, quien haya de tocar la primera parte de arriba, sólo tiene que ejercitarse en los agudos del instrumento y no hacer su estudio particular sobre los graves, para tener siempre la misma flexibilidad en los labios y la misma igualdad en el sonido.</p>	<p>El clarín de caballería baría del de la orquesta. En la caballería hay cuatro partes que, por su carácter particular, se hallan siempre escritas en Mi bemol; y resulta que el que debe hacer la parte cantante no debe ejercitarse sino en los puntos agudos, y no hacer estudio particular de los puntos bajos, a fin de tener la misma flexibilidad en los labios, y la misma igualdad de tono.</p>
<p>La première trompette de fanfare, par ce genre de travail, a la facilité de monter davantage que les trompettes d’harmonie, les lèvres se forment à cet exercice habituel, mais cependant il est essentiel que la nature donne des moyens de force et de facilité dans les lèvres.</p>	<p>La primera trompeta [clarín] de fanfarria, por la clase de trabajo, tiene la facilidad de subir más que las trompetas [clarines] de armonía; los labios se forman en este ejercicio habitual, pero aun así, es esencial que la naturaleza dote de los medios de fuerza y facilidad en los labios.</p>	<p>El primer clarín en esta clase de trabajo [de caballería] necesita la facilidad de subir más que los clarines de armonía, y es menester hacer los labios a este ejercicio abitual, pero también es muy esencial que la naturaleza facilite fuerza y facilidad en los labios.</p>

<p>Je dis donc qu'il y a 4 parties de trompette dans la fanfare, que celui qui se dispose à faire la première partie doit monter sans peine afin de chanter facilement. La deuxième doit soutenir la première par un beau son, égal, et s'attacher à bien marquer les intervalles qui sont moins diatoniques qu'à la première. La troisième partie, vulgairement appelée principale, doit être jouée délicatement; celui qui se destine à cette partie, doit avoir beaucoup de légèreté dans l'articulation, et s'exercer particulièrement sur les batteries, et doubles coups de langue. La quatrième partie au basse offre bien moins de difficultés que les autres en raison de ce qu'elle a moins d'étendue et qu'elle ne consiste que dans de simples notes, et dans le grave de l'instrument; ainsi cette partie peut être remplie par tous les trompettes les moins exercés, il faut avoir un son large et attquer avec fermeté.</p>	<p>Digo, pues, que hay cuatro partes de trompeta [clarín] en la fanfarria, que quien se disponga a tocar la primera parte tiene que subir sin problemas para cantar fácilmente. La segunda tiene que sostener a la primera con un buen sonido, igual, y atacar bien sin marcar los intervalos, que son menos diatónicos que en la primera. La tercera parte, vulgarmente llamada principal, tiene que interpretarse delicadamente; quien se destine a esta parte tiene que tener mucha ligereza en la articulación, y ejercitarse particularmente en las baterías y los dobles golpes de lengua. La cuarta parte en el bajo presenta muchas menos dificultades que las otras, debido a que tiene menor ámbito y a que consiste sólo en simples notas y en el grave del instrumento; así pues, esta parte puede llenarse por sonidos de las trompetas menos ejercitadas, hace falta tener un sonido largo y atacar con firmeza.</p>	<p>Hay cuatro parte de clarines en los fanfares, que el que está dispuesto [a] hacer la primera parte debe subir sin trabajo a fin de hacer el canto con facilidad; la segunda debe sostener al primero con un tono bueno e igual, y ceñirse a marcar bien los intervalos; la tercera, llamada bulgarmente principal, debe ser desempeñada con delicadeza, y el que se destine a hacer esta parte debe tener mucha ligereza en la articulación y ejercitarse en los dobles golpes de lengua; la cuarta parte o bajo ofrece muchas menos dificultades que las otras, en razón del mucho menos estudio que necesita, y que no consiste sino en simples notas y en los puntos graves del instrumento, de modo que esta parte puede ser desempeñada por cualquier clarín, aun de los menos exercitados, pero es menestar sacar un tono largo [...]</p>
<p>La manière de bien exécuter les parties de trompettes de fanfare dépend un peu du genre d'embouchure. Le première doit avoir une embouchure un peu plus petite que pour les autres parties, il en obtient par ce moyen plus de facilité pour monter et diminuer par là la fatigue qu'éprouvent les lèvres.</p>	<p>La manera de ejecutar correctamente las partes de trompeta de las fanfarrias depende un poco del tipo de embocadura. La primera debe tener una embocadura un poco más pequeña que la de las otras partes, se obtiene por este medio mayor facilidad para subir, y disminuir por allí la fatiga que padecen los labios.</p>	<p>La manera de ejecutar bien la parte de clarín de fanfar depende un poco del género de embocadura; la primera parte debe tener una boquilla con el grano un poco más pequeño que para las otras partes, y tiene la gran ventaja de esta manera de subir más fácilmente y disminuir la fatiga que sufren los labios.</p>
<p>Les deuxième, troisième et quatrième parties ayant à peu de chose près la même</p>	<p>La segunda, tercera y cuarta partes tendrán como poco aproximadamente la misma extensión, deberán tener la</p>	<p>La segunda, tercera y cuarta partes deberán tener a correspondencia la misma embocadura, y de este modo</p>

<p>étandue, elles devront avoir la même proportion d'embauchure.</p> <p>Je répète donc que celui qui doit jouer la première trompette de fanfare doit se consacrer absolument à ce genre. Quant aux autres parties tel que trompette d'orchestre au d'harmonie, deuxième, troisième et quatrième de fanfare, elles doivent être exécutées indistinctement par tous les trompettes exercés.</p> <p><b>Modèles d'embouchures</b></p> <p>[dibujo de los tres modelos de boquillas]</p> <p>Embouchure de 1er trompette de fanfare</p> <p>Embouchure de trompettes d'harmonie</p> <p>    Pour la trompette à gros tube</p> <p>    Pour la trompette à petit tube (*)</p> <p>Malgré ces modèles d'embouchures désignés ci-dessus, il y a des conformations des lèvres, à qui les embouchures plus o moins petites, ou plus au moins grandes conviennent davantage; alors ce sera au professeur à choisir une grandeur d'embouchure convenable à l'élève sans cependant s'écarter des modèles désignés ci-dessus.</p> <p>(*) Nota [a pie de página]. La trompette à petit tube ne diffère en rien pour sa forme de celle à gros tube, seulement que la branche au le ton recevant l'embouchure vient progressivement en</p>	<p>misma proporción de embocadura.</p> <p>Repito, pues, que quien tiene que tocar la primera trompeta de fanfarria tiene que dedicarse plenamente a este género. En cuanto a las otras partes, tales como trompeta de orquesta o de armonía, segunda, tercera y cuarta de fanfarria, tienen que ser interpretadas indistintamente por todos los trompetistas diestros.</p> <p><b>Modelos de boquillas</b></p> <p>Boquilla de 1ª trompeta [clarín] de banda</p> <p>Boquillas de trompeta [clarín] de armonía:</p> <p>    Para la trompeta [clarín] de tubo ancho</p> <p>    Para la trompeta [clarín] de tubo estrecho (*)</p> <p>A pesar de estos modelos de boquilla dibujados aquí arriba, hay conformaciones de labios a los que boquillas más o menos pequeñas o más o menos grandes les son más convenientes; por tanto, será el profesor quien eligirá el tamaño de boquilla conveniente al alumno, sin por eso descartar los modelos dibujados aquí arriba.</p> <p>(*) Nota. La trompeta de tubo pequeño no se diferencia en nada por su forma de la de tubo grueso, solo que la rama donde el tono recibe la embocadura disminuye progresivamente a</p>	<p>el que se dedique a tocar la primera parte en el fanfar debe absolutamente dedicarse a su parte, en cuanto las obras partes de fanfar pueden ser desempeñadas por cualquier clarín bien ejercitado.</p> <p>[Este apartado no está en el método de José de Juan]</p>
--	---	--

<p>diminuant à partir du pavillon jusqu'a son entrée. Cette manière de trompette est beaucoup plus avantageuse pour les trompettes d'harmonie, elles produisent des sons beaucoup plus doux. Les notes graves de l'instrument sont plus pleines et plus sonores et principalement sur les tons bas.</p>	<p>partir del pabellón hasta su entrada. Esta clase de trompeta es mucho más adecuada para las trompetas de armonia, [pues] producen sonidos más dulces. Las notas graves del instrumento son más llenas y más sonoras y principalmente sobre los tonos bajos.</p>	
<p><b>De la manière de noter les parties de trompettes</b></p> <p>C'est la clef de sol qui est usité pour la trompette dans quelque ton que soit un morceau; les parties de trompette s'écrivent toujours en Ut. L'instrument se trouvé disposé de manière que chaque ton porte dans sa gamme naturelle les dièses et les bémols que lui sont nécessaires. Il est donc essentiel d'écrire en tête de chaque morceau le ton dans lequel on doit jouer, sans mettre à la clef ni dièses ni bémols.</p>	<p><b>Sobre la notación de las partes de trompetas [clarines]</b></p> <p>La clave de sol es la habitual para la trompeta [clarín] en cualquier tono que esté escrito un fragmento; las partes de trompeta [clarín] se escriben siempre en Do. El instrumento se encuentra dispuesto de manera que cada tono lleva en su gama natural los sostenidos y los bemoles que le son necesarios. Es esencial escribir al principio de cada pieza el tono en el que hay que tocar, sin escribir en la clave ni sostenidos ni bemoles.</p>	<p><b>Esplicación de escribir las partes del clarín</b></p> <p>Es en el clarín la llave de sol la que se usa en cualquier tono que se escribe, pues la parte de clarín se escribe siempre en Do, por hallarse el instrumento dispuesto de manera que cada tono lleva en su escala natural los sostenidos y bemoles que le son necesarios, y es preciso también poner al principio de cada pieza el tono que debe ser tocada sin poner en la llave ni sostenido ni bemol.</p>
<p><b>De l'étendue de la trompette</b></p> <p>L'étendue de la trompette se trouve divisée selon ses différents tons. Les tons de La [] bas, Sib bas, Ut et Ré sont ceux que s'étendent le plus à l'aigu, et les plus traitable par leurs moyens. Le tableau suivant donnera une idée de l'étendue propre à chaque ton, en commençant par le ton le plus grave. Il existe les tons de La et Sib haut, mais ces tons ayant un timbre un peu</p>	<p><b>Sobre el ámbito de la trompeta [clarín]</b></p> <p>La extensión de la trompeta [clarín] se encuentra dividida según sus diferentes tonos. Los tonos de La [] bajo, Sib bajo, Do y Re son los que se extienden más en el agudo, y los más factibles por sus [propios] medios. El cuadro siguiente dará una idea del ámbito propio de cada tono, empezando por el tono más grave. Están los tonos de La y Sib alto, pero estos tonos tienen un timbre un poco duro, solo son susceptibles de un</p>	<p><b>Esplicación de la extensión del clarín</b></p> <p>La extensión del clarín se halla según sus diferentes tonos. Los tonos de La bajo, Si bemol bajo, Do y Re, son los que llegan a los más agudos, y los más agradables por su sonido. El ejemplo siguiente dará una idea de la extensión propia de cada tono, empezando por el más grave, y existen los tonos de La y Si bemol algo, pero no son de un sonido sino muy duro, y no son susceptibles de un buen efecto sino en la música militar, pues su extensión es</p>

<p>dur, ils ne sont susceptibles d'un bon effet que dans la musique militaire et la fanfare. Leur étendue est la même que celle de ton de sol.</p> <p><b>Tableau de l'étendue de chaque ton de la trompette</b></p>	<p>buen efecto en la música militar y en la fanfarria. Su extensión es la misma que la del tono de Sol.</p> <p><b>Cuadro del ámbito de cada tono de la trompeta</b></p>	<p>la misma que en el tono de Sol.</p> <p><b>Exemplo de la extensión de cada tono del clarín</b></p>
---	---	--

<p>L'Ut de la première octave peut se faire indistinctement sur tous les tons, mais il n'est d'un bon effet que depuis le ton de Fa jusqu'au ton de Si b octave [superíndice].</p> <p>Le Si b  que si trouve dans l'étendue de chaque ton est naturellement un peu bas, il faut forcer cette note davantage que les autres pour qu'elle soit juste.</p>	<p>El Do de la primera octava puede hacerse indistintamente con todos los tonos, pero no es de buen efecto que después el tono de Fa hasta el tono de Si b octava aguda.</p> <p>El Si b  que se encuentra en la extensión de cada tono resulta por naturaleza un poco bajo, es necesario forzar esta nota más que las otras para que sea justa.</p>	<p>[Este párrafo no está]</p> <p>El Si bemol  que se halla en la extensión de cada tono es naturalmente un poco bajo, y así es menester forzar esta nota más que las otras para que salga justa.</p>
--	--	---

<p>Le Fa :  que si trouve presque dans toute l'étendue de chaque ton se fait en bouchant tout à fait le pavillon avec la main.</p> <p>Cependant, il y a des traits où l'on doit se dispenser de faire le Fa, en bouchant le pavillon, c'est surtout dans un mouvement vif.</p> <p><b>Exemple</b></p>	<p>El fa :  que se encuentra casi siempre en toda la extensión de cada tono, se hace tapando totalmente el pabellón con la mano.</p> <p>Sin embargo, hay casos en los que se puede no hacer el Fa tapando el pabellón, sobre todo en un movimiento vivo.</p> <p><b>Ejemplo</b></p>	<p>El Fa :  que se halla en la extensión de cada tono, es necesario tapar con la mano el pavellón para que salga justa; sin embargo hay casos donde se debe dispensar el hacer el Fa, tapado el pabellón, y principalmente en un movimiento vivo.</p> <p><b>Exemplo</b></p>
---	---	--

<p><i>Presto</i></p> 	
--	--

<p><b>Tableau de l'étendue des 4 parties de trompette de fanfare</b></p> <p>1<sup>er</sup> trompette en Mi<math>\flat</math>          2<sup>me</sup> trompette en Mi<math>\flat</math>          3<sup>me</sup> trompette en Mi<math>\flat</math>          4<sup>me</sup> trompette en Mi<math>\flat</math></p>	<p><b>Cuadro de la extensión de las cuatro partes de trompeta [clarín] de fanfarria</b></p>	<p><b>Esplicación de la extensión de las 4 partes de clarines de fanfar</b></p> <p>[En de Juan aparece en otro lugar]</p>
--	---	---

	
---	--

<p>Les compositeurs doivent éviter de donner à la partie de trompette dès le commencement d'un morceau, au après un silence de plusieurs mesures, des notes élevées; l'exécutant ne pourrait être certain de bien prendre ces notes, que lorsqu'elles sont précédées de quelques autres du médium.</p>	<p>Los compositores tienen que evitar asignar a la parte de la trompeta [clarín] los inicios de un fragmento, o después de un silencio de muchas partes, notas elevadas; el intérprete no podrá estar seguro de coger bien estas notas, a no ser que estén precedidas de algunas otras medias.</p>	<p>[no está en de Juan]</p>
--	--	-----------------------------

<p>Début facile [interpretación fácil]</p> <p><b>Moderato</b></p>  <p>Début difficile [interpretación difícil]</p> <p><b>Moderato</b></p> 	<p>[no está en de Juan]</p>
--	-----------------------------

<p>Le Fa  est une note difficile à prendre bien juste surtout lorsqu'elle se trouve placée isolément. Les compositeurs éviteront de l'employer au commencement d'un morceau, à moins qu'elle ne soit précédée ou suivie d'autres notes du médium.</p> <p><b>De l'articulation</b></p> <p>Il y a trois sortes d'articulation: le coulé, le détaché et le piqué; toutes trois sont produits par une action particulière de la langue. La nature de la trompette souffre peu le coulé, l'instrument étant un octave au dessus du cor, il est par conséquent plus dur à jouer, l'ouverture étroit de l'embouchure que'on est obligé d'avoir, a fin de monter, ôte les moyens d'articuler et de couler comme sur le cor.</p> <p>Le détaché et le piqué sont les plus usités.</p>	<p>El Fa es una nota difícil de obtener con justeza, sobre todo cuando se encuentra aislada. Los compositores deberán evitar su uso al principio de un fragmento, a menos que esté precedida o seguida de otras notas intermedias.</p> <p><b>Sobre la articulación</b></p> <p>Hay tres tipos de articulación: ligado, <i>détaché</i> [destacado] y picado; los tres están producidos por una acción particular de la lengua. La naturaleza de la trompeta admite poco el ligado; el instrumento, al estar una octava por arriba de la trompa, es consiguientemente más duro de tocar; la obertura estrecha de la boquilla que necesariamente tiene que tener para subir reduce los medios para articular y ligar como en la trompa.</p> <p>El <i>détaché</i> y el picado son los más usados.</p>	<p>[no está en de Juan]</p> <p><b>Esplicación de la articulación</b> [situado en otro lugar]</p> <p>Hay tres clases de articulación, que son: ligada, destacada y picada; todas tres son producidas por una acción particular de la lengua; de por sí el clarín sufre poco el ligado, pues este instrumento, siendo demasiado duro de tocar, y el grano estrecho de la boquilla que necesita tener a fin de subir con más comodidad, no puede ejecutar con facilidad el ligado.</p> <p>El destacado y el picado son los más usados; sin embargo hay ocasiones donde se puede</p>
--	--	--

Il y a cependant des traits où l'on peut employer favorablement le coulé.	Hay, no obstante, momentos en los que se puede emplear favorablemente el ligado.	usar favorablemente el ligado.
<b>Exemple</b>	<b>Ejemplo</b>	<b>Exemplo</b>

<b>Le détaché</b> Toutes les notes doivent être séparées l'une de l'autre et marquées par un coup de langue sec.	<b>El détaché</b> Todas las notas tienen que estar separadas una de la otra y marcadas por un golpe de lengua seco.	[no está en de Juan; escribe no obstante un ejemplo inmediatamente después con el ejemplo del "destacado"]
<b>Exemple</b>	<b>Ejemplo</b>	<b>[Ejemplo]</b>

<b>Le piqué</b> Toutes les notes doivent s'exécuter avec moins de force que le détaché et le coup de langue mains sec.	<b>El picado</b> Todas las notas tienen que ejecutarse con menos fuerza que el détaché, y el golpe de lengua menos seco.	[Este párrafo no está en de Juan; escribe no obstante un ejemplo del picado inmediatamente después]
<b>Exemple</b>	<b>Ejemplo</b>	<b>[ejemplo]</b>

<b>Du coup de langue de la trompette</b>  La trompette a son coup de langue particulier qui est vulgairement appelé double coup de langue et qui se fait en passant trois notes pour deux, c'est-à-dire, en triolet.	<b>El golpe de lengua de la trompeta [clarín]</b>  La trompeta [clarín] tiene su golpe de lengua particular, vulgarmente llamado doble golpe de lengua, y que se consigue haciendo pasar tres notas por dos, es decir, en tresillo.	<b>Esplicación del golpe de lengua en el clarín [en otro lugar]</b>  El clarín tiene su golpe de lengua particular, que es vulgarmente llamado doble golpe de lengua, y se hace en tresillos.
--	---	---

<b>Exemple</b>	<b>Ejemplo</b>	[Ejemplo]
----------------	----------------	-----------

 <p>tu, tu, gu, du. tu, tu, gu, du.</p>	
--	--

<b>Effet de coup de langue de la trompette en comparaisan avec celui du cor</b>	<b>Efecto de golpe de lengua de la trompeta [clarín] en comparación con el de la trompa</b>	<b>Efecto de golpe de lengua en el clarín en comparación con el de trompa</b> [el ejemplo va detrás del párrafo]
---	---	---

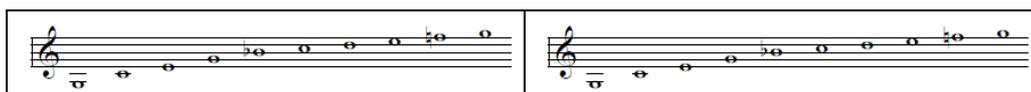
 <p>tu, tu, du. tu, tu, du.</p>	 <p>tu, tu, du. tu, tu, du.</p>
--	---

<p>Il faut employer de préférence le double coup de langue dans les mouvements vifs. Cependant lorsque les parties de trompettes se trouvent écrites pour l'articulation comme celles du cor, et que ces deux instruments exécutent le même passage il faut alors faire le coup de langue simple, pour répondre à l'articulation de chaque note des parties de cors.</p> <p><b>Manière de tenir la tompette</b></p> <p>On doit tenir la trompette d'harmonie comme le cor, car sa forme en est un diminutif, c'est-à-dire, que la main gauche doit tenir l'instrument en tournant le pavillon pour modifier les sons et donner plus de justesse aux notes qui ne peuvent se faire bien juste</p>	<p>Hay que emplear preferentemente el doble golpe de lengua en los movimientos rápidos. No obstante, cuando las partes de las trompetas están escritas para articulaciones como las de la trompa, y que ambos instrumentos ejecutan el mismo pasage, entonces hay que hacer el golpe de lengua simple, para corresponder a la articulación de cada nota de las partes de trompa.</p> <p><b>Forma de sujetar la trompeta [clarín]</b></p> <p>El clarín de armonía tiene que sujetarse como la trompa, pues su forma es un diminutivo de la de ésta, es decir, que la mano derecha debe sostener el instrumento rodeando el pabellón para modificar los sonidos y dar más exactitud a las notas que no pueden hacerse totalmente justas sin</p>	<p>[el párrafo que sigue va antes del ejemplo]</p> <p>Es menester emplear el golpe doble de lengua en los movimientos vivos; sin embargo cuando las partes del clarín se hallan escritas para la articulación como las de la trompa, y que los dos instrumentos ejecuten el mismo pasage, es menester hacer el golpe de lengua simple para corresponder a la articulación de cada nota de la trompa.</p> <p><b>Esplicación cómo se debe poner el clarín [en otro lugar]</b></p> <p>Se debe de poner el clarín como la trompa, pues su forma es un diminutivo, es decir, que la mano izquierda debe tener el instrumento, bolviendo el pabellón hacia el lado derecho; la mano derecha debe colocarse casi a la entrada del pabellón para modificar los puntos. El clarín de ordenanza o caballería, que</p>
--	---	---

<p>sans le secours de la main. La trompette d'ordenance au de cavalerie qui est d'une forme longue se tient de la main droite sans être obligé d'avoir la main gauche dans le pavillon puisque l'ordenance et les fanfares ne son composées qu'avec les notes non bouchées de la trompette. Il y a cependant des trompettes d'harmonie qui ont la même forme des trompettes d'ordenance, on n'en fait guère usage que dans les musiques militaires.</p>	<p>el auxilio de la mano. El clarín de ordenanza o de caballería se sojeta con la mano derecha sin tener la necesidad de tener la mano izquierda en el pabellón, ya que las ordenanzas y las fanfarrias solo se componen con las notas no tapadas del clarín. Hay, sin embargo, clarines de armonía que tienen la misma forma que los clarines de ordenanza, y sólo hacen uso de ellas en las bandas militares.</p>	<p>es de forma larga, se tiene en la mano derecha, sin estar obligado a poner la mano izquierda en el pabellón, pues la ordenanza y los fanfares no son compuestos sino de los puntos naturales del instrumento; sin embargo, hay clarines de armonía que tienen la misma forma que los clarines de ordenanza, y que casi no se hace uso [de ellas en bandas militares].</p>
<p><b>Manière de placer l'embouchure</b></p>	<p><b>Manera de colocar la boquilla</b></p>	<p><b>Esplicación cómo se debe poner la boquilla</b></p>
<p>Il faut que l'embouchure soit placée au milieu de la bouche et qu'elle porte davantage sur la partie de la lèvre supérieure. C'est sur elle que s'exerce toute la pression de l'embouchure; on peut de cette manière parcourir l'étendue de l'instrument depuis les notes les plus graves jusqu'aux notes les plus aiguës, en observant de rapprocher les lèvres au fur à la mesure que l'on veut monter, et de les ouvrir proportionnellement en descendant sans déranger l'embouchure.</p>	<p>Es necesario que la boquilla se coloque al medio de la boca y que descansa más sobre la parte del labio superior. Sobre ella se ejerce toda la presión de la boquilla; de esta manera se puede recorrer la extensión del instrumento desde las notas más graves hasta las más agudas, procurando apretar los labios en la medida que se va subiéndolo y de abrirlos proporcionalmente al descender, sin cambiar de sitio la boquilla.</p>	<p>[sigue la Esplicación de la articulación, colocada anteriormente]</p> <p>[situada antes de la Esplicación cómo se debe poner el clarín]</p>
<p><b>Manière de produire les sons</b></p>	<p><b>La forma de producir los sonidos</b></p>	<p>Es necesario que la boquilla esté puesta en medio de la boca, y que suba algo más sobre la parte del labio superior, y es sobre ella donde hay que hacer toda la fuerza de la embocadura, y de esta manera correr la extensión del instrumento, desde los puntos graves a los agudos, observando el apretar los labios según se vaya subiéndolo, y abriéndolos proporcionalmente al bajar sin apartarlos de la boquilla.</p> <p>[a este párrafo sigue la Esplicación de la articulación con los correspondientes ejemplos]</p>
<p>C'est avec la langue et les lèvres qu'on doit articuler les sons qui sortent de la trompette; de cette manière on obtient une facilité qui</p>	<p>Con la lengua y los labios se articulan los sonidos que salen del clarín; de esta manera se consigue una facilidad que disminuye la fatiga que podría</p>	<p>[Este enunciado no está; tampoco el párrafo que lo inicia]</p> <p>[los párrafos que siguen están colocados a continuación de los ejemplos de la Esplicación]</p>

<p>diminue la fatigue que pourrait faire éprouver cet instrument.</p> <p>Il faut avoir soin de ne pas contracter de mauvaises habitudes, telles que de se courber, d'incliner la tête de côté, d'enfler les joues, etc.</p> <p>C'est la langue qui règle l'articulation, et que sert à produire le son en y joignant le vent. Il faut donc en donnant le coup de langue prononcer tu, sans chanter mais en soufflant.</p> <p>Toutes les notes se font avec la même prononciation; on ne doit point former les sons par le moyen du gosier ou de la poitrine, il en résulterait que l'on ne pourrait parvenir à former des sons purs. Par ce moyen on peut rendre avec facilité les traits de difficultés proportionnées à l'instrument.</p> <p><b>Du bouché de la trompette</b></p> <p>La facture de la trompette est peu propre à faire les notes bouchées comme sur le cor. Cet instrument étant déjà d'une octave plus haut, il est plus difficile de le jouer avec justesse. La forme étroite du pavillon empêche de placer la main dedans, seul moyen de faire juste les demi-tons on notes bouchés.</p> <p>Cependant le travail peut faire parvenir à tirer avantage de ce supplément de notes, presque inconnu jusqu'ici à cet instrument; mais, dans tous les cas, la nature du son de ces notes</p>	<p>producir este instrumento.</p> <p>Es necesario tener cuidado para no adquirir malas costumbres, tales como doblarse, ladear la cabeza, inflar las mejillas, etc.</p> <p>Es la lengua la que regula la articulación, y la sirve para producir el sonido juntando el aire. Es necesario, pues, cuando se dé el golpe de lengua, pronunciar tu, sin cantar, pero soplando.</p> <p>Todas las notas se hacen con la misma pronunciación; no se deben conseguir los sonidos por medio de la garganta o del pecho: resultaría que no se podría conseguir obtener sonidos puros. Por este medio se puede conseguir con facilidad los momentos de dificultad consubstanciales al instrumento.</p> <p><b>Del bouché [tapado] de la trompeta [clarín]</b></p> <p>La forma de la trompeta [clarín] es poco adecuada para hacer las notas tapadas como en la trompa. Este instrumento, al estar ya una octava más alta, es más difícil de tocarlo con precisión. La forma estrecha del pabellón impide colocar la mano dentro, único medio de hacer justos los semitonos en las notas tapadas.</p> <p>Sin embargo, el trabajo puede hacer que se saque provecho de este suplemento de notas, casi desconocido hasta en presente en este instrumento; pero, en todos los casos, la</p>	<p>de la articulación]</p> <p>Es menester tener mucho cuidado de no contraer ningún mal vicio, tal como encorbarse, inclinar la cabeza de algún lado, inchar los carrillos, etc.</p> <p>Es la lengua la que debe hacer la articulación, producir el tono y reunir el aire; es menester al dar el golpe de lengua pronunciar "tu", sin cantar pero tocando.</p> <p>Todas las notas se hacen con la misma pronunciación, y no se deben hacer con el pecho, pues resultaría el no poder sacar los puntos claros y llenos, por este medio se hace con facilidad las cosas dificultosas de este instrumento.</p> <p>[este apartado no está en de Juan]</p>
--	---	---

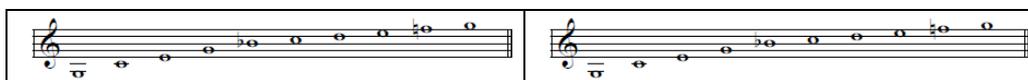
<p>bouchées n'étant pas aussi timbrées que celles auvertes, les compositeurs éviteront de les employer, dans les effets où il est essentiel d'entendre le caractère brillant du son de la trompette; on pourrait employer avantageusement les notes bouchées dans une phrase de chant convenable a l'instrument.</p> <p>Voyez le tableau indicatif des notes de la trompette qui doivent se prendre avec la main dans le pavillon (page 54).</p> <p><b>Tablature</b> de l'étendue et des moyens de chaque ton de la trompette d'harmonie et des règles que doivent observer les compositeurs pour écrire avantageusement cet instrument.</p> <p>Le ton le plus grave de la trompette est (La <math>\sharp</math>) et le plus aigu (Sol) cependant il existe le ton de La, et Si <math>b</math>, à l'octave, mais ces deux tons n'ont point assez d'étendue et ont un timbre trop dur pour être employés à l'orchestre, ils peuvent produire un bon effet dans la musique militaire et la fanfare; ils se trouvent remplacés par les tons de La, et Si <math>b</math> bas.</p> <p><b>Trompette en La <math>\sharp</math> bas</b></p>	<p>naturaleza del sonido de estas notas tapadas no es tan tímbrico como el de las abiertas; los compositores deberán evitar su empleo en los efectos donde es esencial escuchar el carácter brillante del sonido de la trompeta [clarín]; se podrán utilizar ventajosamente las notas tapadas en una frase de canto conveniente al instrumento.</p> <p>Véase el cuadro indicativo de las notas de la trompeta [clarín] que deben conseguirse con la mano en el pabellón (página 54)</p> <p><b>Tabla</b> de la extensión y de los medios de cada tono de la trompeta [clarín] de armonia y de las reglas que deben observar los compositores para escribir ventajosamente para este instrumento.</p> <p>El tono más grave de la trompeta [clarín] es La <math>\sharp</math>, y el más agudo Sol; no obstante existe el tono de La, y Si <math>b</math>, a la octava, pero estos dos tonos no tienen suficiente extensión y tienen un timbre demasiado duro para ser empleados en la orquesta; pueden producir un buen efecto en la música militar y en las bandas; se reemplazan por los tonos de La, y Si <math>b</math> bajo.</p> <p><b>Trompeta [clarín] en La <math>\sharp</math> bajo</b></p>	<p><b>Explicación de la extensión de cada tono del clarín de armonía, y de las reglas que se deben observar para escribir para este instrumento</b></p> <p>El tono más grave del clarín es La, y el más agudo Sol; sin embargo existen los tonos de La y Si bemol octava, mas estos dos tonos no son de un buen efecto por su sonido, sino en las música militares.</p> <p><b>Clarín en La bajo</b></p>
---	---	---



<p>Le Sib  est une note pleine mais naturellement un peu basse; il faut donc éviter de la placer piano et à découvert, car on est obligé de forcer un peu cette note pour qu'elle soit juste.</p> <p>Le Fa  ne peut se prendre bien juste qu'avec le secours de la main; il faut éviter de le placer à découvert sans qu'il soit préparé par d'autres notes.</p> <p><b>Exemple</b></p>	<p>El Sib  es una nota plena, pero por naturaleza un poco baja; es necesario, pues, evitar situarla en piano y al descubierto, pues obligatoriamente hay que forzar un poco esta nota para que sea justa.</p> <p>El Fa  sólo puede cogerse perfectamente justa con la ayuda de la mano [tapada]; hay que evitar situarla al descubierto sin que esté preparada por otras notas.</p> <p><b>Ejemplo</b></p>	<p>El Si bemol  es una nota llena, pero un poco baja, y es necesario forzarla algo para que salga justa.</p> <p>El Fa  no se puede hacer bien exacto sino con el ausilio de la mano, a no ser que esté después de otros puntos, o en medio de dichos.</p> <p><b>Exemplo</b></p>
--	---	---



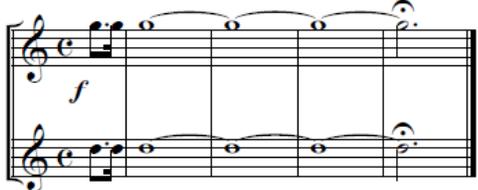
<p>Il faut éviter de faire attaquer subitement ce Sol  sans qu'il soit préparé par d'autres notes du médium.</p> <p>Le ton de La  bas est d'un très bon effet pour l'accompagnement des morceaux d'orchestre que demandent de la gravité; il est doux et harmonieux.</p> <p><b>Trompette en Sib bas</b></p>	<p>Hay que evitar hacer atacar subitamente este Sol  sin que haya sido preparado por otras notas intermedias.</p> <p>El tono de La  grave es de muy buen efecto para el acompañamiento de los fragmentos de orquesta que piden gravedad; es dulce y armonioso.</p> <p><b>Trompeta [clarín] en Sib bajo</b></p>	<p>Es necesario evitar hacer este punto  solo, a no ser después de otros puntos, pues es difícil de hacer solo.</p> <p>El tono de La bajo es de muy buen efecto para acompañar en cualquier pieza de orquesta que sea necesaria la gravedad, pues es dulce y armonioso.</p> <p><b>Clarín en Sib bajo</b></p>
---	--	---



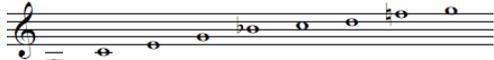
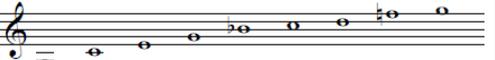
<p>(N<sup>a</sup>. B) Faites la même observation pour le Sib, et le Fa  qui vont se trouver presque dans [por dans] tous le tons.</p> <p>Il faut éviter de faire attquer</p>	<p>(Nota) Hágase la misma observación para el Sib y el Fa que vayan a situarse casi en todos los tonos.</p> <p>Hay que evitar que se ataque</p>	<p>(Nota) Se hacen las mismas observaciones para el Sib y el Fa, que se hallan casi en todos los tonos.</p> <p>Es necesario evitar hacer el</p>
---	---	---

II. Las primeras enseñanzas de clarín en Madrid. José de Juan...

<p>subitement ce Sol  et surtout pinano sans qu'il soit préparé pou une autre note du médium.</p> <p>Cependant un auteur qui désirerait avoir cet effet du Sol en haut de la trompette en Sib comme tenue, peut obtenir le même effet et plus favorablement pour l'exécutant en écrivant pour la trompette en Mib seulement pour cette rentrée.</p> <p><b>Exemple</b></p> <p>Trompette en Sib Trompette en Mib</p>	<p>súbitamente este Sol  y sobre todo piano sin que esté preparado por otra nota intermedia.</p> <p>Sin embargo, un compositor que desee tener este efecto del Sol en agudo de la trompeta [clarín] en Sib como tenue, puede obtener el mismo efecto y más cómodamente para el instrumentista escribiendo para tompeta [clarín] en Mib solo para este comienzo.</p> <p><b>Ejemplo</b></p> <p>Trompeta [clarín] en Sib Trampeta [clarín] en Mib</p>	<p>Sol  solo a no ser después de otros puntos, pues es difícil de hacerle solo.</p> <p>[no está en de Juan]</p>
---	---	--

	<p>[No está en de Juan]</p>
---	-----------------------------

<p>Les mêmes effets sont applicables au ton de La <math>\sharp</math> et Ut, en prenant le ton de Ré avec le ton de La <math>\sharp</math> et Sol avec le ton d'Ut.</p> <p><b>Trompette en Ut</b></p>	<p>Los mismos efectos son aplicables al tono de La <math>\sharp</math> y Do, cogiendo el tono de Re con el tono de La <math>\sharp</math> y el Son con el tono de Do.</p> <p><b>Trampeta [clarín] en Do</b></p>	<p>[No está en de Juan]</p> <p><b>Clarín en Do</b></p>
---	---	--

	
---	--

<p>Il faut éviter de faire attaquer subitement ce Sol  et surtout piano, sans qu'il soit préparé por une autre note du médium.</p> <p>La trompette en Ut, a la même étendue et les mêmes</p>	<p>Hay que evitar atacar directamente este Sol sobretodo en piano sin que haya sido preparado por otra nota intermedia</p> <p>La trompeta [clarín] en Do, tiene las misma extensión y los</p>	<p>Es necesario el evitar hacer solo el Sol como no sea preparado por otros [...]</p>
---	---	---

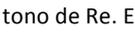
II. Las primeras enseñanzas de clarín en Madrid. José de Juan...

<p>moyens que la trompette en Sib et peut également atteindre aux mêmes effets, le son devient déjà un peu plus brillant.</p> <p><b>Trompette en Ré</b></p>	<p>mismos medios que la trompeta en Sib, y puede igualmente obtener los mismos efectos, el sonido es ya un poco más brillante.</p> <p><b>Trompeta [clarín] en Re</b></p>	<p>El clarín en Do tiene la misma extensión que el clarín en Sib, y puede igualmente tener el mismo efecto, y el tono saldrá algo más brillante.</p> <p><b>Clarín en Re</b></p>
---	--	---



<p>Le ton de Ré devient un peu plus dur à jouer que les précédents, il faut éviter de faire attaquer subitement ce Sol  sans qu'il soit préparé par d'autres notes du médium.</p> <p>Le ton de Ré est le ton mixte de la trompette; il a un très beau son qui est brillant sans être criard, il peut être d'un bon effet dans tous les morceaux où l'on voudrait l'employer.</p> <p><b>Trompette en Mi♭</b></p>	<p>El tono de Re es un poco más duro de tocar que los precedentes; hay que evitar que se ataque súbitamente este Sol  sin que sea preparado por otras notas intermedias.</p> <p>El tono de Re es el tono mixto de la trompeta [clarín]; tiene un muy buen sonido, brillante sin ser estridente; puede ser un buen efecto en todos los fragmentos donde se quiera emplear.</p> <p><b>Trompeta [clarín] en Mi♭</b></p>	<p>El tono de Re es un poco más duro de tocar que los anteriores y es necesario el evitar hacer solo el Sol  como no sea preparado por otros puntos, pues es difícil de hacerlo solo.</p> <p>El tono de Re es el tono mixto del clarín, pues es buen tono y sobresaliente sin ser chillón, y puede ser de un buen efecto en todas las piezas donde se quiera emplear.</p> <p><b>Clarín en Mi♭</b></p>
--	---	---

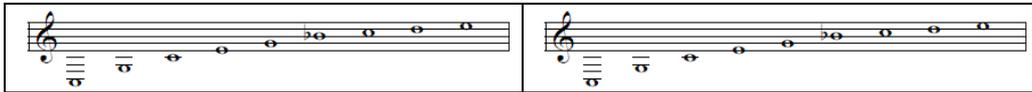


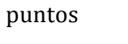
<p>Il faut éviter de faire attaquer subitement ce Mi  piano et comme tenue sans qu'il soit préparé par d'autres notes du médium; ce ton étant un peu plus dur à jouer que le ton de Ré. Ce Fa et ce Sol  qui se trouvent dans cette étendue peuvent être produits, mais avec beaucoup de difficultés; il faut éviter de les employer</p>	<p>Hay que evitar que se haga atacar súbitamente este Mi  en piano y como tenidas sin que haya sido preparado por otras notas intermedias; este tono es un poco más duro para tocar que el tono de Re. Este Fa y este Sol  que se encuentran en esta extensión, pueden conseguirse, pero con muchas dificultades; hay que evitar usarlos frecuentemente.</p>	<p>Es necesario evitar hacer solo el Mi  como no sea preparado por otros anteriores, pues este tono es un poco más duro de tocar que el de Re. El de Fa y el de Sol  que se hallan en esta extensión, pueden hacerse, pero con mucha dificultad, y es menester emplearlos lo menos posible.</p>
--	--	---

suvent. <b>Trompette en Mi <math>\sharp</math></b>	<b>Trompeta [clarín] en Mi <math>\sharp</math></b>	<b>Clarín en Mi natural</b>
---	--	-----------------------------



<p>Il faut éviter de faire attaquer subitement ce Ré et ce Mi  piano et comme tenue sans qu'ils soient préparés par d'autres notes du médium. Ce ton, étant plus dur à jouer que le ton de Mi<math>\flat</math>, les compositeurs éviteront d'écrire des solos pour el ton de Mi <math>\sharp</math> dont le Ré e le Mi se trouveraient fréquemment; on peut traiter favorablement ce ton en lui donnant des appels et des annonces qui ne parcourent que d'accord parfait.</p> <p><b>Trompette en Fa</b></p>	<p>Hay que evitar hacer atacar súbitamente este Re y este Mi  piano y como notas tenidas sin que sean preparadas por otras notas intermedias. Este tono, al ser más duro para tocar que el tono de Mi<math>\flat</math>, los compositores evitarán escribir solos para el tono de Mi <math>\sharp</math>, donde el Re y el Mi aparecerían frecuentemente; se puede tratar favorablemente este tono dándole llamadas y anuncios que no recorren más que al acorde perfecto.</p> <p><b>Trompeta [clarín] en Fa</b></p>	<p>Es necesario evitar el dar estos dos puntos  de espacio a no ser preparados por otros anteriores, pues este tono es más duro de tocar que el de Mi bemol, y se debe evitar el escribir solos para este tono.</p> <p><b>Clarín en Fa</b></p>
--	---	---



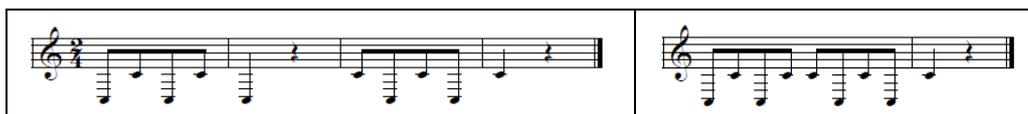
<p>Il faut éviter de faire attaquer subitement ce Ré et ce Mi  piano et comme tenue sans qu'ils soient préparés par d'autres notes du médium; ce ton étant plus dur a jouer que le ton de Mi <math>\flat</math>, les compositeurs éviteront d'écrire des solos pour le ton de Fa, dont le Ré et le Mi se trouveraient fréquemment; on peut traiter favorablement ce ton en lui donnant des apples et des annoces qui ne parcourent que l'accord parfait</p>	<p>Hay que evitar hacer atacar súbitamente este Re y este Mi  piano y como notas tenidas sin que sean preparadas por otras notas intermedias. Este tono, al ser más duro para tocar que el tono de Mi <math>\flat</math>, los compositores evitarán escribir solos para el tono de Fa, donde el Re y el Mi aparecerían frecuentemente; se puede tratar favorablemente este tono dándole llamadas y anuncios que no recorren más que al acorde perfecto.</p>	<p>Es necesario evitar el hacer de espacio estos dos puntos  a no ser preparados por otros anteriores, pues este tono es más duro de tocar que el de Mi natural, y se debe de evitar el escribir solos para este tono.</p>
--	--	---

II. Las primeras enseñanzas de clarín en Madrid. José de Juan...

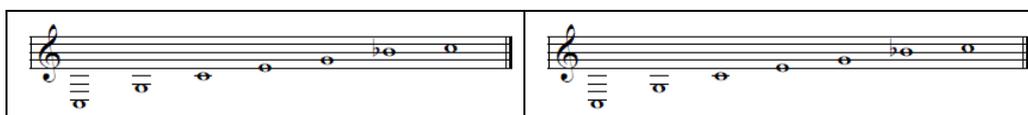
<b>Trompette en Sol</b>	<b>Trompeta [clarín] en Sol</b>	<b>Clarín en Sol</b>
-------------------------	---------------------------------	----------------------



<p>Il faut éviter de faire attaquer subitement cet Ut  piano et comme tenue; ce tont étant beaucoup plus dur à jouer que de ton de Fa, il ne faut le faire attaquer sans être préparé que dans un forte, car on est obligé d'employer beaucoup de force dans l'embouchure, pour faire sortir cette note.</p> <p>Cet Ut  peut se faire dans ce ton beaucoup mieux que dans les autres; il se fait très facilement en octaves.</p> <p><b>Exemple</b></p>	<p>Hay que evitar atacar súbitamente este Do  piano y tenido; este tono al ser más duro de tocas que el de Fa, no hay que atacarlo sin que sea preparado por un forte, pues se está obligado a utilizar mucha fuerza en la boquilla para que salga esta nota.</p> <p>Este Do  puede hacerse en este tono mucho mejor que en los otros; se hace muy fácilmente en octavas.</p> <p><b>Ejemplo</b></p>	<p>Es necesario el evitar el hacer de espacio este punto  pues este tono es mucho más duro de tocar que el tono de Fa, y es menester no ponerlo sino en paso fuerte, pues es necesario hacer mucha fuerza en la boquilla para que salga bien claro.</p> <p>Este Do  puede hacerse en este tono mucho mejor que en todos los anteriores, y se hace más fácilmente en octavas.</p> <p><b>Exemplo</b></p>
--	---	--



<b>Trompette en Lab et Sib 8ª [alta]</b>	<b>Trompeta [clarín] en Lab y Sib 8ª</b>	<b>Clarín en La [b] y Sib 8ª</b>
--	--	----------------------------------



<p>Les trompettes en Lab et Sib 8ª [alta] ont à peu près la même étendus et les mêmes capacités que la trompette en Sol, seulement le timbre en</p>	<p>Las trompetas [clarines] en Lab et Sib 8ª [alta] tienen casi la misma extensión y las mismas capacidades que las trompetas [clarines] en Sol; sólo su timbre</p>	<p>El clarín en La [b] y Sib 8ª tienen casi la misma extensión y la misma capacidad que el clarín en Sol, solamente que tiene el sonido aún más agudo.</p>
---	---	--

<p>est plus aigu.</p> <p><b>DEUXIÈME PARTIE</b></p> <p>Il sera essentiel avant que de tirer aucun son de l'instrument d'exercer pendant quelques jours sur l'embouchure seulement les coups de langue indiqués par ce signe (*) et commencer par les exercer lentement afin de bien se pénétrer de la manière de les articuler. C'est de la 1<sup>er</sup> leçon qu'il dépendra de les bien faire par la suite.</p> <p>Tous les autres coups de langue ne sont dérivés que de ceux-ci.</p> <p>Lorque l'élève sera parvenu à prononcer bien distinctement ces coups de langue en croches, il les exercera en doubles et triples croches; ensuite il prendra l'instrument avec lequel il fera le même exercice et continuera les leçons suivants.</p> <p>C'est sur la trompette en Ré, ou Mi<sup>b</sup>, que l'on devra commencer les premières études de cet instrument. On prendra de préférence le ton de Mi<sup>b</sup>, pour étudier les leçons suivantes comme étant le plus susceptible à former l'embouchure.</p>	<p>es más agudo.</p> <p><b>SEGUNDA PARTE</b></p> <p>Será esencial antes que tocar ningún sonido con el instrumento ejercitar durante algunos días sobre la boquilla solamente los golpes de lengua indicados con este signo (*), y comenzar por ejercitarlos lentamente con el fin de asimilar muy bien la manera de las articulaciones. De esta primera lección dependerá hacer bien las siguientes.</p> <p>Todos los otros golpes de lengua están derivados de estos.</p> <p>Cuando el alumno consiga pronunciar de forma bien distinta estos golpes de lengua e corcheas, los ejercitará en dobles y triples corcheas; enseguida cogerá el instrumento con el que hará los mismos ejercicios y continuará con las lecciones siguientes.</p> <p>Será con una trompeta [clarín] en Re o en Mi<sup>b</sup> con la que se deberá comenzar los primeros estudios de este instrumento. Se preferirá el tono de Mi<sup>b</sup> para estudiar las lecciones siguientes, ya que es el más adecuado para formar la embocadura.</p>	<p><b>SEGUNDA PARTE</b></p> <p>Será muy esencial que hantes de sacar ningún punto del instrumento se ejercite en la boquilla los golpes de lengua marcados por la señal Ø y empezar por darlos con lentitud, a fin de penetrarse bien del modo de articular.</p> <p>Esta es la primera lección, de la que dependerá el sacar con limpieza la escala.</p> <p>Todos los demás golpes de lengua se derivan de este.</p> <p>Y después que los labios saquen bien distintamente los golpes de lengua en corcheas, se pasa a ejercitarlos en semicorcheas y fusas, y después se tomará el instrumento y se hará el mismo ejercicio, y se continuará con las lecciones siguientes.</p> <p>Se deberá empezar a hacer en Re o en Mi bemol los primeros estudios de este instrumento, y aun se deberá preferir el tomo de Mi bemol para estudiar las lecciones siguientes, como el más fácil de tomar la embocadura.</p>
--	---	--

<p>[A partir de aquí, David Buhl desarrolla el método en:]</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Première leçon [31 ejercicios] Primera lección</li> <li>- [6] Exercices des coups de langue sur les notes de l'accord parfait Ejercicios de golpes de lengua sobre las notas del</li> </ul>	<p>[A partir de aquí, de Juan desarrolla el método en: ]</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Primera lección [39 breves ejercicios]</li> <li>- [6] Estudios para articular el golpe de lengua</li> </ul>
---	---

II. Las primeras enseñanzas de clarín en Madrid. José de Juan...

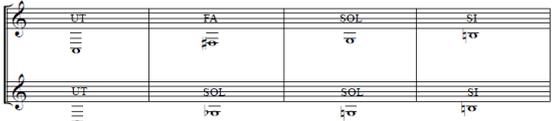
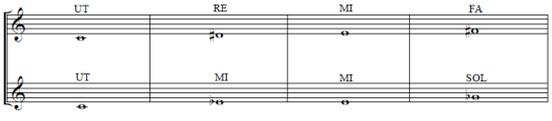
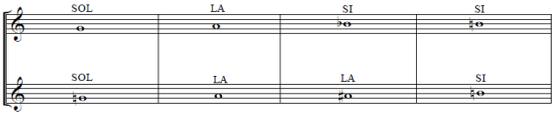
<p>acorde perfecto</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Exercices progressives sur les 28 sonneries de l'Ordennance de cavalerie Ejercicios progresivos sobre los 28 toques de la Ordenanza de caballería</li> <li>- [9] Exercices pour attaquer le Sib, le Ré et le Mi de la deuxième octave Ejercicios para atacar el Sib, el Re y el Mi de la segunda octava</li> <li>- [9] Exercices pour attaquer toutes les notes ouvertes de l'étendue de la trompette Ejercicios para atacar todas las notas abiertas de la extensión del la trompeta [clarín]</li> <li>- [1] Exercice pour porter les sons sur les notes de l'accord parfait Ejercicio para portar los sonidos sobre las notas del acorde perfecto</li> <li>- [1] Exercice pour porter les sons sur les notes de l'étendue de la trompette Ejercicio para portar los sonidos sobre las notas de la extensión de la trompeta [clarín]</li> <li>- [31] Exercices sur les différents articulations Ejercicios sobre las diferentes articulaciones</li> <li>- [9] Exercices sur les doubles corps de langue Ejercicios sobre el doble golpe de lengua</li> <li>- [2 ejemplos] Effets que produisent ces doubles coups de langue étant bien articulés Efectos que producen los dobles golpes de lengua cuando están bien articulados</li> <li>- [8 dúos] Les duos suivants devront s'exercer sur les tons de Mib, Ré, Ut, Sib bas, et La <math>\sharp</math> bas. <i>Marche, Chasse, Andante, Chasse, Valse, Chasse, Presto, Polonaise</i> Los dúos siguientes deberán tocarse en los tonos de Mib, Re, Do, Sib bajo y La <math>\sharp</math> bajo</li> <li>- [2 ] Etudes en duos pour s'exercer sur les différents tons de la trompette, depuis le ton le plus grave jusqu'au ton le plus aigu Estudios en dúos para ejercitarse en los diferentes tonos de la trompeta, desde el tono más grave al más agudo</li> </ul> <p>Première section. Étude devant s'exercer sur les tons de La <math>\sharp</math> bas avec Ré, Sib bas avec Mib, Ut avec Fa. <i>Maëstoso</i> Primera sección. Estudio que debe ejercitarse en los</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ejercicios progresivos en los 32 toques de la Ordenanza de caballería</li> <li>- [12] Estudios para ejercitarse en hacer el Sib, el Re y el Mi de la segunda octava</li> <li>- [10] estudios para hacer los puntos naturales de la extensión del clarín</li> <li>- [1] ejercicios para portar los sonidos sobre las notas del acorde perfecto]</li> <li>- [1] ejercicios para portar los sonidos sobre las notas de la extensión del clarín]</li> <li>- [45] estudios para ejercitarse en el picado y ligado</li> <li>- [10] estudios para articular los dobles golpes de lengua</li> <li>- [2 ejemplos] Efectos que producen los dobles golpes de lengua cuando están bien articulados</li> <li>- [9 dúos] Estos dúos deben de ser tocados en Reb o Do, pues son los tonos más frecuentes. <i>Marcha, Rondó, Andante, Caza, Allegro, Vals, Rondó, Presto, Polaca</i></li> <li>- [3 dúos] Estos dúos deben tocarse en los tonos de Lab y Mib, Sib y Fa, Sol y Re. <i>Marcha, Allegretto, Vals</i></li> </ul>
--	---

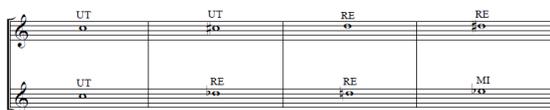
<p>tonos de La <math>\frac{4}{4}</math> bajo con Re, Sib bajo con Mib, Do con Fa. <i>Maestoso</i></p> <p>Deuxième section. Etude devant s'exercer sur les tons de Ré avec Sol, Mib avec Lab <sup>8va</sup>, Fa avec Sib <sup>8va</sup>. <i>Valse</i></p> <p>Segunda sección. Estudio que debe ejercitarse en los tonos de Re con Sol, Mib con Lab <sup>8va</sup>, Fa con Sib <sup>8va</sup>. <i>Valse</i></p> <p>– [3] Modèles de fanfares a 4 trompettes. Devant s'exercer principalement sur le ton de Mib. <i>Marche, Valse, Pas-redoublé</i></p> <p>Modelos de fanfarrias para cuatro trompetas [clarines]. Deberán de ejercitarse principalmente en el tono de Mib. <i>Marche, Valse, Pas-redoublé</i></p>	<p>– [3 fanfarrias para cuatro clarines]. <i>Marcha, Vals</i>, [sin título]</p>
---	---

TROISIÈME PARTIE	TERCERA PARTE	TERCERA PARTE DEL MÉTODO
<p><b>Des notes de la trompette qui doivent se prendre avec la main dans le pavillon.</b></p> <p>Les notes qui se prennent sans mettre la main dans le pavillon, ont naturellement un timbre plus sonore que celles où il faut boucher le pavillon; il est donc nécessaire pour éviter cet inconvénient de ménager les fortes pour faire entendre les faibles, et tâcher de donner indistinctement à tous les sons beaucoup d'égalité. Le tableau suivant donnera la manière de prendre les notes bouchées.</p> <p><b>Tableau. Des notes de la trompette qui doivent se prendre avec la main dans le pavillon.</b></p> <p>(N. B.) Toutes les notes désignées par leur nom</p>	<p><b>Sobre las notas de la trompeta [clarín] que han de obtenerse con la mano en el pabellón</b></p> <p>Las notas que se consiguen sin meter la mano en el pabellón tienen, naturalmente, un timbre más sonoro que aquellas que es necesario tapar el pabellón; es pues necesario para evitar este inconveniente tener cuidado con las fuertes para hacer entender las débiles, y procurar dar indistintamente a todos los sonidos mucha igualdad. El cuadro siguiente dará la forma de obtener las notas tapadas.</p> <p><b>Cuadro. Las notas de la trompeta [clarín] que han de obtenerse con la mano en el pabellón.</b></p> <p>(Nota) Todas las notas designadas sólo por su nombre y a las que no van</p>	<p><b>Esplicación de varios puntos que pueden hacerse con el auxilio de la mano, y exemplo de cómo de cómo debe de meterse la mano en el pabellón para que salgan con igualdad</b></p> <p>Nota. Es necesario advertir que los puntos que se hacen sin meter la mano en el pavellón, naturalmente, el tono es mucho más sonoro que los que se hacen tapándole, y es menester dar indistintamente a todos los puntos tapados con mucha igualdad.</p> <p><b>Exemplo de puntos que deben hacerse con la mano</b></p>

II. Las primeras enseñanzas de clarín en Madrid. José de Juan...

<p>seulement et qui no sont point accompagnées d'une explication particulière se prennent sans boucher le pavillon.</p>	<p>acompañadas de ninguna explicación particular, se obtienen sin tapar el pabellón.</p>	
---	--	--

 <p>[Debajo de las correspondientes notas]</p> <p>Fa dièse de prend en bouchant le pavillon aux deux tiers Fa sostenido se consigue tapando el pabellón en dos tercios</p> <p>Sol bémol se prendre comme Fa dièse Sol bemol se consigue como Fa sostenido</p>  <p>[Debajo de las correspondientes notas]</p> <p>Ré dièse de prend en bouchant tout-a-fait le pavillon Re sostenido se consigue tapando totalmente todo el pabellón</p> <p>Mi bémol se prendre comme Ré dièse Mi bemol se consigue como Re sostenido</p> <p>Fa dièse de prend en bouchant le pavillon aux deux tiers Fa sostenido se consigue tapando el pabellón en dos tercios</p> <p>Sol bémol se prendre comme Fa dièse Sol bemol se consigue como Fa sostenido</p>  <p>[Debajo de las correspondientes notas]</p> <p>La natural de prend en bouchant le pavillon à moitié La natural se consigue tapando el pabellón por la mitad</p> <p>Si natural se prendre en bouchant tout-a-fait le pavillon Si natural se consigue tapando totalmente todo el pabellón</p>	<p>Fa sostenido se hace tapando la mitad del pavellón</p> <p>La se hace tapando la mitad del pavellón</p> <p>Si natural se hace tapando todo el pavellón</p> <p>Re sostenido se hace tapando todo el pavellón</p>
---	---



[Debajo de las correspondientes notas]

Ut dièse se prend en bouchant tout-a-fait le pavillon

Do sostenido se consigue tapando totalmente el pabellón

Ré bémol se prendre comme Ut dièse

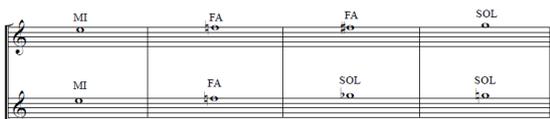
Re bémol se consigue como Do sostenido

Ré dièse se prendre en bouchant tout-a-fait le pavillon

Re sostenido se consigue tapando totalmente todo el pabellón

Mi bémol se prendre comme Ré dièse

Mi bémol se consigue como Re sostenido



[Debajo de las correspondientes notas]

Fa naturel se prend en bouchant tout-a-fait le pavillon

Fa natural se consigue tapando totalmente el pabellón

Fa dièse se prendre en bouchant le pavillon aux deus tiers

Fa sostenido se consigue tapando el pabellón dos tercios

Sol bémol se prendre comme Fa dièse

Sol bémol se consigue como Fa sostenido

[A partir de aquí Buhl desarrolla el método en:]

– [6] Exercices où se trouvent les notes qui doivent se prendre avec la main dans le pavillon

Ejercicios en los que están las notas que han de cogerse con la mano en el pabellón

– [9] Différentes phrases de chant où se trouve des notes qui doivent se prendre avec la main dans le pavillon pour faire suite aux exercices précédents

Diferentes frases de canto donde hay notas que han de cogerse con la mano en el pabellón que sirven de continuación a los ejercicios precedentes

– Dernière étude. Trois morceaux pour 4

trompettes en différents tons. *Adagio, Prière, Valse*

Último estudio. Tres piezas para 4 trompetas en diferentes tonos. *Adagio, Prière, Valse*.

Fa natural se hace tapando la mitad del pabellón

[A partir de aquí, de Juan desarrolla el método en:]

– [4 estudios sobre las notas tapadas]

[el resto de ejercicios que incluye Buhl no están]

### *Comparación de lecciones y ejercicios*

El mismo paralelismo existe en los textos y sus ejemplos ilustrativos en ambos métodos se encuentra en las lecciones y ejercicios y en su organización. En realidad, Buhl escribe ejercicios más largos que de Juan, ya que éste, en términos generales, en un mismo ejercicio pone en práctica la emisión de las notas, la progresión interválica o el tipo de articulación que Buhl desarrolla en dos, es decir, como si de Juan fundiera en uno sólo dos de los propuestos por el francés. No obstante, la progresión que sigue es la misma que Buhl, hasta el punto que algunos ejercicios son prácticamente iguales y ocupan el mismo lugar en la serie –incluso coloca en el mismo lugar los toques de caballería, aunque obviamente son distintos los españoles a los franceses–.

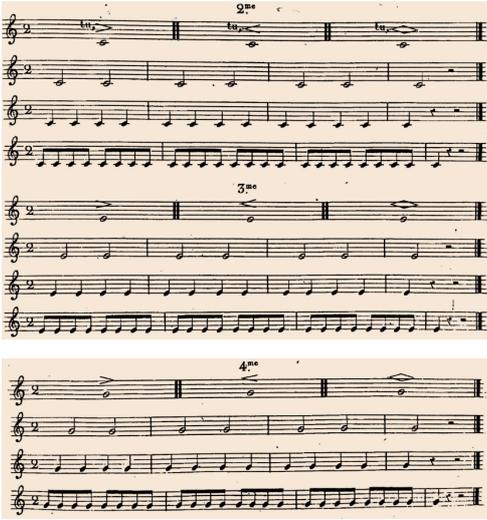
**Première leçon [31 ejercicios]/Primera lección [39 ejercicios]**

La primera lección comienza en ambos casos con el mismo ejercicio de emisión de los primeros sonidos en tresillos progresivos de corcheas, semicorcheas y fusas, en compás de dos tiempos. En Buhl el ejercicios es más largo, ya que en paralelo al desdoblamiento de los tres modelos rítmicos de corcheas en las correspondientes semicorcheas, hace lo mismo respecto de éstas con fusas, mientras que de Juan sólo desdobla los tresillos de corcheas en semicorcheas.

<p><i>Première leçon</i> [Ejercicio] 1, pp. 16-17</p>  <p>p. 17</p> 	<p>Primera lección [Ejercicio] 1, p. 11</p> 
---	---

Siguen ejercicios con la nota fundamental y sus armónicos primeros a partir de Do<sub>3</sub>, es decir, Mi<sub>3</sub>, Sol<sub>3</sub> y Do<sub>4</sub>, primero en unísono y luego combinados en los distintos intervalos de 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> justas ascendentes o descendentes, en figuraciones de redondas, blancas, negras y corcheas.

Buhl presenta, en primer lugar, ejercicios con esta progresión de figuración siempre con la misma nota en unísono, mientras que de Juan en el mismo ejercicio ya combina las relaciones interválicas señaladas.

<p>[Ejercicios] 2-5, pp. 17-18</p>  <p>p. 18</p> 	<p>[Ejercicios] 2-13, pp. 13-14</p>  <p>p. 14</p> 
--	---

Cuando Buhl, a partir del ejercicio 6 (p. 18) comienza con los saltos de 3ª mayor ascendente y descendente en blancas, negras y corcheas sucesivamente, de Juan hace lo propio a partir del ejercicio 14 (p. 14), pero con la sucesión de los dos primeros armónicos.

<p>[Ejercicios] 6-7, p. 18</p> 	<p>[Ejercicios] 14-16, p. 14</p> 
--	---

A continuación, Buhl plantea por separado el salto de 4ª justa ascendente y descendente desde la 5ª a la 8ª de la fundamental (ejc. 8, p. 18), de 3ª mayor y menor descendente y ascendente alternantes (ejcs. 9-10, p. 19), y de 4ª justa descendente y ascendente entre la 8ª y la 5ª de la fundamental (ejc. 11, p. 19), más un ejercicio en blancas donde, desde la fundamental, practica todos los intervalos que se producen con los primeros armónicos.

De Juan, en cambio, combina todos estos intervalos en ejercicios sucesivos (17 al 23, pp. 14-15) que siempre mantienen el mismo desarrollo de figuración que en Buhl: blancas, negras y corcheas. En concreto, el ejercicio en que sólo en blancas Buhl practica los saltos directos desde la fundamental, de Juan lo desarrolla en el mismo esquema de los anteriores de blancas, negras y corcheas (ejcs. 22-23, p. 15), igualmente combinando estos intervalos entre ellos. En términos generales, el procedimiento de de Juan resulta más ameno para el estudio, ya que resta monotonía a la repetición sistemática de siempre el mismo intervalo.

II. Las primeras enseñanzas de clarín en Madrid. José de Juan...

[Ejercicio] 8-12, p. 18-19



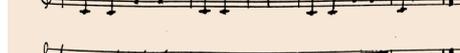
p. 19



[Ejercicios] 17-23, pp. 14-15

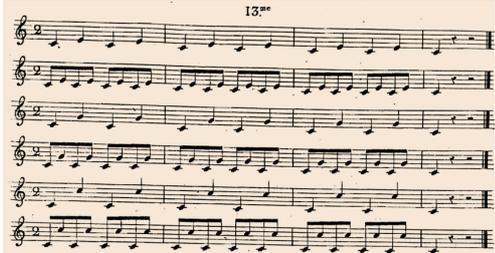


p. 15



Siguen una serie de ejercicios que, basados en los intervallos estudiados hasta aquí, los repiten en alternancia primero en cuatro compases de negras y posteriormente en otros tantos de corcheas.

Buhl dedica, en primer lugar, un ejercicio a la 3ª mayor, 5ª justa y 8ª justa (núm. 13, p. 13), mientras que de Juan sólo lo dedica a la 3ª mayor (ejc. 24, p. 16).

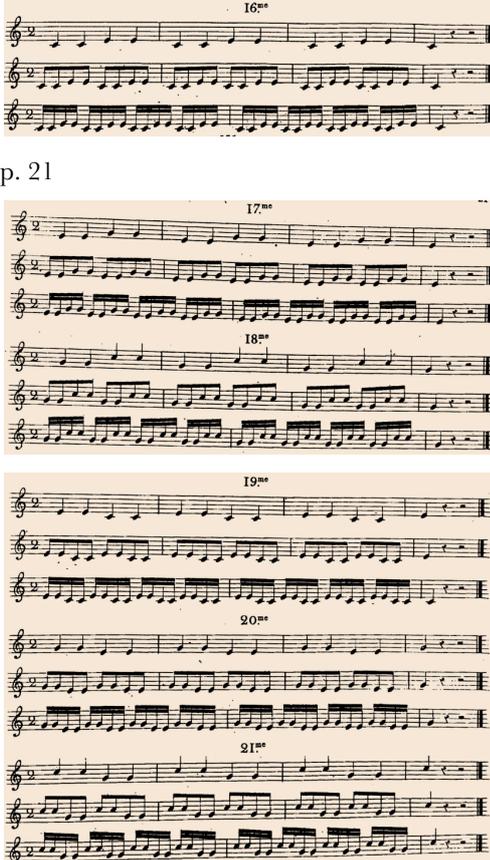
<p>[Ejercicio] 13, p. 20</p> 	<p>[Ejercicio] 24, p. 16</p> 
---	---

Siguen dos ejercicios en que los intervallos practicados se suceden compás a compás en blancas, negras, corcheas y semicorcheas, empezando en sentido ascendente y luego invirtiéndolo, en una progresión que cada vez realiza estos saltos más rápidamente no por aumento de tempo, sino por fraccionamiento de los valores temporales de las figuras de nota. Siguen siendo, como desde el principio, en compás binario. Ambos ejercicios de Juan los escribe exactamente igual a los del método de Buhl.

<p>[Ejercicios] 14-15, p. 20</p> 	<p>[Ejercicios] 25-26 p. 16</p> 
--	--

Siguen ahora ejercicios de notas duplicadas en unísono, alternando también con los saltos interválicos de los armónicos naturales en sentido ascendente y descendente. En Buhl, su ordenación y desarrollo son estrictamente los mismos que en casos anteriores: cuatro compases de negras, cuatro de corcheas y finalmente cuatro de semicorcheas, en sus respectivos pentagramas.

De Juan, sin embargo, sólo hace un compás de cada figuración, por lo que sus ejercicios, sin modificar en nada su composición respecto a Buhl, son más cortos, e incluso prepara en el ejercicio núm. 27 (p. 16), el de intervalo de 3ª mayor ascendente  $D_{03}-Mi_3$ , con un compás inicial de blancas sin duplicar. Este arranque, sin embargo, no aparece en ningún otro de los ejercicios de esta serie.

<p>[Ejercicios] 16-21, pp. 20-21</p>  <p>p. 21</p>	<p>[Ejercicios] 27-29 pp.16-17</p>  <p>p. 17</p>
--	---

Siguen a estos ejercicios otros igualmente de notas repetidas alternado con saltos interválicos, pero ahora preparados por blancas, tanto en Buhl como, paralelamente a éste, en de Juan. No obstante, éste, en el primer ejercicio de la serie (núm. 30, p. 17) hace la nota por cuadruplicada en corcheas y semicorcheas. Añade luego un ejercicio específico (núm. 33, p. 19) dedicado a la 4<sup>a</sup> justa descendente que Buhl no incluye.

II. Las primeras enseñanzas de clarín en Madrid. José de Juan...

[Ejercicios] 22-24, p. 22

22<sup>na</sup>

23<sup>na</sup>

24<sup>na</sup>

[Ejercicios] 30-33, pp.17-19

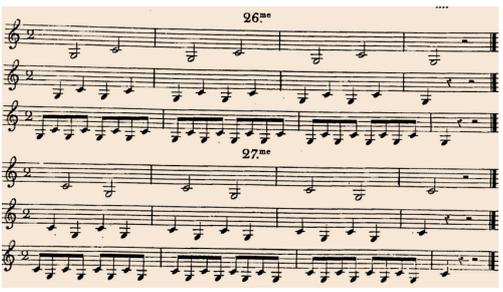
	<p>p. 19</p> 
--	---

El ejercicio siguiente trabaja, a partir de  $Do_3$ , los intervallos fundamentales producidos por los armónicos naturales en progresión ascendente y descendente en blancas; esta misma progresión luego en notas duplicadas en negras y cuádruplicadas en corcheas.

<p>[Ejercicio] 25, p. 23</p> 	<p>[Ejercicio] 34, p. 19</p> 
--	---

A partir de aquí aparece por primera vez la ejercitación del grave, con la práctica de la  $5^a$  natural por debajo de la fundamental ( $Sol_2-Do_3$ ) en intervalo de  $4^a$  ascendente (ejercicio 25) y descendente (ejercicio 26), siempre con el mismo desarrollo de dividir la duración de la figuración cada cuatro compases. De Juan, por su parte, resume estos dos ejercicios

en solo uno, reduciendo la extensión de cada figuración a dos compases únicamente.

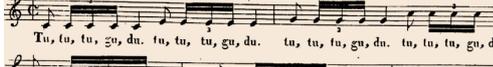
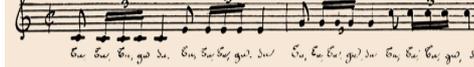
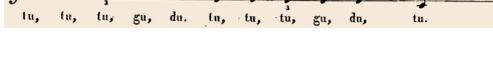
<p>[Ejercicios] 26-27, p. 23</p> 	<p>[Ejercicios] 35, p. 20</p> 
--	--

Termina este bloque con el trabajo de la gama fundamental de Do, de Sol<sub>2</sub> a Re<sub>4</sub>, primero en redondas, luego en blancas duplicando cada nota, posteriormente en negras cuadruplicándolas y finalmente en corcheas por octuplicado. De Juan sigue literalmente a Buhl.

<p>[Ejercicios] 28-31, pp. 23-24</p>  <p>p. 24.</p>	<p>[Ejercicios] 36-39, p. 20</p> 
--	---

**32<sup>me</sup>. Exercice des corps de langue sur les notes de l'accord parfait, p.24 / Estudios para articular el golpe de lengua, p.21**

Se trata de un ejercicio en el que sobre las notas del acorde perfecto mayor de Do y en articulaciones de tresillos de corcheas seguidos de negra, de semicorcheas seguidos de corchea, de semifusas seguidos de semicorchea y otras variantes con esta misma articulación, se colocan debajo de las notas las correspondientes sílabas que hay que pronunciar con la lengua para conseguir el picado. En este caso, de Juan calca a Buhl.

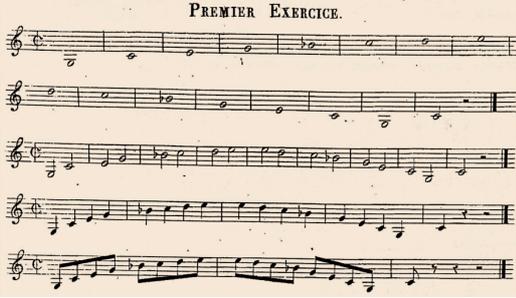
[Ejercicio] 32, p. 24	[Ejercicios sin numeración], p. 21
	
	
	
	
	
	
	
	
	
	

***Exercices porgressives sur les 28 sonneries de l'ordonance de cavalerie*, p. 25 / **Ejercicios progresivos en los 32 toques de la ordenanza de caballería**, p. 22**

En este bloque hay evidentemente diferencias, ya que los toques franceses no son iguales que los españoles. No analizamos comparativamente cada uno de ellos, porque no aporta nada a la didáctica del clarín, excepto poner de manifiesto que era un instrumento fundamental en el ejército y por eso los toques de aquella institución se consideraban materia necesaria en el programa de estudios, ya que muchos alumnos tendrían como salida profesional las bandas militares. También es importante destacar hasta qué punto esto demuestra cómo de Juan sigue a Buhl, pues coloca los toques en el mismo lugar y rotulados con el mismo título, traducido literalmente.

***Exercices pour attaquer le Sib, le Ré et le Mi de la 2<sup>me</sup> octave*, p. 31 / **Estudios para ejercitarse [en] hacer el Si bemol, el Re y el Mi de la segunda octava**, p. 31.**

Nuevamente nos encontramos hasta con el mismo título traducido literalmente del método de Buhl, y exactamente con los mismos ejercicios trasladados de un método al otro. Empiezan con la gama Sol<sub>2</sub>, Do<sub>3</sub>, Mi<sub>3</sub>, Sol<sub>3</sub>, Sib<sub>4</sub>, Do<sub>4</sub>, Re<sub>4</sub>, Mi<sub>4</sub> ascendente y descendente en redondas, luego en blancas, negras y corcheas en una sola nota (ejercicios 1-4), ya que, como se indica en la parte teórica, el Sib<sub>4</sub> y el Re<sub>4</sub> son notas que no es conveniente atacarlas directamente, sino preparadas previamente.

<p>[Ejercicio] 1, p. 31</p> <p>PREMIER EXERCICE.</p> 	<p>[Ejercicios] 1-4, p. 31</p> 
--	---

Siguen ejercicios de la misma gama, ahora en notas de dos en dos y de cuatro en cuatro en diversos esquemas rítmicos en corcheas con puntillo y semicorchea, negra y semicorcheas con puntillo y fusas, ritmos sincopados, tresillos, en compás binario, exactamente iguales en de Juan que en Buhl.

<p>[Ejercicios] 2-9, p. 31-32</p> <p>2<sup>da</sup></p>  <p>3<sup>ra</sup></p>  <p>4<sup>ta</sup></p> 	<p>[Ejercicios] 5-12, pp. 31-33</p>  <p>p.32</p>  
---	--

II. Las primeras enseñanzas de clarín en Madrid. José de Juan...

p. 32

5<sup>ma</sup>

6<sup>ma</sup>

7<sup>ma</sup>

8<sup>ma</sup>

9<sup>ma</sup>

p.10

***Exercices pour attaquer toutes les notes ouvertes de l'étendue de la trompette*, p. 33 / Estudios para tocar todos los puntos naturales de la extensión del clarín, p. 34**

Este bloque de ejercicios son sobre las notas abiertas, las llama el francés, naturales, el español, es decir aquellas que son producto de los armónicos naturales a partir de la fundamental.

Además del título, traducido literalmente, los ejercicios son iguales en de Juan y Buhl, título incluido, excepto alguna mínima variación rítmica inicial. Efectivamente, mientras que el francés a partir del ejercicio con corcheas comienza con el respectivo silencio propio de cada figura, de Juan repite la nota inicial en unísono. En realidad el cambio es imperceptible y, en todo caso, aporta la práctica del doble picado al principio de frase.

La progresión de los ejercicios es la habitual: comienza en redondas con notas únicas recorriendo toda la gama, ascendente y descendentemente, luego blancas en saltos interválicos entre dichas notas, luego negras, corcheas, tresillos, con un resultado de ejercicios arpegiados, ya que en el momento que comienzan los ejercicios con saltos interválicos, los armónicos más lejanos (Si<sup>b</sup>, Re y Fa) desaparecen, y sólo suenan los consonantes de 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> –y sus respectivas 8<sup>a</sup>– y el de 8<sup>a</sup> de la fundamental.

Sólo una diferencia cuantitativa: de Juan añade un ejercicio más (núm. 8, p. 35) que, en realidad, no cambia nada, ya que son las mismas notas arpegiadas en diseños rítmicos de tresillos de corcheas uno superior y otro por debajo.

II. Las primeras enseñanzas de clarín en Madrid. José de Juan...

[Ejercicios] 10-18, pp. 33-34

10<sup>ma</sup>

11<sup>ma</sup>

12<sup>ma</sup>

13<sup>ma</sup>

14<sup>ma</sup>

15<sup>ma</sup>

16<sup>ma</sup>

p.34

17<sup>ma</sup>

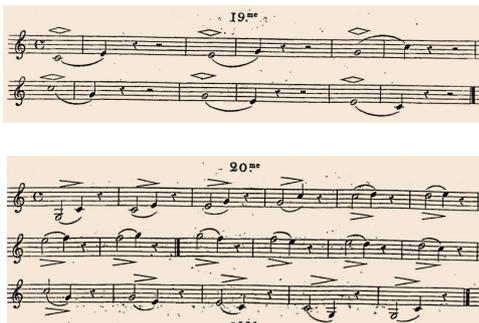
18<sup>ma</sup>

[Ejercicios] 1-10, pp. 34-35

p.35

***Exercice pour porter les sons sur les notes de l'accord parfait.***  
***Exercice pour porter les sons sur les notes de l'étendue de la***  
***trompette, p. 34 / [Sin título en de Juan], p. 36.***

Hasta aquí, los ejercicios han practicado la articulación picada o *detaché*. Ahora se introduce el estudio de los sonidos ligados en los intervalos del acorde perfecto, es decir, entre sonidos naturales, siempre con la misma estructura rítmica: redonda inicial y ascenso al sonido natural inmediatamente superior, hasta la 8ª; luego en descenso: 3ª mayor, 3ª menor y 4ª justa. El otro ejercicios parte del Sol<sub>2</sub> hasta llegar a Sol<sub>4</sub>, utilizando incluso los armónicos lejanos Re<sub>4</sub> y Fa<sub>4</sub>. Sólo hay una diferencia entre Buhl y de Juan: éste no titula estos ejercicios, pero los coloca en el mismo lugar y son calco de los del francés. La mayor duración de la primera nota del intervalo permite preparar la presión para alcanzar la segunda sin interrumpir la columna de aire y conseguir así el ligado de ambos sonidos, siempre atacando la primera para disminuir en la segunda, lo que se indica con reguladores.

<p>[Ejercicio] 19, p. 34</p> 	<p>[2 ejercicios sin numeración], p. 36</p> 
--	--

***Exercices sur les différents articulations, p. 35 / Estudios para ejercitarse en el picado y ligado; estos estudios deber de tocarse en Reb o Do para serlo más favorables, p. 36***

Estos ejercicios están contruidos exclusivamente sobre los sonidos naturales de los primeros armónicos, con carácter arpegiado, en grupos de cuatro corcheas, tresillos de corcheas, grupos de cuatro semicorcheas, combinación de ambas figuras, en saltos interválicos que llegan hasta la 10ª, alternando las articulaciones: todas picadas, dos ligadas dos picadas, la primera picada, dos ligadas y otra picada, etc., para practicar así la rapidez y agilidad de la lengua y la uniformidad de su golpe.

Prácticamente, de Juan traslada a su método los mismos ejercicios que hay en Buhl. Añade alguno más, con un mayor desarrollo interválico de diseño simétrico (ejrcs. 4, 5 y 6, p. 37), los de tresillos de corchea en diversas articulaciones (ejrcs 22 y 23, p. 39), los de desdoblamiento en semicorcheas del salto de 8ª a partir de la fundamental más 3ª (ejrcs 28 y 29, p. 39) y algún otro que en realidad es el mismo que Buhl escribe todas picadas y que de Juan repite especificando diversas articulaciones (ejrc. 31, p. 40) que, en realidad, se sobreentienden, ya que pueden hacerse sin necesidad de que se escriban. Algunos, lo cambia de orden.

La diferencia más destacable se produce en los tres últimos ejercicios que añade de Juan (ejrcs. 40, 41 y 42, p. 41), que aplican la combinación de articulaciones en saltos de los intervalos naturales pero con estructura de progresión ascendente y descendente.

Llevan todos estos ejercicios, a diferencia de los anteriores, indicación de tempo, que de Juan sigue también literalmente.

[Ejercicios] 1-31, pp. 35-37

PREMIER EXERCICE.

Allegro.

2<sup>no</sup>

Allegro.

3<sup>no</sup>

Allegro.

4<sup>no</sup>

Allegro.

5<sup>no</sup>

Allegro.

6<sup>no</sup>

Allegretto.

7<sup>no</sup>

Allegretto.

8<sup>no</sup>

Allegretto.

9<sup>no</sup>

Allegretto.

p. 36

10<sup>no</sup>

Allegretto.

11<sup>no</sup>

Allegretto.

12<sup>no</sup>

Allegretto.

13<sup>no</sup>

Allegretto.

14<sup>no</sup>

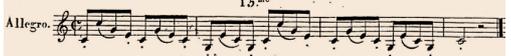
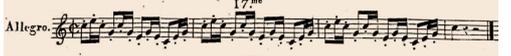
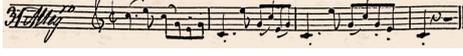
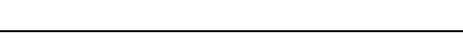
Allegro.

[Ejercicios] 1-42, pp. 36-41

p. 37

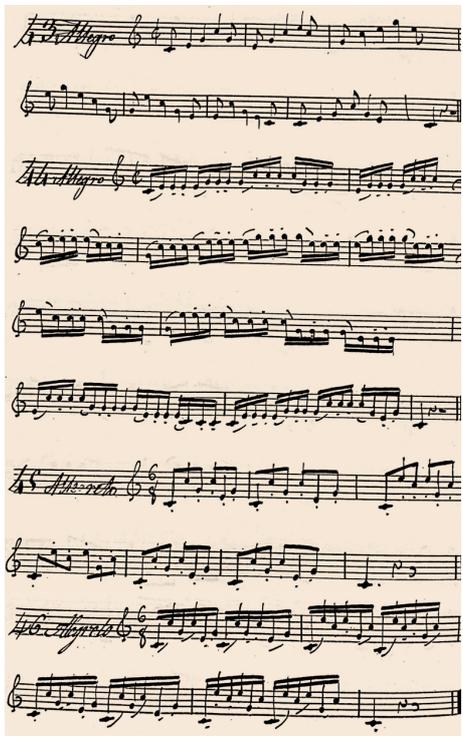
p. 38

II. Las primeras enseñanzas de clarín en Madrid. José de Juan...

<p>Allegro. 15<sup>ma</sup></p>  <p>Allegro. 16<sup>ma</sup></p> 	<p>17<sup>ma</sup></p> 
<p>Allegro. 17<sup>ma</sup></p> 	<p>18<sup>ma</sup></p> 
<p>Allegro. 18<sup>ma</sup></p> 	<p>19<sup>ma</sup></p> 
<p>Allegro. 19<sup>ma</sup></p> 	<p>20<sup>ma</sup></p> 
<p>Allegro. 20<sup>ma</sup></p> 	<p>21<sup>ma</sup></p> 
<p>p. 38</p> <p>Allegro. 21<sup>ma</sup></p> 	<p>22<sup>ma</sup></p> 
<p>Allegro. 22<sup>ma</sup></p> 	<p>23<sup>ma</sup></p> 
<p>Allegro. 23<sup>ma</sup></p> 	<p>24<sup>ma</sup></p> 
	<p>25<sup>ma</sup></p> 
	<p>26<sup>ma</sup></p> 
	<p>27<sup>ma</sup></p> 
	<p>28<sup>ma</sup></p> 
	<p>29<sup>ma</sup></p> 
	<p>30<sup>ma</sup></p> 

II. Las primeras enseñanzas de clarín en Madrid. José de Juan...

<p>24<sup>ma</sup> Allegro.</p> <p>25<sup>ma</sup> Allegretto.</p>	
<p>26<sup>ma</sup> Allegretto.</p> <p>27<sup>ma</sup> Allegretto.</p>	 
<p>28<sup>ma</sup> Allegro.</p>	  
<p>29<sup>ma</sup> Allegretto.</p> <p>30<sup>ma</sup> Allegretto.</p>	 
p. 41	

	<p>p. 42</p>  <p>Allegro. 31<sup>no</sup></p>
--	--

***Exercices sur les doubles corps de langue, p. 38 / Estudios para articular los dobles golpes de lengua, p. 43***

Esta sección está formada en Buhl por nueve ejercicios (núms. 32-40, pp. 38-39) en tresillos de semicorchea y el último en células de dos fusas y semicorchea sobre la fundamental y los primeros armónicos. De Juan traslada a su método los mismos ejercicios (pp. 43-44), con la única diferencia –intrasendente– que el último ejercicio de Buhl de Juan lo hace más largo, de dos compases en vez de uno, y lo divide en dos ejercicios con los correspondientes números de orden correlativos (9, 10, p. 44).



***Effets que produisent ces doubles corps de langue étant bien articulés, p. 39 / Efectos que producen los dobles golpes de lengua estando bien articulados, p. 44.***

The image displays two pages of musical notation for clarinet exercises. The left page contains two examples, 'Exemple 1er' and 'Exemple 2e', each with a main melodic line and a lower line labeled 'Effet.'. The right page contains two examples, 'Efecto 1er' and 'Efecto 2e', each with a main melodic line and a lower line labeled 'Efecto'. The notation is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns with slurs and accents.

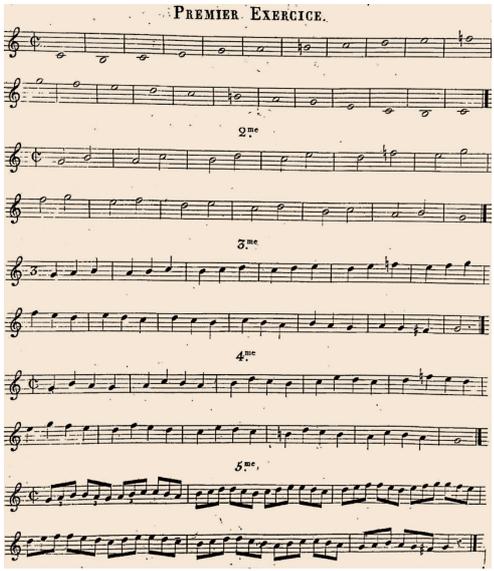
A partir siguen ocho dúos en Buhl (pp. 40-43) más un estudio para practicarlo en todos los tonos del clarín (p. 44). De Juan compone doce dúos, y no aparece el último para todos los tonos. En estos dúos se aprecian mayores diferencias, aunque dadas las escasas posibilidades musicales del clarín, en realidad el carácter de unos y otros, la figuración, lo conformación de las melodías, la mayor parte de veces con carácter arpegiado, son muy similares, pero tampoco podían ser muy distintas.

Siguen, igual en Buhl que en de Juan siguiendo a éste, tres estudios para fanfarria de cuatro trompetas.

Se inicia ahora la tercera parte, dedicada a las notas que se obtienen taponando el pabellón y, después de las correspondientes tablas donde se explican y muestran estas notas, Buhl escribe unos ejercicios para practicarlas que, obviamente, de Juan también colocó en el mismo lugar.

***Exercices où se trouvent les notes que doivent se prendre avec la main dans le pavillon, p. 56 / [sin título], p. 72.***

Posiblemente sea en estos ejercicios finales, además de en los dúos, donde más original se muestra de Juan, ya que excepto el primer ejercicio, los otros son distintos a los que plantea Buhl, con un mayor despliegue melódico. El francés se mantiene dentro de sus riguroso sistematismo progresivo que preside todo el método. De Juan, por el contrario, aprovecha la mayor variedad de notas que ofrece el taponamiento del instrumento para construir unos ejercicios que, aunque breves, se encaminan hacia la práctica melódica.

<p>[Ejercicios] 1-5, p. 56</p> 	<p>[Ejercicios], 1-5, p. 72</p> 
--	--

Tal vez de Juan tome esta determinación porque después de los ejercicios puramente mecánicos, Buhl finaliza su método con nueve “phrases de chant” donde construye melodías mucho más ricas que las que se han practicado a lo largo de todo el método. Finaliza con tres piezas para cuatro trompetas que tampoco incluye de Juan.

## *CAPÍTULO III*

Introducción y primeras enseñanza del cornetín  
de pistones en Madrid. La presencia de Jean Baptiste  
Arban en Madrid



### 3.1.

#### *Los inicios del nuevo cornetín de pistones en orquestas y conciertos en Madrid*

Con la introducción de los pistones, compositores y solistas de diversos países europeos comenzaron a usar el nuevo instrumento y se inició una nueva etapa en los métodos didácticos para su enseñanza. En España, particularmente en Madrid, las bandas militares utilizaban instrumentos franceses con las mejoras técnicas que cambiaban radicalmente, aumentándolas y diversificándolas, las posibilidades del instrumento. A finales de 1847 se publicaba en el *Boletín Oficial de Ejército* el sueldo que recibía el cornetín de pistones:

Del Ejército. 263. Dirección General de Infantería

Recursos y gastos que se calculan a las músicas en los regimientos del arma mandadas crear por Real Orden de 2 de noviembre de 1847.

Regimiento de tres batallones [...]

### III. Introducción y primeras enseñanzas de cornetín de pistones en Madrid

Un músico mayor, primer figle principal, a 26 reales diarios, 750 al mes. Un requinto, a 14 reales *idem*, 420. Un clarinete principal, a 12 *idem*, 360. Un primer clarinete, a 8 *idem*, 240. Un corneta de llaves, a 11 *idem*, 330. Un cornetín de pistón, a 8 *idem*, 240. Un figle primero, a 10 *idem*, 300. Gratificaciones de los 29 instrumentos restantes: 150 [reales] al mes. Entretenimiento del vestuario, instrumental y academias: 443 reales, 22 maravedís, *idem*. Total de gastos al mes: 3263 reales, 22 maravedís; al año, 39263 [reales] con 26 [maravedís].<sup>1</sup>

No obstante, según informa Tomás García Coronel en la memoria que redactó en 1883 para las oposiciones a la plaza de dicho instrumento de la Escuela Nacional de Música, el clarín de pistones, concretamente el de dos, ya era conocido en las bandas militares españolas desde “1829, en Guardias de Corps, traído de París por don Pedro Broca,” músico militar, clarinetista en concreto. Y prosigue:

[...] por el mismo año de 1829, [François] Perinet le añadió un tercer pistón con algunas imperfecciones, que se corrigieron algunos años más tarde, y se completó el cornetín de pistones que conocemos. Fue conocido en España en los años 1836 al 39.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Boletín Oficial del Ejército*, núm. 10, 10-12-1847, p. 23.

<sup>2</sup> García Coronel, T., *Memoria historicodecriptiva del clarín y el cornetín*, 1883, f. 12r., inédito, Real Conservatorio de Música de Madrid, Biblioteca, Fondo antiguo (en adelante, RCSMM-BFa), sin signatura.

Se trata de Pedro Broca y Casanovas, nacido en Barcelona, el 26 de junio 1794, hijo de músico militar –en aquel momento su padre era Músico Mayor de Artillería–. Fue clarinetista, músico militar en diversas agrupaciones bandísticas, como ya se ha dicho; desde 1818, también primer oboe del Teatro del Príncipe de Madrid y, posteriormente, desde agosto del año siguiente, clarinete supernumerario de la Real Capilla, sin sueldo. Fue nombrado profesor de clarinete del Real Conservatorio de Música de

Las nuevas posibilidades sonoras e interpretativas hicieron que el nuevo instrumento comenzara a gozar de gran aceptación por parte de los intérpretes. El propio José de Juan Martínez ya tocaba, como mínimo desde 1845, el cornetín de pistones en diversos conciertos como miembro de la Orquesta del Circo, teniendo entre su repertorio habitual las *Variaciones de cornetín de pistón*, de Juan Daniel Skozdopole, músico de origen polaco, que aquel año interpretó, como mínimo en cinco ocasiones.<sup>3</sup>

Cinco años antes, en 1840, la orquesta del Teatro Principal de Barcelona ya contaba con al menos dos cornetines, puesto que la plaza de primer cornetín la ocupaba Andrés Maseras y Ricart quien, como veremos seguidamente, también actuó en alguna ocasión en Madrid.<sup>4</sup>

---

María Cristina cuando su fundación, plaza que ocupó hasta 1836. Posteriormente se trasladó a la Habana, donde murió el 22 de septiembre de 1838. Al respecto *vid.* Saldoni, B., *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1880, t. II, pp. 577-578, t. III, p. 209.

<sup>3</sup> *La Esperanza*, 8-1-1845, p. 4; *El Espectador*, 9-1-1845, p. 4; *El Espectador*, 10-1-1845, p. 4; *El Clamor público*, 11-1-1845, p. 4; *El Eco del comercio*, núm. 727, 11-1-1845, p. 3; *Diario de avisos de Madrid*, 13-1-1845, p. 4; *Diario de avisos de Madrid*, 14-1-1845, p. 4.

No debió ser anterior a 1845 que José de Juan tocara en público con el nuevo instrumento. Consultados todos los ejemplares de *La Iberia musical* de la Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España, desde el núm. 1, de 2-1-1842, al 35, de 28-8-1842, y los siguientes de *La Iberia musical y literaria* de ese mismo año, núms. 1, de 4-9-1842, al 17, de 25-12-1842, no incluyen ninguna referencia al cornetín de pistones, ni a José de Juan Martínez. No obstante, insistimos, Tomás García Coronel, ya se ha señalado anteriormente (*Memoria historicodescriptiva del clarín y del cornetín*, f. 12r.), afirma que el “cornetín de pistones que conocemos hoy, fue conocido en España en los años 1836 al 39,” si bien no indica, a diferencia de cuando refiere el de dos pistones, quién lo introdujo.

Por su parte, Juan Daniel Skozdopole era el maestro director de una pequeña compañía de ópera italiana que actuaba en diversos teatros de Madrid, entre ellos en el Teatro Real (*El enano. Periódico de artes, ciencias y literatura, y especialmente de loterías y tauromaquia*, 9-5-1854, p. 4; cf. Casares, E., *Francisco Asenjo Barbieri. El hombre y el creador*, Madrid, Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1994, pp. 84-496).

<sup>4</sup> Andrés Maseras y Ricart nació en Barcelona el 6 de enero de 1825, hijo del organista y profesor de contrabajo José Maseras y Xaus (1791-1858). A los doce años tocaba la flauta y el clarín de armonía y posteriormente el clarín de llaves. El 14 de marzo de 1840 hizo oposición a la plaza de

El público, siempre ávido de novedades y proezas instrumentales, apreciaba y aplaudía las variaciones, fantasías y arreglos de valeses y otras danzas interpretadas con el nuevo instrumento:

[...] Dirigió la orquesta el joven señor [Andrés] Maseras, quien lució su habilidad en el cornetín, con que tocó hermosísimos valeses y rigodones por él mismo recogidos y arreglados.<sup>5</sup>

Y en otra crítica leemos:

Los estrepitosos y unánimes aplausos con que el público arrebatado interrumpió al célebre [pianista Sigismund] Thalberg durante la ejecución, redobláronse al fin de cada pieza, y no cesaron hasta que el grande artista se hubo presentado dos veces a lo menos al palco escénico. Los señores Paqué y Luigini fueron también muy aplaudidos en las fantasías con variaciones que tocaron en el violoncello el primero y en el cornetín el segundo, con el buen desempeño que encomiamos el otro día.<sup>6</sup>

La inclusión de piezas para cornetín de pistones y otras con solos para dicho instrumento era, en consecuencia, prácticamente obligatoria en la mayor parte de los conciertos del momento:

Orden de la función. Primero, *Sinfonía del Caballo de bronce*; segundo, tanda de mazurkas; tercero, *Fantasia del Oteló*, con

---

primer cornetín de la orquesta del Teatro Principal de Barcelona, y la ocupó hasta 1863, cuando opositó y obtuvo la misma plaza del Teatro del Gran Liceo, que en 1867 aún ocupaba. *Vid.* Saldoni, B., *Diccionario...*, t. I, p. 120, t. III, pp. 158, 300.

<sup>5</sup> *La Posdata*, 27-2-1846, p. 3.

<sup>6</sup> *El Heraldó*, 6-1-1848, p. 4.

III. Introducción y primeras enseñanzas de cornetín de pistones en Madrid

solo de cornetín, por el señor Melliez [por Agustín Méllers]; cuarto, *Vals raso*; quinto, las aplaudidas *Variaciones de viola*, ejecutadas por el autor. Descanso de media hora. Sexto, final del tercer acto de *La Lucía*, con solos de violoncello y cornetín, por los señores Campos y Melliez [por Méllers]; séptimo, *Sinfonía de Guillermo Tell*; octavo, la siempre aplaudida *Fantasia sobre motivos españoles*; noveno, *Vals* en el xilo-cordeo, ejecutado por el señor Mollberg.<sup>7</sup>

También se incluían piezas para cornetín en conciertos de carácter más festivo, como diversión en salones, saraos y actos similares, de gran éxito, hasta el punto que se repetían varias veces en una misma semana:

Diversiones públicas. Sarao oriental. Función extraordinaria para esta noche a las ocho y media. Conforme a los deseos del público y de los concurrentes a los salones, se ha dispuesto repetir el concierto instrumental que tanto agradó el miércoles y jueves, con variación de algunas piezas de música.

Orden de la función. Primera parte. 1. Sinfonía de la ópera *Haydée [ou le Secret]*, de [Daniel-François Esprit] Auber; 2. *Variaciones de trompa sobre un tema de Donnicetti*, ejecutadas por el señor Capdevila, de Mengal; 3. *Lágrimas de alegría*, con solo de violín, ejecutado por su autor, Mollberg. 4. *Caprichos* al xilo-cordeón, compuestos y ejecutados por Mollberg; 5. Los hermanos americanos ejecutarán los juegos icarios y aéreos.

Intermedio de tres cuartos de hora. Segunda parte. 6. Sinfonía de la ópera *Le roi de Ivetot* [por *Le roi d'Yvetot*] de

---

<sup>7</sup> *La Época*, núm. 458, 29-8-1850, p. 4.

[Adolphe] Adam; 7. Final del tercer acto de la ópera *Lucia*, con solos de violoncello y cornetín ejecutados por los señores Campos y Melles [por Méllers], de Donnicetti. 8. Valses en el xilo-cordeón ejecutados por el señor Mollberg, de Strauss; 9. *Recreos del serrallo*, por los cuatro hermanos americanos.<sup>8</sup>

No sólo tomó protagonismo el cornetín de pistones en la vida musical madrileña. También en Barcelona era instrumento conocido —ya se ha dicho que al menos desde 1840 la orquesta del Teatro Principal de la ciudad lo tenía en su plantilla— y apreciado por el público:

Concierto de ciegos. Del *Diario de Barcelona* del 23 [de septiembre de 1849] copiamos lo siguiente:

Ayer al mediodía tuvo lugar en el Teatro Nuevo una interesante función. La Sociedad de Ciegos Filarmónicos, tratando de dar una muestra de afectuoso aprecio a los solícitos desvelos que para su instalación y progresos había desplegado el Muy Ilustrísimo Señor Jefe Superior Político que fue de esta provincia, don Ventura Díaz, dispuso en su obsequio un pequeño concierto a fin de que dicho señor antes de ausentarse de esta capital pudiese formarse una idea de los progresos de aquella [...] El programa se componía de las piezas siguientes: *Sinfonía de la Paritina* [por Sinfonía núm. 31 en re menor “París”, K. 297], *Variaciones* de flauta, *Concierto* de violín, *Variaciones* de cornetín, *Sinfonía de la Semiramide*, *Variaciones* del contrabajo, *Vals* del señor Pullé. Llamaron la

---

<sup>8</sup> *El Clamor público*, 11-8-1850, p. 3.

El trompista era Gregorio Capdevila y Suárez, nacido el 24 de abril de 1827, en Vargas, provincia de Toledo. Músico militar, segundo trompa de la Orquesta del Teatro Real cuando su inauguración en 1850, y miembro de todas las sociedades de conciertos de la época; *vid.* Saldoni, B., *Diccionario...*, t. II, pp. 307-308.

III. Introducción y primeras enseñanzas de cornetín de pistones en Madrid

atención por su esmerado desempeño algunas de las referidas variaciones, siendo de bellísima combinación el último vals.<sup>9</sup>

Y este otro, también en la ciudad condal, celebrado en una sala del prestigio del Gran Teatro del Liceo:

*Concierto.* Dicen de Barcelona, el 16 [de junio de 1850]:

El [concierto] que en unión de algunos distinguidos artistas ha dado esta mañana en el salón de descanso del Liceo el aplaudido violinista señor Bertolini, ha merecido los aplausos de la escogida concurrencia reunida en aquel hermoso local. El citado artista ha dado otra vez inequívocas muestras de su maestría e inteligencia en el manejo del arco, arrancando del violín los más sentidos tonos. Le han acompañado dignamente en este concierto, los señores Tintorer y Pujol, en el piano, así como el señor Barta en sus *Variaciones de flauta*, y el señor Luigini en sus *Grandes variaciones de cornetín de pistón*.<sup>10</sup>

Tanto era el entusiasmo que levantaba el nuevo instrumento de pistones, que incluso se utilizaba como reclamo comercial en conciertos con pocos instrumentistas –de “charangas”, son calificados estos grupos– que se

---

<sup>9</sup> *El Heraldo*, 29-9-1847.

El Teatro Nuevo de Barcelona, también llamado de Capuchinos, se inauguró el 16 de abril de 1843. Al respecto *vid.* Cortada, J., J. Manjarrés, J. Roma, *El libro verde de Barcelona. Añalejo de costumbres populares, fiestas religiosas y profanas, usos familiares, efemérides de los sucesos mas notables acaecidos en Barcelona*, Barcelona, Sauri, 1848.

<sup>10</sup> *La España*, núm. 675, 21-6-1850, p. 2.

Uno de los pianista es Pedro Tintorer y Segarra, catalán, aunque nacido en Palma de Mallorca el 12 de febrero de 1814. Estudió en París, donde coincidió por espacio de un año con Listz, de quien recibió clases. En 1836 se estableció en Lyon durante catorce años, como profesor del Colegio Municipal de aquella ciudad. Posteriormente se estableció en Barcelona. El otro pianista citado es Juan Bautista Pujol y Riu, nacido en Barcelona el 22 de marzo de 1835, alumno de Pedro Tintorer. *Vid.* Saldoni, B., *Diccionario...*, t. I, pp. 251-252, t. II, pp. 142-143.

Del violonista Bertolini y del flautista Barta no hemos encontrado referencias biográficas.

daban en algunos elegantes cafés de la capital del estado con el objetivo de atraer a la clientela:

Hoy se ha dado otro de los conciertos matinales con que obsequia y atrae a sus parroquianos el dueño del lujoso café del Iris. En este concierto, dado por la brillante charanga del Batallón de Baza, ha ejecutado un músico en el cornetín a pistón unas variaciones magníficas sobre el tema del dúo final de *La favorita*.<sup>11</sup>

Obsérvese que la “charanga” que ofreció este concierto estaba formada por músicos militares, del Batallón de Baza, lo que significa que el cornetín de pistones, desde prácticamente sus inicios, estuvo presente en las plantillas de las bandas militares.

No significa esto que el clarín desapareciera inmediata y completamente de las orquestas. En 1850, en la Orquesta del Teatro Real, siendo director Miguel Ángel Rachel, había dos primeros cornetines, puestos que ocupaban Agustín Mellers –a quien hemos visto actuando en varios conciertos según cuentan las crónicas periodísticas transcritas anteriormente– y Manuel Ráez, y dos cornetines segundos que, a su vez,

---

<sup>11</sup> *La Época*, núm. 412, 7-7-1850, p. 4.

Este “charanga del Batallón Baza”, sería del tipo de orquesta que Ramón Sobrino, en sus estudios sobre la música sinfónica del siglo XIX español (Sobrino, R.: “La música sinfónica en el siglo XIX”, en Casares Rodicio, E., C. Alonso González, *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1995, p. 312), califica como del “segundo tipo, orquestas medianas”, aquellas que actuaban en “bailes de salón, con una plantilla de cuerda y viento. En las grandes ciudades era fácil improvisarlas, pues muchos músicos aprovechaban sus días libres para actuar en los bailes, algunos de los cuales eran estables [...]”. Estos grupos, según también apunta Ramón Sobrino basándose en Salvador Raurich (*Cuadros de retrospectiva musical barcelonesa*, XXIV, 3), estaban formados, generalmente “entre 1870 y 1880, [por] uno o dos violines, un clarinete, un flautín, un fliscorno, un cornetín y a veces un contrabajo y más tarde se añadió un segundo clarinete, una flauta y otro cornetín.”

eran primer y segundo clarín, plazas que ocupaban, respectivamente, Juan Carretero y Luis Ramos.<sup>12</sup>

Aun así, el cornetín ya era un instrumento bastante habitual en la sociedad española del momento, pues desde finales de la década de los 30 circularon algunos instrumentos por España; incluso se vendían de segunda mano a través de anuncios en los periódicos:

El que guste comprar un cornetín de pistón a un precio muy moderado puede dirigirse a la calle del Triunfo, número 2, piso 3.<sup>13</sup>

No se especifica el “precio moderado”, si bien otro anuncio periodístico, aunque siete años posterior, de una especie de negocio entre tienda de almoneda y establecimiento prestamista de la Calle de carretas de Madrid, en el que, además de muebles y enseres diversos, había instrumentos musicales, informa que un cornetín costaba 500 reales:

Miguel Manes dará razón. Pianos. Se venden dos buenos; el uno en 2.500 reales y, el otro, en 1.400; doce sillas y sofá, en 180; una mesa tocador, en 600; una cama tallada y de moda, en 520 [...] una placa de san Hermenegildo 300 [...] un violín, 400; un cornetín, 500; 4 relojes de pared a 100 cada uno [...] Buenos chalecos, pantalones, gabanes, levitas y un abundante surtido de todas clases de muebles y cuadros;

---

<sup>12</sup> *El Heraldo*, 19-11-1850, p. 4.

<sup>13</sup> *El Guardia Nacional*, 25-9-1839, p. 4.

Debía de tratarse de un instrumento ya anticuado, pues sólo tenía, por lo que se desprende del complemento del nombre, un pistón, cuando desde 1920 ya circularban, como dice García Coronel (*Memoria historicodecriptiva del clarín y del cornetí [...]*, f. 12r.), los cornetidos. De ahí, tal vez, su “precio moderado”.

hay dinero para prestar sobre casas, y estas también se compran, en la Calle de carretas, número 37, cuarto principal.<sup>14</sup>

### 3.2.

#### *Primeras enseñanzas de cornetín de pistones en Madrid.*

##### *El nombramiento de José de Juan como profesor de cornetín del Real Conservatorio de Música*

No conocemos aún con exactitud el momento primero en que se iniciaron las enseñanzas del nuevo cornetín de pistones. Si, como hemos visto en el apartado anterior, desde finales de la década de los 30 ya se vendían estos instrumentos en España, y era habitual su presencia en orquestas y conciertos, alguien debía impartir clases, obviamente, aunque fuera a nivel particular. Sabemos con certeza que, a principios de 1849, ya se impartían enseñanzas “oficiales” –así podríamos calificarlas– de cornetín de pistones en el Ejército:

El Establecimiento Central de Instrucción, que constaba de los regimientos de la Constitución, Bailen y María Cristina, ha sido reformado, según dice la *Revista militar*, con arreglo al Real Decreto de 29 de enero y Real Orden Instructiva de 1 de febrero, habiendo pasado su primera revista en 4 de marzo, bajo la nueva forma de diez escuadrones, de los cuales el primero corresponde a la Escuela de Aspirantes a Cabos,

---

<sup>14</sup> *Diario de avisos de Madrid*, 24-11-1846, p. 3.

y se compone de trescientos alumnos, que darán principio al primer curso el día 1 de abril [...] en el cuarto, la Escuela de Trompetas, que consta en el día de 42 jóvenes de 13 a 23 años que aprenden el solfeo y clarín, y además cada uno otro instrumento de viento, como bulten, trompa, corneta de llaves, oficleide, cornetín, clarín de armonía, etc. [...]<sup>15</sup>

Cuarenta y dos alumnos matriculados en la Escuela de Trompetas del Establecimiento Central de Instrucción del Ejército, algunos de los cuales estudiaban, además del clarín, el cornetín. Sin embargo, tan solo dos años antes –como ya se ha dicho en el apartado correspondiente de esta Tesis–, José de Juan Martínez aún solicitaba y opositaba a la plaza de clarín supernumerario de la Real Capilla, y no es hasta 1875 cuando en la documentación de dicha institución se le refiere como profesor de cornetín.

También en las enseñanzas del Real Conservatorio de Música de María Cristina el nuevo cornetín de pistones sustituyó al tradicional clarín. Tomás García Coronel –ya se ha dicho– especifica en su *Memoria historicodecriptiva...* para las oposiciones, que el cornetín de tres pistones se introdujo en España entre 1836 y 1839.<sup>16</sup> Según la documentación conservada en el Real Conservatorio de Música de Madrid, la primera vez que aparecen alumnos de cornetín de pistones en la clase de José de Juan es en las actas de notas del curso 1861-1862. Había dos en 4º curso, Mariano García y Codina y Juan Casanova, ambos con la calificación de Mediano, y otro en 5º, Miguel Soler, “cocurrente segunda vez”, quien

---

<sup>15</sup> *El Clamor público*, 30-3-1849, p. 4.

<sup>16</sup> García Coronel, T., *Memoria historicodecriptiva del clarín y cornetín [...]*, f. 12r.

obtuvo la calificación de Bueno.<sup>17</sup> Si el alumno de 5º se presentaba por segunda vez a examen, hay que suponer, en consecuencia, que el cornetín de pistones comenzaría a estudiarse en dicho Conservatorio de forma efectiva seis años antes, a partir de 1855, es decir, desde el mismo momento en que –según informa también García Coronel– Antonio Romero importó los cornetines de tres pistones de la marca Besson, “los más perfectos en afinación y presentaban grandes ventajas de sonoridad”.<sup>18</sup>

En el acta del siguiente curso de 1863-1864 constan tres alumnos: uno de primer curso, Manuel del Moral, quien fue dado de baja por no asistir a clases ni al examen, y dos en segundo, Enrique Calatayud, que obtuvo la calificación de Notable, y se le admitió al concurso, y Joaquín Zamora, con calificación de Bueno.<sup>19</sup> El concurso, realizado en 21 de junio de 1864, consistió en un *Tema variado sobre motivos de Roberto de Verona*, y una “pieza de repertorio escrita ad hoc por don Emilio Arrieta.” El primero y segundo premios quedaron desiertos y el único alumno concurrente, el ya citado Enrique Calatayud, consiguió sólo el accésit.<sup>20</sup>

En el siguiente curso no tenemos constancia documental de que este alumno se presentara al examen. Sí que lo hizo Joaquín Zamora, quien

---

<sup>17</sup> RCSMM-BFHa, [Actas, curso 1861-62], p. 27, R-44.

<sup>18</sup> García Coronel, T., *Memoria historico-descriptiva del clarín y cornetín [...]*, f. 12v.

<sup>19</sup> RCSMM-BFHa, [Actas, curso 1863-64], Madrid, cuatro de junio de mil ochocientos sesenta y cuatro. Examen de las clases de Trompa, Cornetín y Trombón, p. 229, R-44.

<sup>20</sup> RCSMM-BFHa, [Actas, curso 1863-64], Madrid, veintiuno de junio de mil ochocientos sesenta y cuatro. Concursos de las enseñanzas de Cornetín y Trompa, p. 281, R-44.

obtuvo la calificación de Bueno, y fue admitido a concurso.<sup>21</sup> En este concurso, celebrado el 25 de junio de 1865, se interpretó un *Capricho* compuesto por el propio de Juan, y una “pieza de repente escrito ad hoc por E. Arrieta.” Al igual que en el curso anterior, primero y segundo premios fueron declarados desiertos y Joaquín Zamora, único concurrente, obtuvo el accésit por unanimidad.<sup>22</sup>

Con independencia de todos estos detalles de nombres y calificaciones de los alumnos, lo que destaca el análisis de las actas de examen es la poca continuidad que demostraban estos alumnos. Los dos del curso 1861-1862 no aparecen en los cursos siguientes y de los del curso 1863-1864, solo se presenta a examen el año siguiente uno de ellos, Joaquín Zamora. Posiblemente encontrarían plaza en alguna banda militar y continuarían su formación instrumental en aquellas agrupaciones.

Lógicamente, fue José de Juan Martínez, profesor de clarín desde la fundación del Conservatorio, quien asumió la docencia del nuevo instrumento. Su Real nombramiento como profesor de cornetín de pistón fue, no obstante, dos años posterior al inicio efectivo de estas enseñanzas en el Conservatorio: fue con fecha de 14 de diciembre de 1857, y tomó posesión de dicha plaza el 1 de enero del año siguiente, dotada con un sueldo de 1.500 pesetas anuales. Se convertía así en el primer profesor que impartía las enseñanzas de este nuevo instrumento en España en una institución de enseñanza musical reglada civil y quien, al igual que

---

<sup>21</sup> RCSMM-BFHa, [Actas, curso 1864-65], Madrid, primero de junio de mil ochocientos sesenta y cinco. Exámenes de violoncello, contrabajo [...] cornetín y trombón, p. 341, R-44.

<sup>22</sup> RCSMM-BFHa, [Actas, curso 1864-65], Madrid, veinticinco de junio de mil ochocientos sesenta y cinco. Concursos de las enseñanzas de Cornetín y Trombón, p. 392, R-44.

había hecho anteriormente con el clarín, compuso la primera colección de estudios de perfeccionamiento técnico, pero también melódicos y expresivos algunos de ellos dadas las posibilidades que ofrecía el nuevo instrumento, para cornetín de pistones, los *Estudios para cornetín*.<sup>23</sup> Quedaron inéditos, si bien siguieron siendo recomendados y utilizados en clase por su sucesor, Tomás García Coronel. Además, también se conservan en la Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid algunos manuscritos de José de Juan Martínez con piezas escritas para pruebas y exámenes de varios de sus alumnos.<sup>24</sup>

No obstante, en un primer momento, el clarín de armonía no dejó de utilizarse –ya se ha dicho que seguía formando parte de la plantilla de las orquestas–, y se mantuvo en las enseñanzas oficiales los primeros años de la aparición del cornetín de pistones. Esto puede comprobarse en algunas actas de exámenes de Tomás García Coronel de su período de alumno, que interpretó piezas con los dos instrumentos. Todavía en algunas indicaciones del plan de enseñanza de Tomás García Coronel, siguiendo lo que Dauverné dice en su *Méthode de trompette*,<sup>25</sup> se expresa la importancia de comenzar con un instrumento sin pistones, puesto que ayuda al aprendizaje del de pistones.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> De Juan Martínez, José, *Estudios para cornetín por don José de Juan Martínez. Sexto año de enseñanza oficial en la Escuela Nacional de Música*, manuscrito [1836], Real Conservatorio de Madrid, Biblioteca S/1095 (olim R. 10368, 7-2-52)

<sup>24</sup> RCSMM-BFA, sin signatura. Ya se ha citado antes un *Capricho* compuesto para el concurso de 1865.

<sup>25</sup> Dauverné, F., *Méthode de trompette*, p. 4.

<sup>26</sup> García Coronel, T., *Memoria historicodescriptiva del clarín y cornetín...*, f. 7r.-v.

Once años después de este nombramiento, se declaró a José de Juan excedente en virtud de la reforma de las enseñanzas musicales de junio de 1868, que suprimió la enseñanza del clarín.<sup>27</sup> No obstante, antes de esto –aspecto que se tratará en el siguiente capítulo– es necesario analizar la importancia y huella que en la aceptación entre instrumentistas y público en general y en la enseñanza del cornetín de pistones dejó la presencia de Jean-Baptiste Arban en Madrid.

### 3.3.

#### *Los conciertos de Jean-Baptiste Arban en Madrid*

No puede entenderse la evolución histórica de la enseñanza del cornetín de pistones en España sin analizar y valorar la figura de Jean-Baptiste Arban, quien perfeccionó el cornetín de pistones y su técnica, convirtiéndolo en un instrumento plenamente utilizable en las orquestas y comparable en su perfección a una flauta, un clarinete o un oboe. El desarrollo orgánico del instrumento y su técnica avanzaron considerablemente en toda Europa a través de su figura como intérprete virtuoso, director de orquesta, compositor y pedagogo.

---

<sup>27</sup> Decreto de 15 de diciembre de 1868, del Ministerio de Fomento, declarando disuelto el Conservatorio de Música y Declamación y creando en Madrid una Escuela nacional de Música (Ministerio de Fomento), *Gaceta de Madrid* núm. 355, 20-12-1868, pp. 1-2; cf. Decreto de 2 de julio de 1871, del Ministerio de Fomento aprobando el Reglamento de la Escuela nacional de Música (“Objeto de la Escuela Nacional de Música”), *Gaceta de Madrid* núm. 186, 5-7-1871; Reglamento de la Escuela Nacional de Música, *Gaceta de Madrid*, núm. 186, 5-7-1874.

Madrid, y por extensión España, no fue ajena a estas innovaciones gracias a la presencia y actividad concertística de este músico francés en la ciudad durante varias temporadas, lo que permitió la introducción de su nuevo sistema de cornetín de pistones y de su método, que fue utilizado en el Real Conservatorio de Música de María Cristina de Madrid —posteriormente Escuela Nacional de Música y Declamación—, por Tomás García Coronel y, posiblemente, también por José de Juan.

Las primeras noticias de la presencia de Jean-Baptiste Arban en Madrid son ocho años posteriores a la implantación de la enseñanza reglada del cornetín de pistones en el Real Conservatorio de Música María Cristina. Datan de primeros de marzo de 1865 —un año antes de la fundación oficial la Sociedad de Conciertos—<sup>28</sup> cuando se anuncian, para el mes junio de aquel año, una serie de conciertos bajo su dirección en el Circo del Príncipe Alfonso:

Conciertos. Según noticias, monsieur Arban, compositor, director de orquesta y profesor del Conservatorio Imperial de París, vendrá a darlos en grande escala al Circo del Príncipe Alfonso desde el primero de junio próximo, alternando con las funciones de la compañía ecuestre que debe funcionar en el mencionado local.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Sobre la Sociedad de Conciertos de Madrid *vid.* Sobrino, R., “La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8-9, 2001, pp. 125-148; en general *vid.* Cortizo Rodríguez, M<sup>a</sup> E., R. Sobrino, “Asociacionismo musical en España”, *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 8-9, 2001, pp. 11-16; Bödeker, H. E., Veit P. (eds.), *Les sociétés de musique en Europe, 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007.

<sup>29</sup> *La Iberia*, 2-3-1865.

La fama de la calidad musical que precedía a Arban era tanta, que había preocupación por si el nivel de los músicos de las diversas orquestas madrileñas no estaban a su altura, y, en consecuencia, junto a Arban, también llegaron a Madrid, como refuerzo, otros músicos de su prestigiosa orquesta parisina:

Según noticias que tenemos por fidedignas, el tan conocido monsieur Arban, compositor, director de orquesta y profesor del Conservatorio Imperial de París, vendrá a dar grandes conciertos al circo del Príncipe Alfonso que deberán principiar el primero de junio próximo, alternando con las funciones de la compañía ecuestre que debe funcionar en el mencionado local.

En la duda de si para la época en que debe dar monsieur Arban los conciertos encontrará en disposición de contratarse algunos de los buenos profesores que componen las orquestas de nuestros teatros, en una de las condiciones de su contrato se obliga a traer a Madrid desde luego algunos de los mejores profesores que tiene en la orquesta que dirige en París.

Está obligado igualmente a traer a Madrid todo su numeroso repertorio para que las piezas que se toquen sean diferentes y solamente en el caso que el público lo exija, podrán repetirse algunas.<sup>30</sup>

---

Cf. Sobrino, R., "Joaquín Gaztambide (1822-1870), Director de Orquesta", *Príncipe de Viana*, Año 67, n° 238, 2006, pp. 633-634

<sup>30</sup> *La Correspondencia*, 24-3-1865.

Así pues, una orquesta, compuesta en parte por músicos parisinos, acompañaba a Arban, mientras que otra, formada únicamente por músicos de la corte, actuaba durante la función ecuestre:

Para dar más variedad a las funciones, la empresa dará grandes conciertos, alternando con las funciones ecuestres, dirigidos por monsieur Arban, director de orquesta y profesor del Conservatorio Imperial de París. La orquesta para los conciertos se compondrá, por lo menos, de sesenta profesores de los mejores de esta corte, y si no hubiera disponible un número tan crecido, monsieur Arban traerá del extranjero todos los necesarios hasta completar una orquesta de primer orden. La orquesta para las funciones ecuestres será diferente de la que toque en los conciertos, y [estará] dirigida por monsieur C. Ferrochí [por Ferrocci]. El abono será -poí [ilegible] 5.<sup>31</sup>

En la reseña aparecida en el mismo periódico dos días después, se especifica el número de conciertos, nada menos que veinticuatro en dos meses —entre el 8 de junio y el 31 de julio—:

[...] El abono se hace por 90 funciones, de las cuales 66 serán ecuestres y 24 conciertos [...] <sup>32</sup>

Eran, sin duda, como se deduce del último párrafo de la reseña periodística de *La Correspondencia* transcrita más arriba, conciertos “de exhibición”, clara muestra de que el público madrileño, familiarizado ya con el cornetín de pistones y su repertorio desde como mínimo

---

<sup>31</sup> *La Soberanía nacional*, 22-4-1865.

<sup>32</sup> *La Soberanía nacional*, 26-4-1865.

veinticinco años antes, reclamaba novedad –“[Arban] está obligado igualmente a traer a Madrid todo su numeroso repertorio [...]”–, y variedad –“[...] para que las piezas que se toquen sean diferentes y solamente en el caso que el público lo exija, podrán repetirse algunas.”– .

Jean Baptiste Arban y sus músicos llegaron a Madrid el 27 de mayo –“[...] el 27 del corriente debe llegar a esta Corte el director monsieur Arban, acompañado de varios profesores de los que componen su orquesta en París”–.<sup>33</sup> El primer concierto tuvo lugar el 8 de junio:

Espectáculos para hoy. Variedades [...] Circo del Príncipe Alfonso. A las 8. Primer concierto bajo la dirección de monsieur Arban [...] <sup>34</sup>

Todas las crónicas y críticas musicales periodísticas del momento coinciden en destacar la admiración que producía la música dirigida e interpretada por el músico francés:

[...] Monsieur Arban, director de los conciertos, es digno de cuantos elogios se le tributen por el mucho partido que ha logrado sacar de la orquesta y por el repertorio variado que continuamente nos ofrece, proporcionándonos el placer de oír piezas magistralmente ejecutadas.<sup>35</sup>

Los conciertos del Príncipe Alfonso han estado algo más concurridos y animados que en las semanas anteriores. La orquesta, magistralmente dirigida por monsieur Arban, hace

---

<sup>33</sup> *La correspondencia*, 22-5-1865.

<sup>34</sup> *La correspondencia*, 8-6-1865.

<sup>35</sup> *La Iberia*, 17-7-1865.

prodigios, y muchas de las piezas que se ejecutan obtienen los honores de la repetición. El cambio de temperatura que últimamente se ha experimentado, es favorable para estos conciertos, pues hay noches en que el público siente un frío demasiado insinuante para soportarle a cielo raso. Aviso a los que han abandonado la corte bajo el pretexto de huir del calor.<sup>36</sup>

Muy buenas interpretaciones, y “repertorio variado”. Sin embargo —así se deduce de la anterior crónica—, el éxito de asistencia de público a dichos conciertos no parece que fuera crecido, simplemente “algo más concurridos y animados que en semanas anteriores.” Es más, parece ser que ese “algo más” de público se debió, más que a un motivo de interés musical, a una circunstancia climática: la temperatura en Madrid en aquel mes fue sensiblemente más baja de lo habitual para esa época del año, y no acompañaba para asistir a otras diversiones y espectáculos al aire libre. Otras crónicas vienen a confirmar el no muy destacado éxito de público de estos conciertos, lamentando que “no hayan estado más concurridos”:

Despedida de monsieur Arban. Anoche dio su último concierto en el Príncipe Alfonso este notable director de orquesta y solista de cornetín, que tan agradables ratos nos ha proporcionado desde su venida a la Corte. Monsieur Arban ha demostrado lo que vale como director, pues con una improvisada orquesta ha conseguido que oigamos piezas difícilísimas de música clásica, sacando efectos no oídos hasta

---

<sup>36</sup> *La Iberia*, 30-7-1865.

hoy en otras orquestas más numerosas. Lo sensible es, como ya varias veces hemos dicho, que estos conciertos no hayan estado más concurridos. Felicitamos a monsieur Arban por el talento que ha sabido desplegar en los [conciertos] del Circo del Príncipe Alfonso.<sup>37</sup>

Sólo el último, el del día 31 de julio, tuvo una mayor afluencia de público “que de ordinario”, pero sólo –parece ser– por el hecho de ser el último:

El concierto de anoche en el Circo del Príncipe Alfonso dejó entusiasmado al público, más numeroso que de ordinario, quizá por ser el último. La concurrencia aplaudió frenéticamente e hizo repetir algunas piezas, especialmente el preludeo y marcha de *La Africana*, que es una composición magistral, y magistralmente ejecutada. Monsieur Arban y los demás profesores que con él han venido salen esta noche para París. La despedida ha debido dejarlos muy satisfechos.<sup>38</sup>

Arbán y los músicos parisinos abandonaron Madrid el día 1 de agosto por la noche. Dejaron una huella importante, aunque, a pesar de los aplausos que el público les tributó, parece ser que –según puede inferirse de las diversas crónicas periodísticas– más entre los críticos y entendidos musicales que realmente entre el público general. Cinco días después de la partida de Arban, publica *La Iberia*:

El concierto de despedida dado el lunes en el circo del Príncipe Alfonso por monsieur Arban, estuvo afortunadamente muy concurrido, cosa que no había

---

<sup>37</sup> *La Iberia*, 1-8-1865.

<sup>38</sup> *La correspondencia de España*, 1-8-1865.

sucedido con los anteriores, y fue una verdadera solemnidad musical. Ya hemos dicho que las condiciones del local se prestan poco a esta clase de espectáculos, y hoy por esta razón monsieur Arban no ha encontrado toda la recompensa a que su mucho mérito le hacía acreedor. Sin embargo, su despedida ha sido brillante, y al regresar a París, puede llevar un grato recuerdo de nuestro público.

Muchas de las piezas que se ejecutaron merecieron los honores de la repetición, y en ellas recibió monsieur Arban, como solista de cornetín y como director de orquesta hábil y entendido, nutridos y espontáneos aplausos. Su galantería en corresponder a las manifestaciones de aprobación, formando vivo contraste con la adusta rigidez del director de orquesta de los Campos Elíseos, predisponía más y más al aplauso la inteligente y culta sociedad que honró su último concierto. Entre las piezas que se repitieron debemos citar *El preludio y marcha de la Africana*, de Meyerbeer, que por primera vez tuvimos el gusto de oír, ejecutada de una manera magistral por la orquesta. Monsieur Arban tiene un lunar como director, y es que todo lo subordina al efecto, prescindiendo muchas veces de la verdad y el sentimiento. Esto se notó bien en las dos fantasías que se tocaron, especialmente en la de *Lucia*. El preludio de la *Africana* gustó tanto que se hizo repetir tres veces entre una salva de aplausos. La marcha agradó también, pero no corresponde al preludio, que sorprende en extremo. A pesar de tomar en él solamente parte los instrumentos de cuerda, y de que la organización de la orquesta del circo no era la mejor para esta clase de composiciones, el preludio salió admirablemente, y en él probó monsieur Arban todo lo que vale como director de

### *III. Introducción y primeras enseñanzas de cornetín de pistones en Madrid*

orquesta. Monsieur Cautié fue muy aplaudido, y lo merece porque es un flautista notable. En una palabra, monsieur Arban ha encontrado en una sola noche, y en la despedida, la recompensa de su mérito y de sus esfuerzos.

No dejaremos de tributar también elogios a los profesores españoles que componían la orquesta, por su inteligencia, disciplina y buen deseo. La verdad es que nosotros contamos hoy con grandes elementos músicos, y no tenemos que envidiar nada en este punto a pueblo alguno. La cuestión está en saber dirigir esos elementos, sacando a e ellos el gran partido a que se prestan.<sup>39</sup>

A pesar de no haber tenido el éxito de público que se preveía en su primera estancia, nuevamente estaba Jean-Baptiste Arban a Madrid en septiembre de 1867, si bien en esta ocasión no ofreció tantos conciertos como en la anterior:

Y a propósito de diversiones públicas, diré a ustedes que noches pasadas tuve el placer de asistir a un magnífico concierto dado por Arban, a quien ya conocen ustedes, y la gran satisfacción de ver que el héroe de aquella fiesta fue nuestro compatriota el señor Pujol, que obtuvo una de esas grandes y verdaderas ovaciones de las que se ven pocas aquí.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> *La Iberia*, 6-8-1865.

<sup>40</sup> *La Correspondencia de España*, 30-9-1967.

Volvió al año siguiente, en el mes de mayo, esta vez para actuar en el Teatro de la Zarzuela, tanto como solista de cornetín de pistones como de director:

Anoche se verificó en el teatro de la Zarzuela el primer concierto de los que han de darse bajo la dirección del señor Arban. La orquesta, no obstante el poco tiempo que ha tenido de ensayar, ejecutó con maestría las piezas, en un mayor grado nuevas y escogidas del repertorio francés e italiano, mereciendo varias de ellas los honores de la repetición. Los señores Arban y Dunkler, solista el primero de cornetín y el segundo de violoncello, tocaron admirablemente variaciones *Beatrice di tenda* y de *Rigoletto*. El señor Duakler es un notable artista y maneja bien el violonchelo. Al señor Arban ya le conoce nuestro público. El éxito del concierto de anoche promete que serán muy favorecidos los restantes.<sup>41</sup>

Este primer concierto tuvo lugar el 7 de mayo. De él, además del éxito de Arban como solista, cabe destacar que fue la primera vez que se interpretó en Madrid un movimiento de la *Sinfonía núm. 94*, en Sol Mayor, “*La Sorpresa*”, de Haynd, concretamente el Andante:

[...] Anoche tuvo lugar en el Teatro de Jovellanos [por el de la Zarzuela] el primero de los [conciertos] que dirige el señor Arban. La numerosa concurrencia, atraída por la reputación de este artista, mostró su complacencia aplaudiendo las escogidas piezas del programa, con especialidad el Andante de la *Sinfonía “la Sorpresa”* de Haydn, no oído hasta ahora en

---

<sup>41</sup> *La Correspondencia de España*, núm. 3.823, 8-5-1868, p. 3.

Madrid, y que gustó sobremanera por su dulce y tranquila melodía, mereciendo el honor de la repetición [...] <sup>42</sup>

Ofreció varios conciertos más, en el mismo Teatro de la Zarzuela, los días 10,<sup>43</sup> 13 –de este se dice que es el cuarto, pero no hemos encontrado referencia del tercero, que debió ser los días 11 o 12, obviamente–,<sup>44</sup> y 19. De éste, del que el anuncio periodístico dice que es el séptimo –si bien tampoco hemos podido constatar los otros dos anteriores, que debieron de celebrarse entre los días 14 al 18–, es interesante su programa, en tanto que algunas de las obras –si bien no se especifica exactamente cuáles– sonaron por primera vez en Madrid:

Mañana martes se celebrará en el Teatro de la Zarzuela el séptimo concierto instrumental del señor Arban. He aquí el programa, compuesto en su mayor parte de piezas que se tocan por primera vez en Madrid: 1º. Overture de *Oberon*, de

---

<sup>42</sup> *La Iberia*, 8-5-1868, p. 3.

<sup>43</sup> *La Iberia*, 9-5-1868, p. 4:

Espectáculos para mañana. [Teatro de la] Zarzuela. A las 9 de la noche. Gran concierto instrumental bajo la dirección de monsieur Arban.

<sup>44</sup> *La Nueva Iberia*, núm. 112, 13-5-1868, p. 3:

Espectáculos. [Teatro de la] Zarzuela. A las nueve de la noche. Cuarto concierto instrumental, bajo la dirección de monsieur Arban.

*La Nueva Iberia*, núm. 114, 15-5-1868, p. 3:

Concierto. Anteanoche ha tenido lugar ante una numerosa y escogida concurrencia en el teatro de la Zarzuela el cuarto concierto instrumental bajo la dirección de Mr. Arban. Todas las piezas que se ejecutaron obtubieron un éxito satisfactorio mereciendo especial mención la *Marcha turca* de Mozart y el Andante de la *Sinfonía en La menor* de Mendelsohn, y el sólo de flauta de *La Juive*, que merecieron los honores de repetición. La *Fantasia concertante de las Vísperas sicilianas* compuesta por Monsieur Arban proporcionó muchos y muy justos aplausos a los solistas señores Dankler, Cantie, Ortiz, Rafilan y Gobin.

### III. Introducción y primeras enseñanzas de cornetín de pistones en Madrid

Weber; 2º. *Los Hidrópatas*, vals, de Joseph Gungl; 3º. Overtura de *Loreley*, de Wallace [¿por Emile Naumann?]; 4º. *Marcha del Profeta*, de Meyerbeer; 5ª. *Capricho y variaciones*, ejecutadas en el cornetín de pistón por el señor Arban; 6º. *Fantasia del Rigoletto*, compuesto por el señor Arban, con solo de clarinete por el señor Rodríguez, de flauta por el señor Gantié, de violín por el señor Jiménez y de cornetín de pistón por el señor Gobin; 7º. *Gran fansasia de Lucia di Lamermoor*, compuesta por el señor Arban, con solo de flauta por el señor Gantié, de cornetín de pistón por el señor Gobin y de trombón por el señor Riohir; 8º. *Himno*, por todos los instrumentos de cuerda, de Haydn; 9º. Overtura de *Les Joyeuses commeres de Winsord*, de [Carl Otto] Nicolai; 10º. *Polka de los Tirolezes*, de Arban.<sup>45</sup>

La presencia de Arban en la ciudad, por tanto, además de introducir las novedades técnicas del cornetín, también supuso la conexión del público madrileño con el repertorio clásico compuesto en otros países europeos –antes hemos visto el caso del Andante de la *Sinfonía núm. 94* de Haydn– y que aquí llegó con cierto retraso, sobre todo el francés e italiano: “[Arban] ejecutó con maestría las piezas, en su mayor parto nuevas y escogidas, del repertorio francés e italiano [...]”.<sup>46</sup>

También revela esta crónica un dato importante: Arban, en su faceta de intérprete de cornetín de pistones, no vino sólo desde París. En esta gira de 1868, entre otros músicos, había como mínimo otro cornetín más, el

---

<sup>45</sup> *La Correspondencia de España*, 18-5-1868, p. 3; también anunciado en *La Iberia*, 19-5-1868, p. 4.

<sup>46</sup> *La Correspondencia de España*, núm. 3.283, 8-5-1968, p. 3.

señor Gobin. Igualmente, en la de 1865, también le había acompañado otro instrumentista de cornetín, el señor Bauleourt:

El último concierto verificado en el circo del Príncipe Alfonso fue tan aplaudido como los anteriores por el esmero, precisión y buen gusto con que se tocaron las piezas anunciadas, entre las que llamaron especialmente la atención [...] dos grandes fantasías de *Rigoletto* y *Roberto el Diablo*, en las que lucieron sus facultades Cantié con la llanta, Rovira con el clarinete, Aguilar con el oboe y Bouleourt con el cornetín a pistón [...]<sup>47</sup>

Más conciertos ofreció los días 21 del mismo mes de mayo –el octavo, según en anuncio periodístico–,<sup>48</sup> el 23 –en esta ocasión fuera de abono, a beneficio de los pobres de la Casa de Socorro del Segundo Distrito de Beneficiencia Municipal–,<sup>49</sup> y otros tres –estos nuevamente de abono– los días 24 y 26 de mayo,<sup>50</sup> y 5 de junio.<sup>51</sup>

Arban y sus músicos debieron abandonar Madrid a principios del mes de junio, después de ofrecer el sábado 6 de dicho mes, también en el Teatro

---

<sup>47</sup> *La Correspondencia de España*, 24-7-1865, p. 3.

<sup>48</sup> *La Correspondencia de España*, 20-5-1868, núm. 3.835, p. 3:

Mañana se verificará en el *Teatro* de la Zarzuela el octavo concierto instrumental del señor Arban, en el que tomará parte como solista el notable profesor de violoncelo señor Dimkler.

También en *La Nueva Iberia*, 20-5-1868, p. 4; *La Nueva Iberia*, 21-5-1868, p. 3.

<sup>49</sup> *La Correspondencia de España*, núm. 3.834, 19-5-1868, p. 3.

<sup>50</sup> *La Nueva Iberia*, 24-5-1868, p. 3; *La Nueva Iberia*, 26-5-1868, p. 4.

<sup>51</sup> *La Correspondencia de España*, núm. 3.851, 5-6-1868, p. 4.

de la Zarzuela, una “función extraordinaria y fuera de abono” junto a la compañía dramática italiana de Ernesto Rossi.<sup>52</sup>

Volvió Arbán en junio de 1870, para participar en los conciertos de verano del Buen Retiro, en su primera edición. Tanta fama tenía ya Arban entre el público madrileño, que su venida fue noticia periodística dos meses antes:

La empresa del Buen Retiro ha contratado para la primera temporada de verano al conocido director de orquesta francés señor Arban, el cual tiene encargo de traer un repertorio nuevo de las mejores obras conocidas.<sup>53</sup>

Otra vez la novedad del repertorio constituía una de las cualidades más valoradas y esperados de los conciertos. En ello se insiste en la siguiente noticia al respecto de la nueva venida de Arban:

Hoy se ha recibido en Madrid la escritura firmada por el señor Arban, profesor del Conservatorio Imperial de Paris, comprometiéndose a dirigir los conciertos del jardín del Buen Retiro. Este reputado maestro trae un magnifico repertorio de obras no ejecutadas hasta ahora en Madrid.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> *La Iberia*, 6-6-1868, p. 4.

La estancia de Arban en Madrid también produjo algún intercambio musical en sentido contrario, de manera que algún intérprete español actuó con él en París. Leemos en *La Correspondencia de España*, 2-12-1868, núm. 4.032, p. 3:

Los periódicos franceses dan cuenta de haber llegado a París la artista española Felicia Méndez, que ha cantado con excelente éxito en uno de los conciertos de Arban.

<sup>53</sup> *La Correspondencia de España*, núm. 4.530, 19-4-1870, p. 2.

<sup>54</sup> *La Correspondencia de España*, núm. 4.535, 24-4-1870, p. 3.

No llegó Arban a tiempo para el inicio de la temporada, y los dos primeros conciertos fueron dirigidos por el señor Jesús Monasterio.<sup>55</sup> El primer concierto dirigido por Arban fue el del 16 de junio:

Jardín del Buen Retiro. La Sociedad de Conciertos que ha de hacerse oír bajo la dirección del señor Arban, profesor del Conservatorio Imperial de París, inaugura esta noche sus tareas en el local mencionado. La reputación de monsieur Arban basta por sí sola para conocer lo que serán estos conciertos dirigidos por él. En su repertorio se cuentan 300 piezas nuevas, completamente desconocidas del público de Madrid [...] la entrada a tan ameno sitio costará [ilegible] reales.<sup>56</sup>

Trescientas composiciones “completamente desconocidas para el público de Madrid.” En esta ocasión, después de las varias estancias en Madrid, Arban obtuvo, a diferencia de su primera temporada de conciertos cinco años antes, cuando no obtuvo “ [...] toda la recompensa a que su mucho mérito le hacía acreedor [...]”,<sup>57</sup> un importante éxito de público, incluso bajo condiciones meteorológicas adversas:

---

<sup>55</sup> *La Iberia*, 9-6-1870, p. 4:

Buena música. Parece que el sábado próximo empezarán los Conciertos en los jardines del palacito de San Juan. No habiendo llegado aun á esta capital el señor Arban, dirigirá los dos primeros conciertos el reputado profesor señor Monasterio.

<sup>56</sup> *La Iberia*, 15-6-1870, p. 4.

<sup>57</sup> *La Iberia*, 6-8-1865.

A pesar de lo despacible da la noche y de estar lloviendo a la hora que empezó el concierto, acudió bastante gente anoche a los jardines del Buen Retiro [...] <sup>58</sup>

“Lleno completo”, <sup>59</sup> y con la asistencia de la alta sociedad madrileña:

Una concurrencia extraordinaria acudió anoche al Jardín del Buen Retiro, figurando en ella la sociedad mas elegante de Madrid. El concierto dirigido por el señor Arban agrada mucho, repitiéndose varias de las piezas que formaban el programa. <sup>60</sup>

Ofreció otro el días 18, en el que, además de las preceptivas piezas de exhibición para cornetín compuestas por Arban –*Fantasia sobre motivos de la Mutta dei porticino*, *La violeta*, *polka-mazurka*, y *Fantasia concertante sobre la Traviata*– se tocó por primera vez la *Obertura de Fausto*, de Peter Josef von Lindpaintner. <sup>61</sup> Siguieron los del lunes 20, <sup>62</sup> miércoles 22 <sup>63</sup> y sábado 25,

---

<sup>58</sup> *La Correspondencia de España*, núm. 4.588, 16-6-1870, p. 2.

<sup>59</sup> *La Nueva Iberia*, 18-6-1870, p. 4:

[...] segundo concierto de la presente temporada, bajo la dirección del señor Arban. El público aplaudió con entusiasmo las bellas y difíciles piezas que la orquesta ejecutó con su acostumbrada maestría, y la entrada fue un lleno completo [...]

<sup>60</sup> *La Correspondencia de España*, núm. 4.589, 17-6-1870, p. 2.

De hecho, los conciertos eran un acto social de lucimiento la nueva burguesía dirigente, casi más que musical. Dice una crónica de dichos conciertos (*La Nueva Iberia*, 18/6/1870, p. 4):

Dos observaciones debemos hacer a la empresa en beneficio de sus intereses y del público: la primera, que debe variar la hora de empezar los conciertos, fijándola para las nueve, pues en el verano las ocho y media es muy temprano, en especial para las señoras, que tienen que preparar su tocado con alguna anticipación, llegando por esta causa la mayor parte del público después de ejecutadas las primeras piezas anunciadas. La segunda se reduce a que debería hacer desaparecer los escaloncitos ,que hay alrededor del templete de la orquesta, pues como no se ven de noche, la mayor parte de los concurrentes, en especial las señoras, tropiezan al subir a bajar, esponiéndose a una caída. No dudamos que la empresa remediará estas dos pequeñas faltas, lo que redundará en beneficio de todos [...]

<sup>61</sup> *La Correspondencia de España*, núm. 4.589, 17-6-1870, p. 3:

anunciado como “[...] de los más notables de la temporada, por la elección de piezas, y porque en él tocará el cornetín el director de la orquesta, señor Arban [...]”.<sup>64</sup> Otra muestra de la avidez de novedad y exhibición con la que acudían los aficionados a estos conciertos, y también –algo propio de la mentalidad burguesa– del concepto mercantilista del concierto como negocio. El precio de la entrada para este concierto era, en consecuencia, el doble, 8 reales, que la de los ordinarios.

Hubo más conciertos el lunes 27,<sup>65</sup> el miércoles 29, en el que se anuncia que “tocará monsieur Arban [y le seguirán] fuegos artificiales” –por tanto de entrada de 8 reales–,<sup>66</sup> y el último de que tenemos constancia en aquella temprada, el del 2 de julio de 1870:

---

En el concierto que mañana tendrá lugar en el jardín del Buen Retiro bajo la dirección del reputado señor Arban, se tocará por primera vez la *Obertura de Fáust*, de Goethe, del maestro Lindpaintner; una *Fantasia sobre motivos de la Motta dei Porticino*, arreglo del señor Arban y una polka-mazurka titulada *La violeta*. Además forman parte del programa las obras siguientes: *Obertrure de Freijschutz*, de Weber, *Diegrifjenberger vals*, de Gung'l, *Segunda marcha de las antorchas*, de Meyerbeer; *Fantasia concertante sobre la Traviata*, arreglo del señor Arban; *Ave María*, adaptada al preludio de Bach, de Gounod. El jardín estará completamente iluminado. La entrada costará 8 reales.

<sup>62</sup> *La Nueva Iberia*, 19-6-1870, p. 4:

Jardín del Buen Retiro. Hoy domingo no hay función. Mañana lunes concierto por la Sociedad de Profesores, bajo la dirección de monsieur Arban. Entrada, 4 reales.

<sup>63</sup> *La Nueva Iberia*, 22-6-1870, p. 4:

Jardín del Buen Retiro. Concierto por la Sociedad de Profesores, bajo la dirección de monsieur Arban. Entrada 4 reales.

<sup>64</sup> *La Correspondencia de España*, núm. 4.596, 24-6-1870, p. 3; también anunciado en *La Nueva Iberia*, 25-6-1870, p. 4.

<sup>65</sup> *La Nueva Iberia*, 26-6-1870, p. 4:

Jardín del Buen Retiro. A las nueve: *La edad en la boca*, *El último mono*, intermedio de canto flamenco, baile, *El ente enamorado*, música, castillo de fuegos. El lunes 27, concierto por monsieur Arban, entrada, 4 reales.

<sup>66</sup> *La Nueva Iberia*, 28-6-1870, p. 4; *La Nueva Iberia*, 29-6-1870, p. 4.

### III. Introducción y primeras enseñanzas de cornetín de pistones en Madrid

Jardín del Buen Retiro. Sociedad de Conciertos bajo la dirección de monsieur Arban, profesor del Conservatorio Imperial de París. Concierto para hoy, a las nueve de la noche (si el tiempo no lo impide). El jardín estará completamente iluminado. Entrada, 8 reales.<sup>67</sup>

Así pues, en tan solo seis años –de 1865 a 1870– la fama y prestigio de Jean Baptiste Arban y, por extensión de su cornetín de pistones y su repertorio, pasó de unos conciertos “algo más concurridos y animados que en semanas anteriores”<sup>68</sup> a “lleno completo”<sup>69</sup> con asistencia de “la sociedad más elegante de Madrid”<sup>70</sup> y colofón de fuegos artificiales.

---

<sup>67</sup> *La Nueva Iberia*, 2-7-1870, p. 4.

<sup>68</sup> *La Nueva Iberia*, 30-7-1865.

<sup>69</sup> *La Nueva Iberia*, 18-6-1870, p. 4:

[...] segundo concierto de la presente temporada, bajo la dirección del señor Arban. El público aplaudió con entusiasmo las bellas y difíciles piezas que la orquesta ejecutó con su acostumbrada maestría, y la entrada fue un lleno completo [...]

<sup>70</sup> *La Correspondencia de España*, núm. 4.589, 17-6-1870, p. 2.

De hecho, los conciertos eran un acto social de lucimiento y diversión de la nueva burguesía dirigente, casi más que musical. Dice una crónica en referencia a dichos conciertos (*La Nueva Iberia*, 18-6-1870, p. 4):

Dos observaciones debemos hacer a la empresa en beneficio de sus intereses y del público: la primera, que debe variar la hora de empezar los conciertos, fijándola para las nueve, pues en el verano las ocho y media es muy temprano, en especial para las señoras, que tienen que preparar su tocado con alguna anticipación, llegando por esta causa la mayor parte del público después de ejecutadas las primeras piezas anunciadas. La segunda se reduce a que debería hacer desaparecer los escaloncitos, que hay alrededor del templete de la orquesta, pues como no se ven de noche, la mayor parte de los concurrentes, en especial las señoras, tropiezan al subir a bajar, esponiéndose a una caída. No dudamos que la empresa remediará estas dos pequeñas faltas, lo que redundará en beneficio de todos [...]

### 3. 4.

#### *La influencia de J.-B. Arban en la implantación y desarrollo del cornetín Madrid: la nueva técnica de la doble articulación en notas cambiantes*

La importancia de los conciertos que Jean-Baptiste Arban dio en Madrid en las sucesivas temporadas no radica en el hecho de que dieran a conocer el cornetín de pistones en esta ciudad. Ya se conocía, como mínimo, desde finales de la década de los años 30, como ha quedado constatado en esta Tesis. Su importancia reside, en primer lugar, en que en ellos se interpretaron por primera vez en Madrid obras del repertorio clásico y romántico –de Haydn, por ejemplo– y algunas novedades de la música que se estaba componiendo en ese momento en París –el caso de algunas obras de Meyerbeer–.

Más determinante para la investigación de esta Tesis es que Arban presentó en Madrid el perfeccionamiento orgánico que, gracias a su práctica e investigación interpretativa, había aportado al cornetín de pistones y fundamentalmente una nueva técnica de ejecución presente en muchas de las obras por él compuestas o arregladas: la doble y la triple articulación sobre notas cambiantes o “*stacatto ternario*”, como lo llama Arban en su *Grande méthode*:

Le *stacatto* consiste à détacher avec régularité une succession de notes sans que le coup de langue soit ni trop sec ni trop allongé. Pour arriver à une telle perfection, on devra

travailler très-lentement les premières études qui servent de point de départ.

Il faut d'abord s'appliquer à prononcer avec beaucoup d'égalité les syllabes *tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu* [escritas en un pentagrama bajo cuatro tresillos de corchea en compás binario, y una negra final]. Pour donner plus d'égalité au coup de langue, il faut, en commençant, allonger chaque syllabe, de manière à bien lier les notes entre elles. Ce n'est que lorsque le coup de langue sort avec précision que l'on doit prononcer la syllabe avec plus de sécheresse, afin d'obtenir le vrai *staccato*.

Voici le mécanisme du *staccato* ternaire. En prononçant les syllabes *tu tu*, la langue se place contre les dents de la mâchoire supérieure et, en se retirant, produit les deux premiers coups. La langue doit alors remonter au fond de la bouche et abstruer le grosier en se gonflant par l'effet de la prononciation de la syllabe *ku*, qui, en laissant pénétrer la colonne d'air dans l'embouchure, détermine le troisième coup.

Pour donner à cet effet de va-et-vient une grande régularité, il faut travailler lentement afin que la langue, tout comme le ferait une soupape, laisse échapper à chaque syllabe la même quantité d'air.

Grâce à ce genre d'articulations, il n'y a plus de traits difficiles; on peut arriver à jouer aussi facilement que le fait la flûte; mais il faut, pour cela, une prononciation d'une grande pureté. L'expérience m'a démontré que pour obtenir un *staccato* vraiment perlé, il faut prononcer les syllabes *tu tu ku tu*

### III. Introducción y primeras enseñanzas de cornetín de pistones en Madrid

*tu ku tu*, como il vient d'être indiqué, et non pas les syllabes *du du gu du du gu du*; ces dernières vont plus vite, il est vrai; mais au lieu de détacher les notes entre elles, elles produisent un coup de langue dans le son.

Le coup de langue ne doit pas être trop précipité, car alors l'auditeur finit par ne plus les distinguer. Il faut bien se rappeler que cette articulation doit servir à exécuter des traits en changeant de notes sur chaque coup de lang, et non pas à imiter le bruit de la crécelle. On obtient, au reste, une très-suffisante vitesse par le moyen que j'ai indiqué. Ce à quoi il faut principalement s'appliquer, d'est à réaliser una précision et une netteté irréprochables.<sup>71</sup>

En la actualidad, este tipo de *stacatto* resulta totalmente normal, pero entonces marcó un nuevo punto de arranque en el desarrollo de la técnica interpretativa del instrumento a través de la didáctica y la literatura musicales que aparecieron a partir de aquel momento. En particular, Arban encontró en el género musical del tema con variaciones el vehículo más adecuado para combinar el uso y desarrollo de doble y triple golpe de lengua, la digitación y, a la vez, el valor cantabile de la música interpretada con el cornetín, aspecto este que había desarrollado específicamente en *L'art de chanter appliqué en cornet a pistons et au saxhorn*.<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> Arban, J.-B., *Gran méthode complète de cornet à pistons et de saxhorn composée pour le Conservatoire et l'Armée*, Paris, Léon Escudier, s. a. [1857-1859 ca], p. 153.

<sup>72</sup> Arban, J.-B., *L'art de chanter appliqué en cornet a pistons et au saxhorn: cent mélodies tirées des operas de Verdi*, Paris, Léon Escudier, s. a. [1864].

Como ejemplo de este avance interpretativo, presentamos y analizamos las *Variations sur Norma*, compuestas por el propio Arban e incluidas al final del *Gran méthode*.<sup>73</sup>

216

**VARIATIONS SUR NORMA.**

**N° 4.**

And.<sup>te</sup> Maestoso.

Moderato.

Solo.

1<sup>re</sup> VARI.

J. B. A. A.

En la introducción utiliza el famoso tema del aria *Casta diva* de la ópera de Bellini y, en consecuencia, el cornetín debe utilizar los mismos recursos del bel canto. Es la misma técnica que había desarrollado

<sup>73</sup> Arban, J.-B., *Gran méthode complete...*, pp. 215-217

específicamente Arban para escribir *L'art de chanter*. El Moderato segundo, en Do Mayor, y la 1ª variación estudian y practican la claridad en la digitación, así como la fluidez y la claridad en el ligado y articulación simple. Hasta aquí podríamos encontrar varios métodos, aparecidos después de la invención del pistón, con las mismas características. La innovación realizada por Arban aparece en la 2ª variación, donde explota los recursos de doble y triple articulación en un tipo de música que acepta las velocidades más arriesgadas:

217

2<sup>me</sup> VAR:

Più lento.

J.B.A.A.

The image shows a page of musical notation for a cornet. It features a main piece and two variations. The first variation is marked '2<sup>me</sup> VAR:' and is characterized by rapid, intricate passages with double and triple articulation. The second variation is marked 'Più lento.' and consists of a slower, more melodic line. The page number '217' is in the top right corner, and the initials 'J.B.A.A.' are at the bottom center.

En España, como analiza el siguiente capítulo, fue Tomás García Coronel, uno de los intérpretes y pedagogos más influenciados por Arban, el primero que verdaderamente desarrolló esta técnica a través de sus *Cuadernos para cornetín, trompeta o clarín*, convirtiéndose así en el introductor de la escuela moderna de trompeta en nuestro país.<sup>74</sup>

### 3. 5.

#### *La introducción en Madrid de materiales didácticos para cornetín de J.-B. Arban: el Extracto del gran método completo de conetín de pistones y de saxhorn*

Arban nació en Lyon en 1825.<sup>75</sup> Realizó sus estudios musicales como trompetista en el Conservatorio de París, donde tuvo como profesor al ya mencionado François Dauverné. Obtuvo el primer premio de su especialidad en 1845. Desde 1857 a 1868 fue profesor de saxhorn en la Ecole Militaire de París, situada junto al conservatorio. Con posterioridad, fue profesor de cornetín de pistones en el Conservatorio de París desde 1869 hasta 1874 y, nuevamente, desde 1880 hasta su muerte en 1889. Esta interrupción fue debida a sus constantes compromisos como concertista y director de orquesta por toda Europa,

---

<sup>74</sup> Vid. en esta Tesis pp. 417 ss.

<sup>75</sup> Sobre Jean-Baptiste Arban vid. Mathez, J.-P., *Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban (1825 - 1889): portrait d'un musicien français du XIXe siècle*, Moundon, Editions Bim, 1977.

que le llevaron desde Lisboa hasta San Petersburgo –ciudad en la que recibió, entre otros, el calificativo de “héroe de nuestros días”–.<sup>76</sup>

Enseñó a toda una generación las nuevas posibilidades técnicas y físicas del cornetín de pistones que él mismo creó y desarrolló, bien personalmente, bien a través del método que compuso: *Grande méthode complète pour cornet à pistons e de saxhorn*, publicado en París en su primera edición en la década de los años 50 –posiblemente después de 1857 cuando fue nombrado profesor de la Ecole Militaire–, que todavía se estudia hoy en muchos conservatorios del mundo.<sup>77</sup> Posteriormente, en 1864, al tiempo que aparecía la cuarta edición del *Grande méthode...*,<sup>78</sup> también publicaba el *Extrait de la Grande méthode de cornet à pistons et de saxhorn*, un método reducido a partir del completo.<sup>79</sup>

Cuando el 27 de mayo de 1865 Arban llegó a Madrid por primera vez,<sup>80</sup> presentó de inmediato, concretamente el 9 de junio, su *Extrait de la Grande méthode de cornet à pistons et de saxhorn* a la reina Isabel II:

Accediendo Su Majestad la Reina, mi señora, a los deseos  
manifestados por usted [ J. B. Arban ] en la reverente

---

<sup>76</sup> *La Feuille pétersbourgeoise*, núm. 97, 19-5-1873, citada por Mathez, J.-P., *Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban...*, p. 29.

<sup>77</sup> Arban, J.-B., *Grande méthode complète pour cornet à pistons e de saxhorn, composée pour le conservatoire et l'armée*, París, L. Escudier, s. a. [1857-1859 ca.].

Sobre esta edición hay diversidad de dataciones. En la Biblioteca Nacional de España se cataloga como de 1853; Jean-Pierre Mathez da 1864 como fecha de esta primera edición (*Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban ...*, p. 7).

<sup>78</sup> Arban, J.-B., *Grande méthode complète pour cornet à pistons e de saxhorn*, París, L. Escudier, 1864.

<sup>79</sup> Arban, J.-B., *Extrait de la Grande méthode de cornet à pistons et de saxhorn, composée pour le conservatoire et l'armée*, París, L. Escudier, s. a. [1864]. Hay un ejemplar de este método en la Biblioteca Nacional de España, en la Sede de Recoletos, Sala Barbieri, con signatrua M/1620, 1853.

<sup>80</sup> *La Correspondencia*, 8-6-1865.

esposición que eleva a su Real Persona en 9 del mes próximo pasado, se ha servido admitir la dedicatoria que le ofrece del correcto y bien escrito *Método de cornetín a pistón* que ha compuesto últimamente. Lo que de su Real Orden le comunico a usted para su inteligencia y efectos consiguientes. Dios guarde a usted muchos años. El duque de Bailén. Palacio de San Ildefonso, 28 de julio de 1865. A don J. B. Arban, profesor del Conservatorio Imperial de París.<sup>81</sup>

También lo presentó al director del Real Conservatorio de Música y Declamación para su consideración como material didáctico. Inmediatamente se constituyó una comisión de profesores del centro para valorarlo, formada por Hilarión Eslava, Rafael Hernando, José de Juan Martínez, Miguel Sacristá, Domingo Broca y Antonio Romero. El 31 de julio emitió su dictamen, favorable en general, que fue publicado en la edición franco-española del *Extrait de la Grande méthode [...]*:

En vista de la solicitud que usted [J.-B. Arban] dirigió al Excelentísimo Señor Director de este Real Conservatorio con fecha de 3 de julio último para que esta corporación fuese examinando su *Gran método de cornetín a pistón*, fue nombrada al efecto una comisión compuesta de los señores profesores que han dado el siguiente dictamen que a la letra dice así:

Excelentísimo Señor: la Comisión encargada por orden de Vuestra Excelencia, fecha 4 de julio último, para examinar y dar dictamen acerca del *Gran Método de cornetín a pistón*,

---

<sup>81</sup> Arban, J.-B., *Extracto del gran método completo para cornetín de pistones y de saxhorn compuesto para el conservatorio y el ejército*, Paris, Alphonse Leduc, s. a. [1869], “Homenaje a Su Majestad la reina doña Isabel II”, p. [III].

compuesto por monsieur Arban, y que su autor ha presentado para dicho objeto a pesar de estar ya publicado y adoptado en el Conservatorio Imperial de París, en cuya escuela es profesor de dicho instrumento, después del estudio particular hecho de la obra por cada uno de los firmantes, ha acordado el siguiente dictamen que tiene el honor de elevar a conocimiento de Vuestra Excelencia.

[1] El estenso *Método de cornetín a pistón* de monsieur Arban está, en general, perfectamente pensado y escrito, tanto en su parte teórica, que está claramente expuesta y explicada, cuanto en la práctica, cuyos ejercicios están bien graduados, determinando siempre el carácter del cornetín.

[2] Así, que los ejercicios correspondientes a los golpes de lengua para la emisión del sonido, a los de intervalos ligados para el juego de labios, a los de escalas diatónicas y cromáticas, son excelentes y revelan el gran conocimiento y dominio que el autor tiene de dicho instrumento, lo cual se nota asimismo en los arpegiados que siguen a los de notas de adorno y que conducen metódicamente a que el discípulo asegure el combinado dominio de la lengua, de los labios y de los dedos; y muy particularmente los correspondientes para los dobles golpes de lengua, binarios y ternarios, que están perfectamente presentados para contribuir a aumentar extraordinariamente los recursos y efectos del cornetín.

[3] Todas estas cualidades se notan igualmente en los catorce estudios característicos, que resumen todas las dificultades tratadas anteriormente en el método, y que están muy en su sitio para asegurar al discípulo en todas ellas, a fin de prepararlo convenientemente para poder ejecutar brillantemente las doce brillantes piezas de concierto con que

finaliza esta importante obra, en la que, sin embargo, se deja notar con extrañeza el que su autor haya omitido todo lo concerniente a los diferentes matices y embellecimiento del sonido, como al mismo tiempo al buen fraseo y propia expresión musical.

[4] ¿Lo habrá considerado conveniente así su autor, o habrá sido una omisión involuntaria motivada, quizá, por esa absoluta preocupación que acerca de la parte de mecanismo absorbe hoy a casi todos los instrumentistas? Lástima es, de todos modos, que [no] exista en un método, que desde luego es el más importante que se ha publicado para la enseñanza del cornetín, y mucho más, cuando su autor, a quien afortunadamente estamos oyendo en los conciertos que actualmente estamos oyendo en el Circo del Príncipe Alfonso, hubiera podido tratar tan perfectamente unas materias que son indispensables para llegar a adquirir las cualidades de buen gusto que a él lo hacen tan notable cuan hábil concertista.

[5] En resumen, Excelentísimo Señor, la Comisión, ya que por lo que previene el capítulo 17 de las Instrucciones para el Régimen de la Enseñanza de este conservatorio, tiene que limitarse a decir su opinión acerca del mérito de la obra presentada, no puede menos que dar a ella su unánime aprobación por sus buenas cualidades teóricas y prácticas, permitiéndose al mismo tiempo hacer constar la recomendación que a Vuestra Excelencia dirige, para que en la época de revisión de nueva adopción de obras de texto se tenga presente el *Método de cornetín a pistón* de monsieur Arban, para los efectos a que haya lugar. Dios guarde a Vuestra Excelencia muchos años. Madrid, 29 de julio de 1865.

III. Introducción y primeras enseñanzas de cornetín de pistones en Madrid

Excelentísimo Señor Hilarión Eslava, Rafael Hernando, José de Juan Martínez, Miguel Sacristá, Domingo Broca, Antonio Romero. Excelentísimo Señor Director del Real Conservatorio de Música y Declamación.

El Excelentísimo Señor Director, de acuerdo en un todo con la Comisión, me ordena que lo participe a usted, así para los efectos que considere oportunos, autorizándole también para que pueda publicarlo si lo creyese conveniente. Lo que tengo el honor de comunicar a usted para su conocimiento. Dios guarde a usted muchos años. Madrid, 31 de julio 1865. El secretario, Rafael Hernando.

Señor don A. [por Jean] Baptiste Arban, profesor del Conservatorio Imperial de París.<sup>82</sup>

Examinado y valorado este método, la comisión recomendó tenerlo en cuenta para futuras revisiones de los materiales didácticos del Conservatorio y, asimismo, autorizó su publicación si su autor lo consideraba conveniente. Arban no lo dudó, y la editorial parisina de Alphonse Leduc publicó una edición bilingüe francocastellana: el ya citado *Extracto del gran método completo para cornetín de pistones y de saxhorn compuesto para el conservatorio y el ejército*, que debió imprimirse, aunque no lleva la fecha de publicación después del regreso a París de Arban de su primer viaje a Madrid.

---

<sup>82</sup> Arban, J.-B., *Extracto del gran método completo para cornetín...*, “Informe del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid”, p. IV.

### 3. 6.

## *El Extracto del gran método completo de conetín de pistones y de saxhorn, descripción, análisis y comparación con el original francés*

### **Ficha técnica**

#### **Arban, Jean-Baptiste**

*Extracto del gran método completo de cornetín de pistones y de saxhorn compuesto para el conservatorio y el ejército*, Paris, Alphonse Leduc, s. a. [1865-1866]

2 páginas en blanco sin numerar; portada interior, con la página del reverso en blanco; 16 páginas iniciales con texto, explicaciones y tablas teoricomusicales (pp. III-VIII, 1-10); 12 páginas con notación musical (pp. 7-18); 2 páginas con texto (pp. 19-20); 8 páginas con notación musical (pp. 21-28); 2 páginas con texto (pp. 29-30); 10 páginas con notación musical (pp. 31-40); 4 páginas con texto escrito y ejemplos musicales (pp. 41-44); 14 páginas con notación musical (pp. 45-38); 2 páginas con texto (pp. 59-60); 8 páginas con notación musical (pp. 61-68); 2 páginas con texto (pp. 69-70); 17 páginas con notación (pp. 71-87); 1 página en blanco (p. [88]); 1 página con el índice (p. [89]); 1 página en blanco (p. [90]).

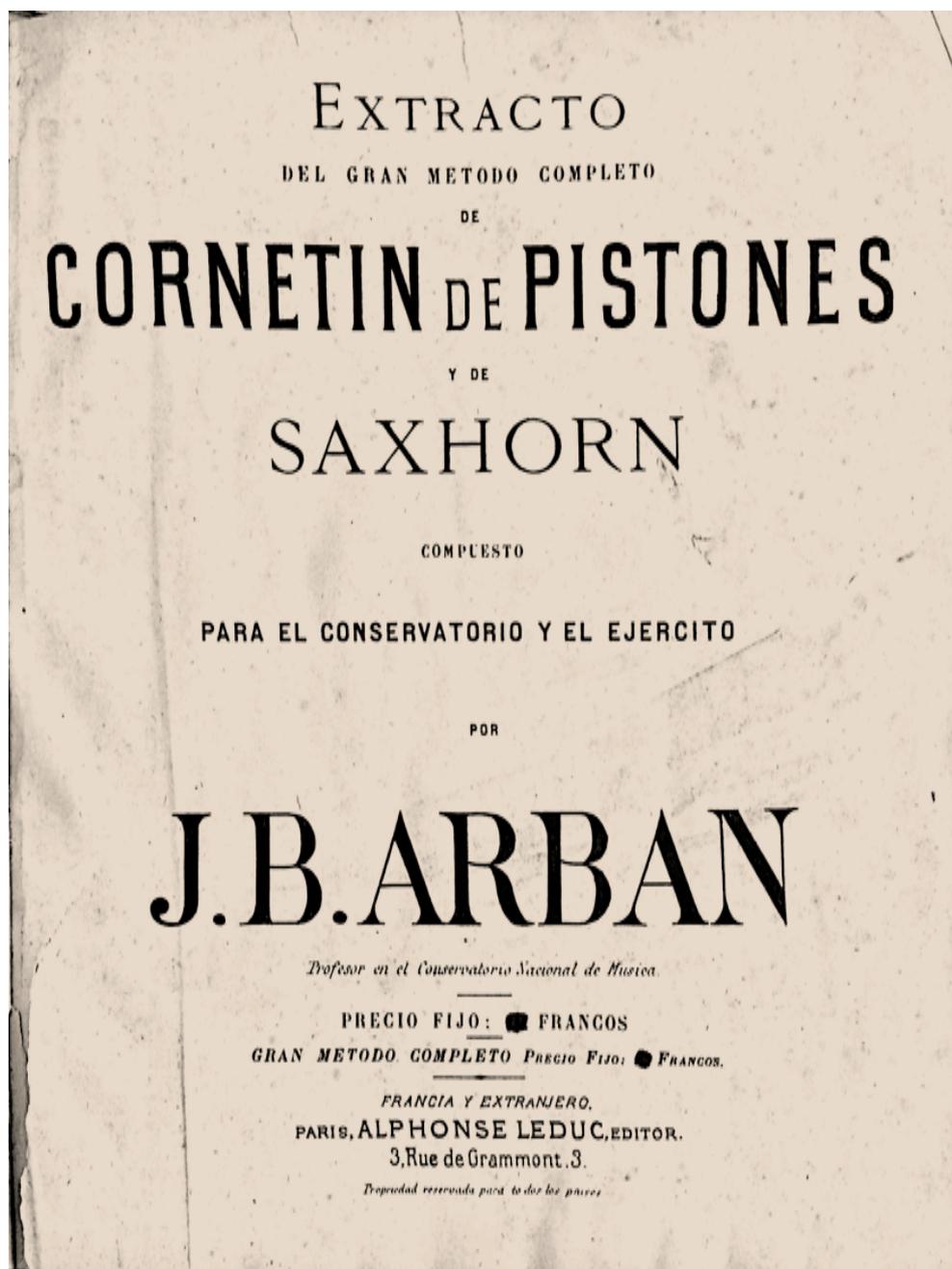
52 hojas, 328 x 254 mm.

Encuadernación 336 x 265 mm, tapas duras de carton, color rojo carmín, sin título.

Portada interior: *Extracto del gran método completo de cornetín de pistones y de saxhorn compuesto para el conservatorio y el ejército*, por J. B. Arban, profesor del Conservatorio Nacional de Música. Precio fijo: 10 [tachado con mancha de tinta negra] francos, Gran método completo precio fijo 25 [tachado con mancha de tinta negra] francos. Francia y extranjero. Paris, Alphonse Leduc, editor, 3, Rue de Brammont, 3. Propiedad reservada para todos los países.

[música impresa, método didáctico]

[1ª edición]



Este método es una edición francoespañola hecha por Alphonse Leduc del ya citado *Extrait de la Grande méthode de cornet à pistons et de saxhorn*, impresa por Escudier, aunque contiene pequeñas diferencias respecto de aquella primera edición.

Previamente, Leduc había publicado una nueva edición francesa del *Extrait de la Grande méthode...*<sup>83</sup> Esta edición reproduce prácticamente igual la de Escudier. Añade al principio, además del “Rapport du Comité des Études du Conservatoire sur la *Méthode de cornet à pistons y de saxhorn* de m. Arban ” –que también figura al inicio de las ediciones de la *Grande méthode*–, la “Note ministérielle relative a la *Méthode de cornet à pistons et de saxhorn* composé par M. Arban [...]” –extraída del núm. 182 del *Moniteur de l’Armée. Journal Officiel Militaire*–, en la que por iniciativa del ministro secretario de Estado de la Guerra, el método de Arban fue examinado por otra comisión, en la que estaba Hector Berlioz, y dictaminaba que

[...] est essentiellement pratique, et se distingue par l’ordre parfait dans lequel elle est présentée, par les éléments précieux et les utiles indications qu’elle referme pour l’enseignement spécial des instruments en cuivre [...]<sup>84</sup>

Sigue –igual que en el *Gran méthode* y l’*Extrait* de Escudier–, el “Avant-propos”, la tabla con las extensiones y dibujos de los instrumentos de la familia, la explicación de la “Etendue du cornet a pistons et du saxhorn”

---

<sup>83</sup> Arban, J.-B., *Extrait de la Grande méthode de cornet à pistons et de saxhorn, composée pour le conservatoire et l’armée*, nouvelle édition, Paris, Alphonse Leduc, s. a. [1868].

<sup>84</sup> Arban, J.-B., *Extrait de la Grande méthode...*, Alphonse Leduc, portada interior v.

y llegado este punto, la edición de Leduc, a diferencia de la de Escudier, incluye, como en la *Grande méthode*, el apartado dedicado a la “Cornet à pistons en Ut”, una “Deuxième tablature” y el “Emploi de la coulisse d’accord”. Los siguientes apartados son los mismos hasta que llegado el capítulo dedicado al estilo, Leduc reproduce, siguiendo literalmente el *Grande méthode*, el apartado titulado “Défauts à éviter”, que Escudier había suprimido.<sup>85</sup> A partir de aquí, ambas ediciones del *Extrait* són coincidentes.

La edición francoespañola es igual que la francesa de Leduc, excepto al principio en lo que podría llamarse apartado protocolario. Inicia con el homenaje que el autor tributó a la reina Isabel II, en lo que sería la portadilla interior. Sigue, en el verso de esa página, que ocupa por completo, el “Informe del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid” —anteriormente transcrito—, como garantía, sin duda, de la calidad didáctica y musical del método. Este informe, aunque es favorable y ensalza las cualidades y valores del método y de su autor, crítica no obstante el hecho de que omite “todo lo concerniente a los diferentes matices y embellecimiento del sonido, como al mismo tiempo al buen fraseo y propia expresión musical”, aspecto que la comisión de profesores consideró, cuanto menos, sorprendente —y que, en base a la experiencia docente, no podemos compartir aquí este análisis—.

---

<sup>85</sup> Cf. Arban, J.-B., *Extrait de la Grande méthode...*, Alphonse Leduc, pp. 7-9 y ———, *Extrait de la Grande méthode...*, Léon Escudier, p. 5.

Al respecto, ya algunas críticas a los conciertos de Arban en su primera venida a Madrid, refieren también esta falta de sentimiento y carácter en la interpretación musical en favor de la técnica:

[...] Monsieur Arban tiene un lunar como director, y es que todo lo subordina al efecto, prescindiendo muchas veces de la verdad y el sentimiento. Esto se notó bien en las dos fantasías que se tocaron, especialmente en la de *Lucia* [...] <sup>86</sup>

La comisión trata de justificar dicha omisión en base a un olvido involuntario, pero apunta una causa que responde a una situación ciertamente habitual en aquel momento en el campo de la interpretación musical: “absoluta preocupación que acerca de la parte de mecanismo absorbe hoy a casi todos los instrumentistas”. No obstante, Arban, en la pequeña introducción que hace a la “Dernière partie” de su *Grande méthode complète...* justifica esta –en palabras de la comisión de profesores de Conservatorio de Madrid– “omisión”, argumentando que “il y a des choses que peuvent se transmettre de vive voix, mais qui ne sauraient être confiées au papier sans engendrer la confusion et l’obscurité [...]” y considerando aún insuficiente esta afirmación, añade: “il y a d’autres choses encore d’un ordre si élevé et si subtil qu’elles se refusent à

---

<sup>86</sup> *La Iberia*, 6-8-1865.

No obstante, en otras crónicas musicales, se ensalza su expresividad y sentimiento como director (*La correspondencia de España*, 24-7-1865):

[...] Y ya que han hablado de este señor como instrumentista y compositor, debemos añadir que es un excelente director de orquesta, alma y vida de aquel bello conjunto, imprimiéndole con su espresiva batuta unidad, colorido, energía y sentimiento: así se explica el silencio con que la escogida concurrencia saborea estos brillantes conciertos, silencio que se interrumpe con estrepitosos aplausos al final de cada pieza.

l'interprétation de la parole aussi que de l'écriture. On les sent, on les devine, on ne les explique pas.”<sup>87</sup>

Contrasta este informe de la comisión de profesores del Real Conservatorio de Madrid que, como ya se ha dicho, es en general favorable, a pesar de la crítica que contiene, con el “Rapport du Comité de Études du Conservatoire [de París], sur le *Méthode de cornet à pistons et de saxhorn* de M. Arban” emitido por el Comité des Études Musicales du Conservatoire de Paris, totalmente favorable y hasta adulator con su autor que figura —ya se ha indicado— tanto en la primera página del *Grande méthode*, como en la primera del del *Extrait*.<sup>88</sup> También se incluye en la edición francoespañola, en la página inmediatamente siguiente a la del informe de los profesores del Conservatorio de Madrid. Está en francés y, en columna paralela, traducido al castellano:

Rapport du Comité des Études Musicales du Conservatoire de Paris sur la *Méthode de cornet à pistons et de saxhorn* de monsieur Arban.

Le Comité des Études Musicales a examiné la méthode qui lui a été soumise par monsieur Arban.

Cet ouvrage, comportant des développements considérables, repose sur d'excellentes doctrines et n'omet aucun des enseignements propres à former un bon cornettiste.

C'est, en quelque sorte, le résumé des connaissances acquises par l'auteur, au moyen d'une longue pratique comm

---

<sup>87</sup> Arban, J.-B., *Grande méthode complète...*, p. 192.

<sup>88</sup> Arban, J.-B., *Grande méthode complète...*, sin número de p.; ——— : *Extrait de la Grande méthode de cornet à pistons...*, sin número de p.

*III. Introducción y primeras enseñanzas de cornetín de pistones en Madrid*

professeur et exécutant, et une consécration écrite des résultats exceptionnels dont a été marquée sa carrière de virtuose.

Les différents genres d'articulations, les divers coups de langue, les notes d'agrément, les staccati sont sérieusement abordés, ingénieusement analysés et heureusement résolus; les nombreuses leçons qu'y consacre l'auteur ont droit à une mention toute particulière.

Dans la riche série d'enseignements où sont traitées toutes les autres questions musicales, on remarque également une intelligence approfondie des difficultés et un tact parfait à en triompher.

La dernière partie de l'ouvrage renferme une longue suite d'études aussi intéressantes par le fond que par la forme, et se termine par une collection de solos qui sont comme la mise en oeuvre de ce que a été enseigné précédemment: dans ces études et dans ces solos brillent les qualités éclatantes et solides à la fois dont l'auteur a si souvent fait preuve.

En conséquence, le Comité, rendant hommage au mérite et à l'utilité de la méthode dont monsieur Arban est l'auteur, n'hésite pas à l'approuver, ainsi qu'à l'adopter pour l'enseignement au Conservatoire.

Auber, Meyerbeer, Kastner, A. Thomas, Reber, Bazin, Benoist, Dauverne, Vogt, Prumier, Émile Perrin, Édouard Monnais –commissaire impérial–, A. de Beauchesne –secrétaire–.

### III. Introducción y primeras enseñanzas de cornetín de pistones en Madrid

Informe de la Comisión de los Estudios Músicos del Conservatorio sobre el *Método de cornetín de pistón y de saxhorn*, por monsieur Arban.

La Comisión de los Estudios Músicos ha examinado el método que le ha sido sometido por monsieur Arban.

Esta obra, que contiene desarrollos considerables, está basada en excelentes doctrinas, y no omite pormenor alguno propio para formar un buen cornetista.

En cierto modo, es el resumen de los conocimientos que el autor ha adquirido por medio de una larga práctica como profesor y ejecutante, una consagración escrita de los resultados excepcionales que han señalado la carrera como la de un hombre de talento en las bellas artes.

Los diferentes géneros de articulaciones, los varios movimientos de la lengua, las notas de adorno y los *stacati* son ejecutados con toda perfección, analizados con sumo ingenio y resueltos con el mejor éxito; las numerosas lecciones que el autor ha consagrado a cada punto de éstos merecen con justo título particular mención.

En la rica serie de doctrinas a cuya luz resuelve todas las demás cuestiones de la música, resulta igualmente la profunda inteligencia de las dificultades y el admirable tacto con que las resuelve.

La última parte de la obra comprende una extensa sucesión de estudios tan esenciales por su naturaleza misma como por su forma, y termina por una colección de solos que son, por decirlo así, la ejecución de lo que se ha enseñado anteriormente. Sobresalen en estos estudios y solos las

cualidades más brillantes y sólidas de que tan a menudo ha dado pruebas el autor.

En consecuencia, al tributar homenaje al mérito y a la utilidad del método de monsieur Arban, la Comisión no vacila en aprobarlo y adoptarlo para la enseñanza en el Conservatorio.

Auber, Meyerbeer, Kastner, A. Thomas, Reber, Bazin, Benoist, Dauverne, Vogt, Prumier, Émile Perrin, Édouard Monnais –comisario imperial–, A. de Beauchesne –secretario–.<sup>89</sup>

No incluye esta edición francoespañola la “Note ministérielle relative [...]” como ya se ha visto, también totalmente satisfactoria en cuanto a la idoneidad del método de Arban.

Resulta cuanto menos sorprendente que en la edición de este método se incluya un informe sobre sus cualidades que plantee alguna crítica o reparos sobre su completa idoneidad, más aún cuando la edición va encabezada por un homenaje a Isabel I en el que, además se valora el método como “correcto y bien escrito”.<sup>90</sup> Hay que señalar que las valoraciones positivas que hace dicho informe prevalecen, sin duda alguna por lo menos en cuanto a cantidad, sobre la única negativa, de manera que como aval del método, este informe no es, en absoluto, desfavorable.

---

<sup>89</sup> Arban, J.-B., *Extracto del gran método completo para cornetín...*, “Informe del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid”, p. [V].

<sup>90</sup> Arban, J.-B., *Extracto del gran método completo para cornetín...*, “Homenaje a Su Majestad la reina doña Isabel II”, p. [III].

Ahora bien ¿por qué la comisión de profesores del Conservatorio de Madrid enmienda o se muestra más exigente que el Comité des Études Musicales du Conservatoire de Paris, cuando en éste había personalidades musicales de la talla de Giacomo Meyerbeer o Daniel-François Esprit Aubert, dos de los compositores de música para escena y óperas de mayor éxito en el París de entonces?

Ninguna prueba documental conocida hasta ahora permite responder con incostestable solvencia a esta pregunta. No obstante, puede pensarse que dicha valoración no totalmente positiva respondiera, en primer lugar, a un sentimiento, podríamos llamarlo, de “afirmación musical nacional española”, de defensa de la calidad de los músicos españoles frente al predominio musical francés en aquel momento y, en particular, de la admiración que habían despertado entre parte del público aficionado madrileño los recientes conciertos de Jean-Baptiste Arban y los músicos franceses venidos con él. De hecho, algunas críticas musicales a dichos conciertos dejan constancia de esta defensa:

El concierto de despedida dado el lunes en el circo del Príncipe Alfonso por monsieur Arban [...] fue una verdadera solemnidad musical [...] recibió [...] nutridos y espontáneos aplausos [...] Monsieur Arban ha encontrado en una sola noche, y en la despedida, la recompensa de su mérito y de sus esfuerzos.

No dejaremos de tributar también elogios a los profesores españoles que componían la orquesta, por su inteligencia, disciplina y buen deseo. La verdad es que nosotros contamos hoy con grandes elementos músicos, y no tenemos que

envidiar nada en este punto a pueblo alguno. La cuestión está en saber dirigir esos elementos, sacando a ellos el gran partido a que se prestan.<sup>91</sup>

O esta otra, en la que, frente a Arban, se exalta en particular a un músico español, a quien se califica de “héroe”:

[...] noches pasadas tuve el placer de asistir a un magnífico concierto dado por Arban, a quien ya conocen ustedes, y la gran satisfacción de ver que el héroe de aquella fiesta fue nuestro compatriota el señor Pujol, que obtuvo una de esas grandes y verdaderas ovaciones de las que se ven pocas aquí.<sup>92</sup>

También debieron influir, en segundo lugar, cuestiones de prestigio profesional personal o, incluso, de intereses comerciales. En aquella comisión estaba José de Juan Martínez, profesor de este instrumento en el Real Conservatorio de Madrid, quien, como tal, tendría una serie de materiales didácticos propios, fruto de su experiencia como profesor e intérprete del instrumento –recuérdese que, como mínimo desde 1845, de Juan ya tocaba el cornetín de pistones en conciertos públicos–, que utilizaría en sus clases del conservatorio.

---

<sup>91</sup> *La Iberia*, 6-8-1865.

<sup>92</sup> *La Correspondencia de España*, 30-9-1967.

En otra crónica sobre los conciertos de Arban (*La Iberia*, 8-5-1868, p. 3), en este caso el que dio en el Teatro de la Zaruela el 7 de mayo de 1868, aunque no es una cuestión estrictamente de valoración de cualidades musicales, podemos leer:

[...] Otro consejo nos vamos a permitir: que se redacten los carteles y programas en español y no en francés, porque si una gran parte del público comprende este idioma, la mayoría no, y no se debe olvidar que estamos en España.

Por su parte, Antonio Romero, profesor de clarinete del conservatorio, era propietario de una importante editorial de música que, ante el hecho que fuera la editorial parisina de Alphonse Leduc la que editara el método, consideraría la publicación una competencia para su negocio y, en consecuencia, una disminución de su cuota de mercado.<sup>93</sup> De hecho, ya en 1862 había publicado el *Método completo de cornetín y de fliscorno, con pistones o cilindros*, de José Beltrán.<sup>94</sup> Seguramente sería éste método que se utilizaría en el Conservatorio de Madrid desde entonces, pues García Coronel, años después, lo siguió manteniendo en su plan de estudios como libro básico, junto con el *Gran méthode* de Arban y el *Méthode théorique et pratique du cornet à pistons au cylindres* de Dauverné.<sup>95</sup>

Sigue el “Prólogo”, también bilingüe, exactamente el mismo que aparece en la primera edición del *Grande méthode*, y en la del *Extrait*. A continuación está la tabla con los dibujos de los instrumentos de la familia y los correspondiente pentagramas con los armónicos, exactamente igual que en los dos métodos anteriormente citados.<sup>96</sup> Hay en el verso de la página de esta tabla –en esto difiere de la edición francesa, que no lo incluye– un índice en el que a dos columnas, ambas

---

<sup>93</sup> Verdaderamente, Antonio Romero fue celoso defensor de su negocio, hasta en punto que en su edición española de 1870 de *Les difficultés du piano*, de Henri Herz, en la portada hace pública advertencia:

Esta obra es propiedad del su editor D. Antonio Romero, el cual perseguirá ante la ley cualquiera reproducción española o introducción de ediciones extranjeras.

<sup>94</sup> Beltrán, J. M<sup>a</sup>, *Método completo de cornetín y de fliscorno, con pistones o cilindros*, Madrid, Antonio Romero, 1862.

<sup>95</sup> *Vid.* de esta Tesis Capítulo 5, apartado 5.6.1., pp. 380-384.

<sup>96</sup> Arban, J.-B., *Extracto del gran método completo para cornetín...*, pp. VI-VII; ——— : *Extrait de la Grande méthode de cornet à pistons...*, pp. 1-2; ——— : *Grande méthode complète...*, Alphonse Leduc, pp. [1-2].

en castellano, están los contenidos del *Gran método* a la izquierda y los del *Extracto* a la derecha, en una especie de comparación de materias.<sup>97</sup> Las ediciones francesas del *Extrait*, tanto la de Escudier como la de Leduc, tienen el índice al final, pero sólo el del *Extrait*.<sup>98</sup>

Continúa con la explicación teórica, igualmente bilingüe y a dos columnas, que reproduce mismos contenidos y texto que la edición francesa y el *Grande méthode*.<sup>99</sup> A partir de aquí, el *Extracto del Gran método...* sigue literalmente el *Extrait de la Grande méthode...*,<sup>100</sup> —excepto, obviamente, las breves explicaciones teóricas, que siempre son bilingües—, incluso con la misma tipografía y numeración de páginas, que no es correlativa respecto de la explicación teórica inicial, sin traducir los títulos de los diversos estudios al castellano, lo que revela que se utilizaron las mismas planchas que para la edición francesa. Cierra la edición la “Table de matières”, solo en francés, como en el *Extrait de la Grande méthode...*<sup>101</sup>

En realidad, la eficacia y uso didácticos de este método debió ser, por lo menos a nivel institucional de la enseñanza oficial y reglada, verdaderamente reducidos, ya que, como se ha dicho en diversas

---

<sup>97</sup> Arban, J.-B., *Extracto del gran método completo para cornetín...*, p.VIII.

<sup>98</sup> Arban, J.-B., *Extrait de la Grande méthode de cornet à pistons...*, Léon Escudier, p. 88 ; ———, *Extrait de la Grande méthode de cornet à pistons...*, Alphonse Leduc, p. 88.

<sup>99</sup> Arban, J.-B., *Extracto del gran método completo para cornetín...*, pp. 8-10; ———, *Extrait de la Grande méthode de cornet à pistons...*, Alphonse Leduc, pp. [3-7], ———, *Grande méthode complète...*, pp. 4-10.

<sup>100</sup> Arban, J.-B., *Extracto del gran método completo para cornetín...*, pp. 7-87 (en realidad, si se sigue correlativamente la numeración respecto de la explicación teórica inicial, son las pp. 11-91); ———, *Extrait de la Grande méthode de cornet à pistons...*, Alphonse Leduc, pp. 7-87.

<sup>101</sup> Arban, J. B., *Extracto del gran método completo para cornetín...*, p. [89]; ———, *Extrait de la Grande méthode de cornet à pistons...*, Alphonse Leduc, p. 88.

ocasiones a lo largo de la Tesis, en 1868 las enseñanzas de cornetín de pistones fueron suprimidas de la ya entonces llamada Escuela Nacional de Música y Declamación, por lo que el método, si llegó a usarse en dicha escuela, dejó de estar vigente a partir de aquel curso.

Además, al tratarse de un extracto, o selección respecto del *Gran méthode*, su uso no era imprescindible si se tenía éste, por lo que con toda seguridad debió preferirse el método completo. De hecho, cuando García Coronel traza su plan de estudios, toma el *Gran méthode*, junto a otros, como texto básico, y en ningún momento hace referencia al *Extracto*. Prueba de la escasa difusión que debió tener la edición francoespañola del *Extrait* de Arban es que resulta difícil de encontrar una edición; ni siquiera en la Biblioteca Nacional de España hay ningún ejemplar, y sin embargo sí que la hay del *Extrait* publicado por Léon Escudier en 1864.



## *CAPÍTULO IV*

Los *Estudios para cornetín*, de José de Juan Martínez:  
transcripción, edición y análisis musicodidáctico



#### 4.1.

##### *José de Juan Martínez, profesor de cornetín de pistones*

Con la introducción de los pistones, hecho clave para la evolución técnica de los instrumentos de viento metal, para el progreso de la composición e instrumentación orquestal y la consiguiente disposición de las secciones de metal de las orquestas, capaces a partir de aquel momento de abordar el nuevo repertorio romántico, y también para el desarrollo de las bandas de música militares y civiles, a José de Juan Martínez se le concedió, según consta en acta del Real Conservatorio de Madrid firmada por su director, el Real nombramiento como profesor de cornetín de pistón el 14 de diciembre de 1857, plaza dotada con un sueldo de 1.500 pesetas anuales, de la que tomó posesión el 1 de enero del año siguiente.

Once años después, la reforma de las enseñanzas musicales de junio de 1868 suprimió la enseñanza del clarín y del resto de instrumentos de vientos en la llamada, a partir de aquel momento, Escuela Nacional de Música y Declamación, por lo que se le declaró excedente.<sup>1</sup> Con posterioridad, por Real Orden de 14 de octubre de 1879, se le rehabilitó en su plaza, de la que tomó posesión nuevamente el 1 de noviembre siguiente. El 4 de julio de 1880 se le concedió un aumento de sueldo a 3.000 pesetas por tres quinquenios, a razón de 500 pesetas cada uno.

Ya septuagenario, fue cesado por razones de edad de su plaza de clarín supernumerario en la Real Capilla en 1882. Un año más tarde, fue sustituido como profesor numerario de cornetín de pistones por Tomás García Coronel, matriculado desde 1866 en sus clases del Conservatorio y quien previamente también había ocupado la plaza que había dejado vacante en la Real Capilla.<sup>2</sup> José de Juan Martínez murió en Madrid, en 1888.

José de Juan Martínez fue el primer profesor que impartió en España las enseñanzas regladas de este nuevo instrumento y quien, al igual que había hecho anteriormente con el clarín, compuso uno de los primeros materiales didácticos españoles –no puede decirse que sea propiamente

---

<sup>1</sup> Decreto de 15 de diciembre de 1868, del Ministerio de Fomento, declarando disuelto el Conservatorio de Música y Declamación y creando en Madrid una Escuela nacional de Música (Ministerio de Fomento), *Gaceta de Madrid* núm. 355, 20-12-1868, pp. 1-2; cf. Decreto de 2 de julio de 1871, del Ministerio de Fomento aprobando el Reglamento de la Escuela Nacional de Música (“Objeto de la Escuela Nacional de Música”), *Gaceta de Madrid* núm. 186, 5-7-1871; Reglamento de la Escuela Nacional de Música, *Gaceta de Madrid*, núm. 186, 5-7-1874.

<sup>2</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, 1882. *Don Tomás García Coronel [...] Propuesta a su Majestad para el cargo de cornetín supernumerario, sin sueldo, de la Real Capilla, nombrado por Real Orden de 14 de julio*, García Coronel, T., [Instancia, N 2394.329, solicitando ser nombrado para ocupar la plaza de cornetín supernumerario de la Real Capilla], 2 de marzo, 1882.

*Vid.* Capítulo 5, pp. 343-345.

un método— para cornetín de pistones: los *Estudios para cornetín*.<sup>3</sup> Quedaron inéditos, si bien siguieron estando presentes en el plan de estudios de su sucesor, Tomás García Coronel, como se verá en el capítulo siguiente.<sup>4</sup>

Además, también escribió y se conservan en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid algunos manuscritos de José de Juan Martínez con piezas escritas para pruebas y exámenes de varios de sus alumnos, seguramente para los premios finales.<sup>5</sup>

No tenemos constancia de otro material didáctico que se utilizara en el Conservatorio de Madrid para la enseñanza del cornetín de pistones hasta que García Coronel, sucesor de José de Juan, introdujo en el plan de estudios otros métodos. Fue por tanto José de Juan quien, ante la escasez de materiales didácticos propiamente españoles para la enseñanza del nuevo instrumento, tuvo que confeccionar estudios de perfeccionamiento para sus alumnos y también, suponemos, para él mismo, pues como ya se ha indicado, tocaba el cornetín de pistones en varias formaciones musicales de la época treinta años antes de que se implantaran las enseñanzas regladas del nuevo instrumento y, necesariamente, tuvo que aprender él también su técnica y mecanismo desde el clarín.

En cualquier caso, en 1857, el mismo año en que se nombra profesor de cornetín de pistones a José de Juan, Antonio Romero publicó un

---

<sup>3</sup> De Juan Martínez, J. *Estudios para cornetín por don José de Juan Martínez. Sexto año de enseñanza oficial en la Escuela Nacional de Música*, manuscrito [1836], RCSMM-BFA, S/1095 (olim R. 10368, 7-2-52).

<sup>4</sup> Vid. Capítulo 5 de esta Tesis, pp. 380-384.

<sup>5</sup> RCSMM-BFA, sin signatura.

opúsculo titulado *Cornetín. Escalas generales e instrucciones indispensables para aprender a tocar dicho instrumento*,<sup>6</sup> y poco después, en 1862, publicaba el *Método completo de cornetín y de fliscorno, con pistones o cilindros* de José Beltrán, por lo que no resulta descabellado pensar que seguramente serían estos materiales didácticos, seguramente los primeros publicados en España para el nuevo instrumento, los que se utilizarían en las aulas del Conservatorio de Música de Madrid.<sup>7</sup> También publicó Romero, aunque parece que unos años después –hacia 1870– el método de César Ferrocí, quien ya en 1865 estaba en Madrid dirigiendo la orquesta del Circo del Príncipe Alfonso.<sup>8</sup>

Cuando se implantaron las enseñanzas regladas de clarín en el Real Conservatorio de Música de Madrid, fue José de Juan el encargado de establecer la didáctica del instrumento. Él redactó el primer método para este instrumento en España. No se editó en su época, por lo que posiblemente no llegara a tener mayor difusión que su uso como material didáctico interno en las clases del Conservatorio. En Francia, sin embargo, la publicación de métodos para clarín se había iniciado en los años 20 de esa centuria –en Alemania a finales de la década y principios de la siguiente–, fundamentalmente gracias a David Buhl, músico

---

<sup>6</sup> Romero y Andía, A., *Cornetín. Escalas generales e instrucciones indispensables para aprender a tocar dicho instrumento*, Madrid, Antonio Romero, 1857.

<sup>7</sup> Beltrán, J. M<sup>a</sup>, *Método completo de cornetín y de fliscorno, con pistones o cilindros*, Madrid, Antonio Romero, 1862.

<sup>8</sup> Ferrocí, C., *Método elemental de clarín o tramba con 3 pistones o cilindros*, Madrid, Antonio Romero [1770].

*La Soberanía Nacional*, 22-4-1865:

[...] monsieur Arban traerá del extranjero todos los [músicos] necesarios hasta completar una orquesta de primer orden. La orquesta para las funciones ecuestres [del Circo del Príncipe Alfonso] será diferente de la que toque en los conciertos, y [estará] dirigida por monsieur C. Ferrocí [por Ferrocí].

militar, quien en 1825 publicó su *Méthode de trompette*, analizado en esta Tesis con mucho detalle en tanto que sirvió de modelo literal para que de Juan redactara su *Método de clarín*.<sup>9</sup>

Cuando se implantó el cornetín de pistones, también en su literatura didáctica España iba con retraso respecto de Francia. El equivalente al opúsculo de 1855 de Antonio Romero sería la *Teorie au tablature de la trompette a pistons*, de 1827-1828, de François Dauverné, profesor estrictamente contemporáneo de José de Juan. Poco después, entre 1834 y 1835, mientras de Juan utilizaba su método de cornetín manuscrito en sus clases, Dauverné publicaba otro de sus métodos, el *Méthode de trompette a pistons*. Ese mismo año L. Dufrené hacía lo propio con su *Grande méthode raisonnée de cornet-trompette a pistons*, publicado en París por Gambaro.<sup>10</sup> El método de Beltrán, que sería el equivalente español a dichas métodos, se publicó, ya se ha dicho, ventiocho años después.

---

<sup>9</sup> Vid. Anzenberger, F., "Method books for natural Trumpet in the 19th Century: an annotated bibliography", *Historic Brass Society Journal*, vol. 5, 1993, pp. 2-21; Proksch, B., "Buhl, Dauverné, Kresser, and the Trumpet in Paris, ca. 1800-1840", *Historic Brass Society Journal*, vol. 20, 2008, pp. 62-99.

<sup>10</sup> Dufrené, L., *Grande méthode raisonnée de cornet-trompette a pistons dédiée à ses élèves*, Paris, Gambaro, 1844.

4.2.

*Los Estudios para cornetín de José de Juan Martínez. Localización, descripción y contenidos del manuscrito*

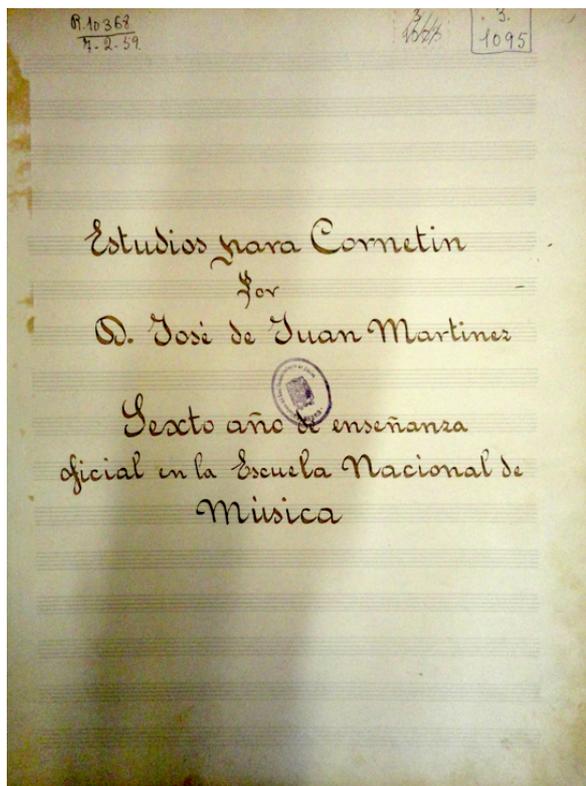
**Ficha técnica**

**De Juan Martínez, José**

*Estudios para cornetín por don José de Juan Martínez. Sexto año de enseñanza oficial de la Escuela Nacional de Música*

Real Conservatorio de Música de Madrid, Biblioteca, 3.1095 (*olim* R.10358/7-2-39)

Papel pautado con pentagramas de imprenta



El manuscrito se conserva en la Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid, con signatura 3.1095 (*olim* R.10358/7-2-39). En la primera hoja, en tinta negra, el título: *Estudios para cornetín, por don José de Juan Martínez. Sexto año de enseñanza oficial en la Escuela Nacional de Música*. Las restantes contienen los diversos estudios, con escritura musical actual, en tinta negra, a dos caras.

El manuscrito contiene 48 estudios, numerados al comienzo de cada uno de ellos correlativamente con numeración árabe, en diferentes tonalidades y de extensiones variables, con sus correspondientes anotaciones de tempo, signos de articulación y de matices agógicos y dinámicos. En el margen superior de la hoja número 2, también en tinta negra, la anotación “después de estudiado en su tono, transportarlo tono alto y tono bajo,  $\frac{1}{2}$  bajo y  $\frac{1}{2}$  alto.” No contiene ninguna explicación teórica, por lo que hay que considerarlo estrictamente como un método de técnica instrumental.

En cuanto a su fecha de composición, ningún dato permite conocerla con exactitud. Si se tiene en cuenta que José de Juan Martínez tomó posesión de la plaza de profesor de cornetín de pistones el 1 de enero de 1858, estos estudios debieron gestarse, en principio, entre dicho año y 1863, pues el sexto curso se implantaría en el año académico de 1864-1865. Ahora bien, si atendemos al título del manuscrito que dice “[...] sexto año de enseñanza oficial en la Escuela Superior de Música”, y sabiendo –como ha quedado explicado en el apartado anterior– que dicha escuela se fundó por Decreto de 15 de diciembre de 1868, el método, por lo menos la redacción del ejemplar que se conserva

actualmente en la Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid, no puede ser anterior a dicha fecha.

La reforma de las enseñanzas musicales de junio de 1868 suprimió –como se ha indicado anteriormente–, entre otras, la enseñanza del clarín en la recién fundada Escuela Nacional de Música. En consecuencia, José de Juan fue cesado como profesor y no fue hasta octubre de 1879 cuando nuevamente se le rehabilitó. Por tanto, estos estudios no podrán ser, al menos en su redacción final, anteriores a 1879, o a 1884, cuando nuevamente se reimplantaría el sexto curso de la especialidad, suponiendo que dicha implantación hubiera sido progresiva en cada nuevo curso académico.

Sin embargo, en 1883 José de Juan ya había sido sustituido como profesor por Tomás García Coronel, y es precisamente García Coronel quien, en su *Memoria historico-descriptiva del clarín y cornetín*, redactada aquel mismo año para las oposiciones a la plaza de profesor de cornetín de la Escuela Nacional de Música y Declamación, habla de estos estudios y los implanta como texto en el plan de estudios.<sup>11</sup>

Llegados a este punto, son varias las preguntas que se plantean y a las que, en el momento actual, no se les ha podido dar respuesta: ¿es este método una compilación de estudios y ejercicios que José de Juan utilizaba previamente en sus clases y que luego reunió en un método, o fueron compuestos ex novo? ¿Fue Tomás García Coronel quien, recién nombrado profesor de la Escuela Nacional de Música y ante la falta de

---

<sup>11</sup> García Coronel, T., *Memoria historico-descriptiva del clarín y del cornetín [...]*, 1883, ff. 26-28.

material didáctico, animó a su profesor a que los compusiera o compilara para uso de los alumnos de sexto curso?

Son, en cualquier caso, obra de madurez, y casi con toda seguridad compendio de todos los ejercicios que, desde que se introdujo en cornetín de pistones en las orquestas a finales de la década de los años 30 del siglo XIX, él mismo practicaría para ejercitarse en la técnica del nuevo instrumento de pistones para así poder interpretar con éxito y gran lucimiento las piezas de exhibición que se programaban en los conciertos madrileños.

### 4.3.

#### *Criterios de transcripción y edición*

La notación musical de estos estudios es, obviamente por la fecha de composición y escritura, la actual. Asimismo, la caligrafía es impecable, clara y completa, por lo que su transcripción no ha causado ningún problema que deba reseñarse ni comentarse.

En cuanto a la edición, se ha mantenido, por fidelidad al original, la misma ordenación de los estudios. En ningún momento se ha planteado una reorganización de acuerdo con los resultados del análisis realizado en base a su dificultad técnica, tonalidades u otro criterio que pudiera aportar un principio organizativo a posteriori de la compilación original y que alterara su literalidad.

En la presente edición, transcribimos y presentamos cada estudio y, en paralelo, el análisis que de él se ha realizado. Este análisis se ha basado en los siguientes campos:

- 1. Objetivo:** determina si se trata de un estudio exclusivamente técnico y de mecanismo del instrumento o si, además, también practica aspectos interpretativos como el fraseo, dinámicas y expresividades, facultades *cantabile*, etc.
- 2. Compás:** el compás en que está escrito el estudio (en ningún caso se produce un cambio de compás en el transcurso del estudio)
- 3. Número de compases:** número total de compases que forman el estudio
- 4. Tonalidad principal:** la general del estudio, importante porque luego se pide el transporte
- 5. Indicación de tempo:** el valor temporal que el autor indica como principal para el estudio
- 6. Objetivos y recursos técnicos:** analiza la finalidad técnica que persigue el estudio, desglosada en:
  - 6.1. Digitación: valoración de las posiciones más complejas que practica el estudio
  - 6.2. Respiración: en base a los momentos en que debe hacerse y según la mayor o menor dificultad que presenta su realización según el tiempo disponible

- 6.3. Diseños rítmicos/figuración: los valores métricos más frecuentes o que dominan en el discurso musical de cada estudio, su agrupación y disposición
- 6.4. Articulación: como están articulados los diseños rítmicos
- 6.5. Intervalos: especifica las distancias de entonación más significativas por su grado de dificultad técnica
- 6.6. Transporte: se indican los tonos resultantes en base a la petición de transporte que hace el autor

**7. Recursos interpretativos:** todos aquellos elementos que inciden y desarrollan en valor interpretativo musical combinados con los estrictamente técnicos. Se desglosan en:

- 7.1. Dinámica: especifica los valores generales del tempo de ejecución
- 7.2. Agógica: indicaciones, si las hubiera, de modificación o matización del tempo en el transcurso del estudio que interactúen con el general
- 7.3. Fraseo: indicaciones de fraseo y dicción musical
- 7.4. Matices sonoros: aquellas indicaciones de intensidad del sonido, tanto las generales como parciales asociadas al fraseo
- 7.5. Adornos

**8. Dificultad técnica:** en base a todos los campos anteriores, se califica la dificultad del estudio en una escala de 1 a 10

**9. Antecedentes:** se señala la posible o posibles fuentes en que de Juan de pudo haber inspirado para componer cada uno de los estudios.

**10. Consecuentes:** se indicán los estudios de otros profesores basados, incluso reproducidos literalmente sin indicarlo, en los de de Juan.

4.4.

*Los Estudios para cornetín, de José de Juan:  
edición y análisis musicodidáctico*

## ESTUDIO N° 1

Después de estudiados en su tono, transportarlos tono alto y tono bajo. 1/2 bajo y 1/2 alto.

**Allegretto Staccatto**

**1**

*f*

5

10

15

20

25

30

35

36

40

IV. Los Estudios para cornetín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico / técnico
COMPÁS	2/4
Nº COMPASES	43
TONALIDAD PRINCIPAL	Re Mayor
INDICACIÓN DE TEMPO	<i>Allegro Stacatto</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Mejora del <i>stacatto</i> simple o doble; resistencia y afinación en la dificultosa tonalidad de Re Mayor
Digitación	Empleo del 3 <sup>er</sup> pinstón y de la bomba compensadora
Respiración	Rápida, al final de cada frase
Diseños rítmicos / figuración	Grupos regulares y constantes de cuatro semicorcheas a partir de un araque arpegiado
Articulación	Semicorcheas picadas
Intervalos	2 <sup>a</sup> M y m, 3 <sup>a</sup> M y m, 4 <sup>a</sup> , 5 <sup>a</sup> , 6 <sup>a</sup> M y m, 7 <sup>a</sup> m
Transporte	Mi Mayor, Do Mayor, Mi bemol Mayor, Re bemol Mayor
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	<i>Allegro stacatto</i> constante
Agógicas	No se indica ninguna
Fraseo	No se define
Matices sonoros	<i>Forte</i> inicial constante
Adornos	Sin adornos
DIFICULTAD TÉCNICA	6 - 9, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	García Coronel, T.: <i>Método completo de cornetín y trompeta o clarín. Escuela práctica y progresiva</i> , Madrid, Unión Musical Ediciones, s. a., Cuaderno 1, Ejercicio, p. 62 Copia literal

## ESTUDIO N° 2

*Después de estudiado en su tono, transportarlo tono alto y tono bajo. 1/2 bajo y 1/2 alto.*

The musical score for Estudio N° 2 is a single-line exercise in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of 16 measures, divided into two 8-measure phrases. The first phrase (measures 1-8) features a rhythmic pattern of eighth notes: G4-A4-B4 (quarter), and G4-A4-B4 (quarter). The second phrase (measures 9-16) continues with a similar pattern: G4-A4-B4 (quarter), and G4-A4-B4 (quarter). The piece concludes with a final G4 note and a double bar line.

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico /técnico
COMPÁS	4/4
Nº COMPASES	15
TONALIDAD PRINCIPAL	La Mayor
INDICACIÓN DE TEMPO	No se indica
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Mejorar el <i>stacatto</i> simple o doble, resistencia y afinación en la dificultosa tonalidad de La Mayor
Digitación	Alto grado de dificultad de digitación en La M, que obliga a la utilización de las bombas
Respiración	Sin pausas para respirar; apto para practicar la respiración circular
Diseños rítmicos	Grupos de cuatro semicorcheas constantes y regulares a partir de un arranque arpegiado descendente
Articulación	Articulación constante en picado
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	Sin indicación
Agógicas	No se indica ninguna
Fraseo	Sin fraseo definido; será escogido por el ejecutante en base a la correcta dicción de la música
Matices sonoros	Sin indicaciones
Adornos	Sin adornos
Transporte	Si Mayor, Sol Mayor, Si bemol Mayor, La bemol Mayor
DIFICULTAD TÉCNICA	6 - 9, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

### ESTUDIO N° 3

Moderato

3

3

5

7

9 *pp*

11

13

15

17

19

21

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico/técnico
COMPÁS	4/4
Nº COMPASES	24
TONALIDAD PRINCIPAL	Do Mayor
INDICACIÓN DE TEMPO	<i>Moderato</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Picado sencillo o doble en diferentes dinámicas y acentos. Arpegios y cromáticos. Afinación según transporte
Digitación	Alto grado de dificultad de digitación en la tonalidad de Do# Mayor y Si Mayor, que obliga a la utilización de las bombas. Digitación cromática
Respiración	Sin pausas para respirar; apto para practicar la respiración circular
Diseños rítmicos	Grupos regulares y constantes de cuatro semicorcheas a partir de un arranque arpegiado ascendente
Articulación	Muy precisa en <i>stacatto</i> o en <i>dettaché</i> con acentos en la primera semicorchea de cada grupo
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m y 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	<i>Moderato</i> constante
Agógica	Sin indicaciones
Fraseo	No se indica; podrá ser escogido por el ejecutante
Matices sonoros	<i>f</i> inicial, cambio a <i>pp</i> en el compás 9, reguladores <i>crescendo-diminuendo</i> en el compás 13, acentos en la primera nota de cada grupo
Adornos	Sin adornos
Transporte	Sin indicación particular, pero le afecta la general del transporte: Re M, Si b M, Re b M-Do # M, Si M
DIFICULTAD TÉCNICA	7-10, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

## ESTUDIO N° 4

Después de estudiado en su tono, transportarlo tono alto y tono bajo. 1/2 bajo y 1/2 alto.

Moderato

4

4

7

10

13

16

19

22

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico / técnico
COMPÁS	4/4
Nº COMPASES	25
TONALIDAD PRINCIPAL	Do M
INDICACIÓN DE TEMPO	<i>Moderato</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Estudio del tercer dedo, tresillos, intervalística, articulación, posibilidad de practicarlo con triple picado y transporte
Digitación	Alto grado de dificultad de digitación en la tonalidad de Do# M y Si M, que obliga a utilizar las bombas y a un gran trabajo del tercer dedo
Respiración	Sin pausas para respirar. Apto para practicar la respiración circular
Diseños rítmicos	Tresillos de corcheas constantes
Articulación	Articulación precisa en <i>stacatto</i> o en <i>dettaché</i> ; permite también la práctica del <i>stacatto</i> ternario
Intervalos	2ª M y m (cromatismos), 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m, 8ª, 10ª m
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	<i>Moderato</i> constante, sin ningún matiz
Agógica	No se indica ninguna
Fraseo	Frases de cuatro compases
Matices sonoros	Sin indicaciones
Adornos	Sin adornos
Transporte	Re M, Si b M, Re b M-Do # M, Si M
DIFICULTAD TÉCNICA	6-9, según transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

## ESTUDIO N° 5

**Allegro**

5

4

7

10

12

14

16

19

22

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico/técnico
COMPÁS	4/4
Nº COMPASES	24
TONALIDAD PRINCIPAL	Fa M
INDICACIÓN DE TEMPO	<i>Allegro</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Uno de los estudios más completos
Digitación	Cómoda en la tonalidad original
Respiración	En la primera parte, respiraciones cómodas ofrecidas con los silencios; la segunda parte practica la respiración rápida al final de cada frase
Diseños rítmicos	Tresillos articulados y ligados, grupos de semicorcheas y dos semicorcheas con corchea
Articulación	Combina <i>stacatto</i> con diseños ligados de tresillos y semicorcheas, marcando con acentos las partes débiles del compás. A gran velocidad, permite la práctica del <i>stacatto</i> binario y ternario
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m y 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	<i>Allegro</i> , sin otra indicación dinámica ni cambio
Agógica	No se indica; se deduce del fraseo
Fraseo	Frases de cuatro compases; ligados expresivos
Matices sonoros	Diversos momentos de <i>crescendo- decrescendo</i> que ayudan al fraseo; diferentes acentos marcan las partes débiles del compás
Adornos	Sin adornos
Transporte	Sin indicación de transporte; le afecta la general: Sol M, Mi b M, Sol b M, Mi M
DIFICULTAD TÉCNICA	8-9, según transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

## ESTUDIO N° 6

**Allegro**

6 *cresc.*

6 *más... cresc. poco a poco*

11

16

21 *cresc. más...*

25

The musical score consists of six staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The score includes various dynamics such as 'cresc.', 'más...', and 'cresc. poco a poco'. There are also articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico/técnico
COMPÁS	2/4
Nº COMPASES	29
TONALIDAD PRINCIPAL	Fa M
INDICACIÓN DE TIEMPO	<i>Allegro</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Combinación de articulación ligada y picada; flexibilidad a través de los intervalos ligados; apropiado para la práctica de la igualdad de los registros
Digitación	Digitación muy dificultosa en los transportes de medio tono arriba y abajo
Respiración	Gran dificultad en la respiración, pues el estudio es un <i>crescendo</i> progresivo constante sin ninguna pausa ni silencio. Muy apto para practicar la respiración circular
Diseños rítmicos	Corcheas, negra con puntillo, grupos homogéneos de cuatro semicorcheas con diferentes articulaciones, corchea en combinación con tresillo de semicorchea
Articulación	Semicorcheas ligadas de dos en dos, dos picadas y dos ligadas, una picada y tres ligadas
Intervalos	Todos tipo de intervalos en diferentes articulaciones.
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	<i>Allegro</i> , sin cambio ni matización ninguna
Agógica	Ninguna indicación
Fraseo	Fraseo cada cuatro compases
Matices sonoros	Sin indicación inicial, que será <i>mp</i> ; <i>cresc. más...</i> (cc. 5-6), <i>cresc. poco a poco</i> (c. 8), <i>cresc. más...</i> (cc. 21-23), regulador de <i>decrescendo</i> final (c. 24)
Adornos	Sin adornos
Transporte	Sin indicación de transporte; le afecta la indicación general: Sol M, Mi b M, Sol b M, Mi M
DIFICULTAD TÉCNICA	8 o 9 según velocidad
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

**ESTUDIO N° 7**

**Allegro**

The musical score for Estudio N° 7 is written in 3/4 time and consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The first staff contains measures 1 through 3, with a dynamic marking of *mf* and a slur over the first two measures. The second staff contains measures 4 through 6. The third staff contains measures 7 through 9. The fourth staff contains measures 10 through 13. The fifth staff contains measures 14 through 16, ending with a double bar line. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico/técnico
COMPÁS	3/4
Nº COMPASES	17
TONALIDAD PRINCIPAL	Fa M
INDICACIÓN DE TEMPO	<i>Allegro</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Escalas y arpegios en todas sus articulaciones. Posiciones fijas. Digitación
Digitación	Cómoda en la tonalidad original. Dificultosa en los transportes
Respiración	Práctica de la respiración rápida
Diseños rítmicos	Grupos de semicorcheas con arranque de corcheas octavadas
Articulación	Combinación de diseños ligados en grupos de semicorcheas ligadas de dos en dos y de cuatro en cuatro, dos ligadas y dos picadas y todas ligadas
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m y 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	<i>Allegro</i> general, sin matización de carácter
Agógica	Sin ninguna indicación
Fraseo	Cada dos compases
Matices sonoros	Sólo un regulador <i>crescendo-diminuendo</i> en compás 1, sin más indicaciones
Adornos	Mordentes en compás 16
Transporte	Sin indicación específica, se le aplica la indicación general: Sol M, Mi b M, Sol b M, Mi M
DIFICULTAD TÉCNICA	7-9, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

**ESTUDIO N° 8**

**Allegro**

The musical score for Estudio N° 8 is written for a cornet in the key of B-flat major (two flats) and 2/4 time. It consists of ten staves of music, numbered 1 through 30. The piece is marked 'Allegro'. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. A significant feature of the piece is the frequent use of triplets, indicated by a '3' above the notes. The score begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The first staff starts with a dynamic marking of *mf*. The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico/técnico/expresivo
COMPÁS	4/4
Nº COMPASES	34
TONALIDAD PRINCIPAL	Si b M
INDICACIÓN DE TEMPO	<i>Allegro</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Escalas y arpeggios en todas sus combinaciones. Intervalos, dinámicas y estudio del mordente
Digitación	Cómoda en la tonalidad original. Dificultosa en Si M, ya que conlleva el empleo de la tercera bomba y posiciones fijas
Respiración	Cómoda al comienzo y final. Muy dificultosa en la parte central, con exigencia respirar rápidamente en medio de grandes intervalos
Diseños rítmicos	Blancas ligadas, grupos de semicorcheas, tresillos y grupos de corcheas con mordente
Articulación	Todo tipo de articulaciones en <i>stacatto</i> y <i>dettaché</i> ; combinaciones de picado y ligado en tresillos, corcheas y semicorcheas
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m y 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	<i>Allegro</i> cosntante, sin ningún matiz de carácter
Agógica	Ninguna indicación
Fraseo	Frases de cuatro compases
Matices sonoros	Regulador de <i>diminuendo</i> en compases 1 y 5; acentos en la blancas en compases 1, 5
Adornos	Estudio del mordente, compases 23-25
Transporte	Sin indicación, se le aplica la relga general: Do M, La b M, Si M, La M
DIFICULTAD TÉCNICA	9-10, según velocidad, articulación y transporte.
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

## ESTUDIO N° 9

Allegro

9

4

7

10

13

17

21

26

30

The musical score for Estudio N° 9 is written in a single staff in treble clef, 3/4 time, and B-flat major. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The piece is marked 'Allegro'. The score consists of nine measures of music, grouped into nine systems. The first system contains measures 1-3. The second system contains measures 4-6. The third system contains measures 7-9. The fourth system contains measures 10-12. The fifth system contains measures 13-15. The sixth system contains measures 16-18. The seventh system contains measures 19-21. The eighth system contains measures 22-24. The ninth system contains measures 25-27. The piece concludes with a double bar line. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and includes several trills marked with a '3' and a slur. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat) at measure 13.

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico/técnico/expresivo
COMPÁS	3/4
Nº COMPASES	32
TONALIDAD PRINCIPAL	Si b M
INDICACIÓN DE TEMPO	<i>Allegro</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Estudio de las articulaciones combinadas, arpegios descendentes y semicorcheas, dinámicas y acentos
Digitación	Cómoda en la tonalidad original. Dificultosa con empleo de bombas en las tonalidades transportadas
Respiración	Respiración rápida en la primera sección del estudio; muy cómoda en el resto
Diseños rítmicos	Negras ligadas a corcheas y semicorcheas. Diseños de corchea unida a tresillo de semicorcheas y tresillos de corchea arpegiados en sentido descendente
Articulación	Práctica de la articulación en <i>dettaché</i> y <i>stacatto</i> con diferentes combinaciones de ligaduras en las semicorcheas
Intervalos	2º M y m, 3º M y m, 4º
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	Una sola indicación general <i>Allegro</i> , sin matiz
Agógica	Ninguna indicación
Fraseo	Frases de dos compases
Matices sonoros	Reguladores y <i>diminuendos</i> , acentos en los diseños de corchea unida a tresillo de semicorcheas
Adornos	Sin adornos
Transporte	Sin indicación; se le aplica la general: Do M, La b M, Si M, La M
DIFICULTAD TÉCNICA	7-8, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

## ESTUDIO N° 10

Allegro

10

4

7

10

13

16

19

21

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico/técnico/musical
COMPÁS	4/4
Nº COMPASES	23
TONALIDAD PRINCIPAL	Mi b M
INDICACIÓN DE TEMPO	<i>Allegro</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Estudio del <i>stacatto</i> y las articulaciones combinadas, diseños cromáticos y semicorcheas
Digitación	Cómoda en la tonalidad original; muy dificultosa en los transportes, especialmente a Re b M
Respiración	En la tercera parte del estudio practica la respiración rápida
Diseños rítmicos	Grupos de semicorcheas y tresillos; blancas ligadas a corcheas y semicorcheas; corchea unida a tresillo de semicorcheas y tresillos de corchea arpeggiados en sentido descendente
Articulación	Estudio del ligado y la articulación en <i>dettaché</i> y <i>stacatto</i>
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m, 8ª, 9ª, 10ª y 11ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	Una indicación general <i>allegro</i> , sin matices
Agógica	Ninguna indicación
Fraseo	Frases de cuatro compases
Matices sonoros	Progresiones graduales de intensidad marcadas con reguladores en <i>crescendo</i> y <i>diminuendo</i>
Adornos	Sin adornos
Transporte	Sin indicación de transporte; aplicación de la norma general: Fa M, Re b M, Mi M, Re M
DIFICULTAD TÉCNICA	7-8, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

### ESTUDIO Nº 11

Vivo

11  $\text{B}\flat$   $\frac{2}{4}$   $\text{Vivo}$

6

12

18

24

29

34 *dolce*

40

46

51

56

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico/técnico/expresivo
COMPÁS	2/4
Nº COMPASES	58
TONALIDAD PRINCIPAL	Mi b M
INDICACIÓN DE TIEMPO	<i>Vivo</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Estudio de las terceras y cuartas, digitación, flexibilidad y agilidad
Digitación	Gran dificultad de digitación debido a la velocidad del tempo, especialmente en las tonalidades de transporte
Respiración	Práctica de la respiración corta en la parte central del estudio
Diseños rítmicos	Grupos de semicorcheas y tresillos; blancas ligadas a corcheas y semicorcheas; síncopas y diseños de corchea unida a tresillo de semicorcheas; tresillos de corchea arpeggiados en sentido descendente
Articulación	Estudio de la articulación rápida en semicorcheas ligadas de dos en dos o dos picadas y dos ligadas
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m y 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	Tempo muy rápido, <i>Vivo</i> , sin matización
Agógica	<i>Dolce</i> en la parte central del estudio (compás 37) lo que permite desarrollar la expresividad a través de valores más largos
Fraseo	Fraseos de cuatro, seis y ocho compases
Matíces sonoros	Reguladores en crescendo y diminuendo; regulador crescendo final, a partir de la última parte del compás 56
Adornos	Sin adornos
Transporte	Sin indicación, sujeto a la indicación general: Fa M, Re b M, Mi M, Re M
DIFICULTAD TÉCNICA	8 -9, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

**ESTUDIO N° 12**

**Moderato**  
*dolce*

12

4

6

8

12

15

18

21

23

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Expresivo/técnico
COMPÁS	4/4
Nº COMPASES	24
TONALIDAD PRINCIPAL	La b M
INDICACIÓN DE TEMPO	<i>Moderato</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Estudio del <i>fiatto</i> , la digitación y ligado
Digitación	Dificultad en la digitación, especialmente en los grupos de fusas, por el empleo de bombas y tercer dedo en la tonalidad de La b Mayor; también en las tonalidades a transportar
Respiración	Difícil: práctica de la respiración amplia y de larga duración en la expiración; sin silencios ni pausas para respirar cómodamente
Diseños rítmicos	Negras con puntillo unidas a corcheas; grupos de semicorcheas ligadas de dos en dos; blancas ligadas a corcheas y semicorcheas; grupos de fusas descendentes y ascendentes
Articulación	Articulación dulce y larga dentro del sonido excepto en la parte central donde a través de los acentos se busca una articulación más dura y orquestal
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m y 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	Indicación general de <i>Moderato</i>
Agógica	Indicación inicial de <i>dolce</i> ; indica el carácter expresivo del estudio y, en consecuencia, más apto para desarrollar una agógica rica
Fraseo	Frases de dos, tres y cuatro compases
Matices sonoros	Sólo acentos puntuales en determinadas corcheas, compases 10, 12, 15, 17; también en negra, compás 18, y blancas, compás 20
Adornos	Sin adornos
Transporte	Sin indicación, aplicable el general: Sol b M, Si b M, La M, Sol M
DIFICULTAD TÉCNICA	7
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

### ESTUDIO N° 13

Andante Moderato

The musical score for Estudio N° 13 is written for a cornet in G major (one sharp) and 6/8 time. It consists of 64 measures across ten staves. The tempo is marked 'Andante Moderato'. The score begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The first measure is numbered '13'. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs and phrasing marks throughout the piece. The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth staff, which is numbered '57' at the beginning of the staff.

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Expresivo
COMPÁS	6/8
Nº COMPASES	64
TONALIDAD PRINCIPAL	La b M
INDICACIÓN DE TIEMPO	<i>Andante moderato</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Estudio de la articulación <i>detaché</i> y <i>stacatto</i> , ligado, arpeggios, digitación, resistencia y dinámicas
Digitación	Sin dificultad; empleo de la tercera bomba en las tonalidades a transportar
Respiración	Cómoda; respiración rápida en la parte central del estudio
Diseños rítmicos	Negras con puntillo ligadas a grupos de tres corcheas; diseños de seis semicorcheas y cuatro semicorcheas con negra
Articulación	Tres tipos: dulce y <i>legato</i> , <i>stacatto</i> , fuerte y larga con acentos
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	<i>Andante moderato</i> , constante
Agógica	Ninguna indicación, pero dado el carácter del estudio, necesariamente hay que aplicar matizaciones
Fraseo	Frasas de cuatro compases
Matices sonoros	Reguladores de intensidad sonora; diferentes marcas para diferenciar los tipos de articulación
Adornos	Sin adornos
Transporte	Sin indicación, aplicable el general: Sol b M, Si b M, La M, Sol M
DIFICULTAD TÉCNICA	7-8, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

## ESTUDIO N° 14

Allegro Brillante

14

5

8

11

14

17

20

23

27

31

35

37

40

42

The musical score for Estudio N° 14 is written in treble clef with a common time signature (C). The tempo is marked 'Allegro Brillante'. The piece begins with a key signature of one sharp (F#). The score consists of 42 measures, divided into 11 staves. The first staff contains measures 1-4, the second 5-8, the third 9-12, the fourth 13-16, the fifth 17-20, the sixth 21-24, the seventh 25-28, the eighth 29-32, the ninth 33-36, the tenth 37-40, and the eleventh 41-42. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and includes several triplet markings (indicated by a '3' over the notes) starting from measure 37. The final measure (42) ends with a double bar line.

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico
COMPÁS	4/4
Nº COMPASES	44
TONALIDAD PRINCIPAL	Do M
INDICACIÓN DE TEMPO	<i>Allegro brillante</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Estudio de la agilidad del <i>stacatto</i> simple y el triple picado, los diseños cromáticos en diferentes articulaciones, intervalos digitación y registro agudo.
Digitación	Difícil; extremadamente difícil en las tonalidades de transporte
Respiración	Compleja. La velocidad y la inexistencia de pausas lo convierten en uno de los más difíciles en este aspecto
Diseños rítmicos	Negra unida a grupos de semicorcheas; semicorcheas constantes en tercetas descendentes, negra con puntillo unida a corcheas; corchea unida a tresillos de semicorchea y seisillos de semicorcheas en notas repetidas
Articulación	Uno de los más completos en el estudio de la articulación. Semicorcheas en <i>stacatto</i> , grupos de tres semicorcheas ligadas y una picada, semicorcheas ligadas de dos en dos, arpeggios ascendentes en <i>stacatto</i> , tresillos de semicorcheas dos ligadas y una picada, práctica del <i>stacatto</i> ternario en notas repetidas
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m, 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	<i>allegro brillante</i> , muy rápido
Agógica	Sin indicaciones
Fraseo	Fraseo de dos compases
Matices sonoros	Ninguno
Adornos	Sin adornos
Transporte	Sigue indicación general: Re M, Si b M, Re b M-Do # M, Si M
DIFICULTAD TÉCNICA	8-9, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

## ESTUDIO N° 15

Allegro Brillante

15

5

9

13

18

22

26

29

34

40

47

54

59

63

67

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico
COMPÁS	4/4
Nº COMPASES	69
TONALIDAD PRINCIPAL	Do M
INDICACIÓN DE TIEMPO	<i>Allegro brillante</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	De los más completos y de más dificultad. Arpeggios descendentes y ascendentes en varias articulaciones y velocidades, dinámicas, digitación y resistencia.
Digitación	De extrema dificultad en la tonalidad original y en las tonalidades de transporte debido a la velocidad, cantidad de alteraciones accidentales y grupos de fusas
Respiración	Sin gran complejidad; práctica de respiraciones amplias y largas
Diseños rítmicos	Grupos de dos fusas unidas a corchea y a grupos de cuatro semicorcheas; negra con puntillo unida a diseños de cinco corcheas; corchea unida a grupos de seisillos de fusas
Articulación	Práctica de la homogeneidad en el ligado y posiciones fijas; estudio de la claridad del <i>stacatto</i> largo y lento y articulación sobre los acentos
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m y 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	Tempo rápido
Agógica	Sin indicación
Fraseo	Frases de dos compases
Matices sonoros	Diferentes reguladores de <i>crescendo</i> y <i>decrescendo</i> , así como diferentes marcas de acentos y <i>stacatto</i> sobre las corcheas
Adornos	Sin adornos
Transporte	Sigue la indicación general: Re M, Si b M, Re b M-Do # M, Si M
DIFICULTAD TÉCNICA	8 -10, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

## ESTUDIO N° 16

Andantino

16

7

12

17

22

26

31

37

42

46

50 *dolce*

55

58

63

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

COMPÁS	4/4
Nº COMPASES	66
TONALIDAD PRINCIPAL	La m
INDICACIÓN DE TIEMPO	<i>Andantino</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Estudio del <i>fiatto</i> , articulaciones combinadas, intervalos y arpeggios y el control de la sonoridad
Digitación	Difícil en la tonalidad original; muy compleja en las tonalidades de transporte
Respiración	Respiraciones amplias acordes con los fraseos
Diseños rítmicos	Muy ricos en cuanto al empleo de diferentes figuras: blancas, negras, corcheas, semicorcheas, quintillos y seisillos, grupetos y diseños rítmicos de corchea silencio de semicorchea y semicorchea
Articulación	Articulación <i>legato</i> en el comienzo, ligados y <i>stacatto</i> con combinaciones de <i>stacatto</i> en el ligado
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	Tempo tranquilo, <i>andantino</i> , sin cambios
Agógica	<i>Dolce</i> en la parte final, compás 51; diferentes acentos <i>marcato</i> en blancas y negras
Matices sonoros	Reguladores <i>crescendo-diminuendo</i> en los momentos de expresión, muy frecuentes
Fraseo	Fraseos de cuatro compases
Adornos	Grupeto en el compás 36
Transporte	Rige la norma general: Re M, Si b M, Re b M-Do # M, Si M
DIFICULTAD TÉCNICA	6-8, según transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

## ESTUDIO N° 17

Cantabile Andante

17 

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Expresivo/ melódico
COMPÁS	3/4
Nº COMPASES	39
TONALIDAD PRINCIPAL	La m
INDICACIÓN DE TIEMPO	<i>Cantabile andante</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Estudio de la sonoridad, la respiración y el fraseo
Digitación	Muy cómoda en todas las tonalidades
Respiración	Práctica de las respiraciones largas sobre el fraseo, sin dificultad
Diseños rítmicos	Negras y negras con puntillo unidas a corchea; corchea con puntillo unida a semicorchea, grupos de corcheas y tresillos, corchea unida a dos semicorcheas y seisillos.
Articulación	Articulación <i>detaché legato</i> y diseños rítmicos de corcheas ligadas, así como tresillos de dos corcheas ligadas y una picada. Práctica de la articulación <i>stacatto</i> y acentos en las negras con puntillo
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m y 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	Moderada, <i>andante cantabile</i> general
Agógica	Ninguna indicación
Fraseo	Fraseos de cuatro compases
Matices sonoros	Ninguno, excepto alguna marca más propia de la articulación sobre notas individuales
Adornos	Grupetos de tres semicorcheas en los compases 24 y 25
Transporte	Indicación general: Si m, Sol m, Si b m, La b m
DIFICULTAD TÉCNICA	6-7, según transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

## ESTUDIO N° 18

Allegretto

18

9

16

24

32

42

51

58

64

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico/ técnico
COMPÁS	2/4
Nº COMPASES	68
TONALIDAD PRINCIPAL	La m
INDICACIÓN DE TIEMPO	<i>Allegretto</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Estudio de diferentes tipos de articulación en el tresillo, grupetos y dinámicas
Digitación	Sin dificultad en la tonalidad original; compleja, con empleo de la tercera bomba en las tonalidades afines
Respiración	Práctica de la respiración corta y de poca duración
Diseños rítmicos	Corcheas sueltas con silencio de corchea, grupos de corcheas, tresillos y semicorcheas; blanca unida a tresillos de corcheas, negras con puntillo unidas a semicorcheas y negras con corchea
Articulación	Diferentes tipos de articulación: <i>detaché</i> , <i>stacatto</i> , dos corcheas ligadas y una picada, semicorcheas articuladas de dos en dos y tresillos de corcheas ligadas de dos en dos; corcheas con acentos de articulación marcada
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m y 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	<i>Allegretto</i> constante, sin matiz
Agógica	No se indica
Fraseo	Frases de cuatro compases
Matices sonoros	Reguladores de <i>crescendo-diminuendo</i> en correspondencia con diseños melódicos ascendentes y descendentes, respectivamente; indicaciones de ligados <i>stacatto</i> y acentos, algunos en parte débil del compás
Adornos	Sin adornos
Transporte	Indicación general: Si m, Sol m, Si b m, La b m
DIFICULTAD TÉCNICA	6 – 7, según transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

## ESTUDIO N° 19

**Allegretto**

19

5

8

12

16

21

25

28

30

32

34

37

40

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico/ técnico
COMPÁS	4/4
Nº COMPASES	41
TONALIDAD PRINCIPAL	Sol M
INDICACIÓN DE TIEMPO	<i>Allegretto</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Estudio de la velocidad en la digitación y en diferentes articulaciones combinadas, <i>stacatto</i> , acentos y dinámicas
Digitación	Uno de los estudios más completos para la práctica de la articulación; extremadamente complejo en las tonalidades a transportar
Respiración	De gran dificultad; estudio de la respiración amplia; apto para la práctica de la respiración circular
Diseños rítmicos	Blancas unidas a grupos de semicorcheas, grupos de corcheas y tresillos. Corchea unida a dos semicorcheas. Tresillos constantes para la práctica del mecanismo y la digitación
Articulación	Práctica de la homogeneidad en el ligado. Corcheas en stacatto y tresillos y seisillos en diseños rítmicos de dos ligadas y una picada
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m y 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	<i>Allegretto</i> , constante y sin matizaciones
Agógica	No se indica
Fraseo	Frases de dos compases
Matices sonoros	Reguladores crescendo-diminuyendo acordes a motivos melódicos ascendentes y descendentes; indicaciones de notas con acento y <i>stacatto</i>
Adornos	Mordente en el compás 41
Transporte	No se indica, aplicable la regla general: La M, Fa M, La b M, Sol b M
DIFICULTAD TÉCNICA	8 -10, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

## ESTUDIO N° 20

Andante

20

7

16

24

31

38 *dolce*

45

53 *f*

60

66

70

76

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Expresivo / técnico
COMPÁS	3/4
Nº COMPASES	83
TONALIDAD PRINCIPAL	Mi m
INDICACIÓN DE TIEMPO	<i>Andante</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Estudio de la sonoridad y el fraseo, intervalística y las diferentes articulaciones; estudio exigente respecto a la resistencia del intérprete
Digitación	Cómoda en la tonalidad original excepto en la parte central; complejo en las tonalidades a transportar
Respiración	Estudio de la respiración rápida pero amplia por la longitud de las frases
Diseños rítmicos	Blancas unidas a negra; grupos de corcheas, semicorcheas y seisillos
Articulación	Estudio del ligado y la articulación lenta en corcheas articuladas de dos en dos; <i>staccato</i> y acentos en la sección central del estudio
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m y 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	<i>Andante</i> , constante y sin matizaciones
Agógica	<i>Dolce</i> en el compás 43
Fraseo	Frases de cuatro compases
Matices sonoros	Indicaciones de ligados y acentos sobre blancas, negras y corcheas; reguladores de intensidad sonora, <i>crescendo-diminuendo</i> , en paralelo a los diseños melódicos ascendentes y descendentes
Adornos	Sin adornos
Transporte	Aplicable normal general: Fa # m, Re m, Fa m, Mi b m
DIFICULTAD TÉCNICA	6-8, según velocidad
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

## ESTUDIO N° 21

Moderato

21 *Moderato*

5 *dolce*

10

17

23

29

34

41 *dolce*

49

57

63 *con brio*

68

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Expresivo/técnico
COMPÁS	3/4
Nº COMPASES	72
TONALIDAD PRINCIPAL	Re M
INDICACIÓN DE TIEMPO	<i>Moderato</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Articulaciones combinadas de <i>stacatto</i> y ligado, estudio del <i>fiatto</i> , articulación triple y doble, acentos y dinámicas, resistencia
Digitación	Sin dificultad en la tonalidad original; compleja en las tonalidades afines
Respiración	En la primera parte, encontramos respiraciones cómodas facilitadas con los silencios, pero amplia por la longitud de las frases; en la segunda parte, práctica de la respiración rápida al final de cada frase.
Diseños rítmicos	Blancas unidas a corchea, negras, grupos de corcheas, semicorcheas y tresillos
Articulación	Estudio del ligado y la articulación lenta en semicorcheas articuladas de dos en dos, <i>staccato</i> y acentos en la sección central y final del estudio; ligados, acentos y <i>staccato</i> sobre blancas, negras, corcheas y semicorcheas
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m, 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	<i>Moderato</i> , constante y sin matices
Agógica	<i>Dolce</i> , compás 9 y 47; <i>con brio</i> , compás 65.
Fraseo	Frases de cuatro compases
Matices sonoros	Reguladores de intensidad sonora, crescendo-diminuyendo, en paralelo a los diseños melódicos ascendentes y descendentes
Adornos	Apoyaturas, compases 39, 40, 41
Transporte	Mi M, Do M, Mi b M, Re b M
DIFICULTAD TÉCNICA	7-9, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

## ESTUDIO N° 22

Allegro Vivace

22

8

14

20

26

34

40

45

49

55

60

70

78

84

The musical score for Estudio N° 22 is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro Vivace'. The piece consists of 84 measures, divided into 12 systems of 7 measures each. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) throughout the piece, particularly in measures 20, 26, 34, 40, 45, 49, 55, 60, 70, 78, and 84. The piece concludes with a double bar line at the end of the 84th measure.

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico/técnico
COMPÁS	2/4
Nº COMPASES	87
TONALIDAD PRINCIPAL	Si m
INDICACIÓN DE TEMPO	<i>Allegro vivace</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Estudio del <i>stacatto</i> en los intervalos; arpeggios en diferentes articulaciones; cromáticos y triple picado
Digitación	Estudio de gran dificultad de digitación debido a la velocidad del tempo, especialmente en las tonalidades de transporte
Respiración	Práctica de la respiración corta y de poca duración
Diseños rítmicos	Blancas unidas a corchea, grupos de corcheas, semicorcheas, tresillos y seisillos
Articulación	Combina <i>stacatto</i> con diseños ligados de tresillos y semicorcheas. A gran velocidad permite la práctica del <i>stacatto</i> binario y ternario. Toda variedad de articulaciones, indicaciones de ligados <i>stacatto</i> y acentos, algunos en parte débil del tiempo
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m y 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	Tempo muy rápido, marcado por un <i>Allegro</i> , con el matiz de <i>vivace</i> , contante en todo el estudio
Agógica	sin indicaciones
Fraseo	Frases de cuatro compases
Matíces sonoros	No se indican, sólo la acentuación puntual de alguna nota
Adornos	Sin adornos
Transporte	Do # m, La m, Do m, Si b m
DIFICULTAD TÉCNICA	8 -10, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

ESTUDIO N° 23

23 *dolce espress.*

6  
11  
15  
19  
24  
29  
35  
40  
46  
52  
58

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico/técnico/expresivo
COMPÁS	3/4
Nº COMPASES	62
TONALIDAD PRINCIPAL	La M
INDICACIÓN DE TEMPO	<i>Dolce espressivo</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Estudio del control de la sonoridad, el <i>fiatto</i> y el fraseo; arpegios y articulaciones combinadas
Digitación	Alto grado de dificultad de digitación en la tonalidad de La b M que obliga a la utilización de las bombas
Respiración	Sin pausas para respirar, apto para practicar la respiración circular
Diseños rítmicos	Tresillos y seisillos articulados, negras con puntillo, grupos de semicorcheas y dos semicorcheas con corchea
Articulación	Combinación de diversas variaciones de picados y ligados en grupos de semicorcheas ligadas de dos en dos y de cuatro en cuatro, dos ligadas y dos picadas, todas ligadas, una picada dos ligadas, <i>staccato</i> y acento en corcheas
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m, 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	En realidad no hay una indicación claramente dinámica, sustituida por un <i>dolce espressivo</i> , más propia de un carácter, pero que determina un tempo mederado y tranquilo
Agógica	No se indica, pero el <i>dolce espressivo</i> incita a trabajarla especialmente en este estudio
Fraseo	Fraseos de cuatro compases
Matices sonoros	Indicaciones de intensidad de sonido con reguladores en crescendo y disminuyendo
Adornos	Sin adornos
Transporte	No se indica; aplicable la regla general: Si M, Sol M, Si b M, La b M
DIFICULTAD TÉCNICA	6-8, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

## ESTUDIO N° 24

Maestoso

24

7

15

23 *dolce*

31

38

43

49

55

59 *dolce*

64

71

79

84

88

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Expresivo
COMPÁS	6/8
Nº COMPASES	91
TONALIDAD PRINCIPAL	Fa# menor
INDICACIÓN DE TEMPO	<i>Maestoso</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Es uno de los estudios más completos y de más dificultad. Estudio de la sonoridad y el fraseo, arpegios descendentes y ascendentes en varias articulaciones y velocidades, dinámicas, digitación y resistencia
Digitación	Difícil, muy difícil en las tonalidades de transporte
Respiración	Sin gran complejidad: práctica de respiraciones amplias y largas
Diseños rítmicos	Negras con puntillo, negras ligadas a corcheas, corcheas y semicorcheas con diferentes articulaciones.
Articulación	Combinación de diseños ligados en grupos de semicorcheas ligadas de dos en dos y de cuatro y dos, dos ligadas y cuatro picadas y todas ligadas, <i>stacatto</i> en corcheas y semicorcheas y acento en negras
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m y 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	<i>Maestoso</i> , que indica más un carácter que una dinámica precisa; tempo reposado
Agógica	La derivada del tempo y carácter <i>maestoso</i> ; <i>dolce</i> en compases 25 y 63
Fraseo	Frases de cuatro compases
Matices sonoros	Reguladores en <i>crescendo</i> y <i>diminuendo</i> . así como acentos en negras y <i>staccato</i> tanto en corcheas como semicorcheas
Adornos	Apoyaturas, compases 46 y 48.
Transporte	Aplicable regla general: Sol # M-La b M, Mi M, Sol M, Fa M
DIFICULTAD TÉCNICA	8-10, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

ESTUDIO N° 25

**Allegretto**  
*dolce*

25

8

13

18

23

27

32

37

Llenos Buen tono

43

46

52

59

62

65

IV. Los Estudios para cornetín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico/técnico/expresivo
COMPÁS	3/4
Nº COMPASES	68
TONALIDAD PRINCIPAL	Mi M
INDICACIÓN DE TIEMPO	<i>Allegretto</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Abarca prácticamente todos los recursos técnicos y estilísticos, incluida la resistencia del intérprete. Arpeggios, todo tipo de articulaciones, registro grave, intervalos en una de las tonalidades más complicadas para la corneta respecto a la afinación
Digitación	Difícil por el empleo de bombas y tercer dedo, tanto en la tonalidad original como en las de transporte, excepto en Fa M
Respiración	Práctica de la corta y de poca duración
Diseños rítmicos	Negras con puntillo seguidas de corcheas, grupos de corcheas de dos en dos y también seguidos de tresillos de semicorcheas, semicorcheas en grupos de cuatro, tresillos y seisillos con todo tipo de articulaciones
Articulación	Acentos en blanca; en los tiempos débiles de negras, también en corcheas. <i>Staccato</i> en diferentes combinaciones con ligados (dos ligadas una picada, dos ligadas cuatro picadas, una picada dos ligadas una picada), seisillos ligados en grupos de tres y de seis.
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m, 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	Tempo ligero, marcado por un <i>Allegretto</i> general con matizaciones parciales
Agógica	<i>Dolce</i> al comienzo; <i>Llenos</i> y <i>Buen tono</i> en los compases 39 y 40 respectivamente
Fraseo	Frasas de dos compases. Indicaciones de ligados <i>staccatos</i> y acentos, algunos de ellos en la parte débil del compás.
Matices sonoros	Sin indicaciones, pero pueden derivarse de las indicaciones de carácter
Adornos	Sin adornos
Transporte	Norma general: Fa # M, ReM, Fa M, Mib M
DIFICULTAD TÉCNICA	8-10, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

ESTUDIO N° 26

26 *dolce*

7

13

18

23

28

34

40

46

52

57

62

67

71

76

81

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico/técnico/expresivo
COMPÁS	4/4
Nº COMPASES	85
TONALIDAD PRINCIPAL	Do # m
INDICACIÓN DE TIEMPO	No se indica
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Es el más extenso. Escalas, arpeggios, intervalos, diferentes articulaciones, dinámicas y ligados, todo ello en la tonalidad de Do # menor, quizás la más complicada debido a las carencias de afinación que presentaba el instrumento
Digitación	Dificultad en la digitación por el empleo de bombas y tercer dedo. También en las tonalidades a transportar, excepto en Fa Mayor.
Respiración	Cómoda por los silencios, pero amplia por la longitud de las frases
Diseños rítmicos	Blancas, negras con puntillo, grupos de cuatro corcheas y semicorcheas, tresillos de corcheas y semicorcheas.
Articulación	Picado ligado en corcheas al comienzo y cuando se repite el tema, acentos en corcheas y negras con puntillo y <i>stacatto</i> en corcheas y semicorcheas, diferentes combinaciones de ligados y picados en grupos de semicorcheas.
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m, 8ª, 9ª, 10ª, 11ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	No se indica, por el tipo de estudio requiere una dinámica ligera, pero sin exceso
Agógica	<i>Dolce</i> , compás 9
Fraseo	Frases de cuatro compases
Matices sonoros	Reguladores en <i>crescendo-diminuendo</i> ; acentos en corcheas y negras con puntillo
Adornos	Sin adornos
Transporte	Regla general: Re # m, Si m, Re m, Do m
DIFICULTAD TÉCNICA	8-10, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

## ESTUDIO N° 27

Allegretto

27

6

11

15

18

22

25

27

30

35

40

43

45

47

51

Detailed description: This musical score is for a single melodic line in 6/8 time, marked 'Allegretto'. It consists of 51 measures. The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure is marked with a '27' and a fermata. The melody is characterized by frequent trills and sixteenth-note patterns. Measures 6, 11, 15, 18, 22, 25, 27, 30, 35, 40, 43, 45, 47, and 51 are marked with their respective measure numbers. The score includes various rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a final note in measure 51.

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico / técnico
COMPÁS	4/4
Nº COMPASES	54
TONALIDAD PRINCIPAL	Do M
INDICACIÓN DE TEMPO	<i>Allegretto</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Estudio de la triple articulación, digitación y estudio de las terceras en diferentes dinámicas
Digitación	Digitación cómoda en su tonalidad original. Alto grado de dificultad en la tonalidad de Do # M y Si M, que obliga a la utilización de las bombas y un gran trabajo del tercer dedo.
Respiración	Cómoda en la mayor parte del estudio, ofrecidas con los silencios de la música. En la parte final del estudio práctica la respiración rápida al final de cada frase.
Diseños rítmicos	Blancas unidas a corcheas semicorcheas y tresillos de corcheas. Corchea unida a tresillos de semicorchea y seisillos de semicorcheas en notas repetidas.
Articulación	Blancas unidas a corcheas semicorcheas y tresillos de corcheas. Semicorcheas con diferentes combinaciones de ligado con stacatto, tresillos de semicorcheas dos ligadas y una picada y práctica del stacatto ternario en notas repetidas.
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m, 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	<i>Allegretto</i> , constante y sin ningún matiz
Agógica	Sin ninguna indicación
Fraseo	Frases de dos compases
Matices sonoros	Reguladores de intensidad en los primeros cinco compases; acentos en blancas al comienzo y corcheas al final del estudio
Adornos	Sin adornos
Transporte	Indicación general: ReM, Sib M, Do# M, Si M
DIFICULTAD TÉCNICA	8-10, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

ESTUDIO N° 28

28 *Andantino cantabile*

9 *doloroso*

14

18

22

28

33 *sentimental*

37

45

50

55

62

66

73 *cantabile*

81

Detailed description: This is a musical score for a cornet study. It consists of 81 measures across 12 staves. The piece is in 3/4 time and begins with a treble clef. The tempo and mood are marked 'Andantino cantabile'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and triplets. Dynamic markings include 'doloroso' (measures 9-14) and 'sentimental' (measures 33-37). The piece concludes with a final cadence in measure 81.

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Expresivo/técnico
COMPÁS	3/4
Nº COMPASES	85
TONALIDAD PRINCIPAL	La m
INDICACIÓN DE TIEMPO	<i>Andantino</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Practica de la expresividad y articulación ternaria.
Digitación	Difícil en la tonalidad original, muy compleja en las tonalidades a transportar
Respiración	En la mayor parte del estudio, respiraciones cómodas ofrecidas por los silencios. En las frases sin silencios se puede practicar la respiración circular
Diseños rítmicos	Negras con puntillo unidas a corcheas o tresillos de semicorcheas, corcheas y seisillos de semicorcheas con diferentes combinaciones de articulación
Articulación	Acentos en corcheas; gupos de seisillos de semicorcheas ligadas de tres en tres, dos ligadas y una picada, y todas en <i>stacatto</i> ; <i>stacatto</i> ternario en notas repetidas
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m, 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	<i>Andantino</i> , general y constante, sin ninguna matización global de carácter
Agógica	<i>Cantabile</i> en los compases 1 y 76, <i>doloroso</i> en el 9, <i>sentimental</i> en el 36
Fraseo	Frases de cuatro compases
Matices sonoros	Reguladores de <i>crescendo-diminuendo</i> sólo en los primeros compases; indicaciones de ligados <i>stacatto</i> y acentos
Adornos	Sin adornos
Transporte	Ind. gen.: Si m, Sol m, Sib m, Sol# m-Lab m
DIFICULTAD TÉCNICA	7 - 9, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

## ESTUDIO N° 29

Allegro Vivace

29

5

8

12

16

19

23

27

31

35

39

44

48

50

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico / técnico
COMPÁS	4/4
Nº COMPASES	53
TONALIDAD PRINCIPAL	Fa M
INDICACIÓN DE TEMPO	Rapido, marcado por un <i>Allegro vivace</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	La digitación y la uniformidad de la columna del aire; articulación simple y ternaria, diferentes dinámicas y combinaciones rítmicas
Digitación	Cómoda por la tonalidad original, pero dificultosa por la velocidad; dificultosa en los transportes.
Respiración	Compleja: la velocidad e inexistencia de pausas convierten este estudio en muy dificultoso en cuanto a la respiración
Diseños rítmicos	Diferentes diseños de compases de semicorcheas ligadas seguidos de corcheas en <i>stacatto</i> , tresillos de corcheas y corchea unida a tresillos de semicorchea y seisillos de semicorcheas en notas repetidas
Articulación	<i>Stacatto</i> en tresillos de corcheas y seisillos de semicorcheas, picado-ligado en corcheas y semicorcheas con las combinaciones de ligadas a cuatro, una picada y tres ligadas, ligadas de dos en dos, tres ligadas y una picada y una picada y dos ligadas; indicaciones de ligados
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m, 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	Tempo <i>Allegro Vivace</i> , general y constante
Agógica	Sin indicaciones particulares
Fraseo	Sin fraseo definido
Matices sonoros	Reguladores <i>crescendo-diminuendo</i> en paralelo al diseño melódico; indicaciones de <i>pp</i> a <i>f</i> mediante regulador de <i>crescendo</i> en cc. 35-36
Adornos	Sin adornos
Transporte	Ind. general: Sol M, Mib M, Fa# M, Mi M
DIFICULTAD TÉCNICA	8 -10, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

ESTUDIO N° 30

Andantino

30 *f*

7

14

18

22

27

33

38

41

47

53

61

65

70

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico/técnico/expresivo
COMPÁS	3/4
Nº COMPASES	73
TONALIDAD PRINCIPAL	Re m
INDICACIÓN DE TIEMPO	Moderado, marcado con un <i>Andantino</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	La sonoridad en el <i>cantabile</i> , el ligado, los intervalos y la digitación; cromáticos, dinámicas y diferentes tipos de articulación.
Digitación	Cómoda en la tonalidad original; dificultosa en los transportes.
Respiración	Dificultosa; práctica de la respiración amplia y de larga duración en la expiración; sin silencios ni pausas para respirar cómodamente
Diseños rítmicos	Blancas, negras con puntillo seguidas de corchea, corcheas con puntillo, corcheas y tresillo de corcheas, semicorcheas y seisillos de semicorcheas
Articulación	<i>Stacatto</i> en tresillos de corcheas, corcheas y semicorcheas, acentos en corcheas y semicorcheas con las combinaciones de ligadas a cuatro, ligadas de dos en dos, tres ligadas y una picada
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m, 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	<i>Andantino</i> , constante y sin matices
Agógica	Ninguna indicación
Fraseo	Frases de cuatro compases
Matices sonoros	<i>f</i> inicial; reguladores de intensidad <i>crecendo-diminuendo</i> en paralelo con los diseños melódicos; nuevamente <i>f</i> en compás 29; indicaciones de ligados <i>stacatto</i> y acentos
Adornos	Sin adornos
Transporte	Indicación general: Mi m, Do m, Re # m-Mi b m, Do # m
DIFICULTAD TÉCNICA	6-9, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

## ESTUDIO N° 31

Allegretto

31

5

9

13

20

24

29

35

40

46

51

59

64

The musical score for Estudio N° 31 is written in 6/8 time and consists of 64 measures. It begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a tempo marking of 'Allegretto'. The score is divided into ten systems of six measures each. The first system starts with a measure number of 31. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and is characterized by frequent use of triplets, indicated by a '3' below the notes. The melody is primarily eighth-note based, with some sixteenth-note passages. The key signature remains consistent throughout the piece. The score concludes with a double bar line at the end of the 64th measure.

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico / técnico
COMPÁS	6/8
Nº COMPASES	69
TONALIDAD PRINCIPAL	Si b M
INDICACIÓN DE TEMPO	<i>Allegretto</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	<i>Stacatto</i> lento y preciso, intervalos en ligado, triple articulación, ligados, dinámicas y arpeggios
Digitación	Cómoda en la tonalidad original; dificultosa en la tonalidad de Si M, ya que conlleva el empleo de la tercera bomba y posiciones fijas
Respiración	Cómoda; respiración rápida en la parte central del estudio
Diseños rítmicos	Negras con puntillo, negras seguidas de corcheas, corcheas con puntillo seguidas de semicorcheas, tresillos de semicorcheas
Articulación	Acentos en negras y corcheas, <i>stacatto</i> en corcheas y tresillos de semicorcheas, combinaciones en tresillos de semicorcheas de todo picado, todo ligado, dos ligadas una picada o una picada dos ligadas; dos semicorcheas ligadas a corchea seguida de corchea en <i>stacatto</i> o con acento, semicorcheas ligadas en grupos de 6.
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m, 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	<i>Allegretto</i> , constante y sin ningún matiz
Agógica	Ninguna indicación
Fraseo	Frases de cuatro compases
Matices sonoros	Reguladores de intensidad <i>crescendo-diminuendo</i> , en correspondencia con el diseño melódico; indicaciones de ligados, <i>stacatto</i> y acentos
Adornos	Sin adornos
Transporte	Indiación general: Do M, La b M, Si M, La M
DIFICULTAD TÉCNICA	8-10, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

## ESTUDIO N° 32

**Moderato**  
*sensible y apasionato*

32

7

11

16

22

29

35

40

44

50

54

61

66

71

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Expresivo/ técnico
COMPÁS	3/4
Nº COMPASES	76
TONALIDAD PRINCIPAL	Sol m
INDICACIÓN DE TIEMPO	<i>Moderato</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Apoyatura breve y la síncopa; intervalos, diferentes tipos de articulación, digitación y acentos
Digitación	Cómoda en la tonalidad original; dificultosa en las tonalidades de transporte
Respiración	Cómoda al comienzo y final por la existencia de silencios; dificultosa el resto. Práctica de la respiración amplia y de larga duración en la expiración, sin silencios ni pausas para respirar cómodamente.
Diseños rítmicos	Negra con puntillo, corcheas, semicorcheas, tresillos de corcheas y de semicorcheas seisillos de semicorcheas, síncopas en corcheas.
Articulación	Acentos en negras y en las corcheas, <i>stacatto</i> en tresillos de corcheas y también dos ligadas una picada, combinaciones en semicorcheas ligadas dos a dos, una picada dos ligadas, dos ligadas dos picadas, seisillos de semicorcheas una picada cinco ligadas, todo ligado y dos ligadas y una picada.
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m, 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	<i>Moderato</i> , constante
Agógica	<i>Sensible</i> y <i>apasionato</i> al principio
Fraseo	Fraseos cada cuatro compases
Matices sonoros	No se indican, los intuidos a partir del carácter inicial; un reguladores de crescendo en compases 24-25; indicaciones de ligados, <i>stacatto</i> y acentos
Adornos	Apoyaturas en compases 9 y 11
Transporte	Ind. general: Fa m, La m, Fa# m, Lab m
DIFICULTAD TÉCNICA	8-10, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

### ESTUDIO N° 33

Andantino

33

5

10

14

18

22

25

29

32

34

36

38

41

43

46

49

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico/técnico/expresivo
COMPÁS	12/8
Nº COMPASES	51
TONALIDAD PRINCIPAL	Mi b M
INDICACIÓN DE TIEMPO	Reposado, marcado con un <i>Andantino</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Estudio de la sonoridad, el fraseo y la expresión; triple articulación, arpeggios, diferentes combinaciones de articulación en los intervalos
Digitación	Cómoda en la tonalidad original, muy dificultosa en los transportes, especialmente a Re b M
Respiración	Tanto en la primera parte como al final del estudio, respiraciones cómodas ofrecidas con los silencios al final de cada frase; la parte central sin silencios es propicia para el estudio de la respiración circular
Diseños rítmicos	Blancas con puntillo y negras con puntillo unidas a corcheas, semicorcheas y tresillos de semicorcheas
Articulación	Diferentes combinaciones de ligados y <i>stacatto</i> en corcheas, semicorcheas ligadas de dos en dos, dos ligadas cuatro picadas, tresillo de semicorcheas con notas repetidas apto para la práctica del <i>stacatto</i> ternario.
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m, 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	<i>Andantino</i> constata y sin ninguna matización de carácter, ni general ni parcial
Agógica	No se indican
Fraseo	Frases de cuatro compases
Matices sonoros	Reguladores de intensidad, muy puntuales, en concordancia con el movimiento melódico. Combinaciones de ligaduras y <i>stacatto</i> .
Adornos	Sin adornos
Transporte	Ind. general: Fa M, Reb M, Mi M, Re M
DIFICULTAD TÉCNICA	8 -10, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

## ESTUDIO N° 34

Moderato

34

7

12

17

21

28

36

44

51

57

62

68

75

80

84

The musical score for Estudio N° 34 is written for a single melodic line in a 3/4 time signature. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat). The piece is marked 'Moderato'. The score is divided into measures, with measure numbers 34, 7, 12, 17, 21, 28, 36, 44, 51, 57, 62, 68, 75, 80, and 84 indicated at the beginning of their respective lines. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and some slurs. The piece concludes with a double bar line at measure 84.

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Técnico/expresivo
COMPÁS	3/4
Nº COMPASES	88
TONALIDAD PRINCIPAL	Do m
INDICACIÓN DE TIEMPO	Pausado, indicado por un <i>Moderato</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Intervalos y arpeggios en varias articulaciones y acentos, cromáticos y combinaciones rítmicas. Es el primer estudio que incluye un Do agudo y uno de los más exigentes por su duración
Digitación	Cómoda en la tonalidad original; muy dificultosa en los transportes, especialmente a Re b M
Respiración	En la primera parte del estudio, respiraciones cómodas por los silencios; la segunda parte práctica la respiración rápida al final de cada frase
Diseños rítmicos	Negras con puntillo seguidas de semicorcheas, negras a contratiempo acentuadas, corcheas y semicorcheas y tresillos de ambas
Articulación	Acentos en negras y corcheas. <i>Stacatto</i> en corcheas y semicorcheas. Combinaciones de ligado y <i>stacatto</i> en tresillos de corcheas. Acentos en corcheas ligadas.
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m, 8ª, 12ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	Moderato, general, constante y sin matizaciones
Agógica	No se indican
Fraseo	Frases de cuatro compases
Matices sonoros	Reguladores de intensidad. Variedad de símbolos para articulaciones ligaduras, acentos, <i>stacatto</i>
Adornos	Sin adornos
Transporte	Ind. general: Re m, Si b m, Re b m, Si m
DIFICULTAD TÉCNICA	8 -10, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

ESTUDIO N° 35

**Largo**  
*dolce*

35

6

11

15

19 *p*

23

27

31

35

37

40

43

47

51

55

58

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Técnico/expresivo
COMPÁS	12/8
Nº COMPASES	61
TONALIDAD PRINCIPAL	La b M
INDICACIÓN DE TIEMPO	Lento, indicado con un <i>Largo</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Estudio de la sonoridad y el <i>fiatto</i> en el lento, el fraseo, las dinámicas y la expresión, el ligado y los intervalos en el ligado
Digitación	Dificultaosa tanto el la tonalidad original como en las tonalidades de transporte
Respiración	Difícultosa. Práctica de la respiración amplia y de larga duración en la expiración; los silencios existentes están al finalizar las frases, pero estas son largas en un tiempo lento. Apto para la práctica de la respiración circular
Diseños rítmicos	Blancas con puntillo unidas a negras o corcheas al comienzo de la mayor parte de las frases, grupos de corcheas y semicorcheas con diferentes articulaciones y un seisillo de fusas
Articulación	Estudio muy expresivo y por eso abundan las ligaduras y el picado ligado, también existe algún acento sobre corcheas y <i>stacatto</i> tanto sobre corcheas como semicorcheas.
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m, 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	<i>Largo</i> constante, indicación de <i>dolce</i> al comienzo
Agógica	No se indica, pero dado el tempo lento y carácter <i>dolce</i> , aplicables durante la interpretación
Fraseo	Frases de 4 compases
Matices sonoros	Diversos reguladores de intensidad para resaltar la expresividad; diferentes marcas de ligadura, picado ligado, acentos y <i>stacatto</i>
Adornos	Sin adornos
Transporte	Ind. general: Si b M, Sol b M, La M, Sol M
DIFICULTAD TÉCNICA	8 -10, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

## ESTUDIO N° 36

Andante

36

5

9

12

15

19

23

26

28

30

34

36

41

47

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico / técnico
COMPÁS	4/4
Nº COMPASES	50
TONALIDAD PRINCIPAL	Fa m
INDICACIÓN DE TIEMPO	<i>Andante</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Diferentes combinaciones rítmicas y de articulación; arpegios, escalas, digitación rápida, cromáticos ligados, intervalos en todas sus gamas
Digitación	Dificultad en la digitación tanto en la tonalidad original como en las de transporte
Respiración	Al comienzo, sin pausas para respirar, apto para practicar la respiración circular; parte central, respiración en los silencios. Al final, respiración rápida al final de la frase
Diseños rítmicos	Variado: blancas unidas a grupo de cuatro corcheas, negras con puntillo seguidas de corcheas, tresillo de corcheas, grupos de cuatro corcheas, en las semicorcheas grupos de cuatro con varias articulaciones, tresillos, seisillos y septillos, en fusas grupo de seis y uno irregular de nueve seguido de corchea
Articulación	Acento en negras con puntillo en partes débiles y en corcheas en parte débil del tiempo precedidas de tresillo de semicorcheas; grupo de semicorcheas con varias combinaciones de <i>stacatto</i> seguido de ligado, ligadas de dos en dos; seisillos de semicorcheas una picada resto ligadas y una picada dos ligadas; septillos de semicorchea todo ligado
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m, 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	<i>Andante</i> , constante y regular, sin ningún matiz
Agógica	No se indica
Fraseo	Frases de cuatro compases
Matices sonoros	Regulador de intensidad; marcas de ligadura, acentos y <i>stacatto</i>
Adornos	Sin adornos
Transporte	Ind. general: Sol m, Mi b m, Sol b m, Mi m
DIFICULTAD TÉCNICA	7-9, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

### ESTUDIO N° 37

Andante

37

5

9

13

18

22

26

31

34

36

39

45

49

54

57

61

*p*

*pp*

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico/técnico/expresivo
COMPÁS	9/8
Nº COMPASES	67
TONALIDAD PRINCIPAL	Si M
INDICACIÓN DE TIEMPO	<i>Andante</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Trabajo del piano y pianísimo; digitación, agilidad, ligados, intervalos y triple articulación
Digitación	Gran dificultad en tonalidad original y transportadas, excepto Do M y La M
Respiración	Cómoda al principio por los silencios, respiración circular en la parte central y rápida en la parte final
Diseños rítmicos	Negras con puntillo ligadas a corcheas, negras a contratiempo y acentuadas, corcheas con puntillo seguidas de tres semicorcheas, corcheas, semicorcheas, tresillos de semicorcheas arpegiados y con notas repetidas.
Articulación	Acentos en negras y corcheas, <i>stacatto</i> en semicorcheas y tresillos de semicorcheas de notas repetidas aptas para el <i>stacatto</i> ternario, diferentes combinaciones de ligaduras en tresillos de semicorcheas
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m, 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Deinámica	<i>Andante</i> constante y sin matización
Agógica	Sin indicación
Fraseo	Frases de cuatro compases
Matices sonoros	Reguladores de intensidad; diferentes marcas de ligadura, acentos y <i>stacatto</i>
Adornos	Sin adornos
Transporte	Indicación general: Do # M, La M, Do M, La # M-Si b M
DIFICULTAD TÉCNICA	8 -10, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original

### ESTUDIO N° 38

**Allegro Agitato**  
*con brio*

38

4

7

10

13

16

19

23

26

30

34

38

41

45

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico / técnico
COMPÁS	4/4
Nº COMPASES	50
TONALIDAD PRINCIPAL	Sol M
INDICACIÓN DE TIEMPO	<i>Allegro agitato</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Estudio de la agilidad, diferentes combinaciones de articulación, intervalos y triple <i>stacatto</i> .
Digitación	Cómoda en la tonalidad original; dificultosa en los transportes
Respiración	Cómoda en la mayor parte del estudio, aprovechando los silencios; rápida en la tercera parte por la inexistencia de silencios
Diseños rítmicos	Blancas y negras ligadas a corcheas, tresillos de corchea, semicorcheas, tresillos de semicorchea y fusas
Articulación	Corcheas con <i>stacatto</i> en tiempo fuerte y acentuadas en parte débil, semicorcheas con dos picadas dos ligadas, ligadas de dos en dos, ligadas de cuatro y todas picadas en <i>stacatto</i> , tresillos de corcheas y semicorcheas en <i>stacatto</i> y las de semicorchea al repetir la nota apta para <i>stacatto</i> ternario.
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m, 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	<i>Allegro agitato</i> , sin cambio
Agógica	<i>Con brio</i> , al principio
Fraseo	Frases de tres compases
Matíces sonoros	Acentos puntuales sobre determinadas notas
Adornos	Apoyatura en compás 35
Transporte	Indicación general: La M, Fa M, La b M, Fa # m
DIFICULTAD TÉCNICA	8-10, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

## ESTUDIO N° 39

Moderato

The musical score for Estudio N° 39 is written for a single melodic line in treble clef, 3/4 time, and the key of D major. The piece is marked 'Moderato'. It consists of 66 measures, divided into 13 systems of five measures each. The score begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The first measure is marked with the number '39'. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A significant portion of the piece, from measure 19 to 62, is characterized by triplet patterns. The key signature changes to C major (no sharps or flats) at measure 35. The score concludes with a final cadence in measure 66.

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico/ técnico
COMPÁS	3/4
Nº COMPASES	69
TONALIDAD PRINCIPAL	Sol M
INDICACIÓN DE TIEMPO	<i>Moderato</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Combinaciones de ligados y arpeggios con diseños descendentes, triple articulación y mordentes, registro agudo
Digitación	Cómoda en su tonalidad original; extremadamente compleja en las tonalidades de transporte, excepto Fa M
Respiración	Difícil al comienzo y en la parte final debido a la ausencia de silencios, cómoda en la parte central
Diseños rítmicos	Negras con puntillo, corcheas, semicorcheas y tresillos de semicorcheas
Articulación	Combina el <i>stacatto</i> con diseños ligados de tresillos y semicorcheas; <i>stacatto</i> ternario en tresillos de semicorcheas con notas repetidas
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m, 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	<i>Moderato</i> constante
Agógica	No se indican
Fraseo	Frases de dos compases
Matices sonoros	Regulador de intensidad al comienzo; marcas de ligadura, acento y <i>stacatto</i>
Adornos	Mordentes en los compases 65 a 69
Transporte	Indicación general: La M, Fa M, La b M, Fa # M
DIFICULTAD TÉCNICA	7-9, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

### ESTUDIO N° 40

**Allegretto**

40

5

10

14

19

22

25

27

29

31

33

38

43

47

51

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico/ técnico
COMPÁS	4/4
Nº COMPASES	54
TONALIDAD PRINCIPAL	Sol M
INDICACIÓN DE TIEMPO	<i>Allegretto</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Combinaciones de ligados y arpeggios, amplio estudio de la triple articulación y del <i>stacatto</i> simple, digitación y dinámicas
Digitación	Cómoda en su tonalidad original, extremadamente compleja en las tonalidades de transporte, excepto Fa M
Respiración	Cómoda debido a los silencios existentes
Diseños rítmicos	Blancas, negras con puntillo, negras, tresillos de corcheas y semicorcheas estas últimas con notas repetidas y fusas.
Articulación	Acentos en negras y corcheas, semicorcheas ligadas en varias combinaciones, tresillos de corchea dos ligadas y una picada, tresillos de semicorcheas con notas repetidas apto para <i>stacatto</i> ternario, fusas ligadas en grupos de ocho
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m, 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	<i>Allegretto</i> general, sin ninguna matización
Agógica	No se indican
Fraseo	Frasas cada dos compases
Matices sonoros	Regulador de intensidad solo al final. Diferentes marcas de ligadura, acento y <i>stacatto</i>
Adornos	Sin adornos
Transporte	Indicación general: La M, Fa M, La b M, Fa # M
DIFICULTAD TÉCNICA	7-9, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

## ESTUDIO N° 41

Allegro

41

8

16

24

28

31

36

44

52

56

62

70

77

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico/ técnico
COMPÁS	2/4
Nº COMPASES	84
TONALIDAD PRINCIPAL	Sol M
INDICACIÓN DE TIEMPO	<i>Allegro</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Respiración. Estabilidad de la columna de aire con la digitación y <i>stacatto</i> simple
Digitación	Difícil debido a la velocidad unido a la aparición de numerosos grupos de fusas; en los transportes muy difícil
Respiración	Cómoda, debido a la presencia de silencios, pero rápida debido a la velocidad del estudio
Diseños rítmicos	Corcheas y semicorcheas y tesillos de ambas, y fusas y grupos de nueve fusas.
Articulación	<i>Stacatto</i> en corcheas y tresillos de corcheas, y otras combinaciones de una picada dos ligadas o dos ligadas y una picada, acentos en corcheas, semicorcheas ligadas, tresillos de semicorchea con las combinaciones de todo ligado dos ligadas una picada o dos grupos ligados
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m, 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	<i>Allegro</i> constante
Agógica	Sin indicaciones
Fraseo	Frasas de dos compases
Matices sonoros	Regulador <i>diminuendo</i> en el compás 10. Diferentes marcas de ligadura, acento y <i>stacatto</i>
Adornos	Sin adornos
Transporte	Indicación general: La M, Fa M, La b M, Fa # M
DIFICULTAD TÉCNICA	7- 9, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

## ESTUDIO N° 42

**Allegro Vivace**

42

5

9

12

15

18

21

26

29

33

37

42

46

49

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico/ técnico
COMPÁS	4/4
Nº COMPASES	54
TONALIDAD PRINCIPAL	Sol M
INDICACIÓN DE TIEMPO	<i>Allegro vivace</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Digitación rápida y respiración, control de la columna del aire a través de las dinámicas, mordentes y trinos
Digitación	Difícil debido a la velocidad; en los transportes muy difícil.
Respiración	Respiración rápida en silencios, y circular en ausencia de estos debido a la velocidad del estudio
Diseños rítmicos	Blancas con puntillo y negras finales con trinos, blancas y negras unidas a grupos de cuatro semicorcheas, grupos de corchea y dos semicorcheas con acento en la primera y tresillos de semicorchea
Articulación	Casi todo el estudio con ligaduras de grupos de cuatro o de dos en dos semicorcheas, acentos en corchea en los grupos de esta con dos semicorcheas, <i>stacatto</i> en corcheas y semicorcheas.
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m y 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	<i>Allegro Vivace</i> general
Agógica	Sin indicaciones
Fraseo	Frases de dos compases
Matíces sonoros	Reguladores de intensidad; marcas de ligadura, acento y <i>stacatto</i>
Adornos	Trinos en compases 51, 52 y 53; mordentes en compases 26 y 53
Transporte	Indicación general: La M, Fa M, La b M, Fa # M
DIFICULTAD TÉCNICA	7- 9, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

### ESTUDIO N° 43

**Allegro**

43

5

9

13

17

19

24

30

34 *pizz.*

40

47

52

55

59

62

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico/técnico/expresivo
COMPÁS	4/4
Nº COMPASES	64
TONALIDAD PRINCIPAL	Mi m
INDICACIÓN DE TIEMPO	<i>Allegro</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Digitación, articulación simple y ternaria, sonoridad, fraseo y expresión en diferentes dinámicas
Digitación	Cómoda en la tonalidad original excepto en la parte central; ompleja en las tonalidades de transporte
Respiración	Cómoda en la parte inicial y final, rápida en la parte central por la ausencia de silencios
Diseños rítmicos	Blancas ligadas a corcheas o semicorcheas, negras como terminación de frases, corcheas y semicorcheas y tresillos de ambas
Articulación	Acento al comienzo en blanca y en algunas corcheas, grupos de cuatro corcheas en las que la primera viene ligada de una blanca y las otras tres se ligan, <i>stacatto</i> en corcheas y tresillos de corcheas, tresillos de corcheas dos ligadas y una en <i>stacatto</i> , semicorcheas con ligaduras de dos en dos o grupos de cuatro o más, picado ligado en semicorcheas y tresillos de semicorcheas apto para el <i>stacatto</i> ternario
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m, 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Agógicas	<i>Allegro</i> constante
Agógica	<i>Expresivo</i> en compás 34
Fraseo	Frases de cuatro compases
Matices sonoros	Reguladores de intensidad, marcas de ligadura, acento, picado ligado y <i>stacatto</i>
Adornos	Sin adornos
Transporte	Indicación general: Fa # m, Re m, Fa m, Re # m
DIFICULTAD TÉCNICA	7- 9, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

ESTUDIO N° 44

Moderato

44

5

9

16

20

25

27

29

32

35

38

43

50

57

64

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico/técnico/expresivo
COMPÁS	4/4
Nº COMPASES	68
TONALIDAD PRINCIPAL	Mi m
INDICACIÓN DE TIEMPO	<i>Moderato</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Escalas, intervalos y arpegios en diferentes combinaciones de ritmo y articulación, estudio del <i>stacatto</i> ternario
Digitación	Difícil en la tonalidad original, sobre todo en la modulación a Mi M; muy difícil en los transportes.
Respiración	Difícil; práctica de la respiración amplia y de larga duración en la espiración; sin silencios ni pausas para respirar cómodamente en la parte central
Diseños rítmicos	Blancas ligadas a corcheas, negras con puntillo seguidas de tresillo de semicorcheas, corcheas con puntillo seguidas de semicorcheas, corcheas en grupos de cuatro, grupos de semicorchea con puntillo seguida de fusa y a continuación de tresillo de semicorchea, grupos de tresillos de semicorcheas con notas repetidas y otros arpegiados
Articulación	Blancas ligadas a corcheas, un único acento en negra en cuatro tiempo en compás 56, diferentes combinaciones en semicorcheas de todo ligado, primera <i>stacatto</i> y resto ligadas de dos en dos, corcheas en grupos de cuatro la primera viene ligada de blanca y el resto ligadas, tresillos de semicorcheas ligadas de tres en tres, dos ligadas una picada, en notas repetidas práctica del <i>stacatto</i> ternario.
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m, 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	<i>Moderato</i> constante y sin matizaciones
Agógica	Ninguna indicación
Fraseo	Frases de cuatro compases
Matices sonoros	Reguladores de intensidad en la primera parte; marcas de ligadura, acento y <i>stacatto</i>
Adornos	Sin adornos
Transporte	Indicación general: Fa m, Re m, Fa # m, Re # m-Mi b m
DIFICULTAD TÉCNICA	7-9, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

## ESTUDIO N° 45

Allegretto

45

6

11

15

21

25

29

36

42

47

51

57

62

67

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico/técnico/expresivo
COMPÁS	6/8
Nº COMPASES	70
TONALIDAD PRINCIPAL	Re M
INDICACIÓN DE TEMPO	<i>Allegretto</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Escalas, intervalos y arpeggios en diferentes combinaciones de articulaciones en <i>stacatto</i> y ligado con diseños cromáticos.
Digitación	Alto grado de dificultad de digitación en la tonalidad de Do # M
Respiración	Cómoda en la mayor parte del estudio; rápida en la primera parte en la sección donde no existen silencios
Diseños rítmicos	Negra con puntillo seguida de tres corcheas ligada la primera siendo la misma nota que la negra, corcheas con puntillo seguidas de tres semicorcheas, grupos de cuatro semicorcheas seguidas de corchea acentuada, semicorcheas con diferentes articulaciones
Articulación	Acento en corchea en tercera subdivisión del tiempo, negras acentuadas a contratiempo, combinaciones en semicorcheas de una picada tres ligadas dos picadas, ligadas de dos en dos, una picada dos ligadas, todo ligado, todo <i>stacatto</i>
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m, 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	<i>Allegretto</i> contante, sin matizaciones
Agógica	Sin indicaciones
Fraseo	Frases de cuatro compases
Matices sonoros	Sólo acentos de intensidad particulares
Adornos	Mordente en compases 41 y 42
Transporte	Indicación general: Mi M, Do M, Mi b M, Do # M
DIFICULTAD TÉCNICA	7-9, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

## ESTUDIO N° 46

Maestoso

46

5

9

12

15

19

23

27

30

33

37

42

46

48

51

55

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico/técnico/expresivo
COMPÁS	12/8
Nº COMPASES	59
TONALIDAD PRINCIPAL	Re M
INDICACIÓN DE TIEMPO	<i>Maestoso</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Digitación, articulación simple y ternaria. Sonoridad, fraseo y expresión en diferentes dinámicas, diseños descendentes de escalas y arpeggios, intervalos y sonoridad y fraseo
Digitación	Sin dificultad en la tonalidad original; compleja en los transportes
Respiración	Difícil. Práctica de la respiración amplia y de larga duración en la expiración; en frases sin silencios ni pausas para respirar cómodamente apto para la práctica de la respiración circular
Diseños rítmicos	Blancas con puntillo y negras con puntillo seguidas de grupos de corcheas, corcheas con puntillo seguidas de semicorchea y semicorcheas con diferentes articulaciones
Articulación	Blancas con puntillo y negras con puntillo ligadas a corchea siendo esta la misma nota que aquellas, corcheas ligadas, grupos de corchea en <i>stacatto</i> seguida de cuatro semicorcheas ligadas y de corchea seguida de cuatro semicorcheas en <i>stacatto</i> , semicorcheas picadas y ligadas en combinación de picada dos ligadas, dos ligadas una picada, ligadas de dos en dos
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m, 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Agógicas	<i>Maestoso</i> general y constante
Agógica	Sin indicaciones
Fraseo	Frases de tres compases
Matices sonoros	Ninguna indicación, un acento en compás 26
Adornos	Mordente en el compás 34, apoyatura en el 35
Transporte	Ind. general: Mi M, Do M, Mi b m, Don # m
DIFICULTAD TÉCNICA	8 -10, según velocidad y transporte
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

## ESTUDIO N° 47

Andantino

47

7

13

21

28

34

38

41

46

51

55

60

65

70

77

The musical score for Estudio N° 47 is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Andantino'. The piece consists of 77 measures, divided into 13 systems of five lines each. The notation includes various rhythmic values, slurs, and trills. Measure numbers 7, 13, 21, 28, 34, 38, 41, 46, 51, 55, 60, 65, 70, and 77 are indicated at the beginning of their respective lines. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the 77th measure.

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico/técnico/expresivo
COMPÁS	3/4
Nº COMPASES	83
TONALIDAD PRINCIPAL	Re M
INDICACIÓN DE TIEMPO	<i>Andantino</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Escalas y arpeggios en distintas combinaciones de articulación, intervalos de gran dificultad, mordentes y trinos
Digitación	Difícil en la tonalidad original, muy difícil en las transposiciones
Respiración	Práctica de la respiración rápida
Diseños rítmicos	Blanca y negras con trinos, negras con puntillo, corcheas, semicorcheas y tresillos de ambas
Articulación	Gran variedad de articulaciones, acentos, ligado, picado ligado, <i>stacatto</i> y combinaciones de picados y ligados
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m, 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	<i>Andantino</i> , constante y general
Agógica	Sin indicaciones
Fraseo	Frases de cuatro compases
Matices sonoros	Sin indicaciones, sólo acentos particulares sobre algunas notas concretas
Adornos	Trinos en compases 55 y 56, mordentes y apoyaturas en 46, 47, 48, 55 y 56
Transporte	Indicación general: Mi M, Do M, Mi b m, Don # m
GRADO DE DIFICULTAD TÉCNICA	9-10, según velocidad y transporte utilizados
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

## ESTUDIO N° 48

Allegro Vivace

48

6

12

17

21

25

30

36

39

42

46

50

IV. Los Estudios para cometín de José de Juan Martínez

OBJETIVO	Mecánico/técnico
COMPÁS	2/4
Nº COMPASES	52
TONALIDAD PRINCIPAL	Si b M
INDICACIÓN DE TIEMPO	<i>Allegro vivace</i>
OBJETIVOS Y RECURSOS TÉCNICOS	Practicar la digitación a gran velocidad; conseguir flexibilidad en escalas y arpegios en distintas combinaciones de ritmo y articulaciones; perfeccionar el ligado de intervalos de gran dificultad
Digitación	Estudio de gran dificultad de digitación debido a la velocidad del tempo, especialmente en las tonalidades de transporte
Respiración	Sin pausas para respirar excepto en la parte central; apto para practicar la respiración circular
Diseños rítmicos	Corcheas como conclusión de arpegios de semicorcheas, grupos de semicorcheas y tresillos de semicorcheas
Articulación	Semicorcheas tres ligadas una picada, una picada tres ligadas, ligadas de dos en dos, todo picado y stacatto; tresillos de semicorcheas con varias combinaciones de stacatto con ligaduras
Intervalos	2ª M y m, 3ª M y m, 4ª, 5ª, 6ª M y m, 7ª m, 8ª
RECURSOS INTERPRETATIVOS	
Dinámica	<i>Allegro vivace</i> , constante y general
Agógica	Sin indicaciones
Fraseo	Frases de 4 compases
Matices sonoros	Sin indicaciones
Adornos	Sin adornos
Transporte	Indicación general: Do M, La b M, Si M, La M
GRADO DE DIFICULTAD TÉCNICA	8-10, según velocidad y transporte utilizados
ANTECEDENTES	Original
CONSECUENTES	No se conocen

## 4.5.

### *Valoración de los Estudios para cornetín de José de Juan*

Realizado el análisis particular de cada uno de los estudios que componen esta obra, hay que concluir, como valoración general, que son estudios de gran calidad didáctica, dignos de ser editados, publicados e incluidos en las programaciones de los conservatorios y escuelas de música actuales. Sus características y valores generales son:

#### 1.

No es un método progresivo que ordena los distintos estudios en base a una progresiva dificultad, cada vez mayor, del siguiente respecto del inmediatamente anterior. Como bien indica su título, son unos estudios – o método, si se quiere – para el último curso de la especialidad y, por tanto, formado por estudios de alto nivel técnico e interpretativo en los diferentes aspectos del cornetín de pistones.

#### 2.

Son estudios de gran complejidad en cuanto a técnica instrumental, con digitaciones difíciles y hasta incómodas, articulaciones muy variadas, estructuras métricas complejas, tanto regulares como irregulares, exigencia del *stacatto* en sus diversas variantes, especialmente en ternario.

#### 3.

Es precisamente el *stacatto* ternario y su uso en notas cambiantes la mayor novedad que presentan estos estudios en relación con cualquier otro método español utilizado hasta la época. De Juan lo desarrolla en

prácticamente todos los estudios, y es el primer profesor español en utilizar este recurso, el cual, unos años antes, era completamente imposible de realizar al carecer la corneta de pistones.

4.

Además, una vez interpretados en su tonalidad original, deben transportarse a otras, lo que conlleva una importante dificultad añadida, ya que aparecen tonalidades con gran cantidad de alteraciones en la clave.

5.

A la complejidad técnica hay que añadir, especialmente en en algunos de ellos, la gran resistencia física que requieren del intérprete por su larga duración y dificultad de respiración. Así pues, uno de los aspectos que más desarrollan estos estudios es la capacidad para permanecer tocando sin descansar, pues apenas tienen silencios, compases de espera o descansos que permitan respiraciones frecuentes y cómodas. Una vez superado este reto, interpretar el estudio en los tonos a los que se pide el transporte, supone insistir aún más en el desarrollo de esta capacidad.

Al respecto, hay que señalar –y evidentemente de Juan conoció este método– que Arban, en la “Dernier partie” de su *Grande méthode complète* [...], compuesta por catorce “Études caractéristiques”, afirma que, efectivamente, los alumnos se fatigarán ejecutándolos, puesto que en ellos hay fragmentos de “muy largo aliento”.<sup>12</sup> Está claro que, al igual

---

<sup>12</sup> Arban, J. B., *Grande méthode complète...*, p. 192:

que plantea Arban en sus “Études caractéristiques”, un objetivo fundamental de estos estudios es fortalecer la resistencia del intérprete en los pasajes largos que permiten pocas respiraciones.

*6.*

Son estudios en una sola tonalidad. Excepto las modulaciones intratonales que se puedan producir en el transcurso del estudio, sólo en el número 44, en mi menor, hay un cambio de armadura que claramente traslada el ejercicio a otra tonalidad –en este caso al mismo tono, pero modo mayor–, algo que Jean Baptista Arban sí que utiliza con bastante frecuencia en sus “Études caractéristiques”. De Juan opta por el transporte total de todo el estudio un tono ascendente, un tono descendente, medio todo ascendente y medio tono descente.

*7.*

El fraseo es claro y definido, aunque en una primera aproximación no lo parezca en muchos estudios debido a la gran cantidad de notas, figuaciones y articulaciones que los componen y porque no aparece indicado con matizaciones de carácter ni ligaduras de expresión. Por tanto, son estudios que también exigen practicar y desarrollar las capacidades de dicción y expresión clara y coherente del discurso musical.

---

J'ai composé les quatorze études suivantes dans le but d'inculquer aux élèves une invincible force de volonté. Ils se fatigueront sans nul doute, surtout dans l'origine, en jouant des morceaux d'aussi longue haleine [...]

8.

Las indicaciones de dinámica son escasas, pero suficientes. Se limitan a indicar el tempo general con algún matiz de carácter también general, con la nomenclatura clásica musical. No hay en el transcurso de ningún estudio, cambios en dicha dinámica que supongan una alteración importante de la indicada al principio –tampoco encontramos esto en los “Études caractéristiques” de Arban, excepto en el número 11–.<sup>13</sup> Sólo en muy pocas ocasiones aparecen indicaciones y matizaciones agógicas, del tipo *dolce, expresivo, con brio...*

Tampoco aparecen ligaduras de expresión, ni indicaciones de matices sonoros –son escasísimas las veces que aparece indicado con claridad un matiz sonoro–, los reguladores de intensidad son escasos y poco precisos, incluso descontextualizados: en muchos estudios sólo aparecen en el primer pentagrama, o en el último y, en el estudio 41, tan sólo hay uno, muy breve, en el compás 10–. Sólo son abundantes las marcas de articulación –acentos, picado, *staccato*, ligadura–.

9.

Resulta claro que José de Juan deja los aspectos interpretativos a las indicaciones y explicaciones del profesor y al buen juicio del alumno, a quien se le supone, dado su avanzado grado de sus estudios –son para el último curso– un nivel de acierto importante en sus decisiones musicales. Arban, en sus “Études caractéristiques” procede igual que José de Juan, si bien, en la ya citada introducción a la última parte de su *Grande méthode*

---

<sup>13</sup> Arban, J. B., *Grande méthode complète...*, p. 203.

*complète* explica esta decisión, argumentando que hay cuestiones que es mejor transmitir las y explicarlas de viva voz porque, si se escriben, resultan confusas y producen excesiva fatiga, y otras, las más elevadas y sutiles, incluso ni siquiera pueden explicarse de viva voz: son los aspectos y matices que, en palabras textuales, son tan elevados y sutiles que sólo se sienten, se adivinan; son los que, en última instancia, definen “le haut style, la grande École” del cornetín de pistones.<sup>14</sup>

### 10.

De estos cuarenta y ocho estudios, unos son claramente tecnicomecánicos; otros, sin renunciar a la complejidad técnica, desarrollan con mayor intensidad aspectos interpretativos. No siguen una ordenación en alternancia, ni siquiera en dos bloques perfectamente diferenciados. En este aspecto, Arban es más claro en la última parte de su *Grande méthode complète*: compone catorce estudios técnicos –lo que no significa que no tengan aspectos interpretativos importantes– a los que les siguen doce piezas musicales consistentes en fantasías y variaciones sobre temas de grandes obras musicales.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Arban, J. B., *Grande méthode complète...*, p. 192:

[...] Il y a de choses qui peuvent se transmettre de vive voix, mais qui ne sauraient être confiées au papier sans engendrer la confusion et l'obscurité, ou sans tomber dans l'enfatillage.

Il y a d'autres choses encore d'un ordre si élevé et si subtil qu'elles se refusent à l'interprétation de la parole aussi bien que de l'écriture. On les sent, on les devine, on ne les explique pas. Ces choses constituent le haut style, la grande École que j'ai la noble ambition de vouloir fonder pour la cornet à pistons, comme ils existent déjà pour le chant et pour la plupart des instruments.

<sup>15</sup> Arban, J. B., *Grande méthode complète...*, pp. 208-243.

*11.*

Una carencia hay que señalar: realizan un trabajo limitado del registro agudo y grave así como los valores largos y dinámicas extremas donde el alumno pudiera encontrar un buen marco donde trabajar el desarrollo y la calidad de la sonoridad.



## *CAPÍTULO V*

Tomás García Coronel



Si José de Juan Martínez fue quien primero puso en práctica la didáctica del cornetín de pistones en el Real Conservatorio de Madrid, y quien escribió el primer método –aunque en realidad no es un método progresivo y completo, sino unos estudios de perfeccionamiento o virtuosismo– para el instrumento, fue Tomás García Coronel, alumno de José de Juan, pero también seguidor y directamente influenciado por Jean-Baptiste Arban, el verdadero introductor en Madrid del cornetín sistema Arban y de la técnica interpretativa y la didáctica desarrolladas por el músico francés. Es decir, fue el verdadero introductor de la escuela moderna de trompeta en Madrid, y, por extensión, el fundador de la actual escuela española de trompeta.

## 5.1.

### *Primeros años de formación y actividad profesional*

Tomás García Coronel nació el 7 de marzo de 1849 en Almazán (Soria), en la Calle de las Monjas, número 13. Fue bautizado el 8 de marzo en la parroquia de San Vicente Mártir de esta localidad.<sup>1</sup> Su padre fue Manuel José García Andrea y, su madre, Celestina Coronel La Cuerda. Tomás García Coronel tuvo cuatro hermanos más, dos de ellos hijos de la segunda esposa de su padre. Fue el tercer hijo del organista-sacristán de la iglesia de San Vicente Mártir de Almazán y, con posterioridad, también organista de la catedral de Sigüenza.

Comenzaría a estudiar música, como parece obvio, con su padre, antes de matricularse en el conservatorio. Se trasladó a Madrid en 1853, y fue inscrito en el Conservatorio de esta ciudad en octubre de 1866, en la clase de José de Juan Martínez.<sup>2</sup> Las correspondientes actas de notas indican que García Coronel realizó los tres primeros cursos en sólo dos años. En el curso académico 1866-1867 simultaneó primer y segundo cursos, obteniendo la calificación de *Bueno*. Al año siguiente, en tercero, de *Notable*. Siempre fue su profesor José de Juan.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Almazán, Archivo Parroquial, Parroquia de San Vicente mártir, Libro 4 de bautizados, 39/A7, f. 453 (cit. por Millán Esteban, Á., “Tomás García Coronel, un artista necesario”, *Philos metal. Revista de cultura musical*, núm. 3, 2009, p. 8).

<sup>2</sup> Cit. por Millán Esteban, Á., “Tomás García Coronel...”, p. 12; Saldoni, B. (1880), *Diccionario...*, t. II, p. 80.

<sup>3</sup> RCMM-BFH a, [Actas 1866-1867] Madrid, 3 de setiembre de mil ochocientos sesenta y siete, Exámenes de solfeo [...] clarinete, cornetín, declamación e italiano, p. 110, R- 44; [Actas 1867-1868], p. 141, R-44.

También en 1867, en noviembre, fue contratado en el ejército como primer cornetín principal en la Música del Regimiento de Infantería Inmemorial del Rey N<sup>o</sup> 1:

Contrata que hace el músico Tomás García Coronel, hijo de Manuel y de Celestina, natural de Almazán, provincia de Soria, procedente de la clase de paisano, con el referido cuerpo para desempeñar la parte de cornetín principal con el haber de veinte y siete escudos mensuales en la música del mismo, y por el tiempo de dos años a contar desde el primero de noviembre de mil ochocientos sesenta y siete.<sup>4</sup>

Tomás García Coronel, por tanto, compaginó sus primeros años de estudio en el Conservatorio con la realización del servicio militar. Aunque tuviera un fantástico talento, resulta casi imposible que con sólo dos años de estudios pudiera tocar las partes de cornetín principal en una banda del ejército. Esta circunstancia indicaría que, con toda seguridad, previamente a su matrícula en las enseñanzas regladas, ya habría asistido a clases particulares de cornetín, tal vez con el propio José de Juan.<sup>5</sup>

Durante los siguientes once años dejó de asistir a las clases del Conservatorio debido a la supresión, por cuestiones presupuestarias, de algunas de las especialidades de viento en dicho centro –en concreto sólo

---

<sup>4</sup> Archivo General Militar de Segovia, Sección 1, Legajo G-1883.

<sup>5</sup> En realidad, la Ley Moyano (Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857, *Gaceta de Madrid*, 10-12-1857), en su artículo 75, prohibía expresamente que “ningún profesor de establecimiento público podrá enseñar en establecimiento privado ni dar lecciones particulares, sin expresa licencia del Gobierno.” El reglamento del Conservatorio no recogía ninguna prohibición al respecto, pero en general fue habitual la práctica de las clases particulares en todos los niveles de enseñanza, lo que, según afirma Belmonte Romero, provocó el progresivo deterioro de la enseñanza pública (Belmonte Romero, F., “Evolución histórica de la Escuela Normal de Albacete en el siglo XIX”, *Ensayos: Revista de la Escuela Universitaria de Albacete*, núm. 12. 1997, p. 189).

se mantuvieron Flauta, Fagot y Clarinete/Oboe— en virtud del Decreto de 15 de diciembre de 1868 que declaraba disuelto el Real Conservatorio de Música y Declamación y creaba la Escuela Nacional de Música.<sup>6</sup> Se reincorporó en octubre de 1879, cuando fueron restituidas estas enseñanzas.<sup>7</sup> En el curso académico 1879-1880 Tomás García Coronel obtuvo la calificación de *Sobresaliente* en los cursos cuarto y quinto, que también realizó de una vez. De Juan anota en el acta:

[...] Posee perfectamente el mecanismo del instrumento, buen sonido, facilidad en la ejecución y puede examinarse de último año. Ha estudiado en el clarín de armonía por el método de De Juan con buen resultado y puede examinarse de dicho instrumento [...]<sup>8</sup>

Importante destacar, por cuanto prueba que el clarín de armonía pervivía aún en el último cuarto del siglo XIX en Madrid, que García Coronel simultáneamente al cornetín estudiaba dicho instrumento, como también se anota en el acta de 1880:

Está estudiando en el clarín de armonía [...] por el método [de] de Juan, con buenos resultados, y puede examinarse de dicho instrumento.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Decreto de 15 de diciembre de 1868, del Ministerio de Fomento, declarando disuelto el Conservatorio de Música y Declamación y creando en Madrid una Escuela Nacional de Música, *Gaceta de Madrid* núm. 355, 20-12-1868, pp. 1-2.

<sup>7</sup> Saldoni, B., *Diccionario...*, t. II, p. 80; *Vid.* Sarget Ros, M<sup>a</sup> Ángeles, “Rol modélico del Conservatorio de Madrid, II (1868-1901)”, *Ensayos, Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, núm. 17, 2002, pp. 149-155.

<sup>8</sup> RCMM-BHa [Actas curso 1879-1880] Escuela Nacional de música. Clase de Cornetín. Exámenes generales día [en blanco] de junio de 1880.

<sup>9</sup> *Ibidem.*

Aquel mismo año consiguió el primer premio de cornetín y clarín en el concurso público de la Escuela Nacional de Música y Declamación.<sup>10</sup> Era ésta la única forma de obtener, según la reglamentación vigente entonces, el correspondiente título de Profesor.<sup>11</sup>

Posteriormente, en 1882 se incorporó como profesor interino en dicha Escuela, con un sueldo de 1.500 pesetas, apareciendo registrado como tal desde el 14 de noviembre.<sup>12</sup> Él mismo declara ocupar este cargo, junto con otros méritos, en instancia dirigida al rey en la que solicita nombramiento como cornetín supernumerario con opción a la vacante de dicha plaza de la Real Capilla:

[...] Tomás García Coronel, profesor de música del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos, premiado con el Diploma de Honor como premio extraordinario y estímulo en sus estudios, Primer Premio de Cornetín y Clarín de la Escuela Nacional de Música y Declamación, profesor interino oficialmente de la misma enseñanza de dicha escuela y primer cornetín por oposición de la Sociedad de Conciertos de Madrid [...] <sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> Cit. por Millán Esteban, Á., “Tomás García Coronel...”, p. 12.

<sup>11</sup> En aquel momento, los instrumentistas de viento, junto con los de cuerda, piano, órgano, cantantes y declamación cursaban los seis cursos de los Estudios de Aplicación establecidos por la Ley Moyano, conducentes a la obtención del Título de Profesor, que consistían, en el caso de los instrumentistas de viento y cuerda, en un examen previo de solfeo, seis cursos del instrumento y armonía elemental; sólo los de composición seguían los Estudios Superiores, de ocho cursos, conducentes al Título de Maestro Compositor.

<sup>12</sup> RCMM-BHa, Expedientes de profesores [Expediente de Tomás García Coronel], sin signatura, *Don Tomás García y Coronel. Su nombramiento de profesor interino de la clase de cornetín y otros incidentes relativos a dicho señor* [una hoja suelta sin signatura], f. 1r.

<sup>13</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, García Coronel, T., [Instancia n. 4462.096, dirigida al rey solicitando la plaza de Cornetín Supernumerario de la Real Capilla con opción a vacante, 13 de noviembre, 1882].

El 1 de septiembre de 1883 aparece nombrado como profesor interino en la *Gaceta de Madrid*.<sup>14</sup> No obstante, la plaza de profesor numerario por oposición la obtuvo en 1900, con un sueldo de 3.500 pesetas anuales, más 500 en concepto de residencia en Madrid.<sup>15</sup> En 1915 se confirmó su plaza, y se le asignó un sueldo de 10.500 pesetas anuales más las 500 por su residencia en esta ciudad.<sup>16</sup>

También en 1882 era, como declara en la instancia anteriormente transcrita, profesor músico del Real Cuerpo de Guardias de Alabarderos, plaza que ocupaba desde el 28 de julio de aquel año:

[...] Para la resolución que estime, remito a Vuestra Excelencia la instancia que promueve a su Magestad el Rey (que Dios guarde) el profesor músico de este Real Cuerpo [de Guardias de Alabarderos] don Tomás García Coronel [...] cuyo cargo viene desempeñando desde el 28 de julio [de 1882] último [...].<sup>17</sup>

Así pues, Tomás García Coronel fue sustituyendo progresivamente a su profesor José de Juan en los diversos cargos que aquél había ocupado a lo largo de su trayectoria profesional.

---

<sup>14</sup> *Gaceta de Madrid*, núm. 221, 9-9-1883 (cit. por Millán Esteban, Á., “Tomás García Coronel...”, p. 13).

<sup>15</sup> *Gaceta de Madrid*, núm. 327, 23-11-1901.

<sup>16</sup> *Gaceta de Madrid*, núm. 197, 16-7-1915.

<sup>17</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, 1882. *Don Tomás García Coronel [...] Propuesta a su Magestad para el cargo de cornetín supernumerario, sin sueldo, de la Real Capilla, nombrado por Real Orden de 14 de julio*, Conde del Serral, [Escrito nº 249, de la Comandancia General del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos, dirigido al Patriarca de las Indias, en referencia a la instancia de Tomás García Coronel, 15 de noviembre, 1882].

Como profesor de la Escuela Nacional de Música y Declamación –la faceta que más nos interesa en esta Tesis– desempeñó una labor docente incuestionable. En 1888, García Coronel formó parte del tribunal examinador para la Cátedra de Trombón y Fígle de la Escuela Nacional de Música.<sup>18</sup>

Varios de sus alumnos fueron premiados en concursos públicos y se convirtieron en profesores de la Sociedad de Conciertos de Madrid o del Real Conservatorio, como fue el caso de su propio hijo. Algunas de las obras interpretadas y los nombres de sus alumnos en los concursos públicos organizados por la Escuela Nacional de Música fueron recogidos en varios números de la *Gaceta de Madrid*. Este mismo periódico lo cita como profesor de la clase de cornetín cuando son premiados sus alumnos Teodoro Palomino y Esteban y su propio hijo, Tomás García López –generalmente conocido como Coronel hijo–.<sup>19</sup> Dos de sus hijos se inclinaron por los estudios musicales: el ya citado Tomás, quien sería el sucesor de su padre como profesor de trompeta en el Real Conservatorio de Madrid y en la Sociedad de Conciertos, y Emilio García López, que fue director de la Banda Republicana.

En 1913, como fruto de su labor didáctica, publicó un método para cornetín y trompeta o clarín, del que posteriormente se han hecho muchas ediciones, distribuido en dos cuadernos, y que todavía sigue

---

<sup>18</sup> *Gaceta de Madrid*, núm. 314, 9-11-1888.

<sup>19</sup> *Gaceta de Madrid*, números 205, 24-7-1885; núm. 214, 1-8-1888; núm. 201, 20-7-1889; núm. 199, 18-7-1891; núm. 235, 22-8-1892.

vigente en varios conservatorios.<sup>20</sup> Falleció a la edad de setenta y siete años, el 25 de julio de 1916, en el número 26 de la Calle Bailén. Según la partida de defunción, testó sin conocerse fecha ni notaría. Su entierro fue en el cementerio de Santa María de Madrid, dos días después.<sup>21</sup>

## 5.2.

### *Músico de la Real Capilla*

Tomás García Coronel comenzó sus servicios en la Real Capilla el 25 de marzo de 1880, nada más terminar los estudios oficiales con José de Juan en la Escuela Nacional de Música y Declamación. Es el propio Tomás García Coronel quien da ese dato en instancia de 1882 dirigida al rey solicitando ser nombrado oficialmente cornetín supernumerario de dicha institución musical:

Señor, don Tomás García Coronel [...] a Vuestra Majestad, nuevamente tiene el algo honor de exponer: que hallándose vacante la plaza de cornetín supernumerario por renuncia del profesor que la venía desempeñando en la Real Capilla de Palacio, y como quiera que el exponente viene prestando en ella sus servicios en los días de Capilla Oficial desde el 25 de marzo de 1880 según los justificial [...]<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> García Coronel, T., *Método completo de cornetín y trompeta o clarín. Escuela práctica y progresiva del profesor numerario por oposición del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Tomás García Coronel, obra de texto (obligatorio) en el referido Conservatorio de Madrid*, Madrid [etc.] Paris, Ildefonso Alier [1913].

<sup>21</sup> Registro Civil de Madrid, Defunción: 27 de julio, Sección 3, tomo 125-9, f. 202v., Distrito de la Latina (cit. por Millán Esteban, Á., “Tomás García Coronel...”, p. 8.)

<sup>22</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, 1882. *Don Tomás García Coronel [...] Propuesta a su Majestad para el cargo de cornetín supernumerario, sin sueldo, de la Real Capilla, nombrado por Real*

Sin embargo, en una instancia posterior, de 31 de enero de 1884, en la que Coronel solicita ser admitido a las oposiciones para la plaza de cornetín supernumerario de la Real Capilla con opción a vacante, dice que “en ella viene prestando [servicios] desde julio de 1879,” es decir, casi un año antes de lo que había dicho anteriormente.<sup>23</sup>

Con independencia de esta duplicidad de fechas, lo verdaderamente importante es que García Coronel, en un primer momento, formó parte de la Real Capilla como supernumerario sin sueldo ni opción a vacante, ya que, en realidad, en aquel momento, la plaza de supernumerario con opción a vacante aún la ocupaba José de Juan. Ahora bien, ya se ha visto anteriormente que de Juan, desde 1879, con toda probabilidad por habersele denegado el sueldo que tenía anteriormente y también debido a su avanzada edad, no cumplía convenientemente sus compromisos con esta institución. Así pues, García Coronel fue una especie de suplente de su profesor ante sus reiteradas ausencias.

Finalmente, cuando a instancias del entonces maestro de la Real Capilla, Valentín Zubiarre, José de Juan Martínez fue declarado cesante de su plaza de cornetín supernumerario de la Real Capilla por Real Orden de 14 de julio de 1882, fue nombrado para ocuparla Tomás García Coronel:

---

*Orden de 14 de julio*, García Coronel, T., [Instancia, N 2394.329, solicitando ser nombrado para ocupar la plaza de cornetín supernumerario de la Real Capilla], 2 de marzo, 1882.

<sup>23</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, 1884. *Don Tomás García Coronel [...] Propuesta a su Majestad para la plaza de cornetín supernumerario de la Real Capilla, sin sueldo, con opción a la vacante de número de su clase. Nombrado por Real Orden de 1º de abril*, García Coronel, T., [Instancia, N 3.183.312, solicitando participar en las oposiciones para la plaza de cornetín supernumerario con derecho a ocupar la vacante de dicho instrumento], 31 de enero, 1884.

Su Majestad el rey [Alfonso XII] (que Dios guarde), a quien se ha dado cuenta de lo propuesto por Vuestra Excelencia con fecha 7 del corriente [mes de julio] en vista de lo manifestado por el maestro director de la Real Capilla Música, ha tenido a bien declarar cesante a don José de Juan, cornetín supernumerario sin sueldo de la misma, nombrando al propio tiempo para este cargo a don Tomás García Coronel, notable profesor que pertenece a la banda del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos mediante pública oposición [...] <sup>24</sup>

El 28 de julio, desde la Pro-Capellanía Mayor de Su Majestad se le convocaba para que se presentara a prestar “el juramento prevenido en la Ordenanza de la Real Capilla y Patrimonio.”<sup>25</sup> Lo hizo el 5 de octubre de 1882.<sup>26</sup>

El 13 de noviembre de aquel mismo año, Tomás García Coronel solicita ser nombrado “cornetín supernumeario con opción a vacante de dicha plaza, sometiéndome a una prueba artística si para ello fuera necesario.”<sup>27</sup> El entonces maestro director de la Real Capilla, Valentín

---

<sup>24</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, 1882. *Don Tomás García Coronel [...] Propuesta a su Majestad para el cargo de cornetín supernumerario, sin sueldo, de la Real Capilla, nombrado por Real Orden de 14 de julio*, Marqués de Alcañices, [Cese de José de Juan como cornetín supernumerario de la Real Capilla y nombramiento de Tomás García Coronel], 14 de julio, 1882.

<sup>25</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, 1882. *Don Tomás García Coronel [...] Propuesta a su Majestad para el cargo de cornetín supernumerario, sin sueldo, de la Real Capilla, nombrado por Real Orden de 14 de julio*, [Minuta de la Pro-Capellanía Mayor de Su Majestad solicitando a Tomás García Coronel que preste juramento de su plaza de cornetín supernumerario de la Real Capilla], 28 de julio, 1882.

<sup>26</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, 1882. *Don Tomás García Coronel [...] Propuesta a su Majestad para el cargo de cornetín supernumerario, sin sueldo, de la Real Capilla, nombrado por Real Orden de 14 de julio*, [Acta de Juramento de Tomás García Coronel como cornetín supernumerario de la Real Capilla], 5 de octubre, 1882.

<sup>27</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, 1882. *Don Tomás García Coronel [...] Propuesta a su Majestad para el cargo de cornetín supernumerario, sin sueldo, de la Real Capilla, nombrado por Real Orden de 14 de julio*, García Coronel, T., [Instancia, N. 4.462.096, solicitando nombramiento como cornetín supernumerario con opción a vacante de la Real Capilla], 13 de noviembre, 1882.

Zubiaurre, emitió un informe favorable a dicho nombramiento el 25 del mismo mes, argumentado que “[...] Tomás García Coronel es un profesor inteligente, y de notabilísimo mérito en el manejo y dominio del referido instrumento, por lo tanto digno también de merecer la honra que solicita [...]”<sup>28</sup>. Se elevó inmediatamente dicho informa a Palacio, pero el expediente quedó sin curso por orden del Pro-Capellán.<sup>29</sup>

No fue hasta el 23 de enero de 1884 cuando se publicó el edicto para proveer una nueva plaza de cornetín supernumerario, esta vez con derecho a ocupar vacante de dicho instrumento. El 31 de ese mismo mes, Tomás García Coronel presentaba al Pro-Capellán Mayor de la Real Capilla instancia, “[...] creyéndose el esponente acto [por apto], para tomar parte en el citado examen que para ello se a de efectuar. Suplica le conceda tomar parte en clase opositor [...]”<sup>30</sup>

El 5 de marzo de 1884 se instaba por escrito al Pro-Capellán Mayor de Su Majestad para que aprobara el tribunal que se había propuesto para dichas oposiciones: Valentín Zubiaurre, el maestro director, como presidente, como vacales Carlos Grassi, oboe, Luis Font, trompa,

---

<sup>28</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, 1882. *Don Tomás García Coronel [...] Propuesta a su Majestad para el cargo de cornetín supernumerario, sin sueldo, de la Real Capilla, nombrado por Real Orden de 14 de julio*, Zubiaurre, V., [Informe en relación a la solicitud de Tomás García Coronel de su nombramiento como cornetín supernumerario con opción a vacante de la Real Capilla], 25 de noviembre, 1882.

<sup>29</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, 1882. *Don Tomás García Coronel [...] Propuesta a su Majestad para el cargo de cornetín supernumerario, sin sueldo, de la Real Capilla, nombrado por Real Orden de 14 de julio*, Morales y Prieto, J., [Anotación al final del traslado del informe del maestro director de la Real Capilla en relación a la solicitud de Tomás García Coronel de su nombramiento como cornetín supernumerario con opción a vacante de la Real Capilla], 5 de diciembre, 1882.

<sup>30</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, 1884. *Don Tomás García Coronel [...] Propuesta a su Majestad para la plaza de cornetín supernumerario de la Real Capilla, sin sueldo, con opción a la vacante de número de su clase. Nombrado por Real Orden de 1º de abril*, García Coronel, T., [Instancia, N 3.183.312, solicitando participar en las oposiciones para la plaza de cornetín supernumerario con derecho a ocupar la vacante de dicho instrumento], 31 de enero, 1884.

Francisco Martínez, cornetín, y Manuel Muñoz, contrabajo primero.<sup>31</sup>

Las oposiciones se celebraron el 15 de marzo. El tribunal resolvió:

[...] Resulta que, verificados los ejercicios de oposición a la indicada plaza [de cornetín y clarín supernumerario con opción a la primera vacante de número], sólo dos profesores han tomado parte en ellos. Don Tomás García Coronel, que fue el primero que actuó la pieza estudiada, con rara perfección y completo dominio, demostrando buen tono, gusto y ejecución limpia y segura, tanto en el cornetín como en el clarín; que en la pieza de conjunto estuvo perfectamente a completa satisfacción del jurado.

Don Antonio Duque y Candelas, que fue el segundo opositor que actuó, ejecutó también la pieza estudiada con singular maestría, hermoso tono y seguridad, demostrando su completo dominio del cornetín; en la de clarín estuvo muy bien, así como en la pieza repentizada, ejecutando ésta como la de conjunto a entera satisfacción también del jurado.

Que los dos profesores indicados reúnen condiciones artísticas de primer orden y que es, por lo tanto, muy sensible para el jurado que no hubiera dos plazas en vez de una, porque hubieran sido ambas dignamente desempeñadas por

---

<sup>31</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, 1884. *Don Tomás García Coronel [...] Propuesta a su Majestad para la plaza de cornetín supernumerario de la Real Capilla, sin sueldo, con opción a la vacante de número de su clase. Nombrado por Real Orden de 1º de abril*, Alameda, N., [Propuesta de tribunal para las oposiciones para la plaza de cornetín supernumerario con derecho a ocupar la vacante de dicho instrumento], 5 de marzo, 1884.

Carlo Grassi, nacido el 23 de abril de 1818 en Barcelona, oboe de la Real Capilla y profesor de de la Escuela Nacional de Música (Saldoni, B., *Diccionario...*, t. II, pp. 302-305); Luis Font era desde 1880 profesor de trompa en la Escuela Nacional de Música (Saldoni, B., *Diccionario...*, t. IV, p. 105); Manuel Muñoz y Cabiado, nació el 8 de julio de 1823 en Córdoba, era tenor supernumerario de la Real Capilla desde 1850 y luego contrabajista de esta misma institución; también desde 1857, catedrático de contrabajo del Real Conservatorio de Música y Declamación y miembro de varias orquestas madrileñas (Saldoni, B., *Diccionario...*, t. III, pp. 18-19).

los indicados profesores. Pero que teniendo en cuenta que el primero de ellos (García Coronel) es ya profesor supernumerario de la Real Capilla sin sueldo ni opción a la vacante, en cuyo concepto ha prestado importantes servicios, la Junta censora, después de un detenido examen comparativo de los ejercicios practicados por ambos opositores, opina y acuerda por unanimidad que el primer nombre que debe figurar en la consideración de Vuestra Excelencia para la plaza de que se trata es don Tomás García Coronel, recomendando la Junta censora para la primera ocasión, si hubiera lugar a ello, y sin necesidad de nueva prueba, a don Antonio Duque.<sup>32</sup>

El 31 de marzo siguiente se eleva al rey, a través de su Mayordomo, el resultado y la propuesta de nombramiento de García Coronel:

Palacio, 31 de marzo de 1884.

En vista de la censura preferente del primer lugar que por unanimidad ha merecido del tribunal nombrado al efecto para la provisión de la plaza de cornetín supernumerario sin sueldo, con opción a la vacante de número, eleva a Su Majestad el rey, Nuestro Señor (que Dios guarde), por conducto del Excelentísimo Señor Mayordomo Mayor, la propuesta correspondiente a favor de don Tomás García Coronel.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, 1884. *Don Tomás García Coronel [...] Propuesta a su Majestad para la plaza de cornetín supernumerario de la Real Capilla, sin sueldo, con opción a la vacante de número de su clase. Nombrado por Real Orden de 1º de abril*, Zubiaurre, V., [Acta de las oposiciones a la plaza de cornetín y clarín supernumerario de la Real Capilla], 15 de marzo, 1884.

<sup>33</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, 1884. *Don Tomás García Coronel [...] Propuesta a su Majestad para la plaza de cornetín supernumerario de la Real Capilla, sin sueldo, con opción a la vacante de número de su clase. Nombrado por Real Orden de 1º de abril*, Zubiaurre, V., [Elevación al rey de la

Las condiciones de la plaza fueron exactamente las mismas que tenía su profesor durante el último período: cornetín supernumerario, sin sueldo, y con opción a la vacante de número de su clase, como aparece en todos los documentos. En base a los resultados de las oposiciones, la propuesta de nombramiento de García Coronel fue comunicada a Palacio el 1 de abril por parte del Pro-Capellán Mayor, dejándolo, no obstante, a la decisión del rey: “Vuestra Majestad, sin embargo, resolverá.”<sup>34</sup> El rey inmediatamente confirma el nombramiento, según comunica el mismo día el Mayordomo Mayor de Su Majestad, el marqués de Alcañices, al Pro-Capellán Mayor:

[...] de acuerdo con lo propuesto por el Pro-Capellán Mayor, Su Majestad el rey [Alfonso XII] (que Dios guarde), se ha dignado nombrar cornetín supernumerario sin sueldo, con opción a la vacante de número de su clase que ocurra, a don Tomás García Coronel, que ha obtenido el primer lugar en los ejercicios de oposición verificados para proveer la citada plaza de nueva creación en la Real Capilla de Música.

De Real Orden lo comunico a Vuestra Excelencia para su conocimiento y efecto oportuno [...]<sup>35</sup>

---

propuesta de nombramiento para la plaza de cornetín supernumerario de la Real Capilla a Tomás García Coronel], 31 de marzo, 1884.

<sup>34</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, 1884. *Don Tomás García Coronel [...] Propuesta a su Majestad para la plaza de cornetín supernumerario de la Real Capilla, sin sueldo, con opción a la vacante de número de su clase. Nombrado por Real Orden de 1º de abril*, Marqués de Alcañices, [Elevación al rey de la propuesta de nombramiento para la plaza de cornetín supernumerario de la Real Capilla a Tomás García Coronel], 1 abril, 1884.

<sup>35</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, 1884. *Don Tomás García Coronel [...] Propuesta a su Majestad para la plaza de cornetín supernumerario de la Real Capilla, sin sueldo, con opción a la vacante de número de su clase. Nombrado por Real Orden de 1º de abril*, Marqués de Alcañices, [Comunicación al Pro-Capellán mayor del nombramiento por el rey de Tomás García Coronel como cornetín supernumerario sin sueldo con opción a la vacante de la Real Capilla], 1 de abril, 1884.

El 16 de ese mes se comunicaba esta decisión al interesado, requiriéndole que se presentase para el preceptivo juramento:

Señor don Tomás García Coronel:

Su Majestad el rey, Nuestro Señor (que Dios guarde), se ha servido por Real Orden de 1º del actual [mes de abril] nombrar a usted Cornetín Supernumerario de la Real Capilla, sin sueldo, con opción a la vacante de número de su clase que ocurra. Lo que de Real Orden participo a usted para su notificación y a fin de que se presente a prestar en mis manos el juramento prevenido en la Ordenanza General de la Real Casa [...] <sup>36</sup>

Tomás García Coronel juró la plaza el 22 de septiembre de aquel mismo año ante el Patriarca de las Indias y Pro-Capellán Mayor de Su Majestad. El entonces Capellán de Honor de número de Su Majestad y canónigo de la catedral de Cuenca, Juan Pablo Vielsa y Cantero, certificó dicho juramento. <sup>37</sup>

Con independencia de las contingencias propias de esta oposición y posterior nombamiento de Tomás García Coronel, es relevante para esta investigación destacar que en todos los documentos referidos, siempre

---

<sup>36</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, 1884. *Don Tomás García Coronel [...] Propuesta a su Majestad para la plaza de cornetín supernumerario de la Real Capilla, sin sueldo, con opción a la vacante de número de su clase. Nombrado por Real Orden de 1º de abril*, [Traslado a Tomás García Coronel y al Maestro Director de la Real Capilla del nombramiento por Real Orden del primero como cornetín supernumerario sin sueldo con opción a la vacante de la Real Capilla], 16 de abril, 1884.

<sup>37</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, 1884. *Don Tomás García Coronel [...] Propuesta a su Majestad para la plaza de cornetín supernumerario de la Real Capilla, sin sueldo, con opción a la vacante de número de su clase. Nombrado por Real Orden de 1º de abril*, Vielsa y Cantero, J. P., [Certificado de juramento de Tomás García Coronel como cornetín supernumerario sin sueldo con opción a la vacante de la Real Capilla], 22 de septiembre, 1884.

aparece la plaza como “de cornetín”. Nunca se la nombra como “de clarín”, sino que sólo en alguna ocasión se añade este instrumento, y siempre en segundo lugar, tras el cornetín. Esto significa que, definitivamente, a partir de 1882, el cornetín sería el instrumento habitual en la Real Capilla, y que el clarín quedaría reservado excepcionalmente para algunas obras de lo que podría llamarse repertorio tradicional o histórico de aquella institución. Así pues, fue durante el período en que José de Juan Martínez ocupó esta plaza cuando se produjo el cambio de instrumento –recuérdese que en el caso de José de Juan, sólo al final de su etapa, a partir de 1875, empezó a llamarse a su plaza “de cornetín”–.

A finales de 1884, cuando se acercaba la jubilación de Francisco Martínez, cornetín de número de la Capilla Real, éste se reunió con García Coronel para hacerle una propuesta que le permitiera dejar la plaza y ser sustituido por él, ya que era el supernumerario correspondiente con opción a vacante. Coronel, en instancia dirigida al rey, de 20 de diciembre, explica esta propuesta y solicita su aprobación:

[...] Don Tomás García Coronel [...] eleva a Su Majestad [...] una respetuosa instancia en la que expone que habiéndose reunido en aquella fecha [20 de diciembre de 1884] con don Francisco Martínez, cornetín de plantilla de la referida Real Capilla, le ha hecho las siguientes proposiciones:

1ª, que al ser jubilado dicho señor Martínez y nombrado en su lugar el que suscribe, le cede mensualmente y mientras viva la cantidad de cuarenta y seis pesetas cincuenta

céntimos, que es la diferencia que resulta entre la situación de jubilado y el sueldo de dos mis pesetas anuales que hoy disfruta, sirviendo el declarante la plaza de cornetín de plantilla por el sueldo de mil cuatrocientos cuarenta y dos pesetas anuales mientras viva [...]

2ª. Le cede igualmente, hasta cobrar la primera paga de jubilado, las mensualidades que vayan venciendo en la referida nómina y que le serán entregadas al ya mencionado señor Martínez por el habilitado, firmando el oportuno recibo [...] <sup>38</sup>

Tres días después se cursaba esta solicitud, a través del Intendente General de la Real Casa y Patrimonio, al rey “a los efectos que sean del soberano agrado de Su Majestad”.<sup>39</sup> El 28 de enero de 1885 el Pro-Capellán Mayor, oído el informe del maestro director, proponía al rey:

[...] sea jubilado don Francisco Martínez, cornetín de la misma, que por su avanzada edad y su mal estado de salud no puede desempeñar dicho destino. Al propio tiempo, para el caso en que Su Majestad digne aprobar esta jubilación, propone para la expresada plaza de cornetín que resulta vacante, dotada con el sueldo de plantilla de dos mil pesetas

---

<sup>38</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, 1884. *Don Tomás García Coronel [...] Propuesta a su Majestad para la plaza de cornetín supernumerario de la Real Capilla, sin sueldo, con opción a la vacante de número de su clase. Nombrado por Real Orden de 1º de abril*, García Coronel, T., [Instancia N.3.027.846, en la que García Coronel expone las condiciones pactadas con Francisco Martínez, cornetín de plantilla de la Real Capilla, para su jubilación], 20 de diciembre, 1884.

<sup>39</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, 1884. *Don Tomás García Coronel [...] Propuesta a su Majestad para la plaza de cornetín supernumerario de la Real Capilla, sin sueldo, con opción a la vacante de número de su clase. Nombrado por Real Orden de 1º de abril*, [Traslado al rey, a través del Intendente General de la Real Casa y Patrimonio, de las condiciones pactadas entre Tomás García Coronel y Francisco Martínez, cornetín de plantilla de la Real Capilla, para su jubilación], 23 de diciembre, 1884.

anuales, a don Tomás García Coronel, que es supernumerario [...]<sup>40</sup>

El rey accedió a esta petición el mismo 28 de enero, lo que comunicó el marqués de Alcañices, Mayordomo Mayor, al Pro-Capellán Mayor de la Real Capilla;<sup>41</sup> éste, a su vez, el 31 de dicho mes, trasladó a Tomás García Coronel su nombramiento por Real Orden como cornetín de plantilla de la Real Capilla, al tiempo que le solicitaba que se presentase a prestar juramento:

Señor don Tomás García Coronel, cornetín supernumerario de la Real Capilla [de] Música.

Su Majestad el Rey, Nuestro Señor (que Dios guarde), se ha servido de conformidad con mi propuesta y por Real Orden de 28 de enero del actual, nombrar a usted para desempeñar la plaza de cornetín de la Real Capilla [de] Música, con el sueldo de dos mil pesetas anuales, vacante por jubilación de don Francisco Martínez [...] <sup>42</sup>

El juramento de fidelidad al rey se realizó el 5 de febrero siguiente, certificado por el secretario interino de la Real Capilla, Juan Pablo

---

<sup>40</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, 1885. *Don Tomás García Coronel [...] Propuesta a su Majestad para la plaza de cornetín de plantilla de la Real Capilla. Nombrado por Real Orden de 28 de enero*, Pro-Capellán Mayor [Conformidad del Pro-Capellán Mayor de Su Majestad para que se cese por jubilación a Francisco Martínez, cornetín de plantilla de la Real Capilla, y en su lugar se nombre a Tomás García Coronel], 28 de enero, 1885.

<sup>41</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, 1885. *Don Tomás García Coronel [...] Propuesta a su Majestad para la plaza de cornetín de plantilla de la Real Capilla. Nombrado por Real Orden de 28 de enero*, Marqués de Alcañices [Traslado al Pro-Capellán Mayor de la Real Orden por la que se declara jubilado a Francisco Martínez, cornetín de plantilla de la Real Capilla, y se nombra a Tomás García Coronel para ocupar su vacante], 28 de enero, 1885.

<sup>42</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, 1885. *Don Tomás García Coronel [...] Propuesta a su Majestad para la plaza de cornetín de plantilla de la Real Capilla. Nombrado por Real Orden de 28 de enero*, [Comunicación a Tomás García Coronel de su nombramiento como cornetín de la Real Capilla por Real Orden 28 de enero de 1885] 31 de enero, 1885.

Nielsa y Cantero.<sup>43</sup> A partir de ese momento, García Coronel sumaba a su sueldo de profesor de la Escuela Nacional de Música y Declamación, las 2.000 pesetas anuales de la Real Capilla, si bien pagaba a Francisco Martínez la cantidad que se había estipulado en su momento de 46 pesetas con 50 céntimos mensuales, “entregándole dicha suma bajo recibo que se unirá a la nómina,”<sup>44</sup> y que había sido aprobada por Real Orden de 16 de enero de 1885. Este acuerdo finalizó en agosto de 1889 por la muerte de Francisco Martínez:

[...] habiendo fallecido el día 19 de agosto último don Francisco Martínez Villanueva, cornetín que ha sido de la Real Capilla, queda concluido el contrato de cesión de 46 pesetas y 50 céntimos mensuales que hizo en favor del mismo [...] <sup>45</sup>

A partir del juramento de la plaza parece que la actividad de García Coronel en la Real Capilla transcurrió dentro de los cauces propios de esta institución. No encontramos ninguna documentación relevante sobre él en el archivo de esta institución, excepto algunas bajas temporales en 1885, 1886 y 1888 y 1892 por enfermedad de una de sus

---

<sup>43</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, 1885. *Don Tomás García Coronel [...] Propuesta a su Majestad para la plaza de cornetín de plantilla de la Real Capilla. Nombrado por Real Orden de 28 de enero*, Nielsa y Cantero, J. P., [Certificado del juramento de Tomás García Coronel como cornetín de la Real Capilla] 5 de febrero, 1885.

<sup>44</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, 1885. *Don Tomás García Coronel [...] Propuesta a su Majestad para la plaza de cornetín de plantilla de la Real Capilla. Nombrado por Real Orden de 28 de enero*, [Traslado al Pro-Capellán Mayor de Su Majestad la Real Orden por la que se acuerda que cuando corresponda Tomás García Coronel abone a Francisco Martínez la cantidad mensual de 46 pesetas con 50 céntimos] 16 de enero, 1885.

<sup>45</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, 1889. *Don Tomás García Coronel, cornetín de la Real Capilla. Solicita dos meses de licencia para restablecer su salud. Concedida [...]*, [Comunicación a Tomás García Coronel de la Capellanía Mayor de su Majestad de la muerte de Francisco Martínez y del final de su contrato], 12 de septiembre, 1889.

hijas, como señalan los correspondientes partes de baja expedidos por la Corporación Médica de la Real Familia y Patrimonio.<sup>46</sup>

En 1889 enfermó él, afectado de enterorragia. En junio de aquel año solicitó dos meses de permiso por la “necesidad de tomar las aguas de Zaldívar y después baños de mar según certificación facultativa a fin de reestablecer su quebrantada salud”,<sup>47</sup> y se le concedió por Real Orden de 26 de junio.<sup>48</sup> Comenzó a hacer uso de dicho permiso el 18 de julio, hasta el 17 de septiembre, en que comunicó su reingreso.<sup>49</sup>

A partir de aquel, solicitó anualmente un permiso por motivos de salud. En 1890 solicitó dos meses –del 24 de julio al 23 de septiembre– en que viajó, además de a Zaldívar, a San Sebastián.<sup>50</sup> Mes y medio solicitó en 1891, del 16 de agosto al 1 de octubre. Aquella enfermedad fue agravándose y si en un principio los certificados médicos hablaban de

---

<sup>46</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, *Bajas y altas*, Cabello, Fernando [Parte de baja expedido a favor de Tomás García Coronel], 11 de junio, 1889; Sanmartín, Basilio [Parte de baja expedido a favor de Tomás García Coronel], 31 de octubre de 1886; — [Parte de baja expedido a favor de Tomás García Coronel], 20 de mayo de 1888; — Sanmartín, Basilio, [Parte de baja expedido a favor de Tomás García Coronel], 3 de mayo, 1892

<sup>47</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, *Licencias, 1889. Don Tomás García Coronel, cornetín de la Real Capilla. Solicita dos meses de licencia para restablecer su salud. Concedida [...]*, García Coronel, T. [Instancia en la que solicita a la reina regente permiso por dos meses por enfermedad] N.2902.525, 18 de junio, 1889; Cabello, F., Sanmartín, B. [Certificado a favor de Tomás García Coronel de padecer enterorragia] N.2.907.404, 18 de junio, 1889.

<sup>48</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, *Licencias, 1889. Don Tomás García Coronel, cornetín de la Real Capilla. Solicita dos meses de licencia para restablecer su salud. Concedida [...]*, Marqués de Medinasidonia [Comunicación de la concesión por Real Orden de la reina regente en nombre del rey al Capellán Mayor de la licencia de dos meses Tomás García Coronel] 26 de junio, 1889.

<sup>49</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, *Licencias, 1889. Don Tomás García Coronel, cornetín de la Real Capilla. Solicita dos meses de licencia para restablecer su salud. Concedida [...]*, [García Coronel, T. [Comunicación al Capellán Mayor del inicio del uso de la licencia de dos meses] 18 de julio, 1889, —, [Comunicación al Capellán Mayor del fin del uso de la licencia de dos meses], 17 de septiembre, 1889.

<sup>50</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, *Licencias, 1890. Don Tomás García Coronel, cornetín de la Real Capilla. Solicita dos meses de Real licencia para restablecer su salud. Concedida por Real orden de 10 de julio.*

enterorragias ocasionales, el que se expide en 1893 las califica de “enterorragias repetidas”.<sup>51</sup>

En 1897 nuevamente solicitó veintinueve días de licencia por motivos de salud. En aquella ocasión, no viajó a Zaldívar, sino a Fortuna, donde se agravó su enfermedad y por prescripción facultativa se fue a Alhama de Aragón a principios de septiembre, por lo que tuvo que solicitar una ampliación de la licencia.<sup>52</sup> A partir de 1899 viajaba a Valencia a tomar los baños de mar.<sup>53</sup> En 1907 viajó a Santander a tomar “baños de mar y [hacer] vida de campo.”<sup>54</sup>

El estado de salud de García Coronel se agravó temporalmente en alguna ocasión por ciática reumática.<sup>55</sup> Finalmente murió 25 de julio de 1916, lo que comunicó su hijo a la Real Capilla el 28 de julio:

Excelentísimo Señor Obispo de Sión.

Tengo el sentimiento de participar a Vuestra Excelencia que mi señor padre, don Tomás García Coronel, ha fallecido el 25 del corriente.<sup>56</sup>

---

<sup>51</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, *Licencias, 1893. Don Tomás García Coronel, cornetín de la Real Capilla. Solicita mes y medio de licencia para restablecer su salud. Concedida en 8 de junio*, Cabello, F., Sanmartín, B. [Certificado expedido a favor de Tomás García Coronel] N.1.415.023, 29 de junio, 1893.

<sup>52</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, *Licencias, 1897. Don Tomás García Coronel, cornetín de la Real Capilla. Solicita 29 días de licencia para restablecer su salud*.

<sup>53</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, *Licencias, 1899. Don Tomás García Coronel, cornetín de la Real Capilla. Solicita 28 días de licencia*.

<sup>54</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, *Licencias, 1907. Don Tomás García Coronel, cornetín de la Real Capilla. Solicita 28 días de licencia*, [García] Coronel, T. [Instancia solicitando 28 días para viajar a Santander por motivos de salud] 6 de julio, 1907

<sup>55</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, *Bajas y altas*, Sanmartín, B. [Parte de baja de Tomás García Coronel por ciática reumática], 10 de diciembre de 1896.

Su viuda, Pilar Labajos y González, solicitó de la Real Capilla la pensión por viudedad –una sexta parte del sueldo anual que tuvo Tomás García Coronel mientras ocupó la plaza–, lo que le fue denegado al haber contraído matrimonio en segundas nupcias y con posterioridad a los 60 años del músico.<sup>57</sup>

### 5.3.

#### *En la Sociedad de Conciertos*

Al igual que José de Juan, también García Coronel fue miembro de la Sociedad de Conciertos, una sociedad fundada con la finalidad de mejorar intelectual y económicamente la situación de los músicos de orquesta, reivindicando el principio de asociación y protección mutua como valor unificador que aglutinaba los intereses de sus socios.<sup>58</sup>

García Coronel fue miembro de la Sociedad de Conciertos desde 1873 hasta 1887, año en que presentó su dimisión. Pero fue en 1890 cuando, designado socio por aclamación, tuvo un gran protagonismo en la gestión de esta institución. Su honestidad y sentido de la equidad –ya se ha visto el contrato que firmó con Francisco Martínez en la Real Capilla cuando éste se jubiló– determinaron su idoneidad para crear y ocupar el

---

<sup>56</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, García López, T. [Comunicación de la muerte de su padre, Tomás García Coronel], 28 de julio, 1916.

<sup>57</sup> Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, Labajos, P. [Solicitud a la Real Capilla de la pensión de viudedad de Tomás García Coronel], 17 de enero, 1917.

<sup>58</sup> Para un análisis del principio del asociacionismo autoprotector como base para la fundación de diversas Sociedades de Conciertos en España *vid.* Gallego, A., “Aspectos sociológicos de la Música”, *Revista de Musicología*, vol. XIV, 1991, pp. 13-19. Cf. Díez Rodríguez, F., *La sociedad desasistida. El sistema benéfico asistencial en la Valencia del siglo XIX*, València, Edicions Alfons el Magnànim, 1993.

puesto de interventor de la caja benéfica, engrosada a partir de donativos, cuotas de ingresos y porcentajes de recaudaciones, con la finalidad de garantizar los ingresos adicionales de los músicos en aquellas temporadas en que cerraban los teatros y descendía el número de funciones y atender las enfermedades y falta de recursos de los socios.

El 4 de julio de 1900 fue elegido vicepresidente de la Sociedad de Conciertos. La primera Junta General bajo la presidencia de Coronel se celebró el 19 de julio de aquel mismo año en el Salón de Coros del Teatro Real. Convertida en empresa, la Sociedad de Conciertos era un modelo a seguir para crear la Asociación de Músicos de Orquesta de Madrid.

*El Mundo Artístico Musical*, en su número 17, propuso a Coronel, profesor de cornetín de la Escuela Nacional de Música, de la Real Capilla y Vicepresidente de la Sociedad de Conciertos, como la persona adecuada para convocar al colectivo de profesores y constituir y presidir la Asociación General de Profesores de Orquesta, lo que en efecto sucedió.<sup>59</sup> Coronel tuvo enfrentarse a varios problemas surgidos en la Sociedad de Conciertos, así como negociar contratos con solistas y directores. En *La Correspondencia Militar* se lee:

Gracias a Dios también que nuestra benemérita Sociedad de Conciertos con su Coronel (D. Tomás García) a la cabeza, se decide a ensanchar su esfera de acción y tender su mano

---

<sup>59</sup> Tomás García Coronel. "Remitidos". *El Mundo Artístico Musical*, año I, 30-X-1900, pp. 2-3.

bienhechora al drama musical, prosiguiendo así la labor educativa que se ha impuesto.<sup>60</sup>

Por diversas razones, como la falta de un director estable, el dinero gastado en sueldos, contratación de solistas, directores, viajes, mucha más oferta musical y en consecuencia disminución de público e ingresos, la Sociedad de Conciertos fue acumulando un desfase económico que produjo una dimisión y desbandada de socios que se negaban a asumir dicha deuda. Se creó una comisión para revisar cuentas.

Se ha conservado el acta de la reunión de la Junta General celebrada el 30 de junio de 1903 en el domicilio social de la Asociación General de Profesores, bajo la presidencia de Tomás García Coronel. Fue una reunión con muchas tensiones, en la que Coronel hizo un pequeño balance de sus gestiones y apuntó, contrastando varios datos, que aquella situación, aun siendo mala, era menos grave que la que se encontró cuando en 1899 se hizo cargo de la Vicepresidencia. Después de unas polémicas votaciones y la elección de una nueva directiva, la Sociedad de Conciertos desapareció, dando lugar a la creación de una nueva orquesta con los principales miembros de la antigua sociedad, la Orquesta Sinfónica de Madrid.<sup>61</sup>

En 1903, sus miembros, la mayoría de ellos profesores de la orquesta del Teatro Real de Madrid, decidieron agruparse en una nueva formación

---

<sup>60</sup> Un boticario de Nuremberg (Luis Carmena y Millán). “Wagner en el Teatro Lírico. A Miss Teriosa, distinguido crítico de *La Correspondencia Musical*. Recogido en Carmena y Millán, L., *Cosas del pasado, Música, literatura y tauromaquia*, Imprenta Duzcazal, Madrid, 1904, 103-106.

<sup>61</sup> Para conocer en detalle la actividad de Tomás García Coronel en la Sociedad de Conciertos de Madrid *vid.* Sobrino, Ramón, “La presidencia de Tomás García Coronel”, *El sinfonismo español en el siglo XIX: la Sociedad de Conciertos de Madrid*, tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 1993, pp. 321-350.

con la intención de mantener vivo el ambiente musical madrileño, sustituyendo a la orquesta de la Sociedad a la hora de programar conciertos sinfónicos. El plan para formar una nueva orquesta en Madrid se gestó en casa del violinista José del Hierro, apoyado por sus habituales compañeros en las giras del grupo de cámara, el viola Julio Francés y el violoncelista Víctor Mirecki, a quienes se sumaron dos miembros de la Real Capilla, Miguel Yuste, clarinetista, y Francisco González, flautista.<sup>62</sup>

#### 5.4.

### *Tomás García Coronel, profesor de cornetín de pistones de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid*

Concluida la etapa de José de Juan Martínez como profesor de clarín y cornetín en la entonces Escuela Nacional de Música y Declamación, fue sustituido por Tomás García Coronel, nombrado como profesor interino el 14 de noviembre de 1882, con un sueldo de 1.500 pesetas.<sup>63</sup>

El 4 de junio de 1883 se realizaron las oposiciones a profesor numerario para cubrir dicha plaza. El tribunal que juzgó aquellas pruebas estuvo compuesto por:

---

<sup>62</sup> Sobrino, R., “La disolución de la Sociedad de Conciertos de Madrid y la creación de la Orquesta Sinfónica (1903- 1904). Cambios en la infraestructura orquestal madrileña a comienzos del siglo XX”, en Benito Ruano, E. (coord.), *Sulcum sevit: estudios en homenaje a Eloy Benito Ruano*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Facultad de Filosofía y Letras, 2004, vol. 2, pp. 839-971.

<sup>63</sup> Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Biblioteca Archivo Histórico-administrativo (en adelante RCSMM-BAHa), Expedientes de profesores [Expediente de Tomás García Coronel], sin signatura, *Don Tomás García y Coronel. Su nombramiento de profesor interino de la clase de cornetín y otros incidentes relativos a dicho señor* [una hoja suelta sin signatura], f. 1r.

[...] don Antonio Romero y Andía, individuo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Presidente, y jueces a don José Aranguren, don Luis Font y don Nicasio Muñoz, profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación, don Leopoldo Martín, Músico Mayor del Real Cuerpo de Alabarderos, don Francisco Martínez, Músico Mayor del 2º Regimiento de Ingenieros y don Antonio Duque, profesor de la Orquesta del Teatro Real.<sup>64</sup>

Vivía entonces Tomás García Coronel en el tercer piso del número 2 de la calle Milanese, en el distrito del Barrio Platerías. Su sueldo de profesor de la Escuela Nacional de Música y Declamación era de 4.000 pesetas anuales, y pagaba un alquiler de 70 pesetas mensuales. Su sueldo ascendió a 5.000 pesetas en 1900; igualmente aumentó el alquiler, que pasó a ser de 75 pesetas mensuales. El padrón de 1910 refiere el fallecimiento de su esposa y de una hija, Soledad.

En 1913 cumplió el sexto sexenio como profesor. Su sueldo ascendió en 500 pesetas hasta las 6.500 desde el 1 de septiembre. Asimismo, fue nombrado catedrático, también en el mes de septiembre de dicho año.<sup>65</sup> Debió de ser un nombramiento improcedente, ya que sin que conozcamos el motivo, en 1915 se confirmó por el entonces ministro de

---

<sup>64</sup> *Gaceta de Madrid*, núm. 129, 9-5-1883.

<sup>65</sup> RCSMM-BAHa, Expedientes de profesores [Expediente de Tomás García Coronel], sin signatura, [Comunicación por parte del Joaquín Ruiz Jiménez, ministro de Instrucción Pública y bellas Artes, del sexto quinquenio a Tomás García Coronel, por Real Orden de 12 de septiembre de 1913]; 12-9-1913, f. 1r., [Título de catedrático numerario de Conservatorio de Música y Declamación a favor de Don Tomás García Coronel. Subsecretaría del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes], 12, 9, 1913; f. 1r.; Antonio Fernández Bordas, Secretario del Real Conservatorio de Música y Declamación, Constancia de la toma de posesión como catedrático, 10-10-1913, f. 1r.-v.

Instrucción Pública y Bellas Artes, Saturnino Estaban Miguel y Collantes, su plaza como profesor numerario de cornetín.<sup>66</sup>

El 8 de julio de 1914, la familia se trasladó a la Plaza del Rastro. Al año siguiente, el 27 de febrero de 1915, a la calle Bailén número 26, 1º derecha, en el Distrito de la Latina, Barrio Alfonso VI. A partir de julio de aquel año, su sueldo como profesor ascendía a 10.500 pesetas anuales más otras 500 por residencia.<sup>67</sup> García Coronel se había casado en segundas nupcias con Pilar Labajos y González –matrimonio del que no nació ningún hijo–, y su situación económica le permitía tener criada en casa.<sup>68</sup>

Ocupó la plaza de cornetín de pistones como profesor numerario de la Escuela Nacional de Música y Declamación –desde 1901 nuevamente Real Conservatorio de Música y Declamación–<sup>69</sup> hasta su muerte en julio de 1916. Así lo comunica el entonces subdirector de la institución, Jacinto Benavente, al Director General de Bellas Artes:

---

<sup>66</sup> RCSMM-BAHa, Expedientes de profesores [Expediente de Tomás García Coronel], sin signatura, [El ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Saturnino Estaban Miguel y Collantes, confirma por Real Orden de 7 de julio de 1915 la antigüedad de Tomás García Coronel como “profesor numerario de Cornetín del Real Conservatorio de Música y Declamación”, de 10.500 ptas. más 500 por residencia, a efectos desde “primero de enero”][Copia manuscrita del dicho documento, tinta negra, 7 de julio, 1915, firmada por Julio Fontanilla].

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> En el padrón de este mismo año encontramos que tenía unos ingresos anuales de 10.000 pesetas, segunda esposa y criada. En la inscripción del Barrio Latina no figura ningún hijo del segundo matrimonio.

<sup>69</sup> Real Decreto de 14 de septiembre de 1901, del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, reformando la Escuela nacional de Música y Declamación y aprobando el adjunto reglamento orgánico del Conservatorio de Música y Declamación, *Gaceta de Madrid*, núm. 258, 15-9-1901, pp. 1359-1360.

Ilustrísimo Señor:

Tengo el sentimiento de poner en conocimiento de vuestra ilustrísima que con fecha 25 del corriente ha fallecido el profesor numerario de Trompeta y Cornetín de este Real Conservatorio, don Tomás García Coronel.

Dios guarde a vuestra ilustrísima muchos años. Madrid, 31 de julio de 1916. El subdirector, [firma] Jacinto Benavente.<sup>70</sup>

## 5.5.

### Memoria historicodescriptiva del clarín y cornetín

#### 5.5.1.

##### *Contenidos y características*

Para las oposiciones de profesor, García Coronel redactó una *Memoria historicodescriptiva del clarín y del cornetín*. Consta de 37 folios manuscritos, incluida la portada, a dos caras, escritos en letra inclinada en tinta negra. Los contenidos están organizados en una “Introducción” general (ff. 2-4), la “Lijera descripción y reseña histórica del clarín o trompeta” (ff. 4-17), un apartado dedicado a “Pistones, cilindros y bombas móviles” (ff. 17-20), una específica historia del cornetín de pistones titulada “Resumen histórico del cornetín” (ff. 20-25), el “Plan de estudios” (ff. 25-26), que

---

<sup>70</sup> RCSMM-BFH, Expedientes de profesores [Expediente de Tomás García Coronel], sin signatura, Benavente, J., [Comunicación por parte del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid al Director General de Bellas Artes del fallecimiento de Tomás García Coronel, 31 de julio, 1916] [octavilla suelta sin signatura], f. 1r.

desglosa en la “Enseñanza del clarín” (ff. 27-28) y el “Programa de la enseñanza de cornetín con las materias y estudios que comprende cada uno de los seis años que abarca” (ff. 28-36), donde especifica por cursos los contenidos que los componen; el último apartado es para nombrar los “Señores que componían el tribunal” (f. 37).

En realidad, la somera historia del clarín y del cornetín que ofrece, no resulta de mucha importancia ni originalidad organológicas: abundan los lugares comunes, sobre todo en lo referente a los orígenes primeros del instrumento, y otros fragmentos están directamente extraídos de un trabajo autógrafa sobre la trompa de Francisco Asenjo Barbieri,<sup>71</sup> así como varias frases copiadas del método para clarín de Ferrocchi.<sup>72</sup> Aporta, no obstante, datos contemporáneos y noticias precisas sobre el cornetín de pistones y su introducción en España, lo que lo convierte en fuente primaria para contrastar y apostillar convenientemente hechos y situaciones tratados en apartados anteriores de esta tesis, y que han sido señalados y utilizados en dichos apartados en la medida que ha resultado necesario.

Fundamental para esta tesis es el plan de estudios que establece para el cornetín de pistones, ya que aporta una valiosa información sobre los métodos de enseñanza utilizados en Madrid en una época en la que convivían el cornetín y las trombas o clarines de pistones y cilindros. Además, García Coronel deja por escrito la distribución y orden de las materias, así como las intenciones y valoraciones didácticas que le

---

<sup>71</sup> Barbieri, F. A. (Emilio Casares, ed.), *Documentos sobre música española y Epistolario*, vol. II, p. 236.

<sup>72</sup> Ferrocchi, C., *Método elemental de clarín o tromba con 3 pistones o cilindros*, Madrid, Antonio Romero, s. a. [1870].

condujeron a establecer el plan de estudios. Se convierte así en un escrito de gran valor historicopedagógico, además de ser la primera memoria conocida en España de esta especialidad.

Presentamos la transcripción completa, debidamente anotada a pie de página para así comprenderla en toda su significación. Con posterioridad –desconocemos la fecha exacta–, García Coronel escribió otro texto, el *Historial del clarín y del cornetín y parte teórica para el plan de enseñanza*,<sup>73</sup> en el que desarrolló, a partir de los contenidos de la *Memoria historicodescriptiva del clarín y cornetín*, algunos aspectos del instrumento, sobre todo los referentes a su origen, historia y evolución.

Este texto, que contrastaremos convenientemente en los momentos oportunos, servirá también para completar la edición crítica de la *Memoria historicodescriptiva...*, la cual puede calificarse en algunos de sus apartados como un esbozo de este último escrito. Asimismo, algunos de los aspectos tratados en él, forman parte de la introducción y explicaciones adicionales de su *Método completo de cornetín y trompeta o clarín*.<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> García Coronel, T., *Historial del clarín y del cornetín, y parte teórica del plan de enseñanza*, texto manuscrito, RCSMM-BFA.

<sup>74</sup> García Coronel, T., *Método completo de cornetín y trompeta o clarín. Escuela práctica y progresiva*, Madrid, Unión Musical Ediciones, s. a., cuaderno 1º, pp. 2-9.

## 5.5.2.

### Memoria historicodescriptiva del clarín y cornetín. *Edición crítica*

**[Portada] Memoria historicodescriptiva del clarín y cornetín, redactada por don Tomás García Coronel para las oposiciones a la plaza de profesor de dicho instrumento que se verificaron el día 4 de junio de 1883 en la Escuela nacional de Música y Declamación**

[f. 1r.-v., en blanco]

#### [f. 2r.] **Introducción**

Al emprender el estudio de la trompeta o clarín, he pensado que era importante poner de manifiesto el origen de este instrumento en uso entre los pueblos y de probar en todos los tiempos ha sido considerado por los autores como el más noble y magestuoso entre los instrumentos de viento.

La trompeta, llámese así, se mezcla entre los instrumentos políticos y religiosos, preside las fiestas, declara las guerras, da la señal de combate, etc., etc.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> En la tradición judeocristiana, el uso litúrgico de la trompeta ya aparece documentado en *Crónicas* II, 5, 12-13:

Y los levitas cantores, todos los de Asaf, los de Hemán, y los de Jedutún [...] estaban con címbalos y salterios y arpas al oriente del altar, y con ellos ciento veinte sacerdotes que tocaban trompetas.

Cuando sonaban, pues, las trompetas y cantaban todos a una para alabar y dar gracias a Jehová, y a medida que alzaban la voz con trompetas y címbalos y otros instrumentos de música [...]

Felipe Pedrell, en su *Diccionario técnico de la música* (Barcelona, Isidro Torres Oriol, s. a. [1897, primera edición 1894]), *sub vocem* trompeta o clarín, tromba o trombetta, p. 474), apostilla al respecto:

Las trompetas sirvieron siempre para los mismos usos, para los combates, maniobras militares, ceremonias civiles y fiestas religiosas, pregones,

Entre los pueblos más ilustres de la antigüedad era este instrumento el de más estima:<sup>76</sup> los emblemas que constituyen el arte de la iconología hacen fe, y se ve [f. 2v.] siempre la trompeta en la mano de los dioses, de los héroes, maestros y personajes distinguidos.<sup>77</sup>

Los efectos de la trompeta son grandes y sublimes. Del tiempo de Moisés, la trompeta era ya de mucha antigüedad, se cree que su origen data desde antes del diluvio. En efecto, casi todos los anteriores que escribieron sobre la historia de la música y sobre los instrumentos han reconocido que los pueblos antediluvianos cultivaron la música, sea para sus cánticos religiosos, para dar sentido a sus danzas, etc., etc.

Estos pueblos hicieron constar que los instrumentos han sido hechos en su época y que el inventor era Tubal y su hermano Tubalcaín, que conocían el arte de trabajar los metales.<sup>78</sup>

---

proclamaciones, etc. Anunciaban el principio y fin de los mercados, y la hora de abrir y cerrar las puertas de las ciudades. Y cuando los señores estaban a la mesa, servían también para *bocinar* o *trompetear* los servicios del agua, del vino, del pan y de los platos más exquisitos.

Para los comentarios y aclaraciones organológicas damos prioridad a los textos de Pedrell por ser prácticamente coetáneos de la redacción de la *Memoria historico-descriptiva...* de García Coronel. Se citarán, no obstante, otros estudios actuales que amplíen o maticen aspectos considerados importantes.

<sup>76</sup> Dauverné comienza la “Introduction” de su *Méthode pour la trompette*, París, 1857, p. 3, con la siguiente afirmación:

On a pu voir dans le précis historique que la trompette fut cultivée avec passions dès l'antiquité la plus reculée [...]

(Se ha podido ver en el compendio histórico que la trompeta [clarín] fue cultivada con pasión desde la antigüedad más remota [...]).

<sup>77</sup> Aquí, García Coronel parece que tiene en mente las representaciones pictóricas en las que junto a dioses, héroes y personajes ilustres aparece la alegoría de la Fama —la “voz pública” de los romanos (Virgilio, *Eneida*, IV, 173-197)—, que siempre se representa como una figura femenina alada tocando la trompeta. Esta trompeta generalmente es doble, es decir, larga y corta, lo cual indica que proclama indiscriminadamente la verdad y la mentira, o sea, la buena y la mala fama.

<sup>78</sup> *Génesis* 4, 21, 2.

El sabio Villoteau, en su buena obra titulada *Indagaciones sobre la analogía de la música con las artes que tienen por objeto la imitación de lenguaje*, prueba evidentemente que Tubal y su hermano inventaron no sólo los instrumentos de cuerda, sino que también la trompeta de metal.<sup>79</sup>

Se puede creer que el uso de la trompeta existía antes del diluvio y que la invención se puede atribuir [f. 3r.] sea a los hermanos citados, sea a Mezrraim [por Mizraim], hijo de Cham [por Cam], el cual veintisiete años antes del diluvio pobló el Alto Egipto, designado en los libros santos bajo en nombre de Cam o Mezrraim,<sup>80</sup> sea asimismo Menes, fundador de Memphis y primer rey de Egipto.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> Guillaume André Villoteau (19 de septiembre de 1759-27 de abril de 1839). Musicógrafo francés, interesado especialmente en la música árabe. Sus estudios partían de la nada y sólo podía basarse en la tradición oral. Formó parte de la Commission des Sciences et des Arts, que acompañó a la Armée d'Orient durante la expedición a Egipto de Napoleón. Sus principales obras fueron *Journal et souvenirs sur l'expédition d'Égypte, mis en ordre et publiés par le baron Marc de Villiers du Terrage* (Paris, E. Plon, Nourrit, 1899), y *L'expédition d'Égypte 1798-1801, Journal et souvenirs d'un jeune savant* (Paris, Cosmopole, 2001 et 2003), considerado un verdadero tratado sobre la música de Egipto pasada y coetánea a él. Se le considera el fundador de la etnomusicografía.

*Vid.* Fétis, Jean-François, *Dictionnaire universelle des musiciens*, Bruxelles, 1844, vol. 8, pp. 459-464; Grinevald, Paul-Marie, "Villoteau, ethno-musicien de Bonaparte et de l'Égypte", *Touraine Généalogie*, Bulletin n° 92, 4ème Trimestre 2012, p. 398; Mayaud, Isabelle, "Guillaume-André Villoteau (1759-1839) et l'Égypte: l'expérience d'une vie", *Voyages et voyageurs, circulation des hommes et des idées à l'époque révolutionnaire*, actes du 130e congrès des Sociétés Savantes, La Rochelle, avril 2005, pp. 121-132; Solé, Robert, *Les savants de Bonaparte*, Paris, Seuil, 1998, p. 142.

<sup>80</sup> *Génésis* 10,6, 13-14; 50, 11.

<sup>81</sup> Menes fue el fundador de la I Dinastía, ca. 3050 a. C.; *vid.* Manetón, *Aegyptiaca*.

En realidad, hay pocas representaciones de trompetas en la iconografía de la época. La primera que se conoce es la de un trompetista erguido en la proa de una barca, en una mastaba de la Dinastía IV (2630-2500 a. C.). En El-Hammamiya, hay una escena de navegación en la tumba de Kai-Khent, de la Dinastía V (2500 - 2350 a. C.), en la que aparece un hombre igualmente en la proa de una embarcación que sujeta con la mano derecha el instrumento.

Es en realidad la trompeta egipcia llamada *sneb*, de la época de la Dinastía XVIII (ca. 1550-1080 a. C.), el tipo de trompeta que, por su parecido con los modelos usados en Occidente, puede considerarse como el modelo más antiguo de este instrumento. Es un aerófono de tubo muy estrecho, cuya longitud oscila entre 50 y 60 cm y su pabellón, de marcada conicidad, se abre a partir aproximadamente de los 45 cm de sección.

Los egipcios atestiguaron tres mil años antes de la era cristiana civilización semejante. Es natural de creer que estos personajes que habían recibido la tradición de sus padres, bajo todos los conocimientos que los hombres habían adquirido, transmitieron el uso de los instrumentos de música y, por consecuencia, se atribuye a estos pueblos antediluvianos la invención de la trompeta.<sup>82</sup>

### **Lijera descripción y reseña histórica del clarín o trompeta<sup>83</sup>**

El nombre de Tubal o Jubal, tiene las mismas acepciones: Tubal es derivado de *tubus*, de donde hemos sacado la palabra *tube* o *tubo*, que da la expresión más general de la forma de la trompeta; [f. 3v.] pero los hebreos que habían conservado las tradiciones antediluviana no llamaron a la trompeta tuba, sino *chatzotzeroth*,<sup>84</sup> los egipcios la llamaron *chamie*, y los griegos *salpinx*. Nosotros la llamamos clarín o trompeta, diminutivo de trompa, derivado del griego *strombos*,

---

<sup>82</sup> La introducción coincide substancialmente con la del *Historial del clarín y cornetín...* (ff. 1-4), excepción hecha de algunos datos de erudición que añade en este último escrito.

<sup>83</sup> Este apartado histórico es el que García Coronel amplía considerablemente en el *Historial del clarín y cornetín...*, que estructura en varios capítulos siguiendo las grandes etapas historiográficas.

<sup>84</sup> La palabra hebrea *chatsotserah* (*jatsotserah* o *hatzotzerah*, y otras grafías como *hasosra*, *hasosrah*, *hazozra*) aparece veintinueve veces en el Antiguo Testamento. Este instrumento, a diferencia del cuerno (*shophar* o *qeren*), se construía de metal, y tenía unos 45 cm de longitud. En *Números* 10, 1-2, aparecen las instrucciones que Dios dio a Moisés para que hiciera "dos trompetas de plata; de obra de martillo." En el *Historial del clarín y cornetín...*, f. 2, García Coronel refiere este pasaje bíblico:

¡Los efectos de la trompeta son grandes y sublimes! Es él solo el instrumento cuyo nombre ha sido pronunciado por el Eterno, que Dios designó a Moisés y que éste se hizo entender de los israelitas desde lo alto del Sinaí.

Josefo (*Antigüedades* III, 12, 6) describe la hechura de estas trompetas como tubos rectos, de poco menos de un codo de longitud —unos 50 cm, aproximadamente—, algo más gruesas que una flauta y terminadas en campana. En algunas monedas judías del siglo II se reproduce un par de trompetas cuya apariencia concuerda con la descripción que de ellas da Josefo. Las trompetas hebreas se usaban para dar la voz de alarma (*Números* 10: 9) y también en relación con la música del templo (2 *Crónicas* 5: 12, 13, etc.).

que es el nombre de una clase de concha, a cuya imitación se ha hecho la trompa.<sup>85</sup>

Las primeras trompetas fueron hechas o de gruesas cañas o de pedazos de maderas huecos, o de cuernos o de dientes de animales o de gruesos caracoles. Todas estas clases de trompetas están aún en uso en varios países, como lo han estado en varios antiguos pueblos de la tierra.

Las trompetas sirvieron a varios usos en los pueblos antiguos. Debió necesariamente variar de forma y de tamaño, habiendo existido en la antigüedad trompetas hasta de quince pies de longitud.

Los diferentes nombres que llevan lo prueban bastante; tan pronto es llamado *tuba*,<sup>86</sup> o *lituus*,<sup>87</sup> o *cornu*, *buccina*, *surme*,<sup>88</sup>

---

<sup>85</sup> Pedrell, F., *Diccionario técnico de la música, sub vocem trompa o trompa alemana, corno*, p. 472:

[...] la palabra trompa es bajolatina, y su etimología viene, según unos, del griego *strombos*, que significa caracola, o del celta *trombeil*. En buen latín se llamó *tuba*, *cornu* o *buccina*, según la forma que tenía; en provenzal *trompeta*, en francés *trompe* o *trompette*. Sobre esto hay gran confusión [...]

La edición española del *Método elemental de clarín o tromba [...]* de Ferrocchi, comienza (p. 1):

El nombre de *tromba* es italiano, y pertenece al instrumento llamado en español clarín y en francés *trompette*, pero habiendo sido de procedencia italiana, aunque contruidos en Alemania, los primeros clarines de cilindros que se conocieron en España se recibieron con el nombre de *trombas*, dando esto lugar a que muchos crean que *tromba* o clarín son dos instrumentos distintos, siendo así que es uno mismo.

El *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española de la Lengua, en su vigésima segunda edición (2001), establece un origen onomatopéyico para la palabra trompa. El *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad [...]*, Tomo VI, 1739, *sub vocem* trompeta, p. 636, no considera la trompeta como diminutivo de trompa, sino que la define como “lo mismo que clarín, o trompa, instrumento de guerra.” Corominas (*Diccionario etimológico crítico de la lengua castellana*, 1954) explica que la palabra castellana trompeta deriva de la francesa *trompette* o de la catalana *trompeta*, derivados de *trompe* y de *trompa*, como sus respectivos diminutivos (Cf. Corominas, J., *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, 1992, vol. VIII). En castellano fue palabra de uso corriente desde principios del siglo XV; con anterioridad eran usadas las palabras *trompa* y *añafil*, que no siempre son instrumentos correspondientes, ya que *trompa* tenía un valor genérico; cf. Andrés, R., *Diccionario de instrumentos musicales. De Píndaro a J. S. Bach*, Barcelona, Bibliograf, 1995, *sub vocem* trompa, pp. 382-385.

<sup>86</sup> Cf. Pedrell, F., *Diccionario técnico de la música, sub voces tuba, cornu, buccina; tuba curva o buccina; tuba, -ac*, pp. 478-479.

*nefir*,<sup>89</sup> *bouri*,<sup>90</sup> *combon*,<sup>91</sup> *baunk*,<sup>92</sup> *toulare* [toutare?]<sup>93</sup> y *kerena*,<sup>94</sup> etc. Estos diferentes nombre dejaron, en efecto, las modificaciones diversas, [f. 4r.] o al menos los más diferentes.

Tal fue la trompeta de guerra, la trompeta sagrada y la trompeta particular que los israelitas y los antiguos pueblos de Oriente emplearon antes que fue conocido por los griegos.<sup>95</sup>

---

<sup>87</sup> Cf. Pedrell, F., *Diccionario técnico de la música, sub vocem lituus*, p. 262; *vid.* Donaldson, G. H., "Signalling communications and the Roman Imperial Army", *Britannia* 19, 1988, pp. 351-352; Meucci, R., "Roman military instruments and the Lituus", *The Galpin Society Journal* 42, 1989, p. 86.

Cf. Murray, J., *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, Londres, 1875, *sub vocem lituus*, donde se explica que *lituus* es palabra de origen etrusco que significa torcido, curvo, y pasó al latín para designar un bastón ritual augural. En realidad, la forma del instrumento musical es bastante parecida a un cayado.

<sup>88</sup> En el *Historial del clarín y cornetín...*, f. 21, García Coronel dice de este instrumento que "es lo más estrepitoso de los instrumentos de aire." Pedrell no recoge esta voz en el *Diccionario técnico de la música*.

<sup>89</sup> En el *Historial del clarín y cornetín...*, f. 22, se especifica que se trata de un instrumento "muy largo, no se enrocaba por el medio y terminaba bastante larga por la boca." Por su parte, Pedrell (*Diccionario técnico de la música, sub voces añafil; nefir; nefyr*, p. 309) dice que se trata de un instrumento árabe, especie de trompeta recta, también llamado añafil.

<sup>90</sup> Trompeta india; *vid.* Pedrell, F., *Diccionario técnico de la música, sub vocem bouri*, p. 55.

<sup>91</sup> Según Pedrell (*Diccionario técnico de la música, sub vocem combon*, p. 103), trompeta india, parecida a la bouri. García Coronel en el *Historial del clarín y cornetín...*, f. 22, añade que "es casi lo mismo [que el bouri], solamente que se dobla dando una vuelta por el medio."

<sup>92</sup> García Coronel, T., *Historial del clarín y cornetín...*, f. 23:

Los indios se sirven de otra clase de trompeta llamada *baunk*, que se puede comparar muy bien con nuestra trompeta, tanto por la forma como por el sonido; está cubierta de un bonito barniz encarnado. Este instrumento es tan común entre los indios, que lo tocan casi todos.

Pedrell (*Diccionario técnico de la música, sub vocem baunk*, p. 48) la define únicamente como "especie de trompeta india."

<sup>93</sup> De este instrumento no hay referencia en la *Historial del clarín y cornetín...*; tampoco lo recoge Pedrell en su *Diccionario técnico de la música*.

<sup>94</sup> En el *Historial del clarín y cornetín...*, f. 22, García Coronel varía ligeramente este nombre a "kerina, [trompeta india] larga de 15 pies y presenta sonido muy estrepitoso." Pedrell (*Diccionario técnico de la música*, p. 246) recoge la voz *keren*:

cuerno de vaquero usado antiguamente por los hebreos para anunciar el Jubileo. Trompa o cuerno de señales usado todavía por los pueblos de Abisinia. Nombre de la gran trompeta actual de los indios [...] que produce un sonido ronco y desagradable.

Los hebreos conocían también la *saquebute*, clase de trompeta cuyo tubo se alarga y se acorta a la voluntad de quien lo toca para obtener diferentes sonidos.

Este es el mismo instrumento que llamamos hoy trombón.<sup>96</sup>

La trompeta *tirrhēni* [por tirrena]<sup>97</sup> es nombrada en la lengua griega *salpinx*, que se hizo mención en los poemas de Hesíodo y Homero, pero solamente de una manera ficticia o como término de comparación, porque no figura en la guerra de Troya y no fue conocida de los griegos hasta un siglo después de esta guerra.<sup>98</sup>

Sería demasiado prolijo (y tampoco lo permitirían las ordenanzas de este concurso) seguir paso a paso todos los que ha dado la trompeta en los pueblos antiguos orientales, griegos y romanos, pero conviene hacer notar que en la Edad

---

<sup>95</sup> Este párrafo se reproduce literalmente en la *Historial del clarín y cornetín...*, f. 14-15, y a continuación García Coronel, a diferencia de lo que hace en la *Memoria historicodescriptiva...*, narra el pasaje bíblico de *Números* 10, 1-2 (*vid.* nota 18):

Siguiendo la Historia Sagrada, Dios ordenó a Moisés el uso de las trompetas, y este hizo dos de plata, hechas a martillo, para convocar los jefes de las doce tribus de Israel, a fin de juntar el pueblo hebreo y de dar la señal de la salida del Sinaí [...]

Continúa este escrito ampliando considerablemente las referencias y explicaciones sobre la trompeta entre los hebreos, hasta el f. 21.

<sup>96</sup> Pedrell, F., *Diccionario técnico de la música, sub vocem* sacabuche, p. [404]:

[...] saquebuche, saquebute (francés), sackbut (inglés), busaun (almeán). Es el nombre del primitivo trombón de varas que formaba el bajo de las antiguas orquestas de capilla, compuestas de cornetas tuertas, oboes, chirimías, etc. [...]

Sobre este instrumento hebreo no da García Coronel más detalles en el *Historial clarín y cornetín...*, sino que se limita a reproducir literalmente este mismo párrafo (*Historial clarín y cornetín...*, f. 18).

<sup>97</sup> Pedrell, F., *Diccionario técnico de la música, sub vocem* trompeta tirrena, p. 477:

Trompeta de metal inventada por los tirrenos o etruscos, muy parecida a la flauta frigia o tibia curva por su forma de pipa. Precedió, según parece, al lituus.

<sup>98</sup> *Iliada*, XVIII, 219. No se conocen representaciones iconográficas de este instrumento hasta la pintura cerámica de finales del siglo VI o principios del V a. C.; así en el lecitio del Museo Archeologico Regionale Antonio Salinas de Palermo, donde se representa a Hipólita tocando el *salpinx*.

Media ya empezó a tomar gran importan[f. 4v.]cia en todos los pueblos civilizados y fueron transformándolas de latón, de sus grandes dimensiones, con vueltas como las que actualmente se usan.<sup>99</sup>

La facultad que ya tenía el instrumento de producir sonidos más graves o más agudos según las diferentes proporciones del largo del tubo, permitió hacer trompetas en diferentes formas, y de aquí surgió también la idea de querer establecer entre ellas una especie de uniformidad arrollándolas por un patrón según en el tono que debieran estar construidas.

Se trata solo en este caso del clarín de armonía.<sup>100</sup>

Este instrumento, que ha desaparecido completamente de nuestras orquestas, tiene la misma extensión que la trompa de mano –octava alta–, pero los tonos de cambio no llegan más que hasta el de *fa* en los agudos, mientras que en la trompa continúan hasta el de *si bemol*. Es el instrumento que por el belicoso y argentino timbre de su sonido no puede

---

<sup>99</sup> Este seguimiento “paso a paso” lo realiza en el *Historial del clarín y cornetín...*, ff. 22-27, donde trata de los pueblos orientales (Egipto, India, chinos, tártaros, Abisinia, etc. y también de trompetas de Paraguay, Perú, México, Florida) y de Grecia y Roma en ff. 28-40.

<sup>100</sup> Dauverné escribe al respecto (*Méthode pour la trompette*, p. 3):

Depuis environ un demi-siècle, la forme de la trompette d'harmonie a subi divers changements. De droit qu'elle était primitivement, ou si l'on veut, repliée directement sur elle-même, on la fit demi-circulaire, ou recourbé en demi-circonférence qu'on appelait vulgairement demi-lune, puis tout à fait circulaire comme un petit cor.

(Desde aproximadamente medio siglo, la forma de la trompeta [clarín] de armonía ha tenido diversos cambios. De recta que era primitivamente, o si se quiere, replegada sobre sí misma, se la ha hecho semicircular, o recurvada en semicircunferencia, llamada vulgarmente media luna, luego totalmente circular como una pequeña trompa.)

*Vid.* de esta Tesis el apartado 2.8. La trompeta circular o clarín de armonía, pp.

reemplazársele con otro instrumento,<sup>101</sup> si bien en tiempos muy modernos se le han aplicado los pistones o cilindros, que le han dado [f. 5r.] más ventajas para el arte, porque puede ejecutarse toda clase de pasajes diatónicos y cromáticos, pero desmereciendo algo en el excelente timbre primitivo.

Hacia el fin del siglo XV, bajo el reinado de Luis XII, un francés llamado Mauricio dio a la trompeta o clarín la forma que tiene hoy. Más tarde Moreland, Cassegrain, Muller, Cesmiers, Hasse y otros han buscado con cuidado los mejores progresos para seguir la fabricación de estos instrumentos.

Además del uso frecuente del clarín, tanto en los ejércitos como para la ceremonias pomposas de los reyes y príncipes, fue igualmente admitido en los teatros, conciertos y en la iglesia.

Durante el siglo XVI, el clarín sufrió pocas alteraciones, pero a principios del XVII se encuentra en las láminas de la obra de Praetorius la adición de una pieza de cambio que baja todo el diapasón del instrumento.<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> Esta frase proviene de forma prácticamente literal de la edición española del método de César Ferrocchi (*Método elemental de clarín o tromba con 3 pistones o cilindros*, Madrid, Antonio Romero, [1870 ca.], p. 2):

El belicoso y argentino timbre del clarín no puede reemplazarse con el cornetín ni con ningún otro instrumento [...]

El adjetivo argentino como definitorio del timbre propio del cornetín ya lo usa Dauverné en su *Méthode pour trompette* [clarín], Paris, 1857, p. 3, al principio de la Introduction:

Le son de la trompette est bien capable de saisir e d'entraîner tous les êtres doués de quelque sensibilité; son timbre clair et argentine [...]

Clodomir (*Méthode complète de trompette a pistons*, Paris, Alphonse Leduc, [1877]), por su parte, califica el sonido del clarín –*trompette* en francés–, simplemente como “très éclatant” (muy vibrante, brillante).

Covarrubias, en el *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, define el clarín como instrumento de “sonido delicado y agudo.”

<sup>102</sup> Praetorius, M., *Syntagmatis musici. Tomus secundus: de organographia*, Wolfenbüttel, 1619, lámina VIII.

Ya en este tiempo se conocían las trompetas altas o soprano, pero ni Praetorius ni Mersené dan modelos de ellas.

En la orquesta de Monteverde [por Monteverdi], en 1607, es decir, cer[f. 5v.]ca de diez años después del primer ensayo de música dramática que se hizo en Florencia, figuran dos clarines (trompetas agudas) y tres trombas con sordina, cuya forma y uso describe Mersené [por Marin Mersenne].<sup>103</sup>

La primera presentación de las trompetas en el teatro de Francia tuvo lugar en 1674, en la época de *Alceste* de Quinault [por Quinault] y Lully.<sup>104</sup>

También dice Mersené [por Marin Mersenne] que todos los tonos de cambio se aplicaban para las trompetas.

Cuando se ve la extensión que da a este instrumento y se lee lo que dice acerca de la habilidad de los trompetistas que ha oído, no hay que extrañarse tanto de las dificultades que han escrito los compositores de la primera mitad del siglo XVIII.

En tiempo del célebre Mozart, la trompeta había ya tomado otra dirección: la prueba es que este gran maestro veía la necesidad de modificar, y modificó, ciertos pasajes y efectos de este instrumento en los oratorios del *Mesías* y de las *Fiestas*

---

<sup>103</sup> En el *Orfeo*, Monteverdi utilizó cinco trompetas a modo de toccata, precediendo a la función. La innovación consistió en que, a diferencia de lo que era habitual en aquel momento, las utilizó junto a la cuerda, dos flautas de pico y diversos instrumentos de continuo; para evitar que con su potente sonido anulasen el sonido del conjunto orquestal, aconsejó el uso de sordinas, de maderas, atravesadas por una perforación cilíndrica.

Cf. Mersenne, M., *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, 1636.

<sup>104</sup> *Alceste, o El triunfo de Alcides* (título original *Alceste, ou Le Triomphe d'Alcide*) es una tragédie en musique –tragedia lírica– en cinco actos y un prólogo, con música de Jean-Baptiste Lully y libreto en francés de Philippe Quinault. Se basa en la *Alceste* de Eurípides. Fue estrenada en el teatro Jeu de Paume du Bel-Air, una pista de tenis reconvertida, el 19 de enero de 1674.

de *Alejandro*, de Händel, que se ejecutaban entonces en Alemania.

Estas partituras existen en el Conservatorio de París, edición alemana.

[f. 6r.] Algunos escritores atribuyeron a Haltennoft la idea de aplicar en el clarín los émbolos a los del trombón, conservando los tonos de cambio en *fa*, *mi natural*, *mi bemol*, *re*, *do* y *si bemol*.

La trompeta de varas también la atribuyen a Johon [por Johan?] Hide, célebre profesor inglés que existió hacia el medio y fines del siglo XVIII.

Después de varias tentativas apareció la trompeta de llaves entre los años 1801 y 1803; la idea se debió a Weindinger, músico de la corte de Viena, el cual se hizo fabricar una trompeta de llaves que daba los semitonos de dos octavas completas, exactitud apetecida. Toda esta variedad de trompetas y otras muchas que existían y que no creo necesario enumerar, fueron desapareciendo las unas, y las otras han sido reemplazadas por las trombas de pistones o cilindros.

En 1823, Legrain, músico mayor del 7º Regimiento de la Guardia Real, volvió al sistema de émbolos de resortes de Haltennoft, con tonos de cambio para fabricar un clarín o trompeta dia [f. 6v.]tónica.

Los émbolos no daban más que el tono y el semitono, pero el trompetista Dauverné inventó una posición más y le hizo dar un tono y medio. Durante este tiempo se había hecho una

gran evolución musical en Alemania que debía influir mucho en toda la construcción de instrumentos de metal.

Blümhel había inventado el sistema de pistones y en 1827 Labbayé, aprovechando este descubrimiento, ideó la trompeta de armonía, con ventiladores y pistones. En 1833, Vertus abandonó el tubo redondo para reemplazarlo por el rectangular, oval o cuadrado, que presentaba la ventaja de disminuir el curso del pistón. En 1838, Piat y Benois quisieron reemplazar los pistones con válvulas que se abrían y cerraban a voluntad.

A partir de esta época, el sistema de pistones y cilindros se llevó la preferencia, y en esta parte del instrumento se fijaron los esfuerzos de los constructores.

[f. 7r.] En las grandes orquestas del extranjero existen hoy los clarines de armonía y los de pistones o cilindros, particularmente en Alemania, donde se tocan con gran perfección.

El nombre de tromba es italiano y pertenece al instrumento llamado en español clarín, y en francés *trompette*, pero habiendo sido de procedencia italiana, aunque contruidos en Alemania, los primeros clarines de cilindros que se conocieron en España, se recibieron con el nombre de trombas, dando lugar a que muchos crean que la tromba y clarín son dos instrumentos distintos, siendo así que son uno mismo. Hay clarines de pistones y los hay de cilindros, cuya diferencia sólo consiste en la construcción de su mecanismo, siendo la manera de ejecutar en ellos y el efecto que

producen en el oído idéntico en ambos sistemas.<sup>105</sup> Generalmente se encuentra hoy el clarín construido en tono de Sol o en tono de Fa, siendo este el más generalizado. Tiene también los tonos de cambio: Mi, Mi bemol, Re y Do, con otro pequeño tono que se llama comodín, que unido al [f. 7v.] tono de Re baja el instrumento a Re bemol y, unido al de Do, lo baja a Do natural.

Cuenta con cuatro bombas móviles: la bomba general unida al tubo principal para sostener la afinación en los conjuntos instrumentales, y una bomba cada pistón o cilindro que están en completa relación para la exacta afinación.

Este instrumento es muy útil en las orquestas y bandas. Su timbre, que no puede imitar ningún otro instrumento, lo indica especialmente en las entradas de ataque, en los cantos guerreros y en los pasos de transición. Sin embargo, es difícil tocarlo bien, y muchas veces se tienen que privar de él los compositores.

Su sonoridad estridente ayuda con eficacia a una ejecución poderosa, y es digno de lamentar el no llenar ese vacío en todas las orquestas, el cual empobrece seguramente el efecto general del conjunto, que con frecuencia da a las orquestas extranjeras un colorido tan original.

Su extensión natural consiste en tres oc[f. 8r.]tavas y media, cromáticamente. Pero como las condiciones del instrumento no se prestan para dar con facilidad toda su extensión sin perder su verdadera sonoridad y, por otra parte, la embocadura de los ejecutantes encontrará continuas

---

<sup>105</sup> Tomado literalmente de Ferrocci, C., *Método elemental de clarín...*, p. 1.

dificultades para emitir con espontaneidad las notas graves y las agudas, sólo se reduce su extensión práctica, como máximo, a dos octavas y media partiendo del Do grave de debajo del pentagrama con cuatro líneas adicionales al Sol de encima de la quinta línea, teniendo presente que las cualidades del instrumento se prestan a que con los tonos de cambio agudos se den las notas graves con más facilidad y las agudas con más dificultad, lo contrario de cuando se usan los tonos graves.

### **Pistones, cilindros y bombas móviles**

El origen de los pistones es debido al prusiano Blümhel, célebre profesor de oboe que después de ocho años de numerosas investi[f. 8v.]gaciones, en el año 1814 aplicó a las trompas dos pistones por medio de los cuales los semitonos o sonidos tapados del instrumento que hasta entonces se habían producido con el auxilio de la mano, resultaban claros e iguales a los naturales o abiertos, facilitando al par la ejecución.

Grandísimo éxito tuvo este invento, sin embargo de notarse en él algunas imperfecciones que fueron desapareciendo con ayuda de los fabricantes de Berlín Griessling y Schlott, quienes no sólo hicieron muchas trompas del nuevo sistema, sino que aplicaron igualmente los pistones con gran éxito a todos los demás instrumentos de metal, hasta el año 1825 en que, habiendo caducado el privilegio concedido injustamente para ello a [Heinrichs] Stölzel, célebre trompista alemán,<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> Heinrich Stölzer, trompista alemán nacido en Schneeberg (Sajonia) el 7 de septiembre de 1777 y fallecido en Berlín el 16 de febrero de 1844. Desarrolló las primeras válvulas para los instrumentos de viento metal. En 1814 inventó la primera de estas válvulas, conocida precisamente como “válvula

el primitivo inventor, [Friederich] Blümhel, ideó nuevos pistones de forma y resultados mejores que los conocidos.<sup>107</sup>

Varios franceses han pretendido pasar por inventores o reformadores de este nuevo sistema, [f. 9r.] pero le salió al encuentro el célebre compositor Spontini, director que fue de la Música del Rey de Prusia, quien en una carta autógrafa fechada en 6 de abril de 1840 negó el hecho con datos irrecusables.<sup>108</sup>

Finalmente, dos fabricantes de Viena, Leonardo Vhulmann y Juan Riedt, por los años de 1830 al 32, inventaron el sistema de cilindros que aplicaron desde luego a todos los instrumentos de metal, elevando a todos a un alto grado de perfección, sin variar en nada la esencia de la primitiva invención de los pistones.

Los efectos de los pistones y cilindros son: dar a los instrumentos de metal toda su extensión por medios tonos con exactitud y afinación perfecta.

---

Stölzel<sup>9</sup>. Posteriormente continuó desarrollando nuevos diseños, algunos de ellos en colaboración con otros constructores de instrumentos del momento.

<sup>107</sup> Friedrich Blümhel nació en 1777 en la ciudad de Pszczyna, en la Alta Silesia. En 1813 inventó simultáneamente, aunque de forma independiente, a Heinrich Stölzel, la válvula para los instrumentos de viento metal. Asimismo, ambos adaptaron el invento a la trompa natural, fabricando una trompa cromática de dos válvulas. Como ya se ha dicho, a partir de aquí, los instrumentos de viento metal fueron dotados de una mayor movilidad y flexibilidad y comenzaron a emplearse como instrumentos melódicos en la orquesta. En 1817, Breslauer Werner compuso el primer concierto para la trompa cromática. En 1818, Blümhel y Stölzel anunciaron una patente común limitada de diez años para este nuevo instrumento cromático de válvulas. En 1819 el fabricante de instrumentos de Leipzig Christian Friedrich Sattler añadió la tercera válvula. A partir de 1820 las válvulas fueron aplicadas también a las trompetas.

Al respecto *vid.* Dullat, G., *Metallinstrumentenbau-Entwicklungsstufen und Technologie*, Verlag Erwin Bochinsky GmbH & Co KG., 1989, pp. 147-157. Cf. [Ericson, John, Early Valve Designs](#); [Why Was the Valve Invented](#); [Schwartz, Richard I., The Cornet Compendium - The History and Development of the Nineteenth-Century Cornet, 2001, Chapter Two - Early History.](#)

<sup>108</sup> La carta aparece transcrita en este mismo documento, f. 11v.

El trompetista francés José Emilio Meifred fue uno de los primeros que se ocurrió la idea de las trombas movibles en los instrumentos de metal, pues con este recurso era sumamente fácil el empleo de las tonos de cambio para los [f. 9 v.] instrumentos transpositores.<sup>109</sup>

Este perfeccionamiento fue adoptado y puesto en práctica por los *monsieurs* Abbaye y Alary (Antonio) y demás constructores de la época.

### Resumen histórico del cornetín

El cornetín de pistones es el instrumento por excelencia de nuestros músicos (bandas). A él pertenece hoy el derecho casi exclusivo de hacerse oír y de brillar; su misión es la de cantar y ejecutar dificultades.<sup>110</sup> Cuando el ejecutante es de

---

<sup>109</sup> Pierre-Joseph Emile Meifred (Colmar, 13 de noviembre de 1791-París, 28 de agosto de 1867). Estudió con Louis-François Dauprat en el Conservatorio de París, donde obtuvo el premio de fin de carrera en 1818. Posteriormente fue profesor de este conservatorio hasta 1864. En 1840 escribió el *Méthode pour le Cor Chromatique, ou à Pistons*.

Vid. Snedek, Jeffrey L., *Joseph Meifred's Methode pour le Cor Chromatique, ou à Pistons, and, Early Valved Horn Performance in Nineteenth-Century France*, D.M.A. diss., University of Wisconsin-Madison, 1991.

[http://www.historicbrass.org/Portals/0/Documents/Journal/1992/HBSJ\\_1992\\_JL01\\_007\\_Snedek\\_r.pdf](http://www.historicbrass.org/Portals/0/Documents/Journal/1992/HBSJ_1992_JL01_007_Snedek_r.pdf); <http://www.public.asu.edu/~jgerics/meifred.htm> (17-8-2013)

<sup>110</sup> Al respecto, Clodomir, y es autor recomendado por García Coronel en el plan de estudios, afirma (Clodomir, P., *Méthode complete...*, p. 1):

Les ressources dont dispose la trompette à pistons rendent indispensable son emploi dans les orchestres de symphonies et dans les musiques militaires. Il est toutefois important de ne pas en abuser, (la considération comme un instrument chantant ordinaire serait une grave erreur) [...]

Los recursos de que dispone la trompeta [clarín] de pistones hacen indispensable su uso en las orquestas sinfónicas y en las bandas militares. No obstante, es importante no abusar de ella (la consideración como instrumento cantante habitual sería un grave error) [...]

Sin embargo, Arban afirma nada más comenzar su método (Grande méthode complete de cornet a pistons et de saxhorn..., Avant-propos [p. 1]):

Il peut paraître étrange au superflu de venir prendre la défense du cornet à pistons aujourd'hui que cet instrument a faits ses preuves dans l'orchestre e dans le solo; qu'il n'est pas moins indispensable au compositeur ni moins aimé du public que la flûte, la clarinette, et même le violon [...]

capacidad, sus privilegiadas cualidades y brillante sonido son del agrado del público. Este instrumento, que lleva en las bandas de música la parte más importante, es igualmente acogido en las orquesta en general, aunque con alguna reserva a causa de la calidad de su timbre, que resulta en algunos momentos algo seco. Posee los tonos de cambio en bandas, el de Si bemol y pocas veces el de La bemol.

[f. 10r.] El cornetín, en su construcción primitiva, fue hecho con dos pistones. Hoy se encuentra con tres, con las reglas acústicas necesarias. Está formado de menor a mayor, desde el tubo principal hasta el pabellón o campana. Tiene generalmente cuatro o cinco bombas movibles que son: bomba general, bomba adicional (ésta puede suprimirse y la suprimen algunos fabricantes), bomba del primer pistón, bomba del segundo y bomba del tercer pistón, tubo general donde entran los tonos de cambio, dos pequeños tubos de circulación y el tubo del pabellón o campana.

Está construido como tono primitivo en Do o en Si bemol, siendo estos últimos los más generalmente en uso, con los tonos de La natural, La bemol y en poco uso el tono de Sol.

Su extensión general consiste en dos octavas y media cromáticamente. Su tesitura es escrita empezando en el fa sostenido grave y terminando en el do agudo. Ejemplo

---

Puede resultar extraño o superfluo tener que defender el cornetín de pistones hoy cuando este instrumento ha dado pruebas de sus aptitudes en la orquesta y como solistas, que no es menos indispensable para compositores ni menos amado por el público que la flauta, el clarinete e incluso el violín [...]

[pentagrama con notas: Fa#<sub>2</sub>, Do<sub>3</sub>, Do<sub>4</sub>, Do<sub>5</sub>] pero siendo en primer lugar las condiciones del instrumento algo dificultosas, porque pierde la calidad de su verdadero timbre y, por otra parte, las [f. 10v.] embocaduras de los ejecutantes se prestan con facilidad a toda su extensión, aconsejan con preclaro talento los grandes maestros en todos los tratados de instrumentación que en el terreno práctico no se abuse de toda su extensión, dejándola reducida a dos octavas, Ejemplo [pentagrama con notas: Sib<sub>3</sub>, Sib<sub>4</sub>, Sib<sub>5</sub>] subidas por medios tonos.

Los espacios de sonido que produce el cornetín son dos: los sonidos naturales debidos a la vibración del tubo principal, sin ninguna ayuda de la *doigter*, y los sonidos fingidos, que resultan de las bajadas sucesiva o simultánea de los pistones.

Las bombas correspondientes a los pistones deben tener aisladamente una longitud fija en relación a lo que hace alargar al instrumento la bajada del pistón correspondiente. La bomba del primer pistón representa un tono; la del segundo pistón, un semitono; y la del tercer pistón representa tono y medio, que es la longitud de las dos primeras unidas. Todos los sonidos producidos por la bajada de los dos primeros pistones resultan igualmente empleando el tercero solo, con una pequeña diferencia de [f. 11r.] diferencia de precisión que es necesario utilizar en ciertos casos, dando por resultado que cada pistón representa un acorde que equivale al que produce el instrumento sin la ayuda de ellos, salvo su primitiva tonalidad.

La bajada de los pistones representa un alargamiento del tubo que puede reemplazarse con el empleo de los tonos de cambio, que resulta una verdadera transposición.

El tubo principal da el acorde de Do para el instrumento, Si bemol para el diapasón; el primer pistón da el acorde Si bemol para el instrumento, La bemol para el diapasón; puesto el tono de La bemol tendría que dar el cornetín el acorde de Do para el instrumento. El segundo pistón resulta la bajada de medio tono, Si natural para el instrumento, La para el diapasón; puesto el tono de La natural, resultaría para el instrumento el acorde primitivo sin la bajada del pistón. El tercer pistón da el acorde de La natural para el instrumento, Sol para el diapasón; puesto el tono de Sol resultaría que el cornetín siempre tendría que dar el acorde de Do sin el auxilio de los pistones.

[f. 11v.] La aplicación del sistema de pistones a la trompa, el post-horn alemán, dio origen al cornetín de pistones, que tanta boga alcanzó desde el principio de su nacimiento.

Los constructores franceses quisieron apropiarse la ingeniosa idea de su invención, pero la carta autógrafa del célebre Spontini, y de fecha 6 de abril de 1840, refiriéndose [a] este asunto, dice así:

Yo envié de Berlín a París, desde el año 1822 a 1828, muchas trompas de pistón, clarines y cornetines de dos o de tres pistones –los primeros que se conocieron en París–, particularmente a monsieur Barrillon, al profesor de trompa monsieur Dauprat, y al Músico Mayor de Guardias, monsieur David Buhl; y, con arreglo a estos ejemplares,

algunos fabricantes de París han creído haber inventado o perfeccionado algo, cuando no han hecho más que copiar o imitar según ha sucedido siempre respecto a todos los instrumentos de metal que se han usado en Francia, que todos han sido inventados y perfeccionados en Alemania.

Es lo cierto que en su principio fue adoptado con [f. 12r.] entusiasmo por los franceses.

En Alemania le dan la preferencia al clarín o tromba de pistones o de cilindros.

Los cornetines primitivos no tuvieron más que dos pistones. Estos fueron conocidos en París por el año 1824 a 26; en España se conocieron en 1829 en Guardias de Corps, traídos de París por don Pedro Broca. Después, por el mismo año de 1829, Perinet le añadió un tercer pistón con algunas imperfecciones, que se corrigieron algunos años más tarde, y se completó el cornetín de pistones que conocemos.

Fue conocido en España en los años 1836 al 39. Desde esta época ha sufrido bastantes transformaciones. Entre las principales se encuentran las siguientes: en 1836, Guichard construyó un cornetín de pistón que, estando en Mi bemol como tono fundamental, podía por medio de un mecanismo ponerse en Do y Re bemol, y evitar, por tanto, los tonos de cambio. Para llegar al mismo resultado, Courtois, en 1839, añadió cuatro émbolos que ponían [f. 12v.] al instrumento de si bemol (tono primitivo), en la, la bemol, fa y mi. Por último, en 1854, Arban dio a conocer un último perfeccionamiento, debido al constructor Leconte, que permitía abordar mayor número de notas, antes falsas y difíciles.

Más recientemente, monsieur Legendre ha aplicado un sistema transpositor que por la simple presión de uno de los dedos de la mano izquierda hacía bajar un semitono toda la octava del cornetín. Adolfo Sax aplicó también llaves a los cornetines para facilitar ciertos pasajes, también aumentó el número de pistones hasta cinco o seis, pero estos no dieron el resultado apetecido por su autor.

Zanjadas todas las dificultades y transformaciones que por el cornetín han pasado, puso término a todas ellas la aparición del que hoy conocemos.

Entre los fabricantes de reputación figuró en primera línea monsieur Besson. Los cornetines de su fábrica fueron los más perfectos en afinación y presentaban grandes ventajas de sonoridad, según el giro que ya se les había dado a los demás instrumentos de metal. Fueron conocidos sus cornetines en Madrid por el año 1855, debido al celo y esmero del ilustrísimo señor don Antonio Romero.

[f. 13r.] De los fabricantes de hoy, figura como de los primeros monsieur Millereau, actual proveedor del Conservatorio de Música de París, por cuya razón el que suscribe tiene la honra de proponer para la enseñanza los cornetines con la marca Besson o los construidos por Millereau. Estos son los que mejores condiciones reúnen hoy de buen sonido, suavidad y afinación.<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup> François Millereau comenzó a trabajar en 1861 con Besson, construyendo saxofones con licencia de Sax. En 1878 se independizó y compró la Maison Raoux, fundada en París en 1685, la cual previamente había sido comprada en 1857 por J. C. Labbaye. Se trasladó entonces al número 66 de la calle Angauleme de la capital francesa. Más tarde, Millereau fue absorbida por Shoeners, estableciéndose en la calle Gambey de París, entre 1919 y 1938. Henri Selmer compró Millereau en 1930, y aún utilizó la marca Millereau durante ocho años.

Todo cornetín, para reunir estas condiciones, necesita estar fabricado de un metal suave y flexible, como asimismo que las leyes de la acústica estén rigurosamente observadas en su construcción.

A Millereau atribuyen también el haber inventado el eco en sustitución a la sordina, pero datos más positivos dicen que es debido a los fabricantes de Londres, y que Millereau sólo ha reformado este mecanismo para los cornetines, que parece va teniendo muchos partidarios entre los artistas de gran mérito. Es lo cierto que es un recurso que facilita mucho la ejecución en determinados momentos.

Habiéndome ocupado de las condiciones generales del instrumento, debo ahora averiguar por separado las de sus boquillas. La boquilla no es una cuestión indi[f. 13v.]ferente, sino por el contrario, los progresos más o menos rápidos de un discípulo pueden depender de lo que se adopte y, por tanto, creo conveniente el examen de la estructura de los labios del discípulo y si estos son gruesos, recomendarle una boquilla ancha y, si fueran delgados, una estrecha, pero no en demasía, porque generalmente dan malos resultados de sonoridad y fatigan más pronto la embocadura.

Las boquillas también han sufrido algunas reformas que no creo necesario nombrar porque no hay regla fija.

La descripción de la boquilla por partes es la siguiente: 1º, bordel; 2º, vaciado; 3º, granillo y 4º, tudel.<sup>112</sup>

### Plan de estudios

Varios son los métodos que se han escrito para la enseñanza del clarín de armonía y para la tromba de pistones o cilindros. Entre ellos enumeraré algunos de los más estables, como son los de Canti, Sianessi, [César] Ferrochi [por Ferrocci],<sup>113</sup> [f. 14r.] [Domizio] Zanicheli,<sup>114</sup> [François] Dauverné, [Pierre-François] Clodomir,<sup>115</sup> don José de Juan. Todos ellos contienen tesoros didácticos que el que se dedique al estudio de estos instrumentos debe recoger y apreciar detenidamente por lo mucho que valen; pero al tratarse de formar un plan de estudios debo averiguar con claridad a los que doy la preferencia.

Los métodos de Ferrochi, Zanichelli, Clodomir y Dauvernier [por Dauverné], este último contiene una extensa enseñanza para los dos sistemas; son los que llevan más progresiva la enseñanza a mi juicio. El de Dauverner [por Dauverné] se encuentra de texto en París, Viena y Berlín, y el de Clodomir

---

<sup>112</sup> La explicación más amplia sobre la boquilla la da García Coronel en el *Historial del clarín y cornetín...*, ff. 117-119. Este mismo texto aparece luego en su *Método completo de cornetín...*, cuaderno 1, p. 4.

<sup>113</sup> Ferrocci, C., *Método elemental de clarín o tromba con 3 pistones o cilindros*, Madrid, Antonio Romero, s. a. [1870].

<sup>114</sup> Zanichelli, D., *Metodo di perfezionamento per tromba a macchia*, Milano, F. Lucca, s. a. [1860 ca.]. Este autor tiene también un método para clarín y trompa natural, ———, *Prontuario teorico pratico per tromba e corno da caccia*, Milano, F. Lucca, s. a. [18...].

<sup>115</sup> Clodomir, P.-F., *Mhétode complète pour le conert à pistons*, Paris, Alphonse Leduc, s. a. [1860].

Pierre-François Clodomir (18815-1884), instrumentista, compositor y escritor de obras didácticas, formó parte de diversas orquestas de París como cornetín de pistones. Fue también director de una banda de música en Antony, cerca de París. Para la biografía de este músico *vid.* Fétis, F.-J., *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Firmin Didot Frères, suplement vol. I, 1881, pp. 187-188.

y Ferrochi están publicados en la casa del excelentísimo señor don Antonio Romero, y el de Zanichelli, de texto en Milán.

Mas aunque doy la preferencia a estos para la enseñanza, deben exigirse como de texto las obras antes citadas y otras de diferentes autores.

La distribución por años escolares son seis, guardando las mismas bases y reglas proporcionadas al instrumento que expongo en el plan de estudios para el cornetín que a continuación se expresa.

#### [f. 14v.] **Enseñanza para el cornetín**

Entre los diferentes métodos que están publicados para la enseñanza del cornetín, se encuentran los de Galli, Forestier,<sup>116</sup> Causinus,<sup>117</sup> [Pierre] Clodomir, Legard, [Gustavo?] Rosari, Niessel y Arban con el *Arte de cantar en el cornetín*, escrito después del método, compuesto de trozos y melodías de óperas, muy útiles para la enseñanza del cornetín.

Método de Beltrán y el de [Álvaro] Milpaguer [por Milpaghéer]<sup>118</sup> y otros, a más de diferentes estudios de varios autores.

---

<sup>116</sup> El método de J. Forestier fue revisado y ampliado por E. Guilbaut (Forestier, J., *Nouvelle grande méthode (cours complet) de cornet à pistons*, Paris, L. Evallard, [1896]), pero no hemos encontrado la edición que debió conocer García Coronel en el momento de la redacción de la *Memoria historicodescriptiva*...

<sup>117</sup> De V. Causinus únicamente hemos encontrado los *25 Caprices sur les airs du Barbier de Séville de Rossini, composées par cornets à pistons ou clairon chromatique (sax-horn)*, Op. 48 bis, Paris, Meissonier, [1854].

<sup>118</sup> Milpaghéer, A., *Método de cornetín con 3 pistones o cilindros y de fliscorno contralto en Do o Sib*, Madrid, Antonio Romero, s. a. [1871]; escribió, además, un *Método elemental de bombardino bajo y de bombardino barítono con 3 o 4 cilindros o pistones*, [1871], y *El método elemental de trombón tenor en Do o Sib con tres pistones o cilindros aplicable al trombón bajo en Fa*, [1871]. Fue músico militar, en concreto Músico mayor del Batallón Cazadores de Madrid n° 2, y Músico mayor del Regimiento de Infantería Lealtad n° 30,

Todos ellos contienen tesoros artísticos de gran importancia y mucha utilidad en la enseñanza, sin que sea de menor importancia, por no estar publicado, el *Cuaderno de estudios* escritos por don José de Juan Martínez. Pero si se trata de fijar un plan de estudios para la Escuela Nacional de Música, en mi concepto doy la preferencia para ello a los métodos de Arban y su tratado del *Arte de cantar en el cornetín*, el método de Beltrán, y el *Cuaderno de estudios* de don José de Juan, sin que por esta razón desatienda a los demás métodos an[f. 15r.]tes citados; por el contrario, haré uso de ellos cuando lo crea conveniente y los discípulos estén en disposición para ello, con el objeto de que la enseñanza sea más perfecta y variada y se conozcan las obras publicadas de más importancia para el cornetín.

El método de Arban está de texto en París y el de Beltrán con los estudios de don José de Juan en la Escuela Nacional de esta Corte.

Las demás obras se encuentran en la casa editorial del excelentísimo señor don Antonio Romero y Andía-Marzo.

**Programa de la enseñanza del cornetín con las  
materias y estudios que comprende cada uno  
de los seis cursos que abarca**

Las materias que abraza la enseñanza del cornetín se dividen en tres partes, que son: mecanismo, inteligencia y expresión,<sup>119</sup> las que ya solas, ya mezcladas, deben estudiar

---

como tal compuso el *Método para la enseñanza de la corneta de guerra, aprobado por el Excelentísimo Señor Director General de Infantería*, [1875?].

<sup>119</sup> Es igualmente en el *Historial del clarín y cornetín...*, ff. 120-121 donde García Coronel define estas tres partes, texto que también aparece en el *Método completo de cornetín...*, cuaderno 1º, p. 27:

los alumnos por el orden que se indica [f. 15v.] en este programa en el tiempo máximo de seis años.

### **Obras de texto**

Como base de la enseñanza, los métodos de Arban, con su *Arte de Cantar en el Cornetín*, el de Beltrán y el *Cuaderno de estudios* de don José de Juan, y como auxiliares, los métodos de Forestier, en su segunda edición, el de Clodomir, Milpageer [por Milpaghéer] y estudios de Gilbert y [Pierre] Clodomir,<sup>120</sup> con dúos y piezas de varios géneros y diferentes autores.

### **1º año (grado inicial)**

#### **Mecanismo**

Mecanismo del instrumento, posición del cuerpo y brazos, modo de tomar el cornetín y colocación de los dedos sobre los pistones y de la boquilla sobre los labios, indicación de la acción de atacar los sonidos con el golpe de lengua y el modo

---

Mecanismo. Por mecanismos se entiende todo lo que concierne a la voz o instrumento en su parte mecánica, desde la emisión y cualidades del sonido hasta el vencimiento de todo género de dificultades, lo cual constituye lo que se llama dominio del instrumento.

Inteligencia. Por inteligencia se entiende la parte puramente intelectual del arte, independiente del mecanismo y de la expresión, aunque auxiliar de esta. En ella se comprende el fraseo, el colorido y las condiciones diversas que es necesario observar en la ejecución de una pieza según su aire y naturaleza. A la inteligencia pertenece toda la parte preceptiva del arte, ajena al mecanismo.

Expresión. Por expresión se entiende la manifestación del sentimiento con el calor de verdad, entusiasmo y buen gusto que conviene a la pieza que se ejecuta, lo cual no dependiendo esencialmente de reglas y siendo principalmente un don del cielo, constituye lo que se llama genio.

<sup>120</sup> Clodomir, P., *20 études de mécanisme pour cornette à piston*, Op. 143, Paris, Alphonse Leduc, s. a. [1876].

de comprimir o retirar [f. 16r.] gradualmente los labios para conseguir flexibilidad e igualdad en los sonidos.

**Parte práctica.** Explicación de las siete notas que contiene cada pistón de los tres, escalas y ejercicios de notas tenidas de diferentes valores para acostumbrarse a oprimir el labio, o viceversa, para facilitar el buen sonido; escalas de notas de diferentes valores con las articulaciones de ligado y picado con los tonos de Do Mayor, Sol natural Mayor, Fa natural Mayor y en los tonos relativos menores de los indicados, y escalas cromáticas de notas tenidas.

Practicar estudios fáciles en los tonos indicados para que el discípulo se habitúe a expresar los matices de piano, fuerte, crecer o disminuir el sonido. Se estudiarán los ejercicios del método de Arban página 11 a la 36 inclusive, y los ejercicios y lecciones a dúo que se hallan en el método de Beltrán, página 13 a la 33 inclusive.

### **Observaciones sobre el método de estudiar**

Conviene hacer leer al discípulo la parte teórica que se encuentra en los métodos citados; haría hacérselo [f. 16v.] comprender bien, punto de partida para el buen estudio.

### **2º año**

Explicación y práctica de las articulaciones propias, picado y ligado, y de los derivados, *stacatto* y picado ligado; ejercicios y escalas mayores y menores en diferentes tonos con diferentes articulaciones y matices; diferencia que debe haber en la acentuación de los tiempos fuertes y débiles del compás y en las síncopas; ejercicios de tresillos cromáticos del método de

Arban, página 39 a la 86; ejercicios y lecciones a dúo que se encuentran en el método de Beltrán, página 40 a la 63, terminando el año con el primer cuaderno de doce estudios de mecanismo de Guilbaut.

### **3<sup>er</sup> año (grado medio)**

#### **Inteligencia**

Reseña histórica del clarín y el cornetín, descrip[f. 17r.]ción del instrumento y su boquilla, teoría de los métodos de Arban y de Beltrán, explicación sobre los mordentes, apoyaturas y los trinos, con ejercicios y lecciones apropiado para ello, explicación sobre el doble, triple y cuádruple golpe de lengua, consejo y modo de estudiarlo.

#### **Parte práctica**

Repaso de lo estudiado el año anterior, una tabla de las diferentes posiciones, tranquilas que pueden hacerse en el cornetín; Cuaderno de don José de Juan página 35, escalas en diferentes tonos y articulaciones –recomiendo toda la extensión del instrumento–, ejercicios sobre los grupettos, mordentes, apoyaturas y trinos, pasajes y ejercicios sobre las tranquilas para facilitar la ejecución, escalas cromáticas, intervalos con preparación, Cuaderno de don José de Juan, página 1 a la 46 inclusive; método de Arban, desde la página 98 a la 122.

Ejercicios de tresillos y semicorcheas del mismo método, página 132 a la 141. Desde este año y en los sucesivos, ha[f. 17v.]ré uso del *Arte de cantar en el cornetín* de Arban, ya estudiado o ya de repente, ejercicios y lecciones a dúo,

método de Beltrán página 63 a la 98, terminando el año con el cuaderno de treinta pequeños preludios de Guilbaut.

Repentizar música fácil y asistir a la clase de conjunto de la Escuela cuando sea necesario.

#### **4° año**

##### **Expresión**

Repaso de lo estudiado el año anterior. Estudio de la proporción y buen empleo de los matices con arreglo al carácter de cada pieza, y dónde debe tomarse respiración, ejecutando piezas de varios géneros.

Ejercicios sobre los intervalos, método de Arban, página 128 a la 131; ejercicios y arpegios, doble, triple y cuádruple golpe de lengua del mismo método, página 142 a la 190 [y] método de Beltrán, página 98 a la 123.

Estudios de don José de Juan, página 47 a la 62. Repentizar música adecuada al instrumento y transpor[f. 18r.]tar música manuscrita, terminando el año con el estudio de seis piezas fáciles para el cornetín.

#### **5° año (grado superior)**

Repaso de lo estudiado el año anterior. Escalas y estudios finales del método de Beltrán, página 124 hasta finalizar el método.

*Cuaderno de veinte estudios de mecanismo* de Clodomir; catorce estudios del método de Arban, página 190 a la 207; cuaderno de estudios de don José de Juan, página 63 a la 100.

Repentizar y transportar piezas difíciles para el instrumento dentro de sus condiciones.

### **6° año**

Piezas de concierto a elección del profesor. Cua[f. 18v.]dermo de estudios de don José de Juan, página 101 hasta finalizar el cuaderno; piezas de concierto de varios autores; repentizar, transportar y perfeccionar todo lo estudiado durante los años anteriores.

#### **[f. 19r.] Señores que componían [el] tribunal**

Presidente. Excelentísimo señor don Antonio Romero

Secretario. Don José Aranguren, profesor de la Escuela Nacional de Música y Declamación

Vocales: Don Leopoldo Martínez, Músico Mayor del Real Cuerpo de Alabarderos;

Don Luis Font, profesor de la Escuela Nacional de Música y Declamación;

Don Nicasio Muñoz, profesor de la Escuela Nacional de Música y Declamación;

Don Antonio Duque, profesor del Real Cuerpo de Alabarderos y de la Sociedad de Conciertos;

Don Francisco Martínez, Músico Mayor del 2º Regimiento de Ingenieros.

En realidad, este escrito aporta poca información en cuanto a historia y detalles sobre el instrumento. Se limita García Coronel a tomar notas de diversos textos y a componer un escrito que podemos calificar como convencional.

Tres datos históricos sí que son trascendentes, y a ellos nos hemos referido ya varias veces en el trascurso de esta Tesis: las fechas en que se introdujeron por primera vez en España el cornetín de dos pistones y el de tres, en 1828 por Pedro Broca, y entre 1836 y 1839, respectivamente, y que en 1855 –año en que según la documentación hallada parece que comenzó la enseñanza efectiva del nuevo instrumento en el Conservatorio de Madrid–, Antonio Romero importó por primera vez los instrumentos de la casa Besson, mucho mejores que los anteriores. Sin duda son datos precisos que marcan puntos decisivos en el desarrollo de los aspectos estudiados en esta investigación.

La aportación más destacada es, sin duda, el plan de estudios que traza García Coronel para la entonces Escuela Nacional de Música y Declamación, donde da noticias de los métodos que entonces estaban vigentes, los que se conocían pero que no consideraba necesarios, y sobre todo la gradación con que había que utilizarlos a lo largo de los estudios reglados. En tanto que son datos fundamentales, se analizan y valoran en el apartado siguiente.

## 5. 6.

### *La enseñanza de clarín, tromba y cornetín en la Escuela Nacional de Música y Declamación. El plan de estudios de García Coronel*

A José de Juan, en su momento, se le encomendó la confección de un método de enseñanza de clarín por no haber ninguno disponible. Fue éste, como ya se ha indicado, el origen del *Método para clarín*, de 1830, a través del cual trasladó literalmente la didáctica francesa de David Buhl, al Conservatorio de Madrid. Posteriormente, cuando se iniciaron las enseñanzas regladas de cornetín de pistones, tampoco había métodos para el nuevo instrumento, y no consta que José de Juan –el primer profesor del nuevo instrumento– compusiera un método progresivo para impartirlas. En todo caso, por la fecha de publicación, ya se ha dicho que posiblemente utilizaría el de José Beltrán.

### 5. 6. 1.

#### *El plan de estudios de García Coronel. Aspectos generales y métodos propuestos y utilizados*

Cuando se incorporó Tomás García Coronel como profesor en la Escuela Nacional de Música y Declamación ya existían –él las presenta y valora someramente en su plan de estudios– diversas opciones didácticas para estudiar el clarín y el cornetín de pistones, tanto de autores españoles como extranjeros.

En primer lugar, García Coronel demuestra conocer los métodos que se habían publicado y estaban vigentes en otros conservatorios y centros musicales europeos. Entre estos, cita los de Canti –por el momento no hallado–, Sianessi –desconocido por ahora–, César Ferrocchi,<sup>121</sup> Domizio Zanichelli,<sup>122</sup> François Dauverné –se refiere, de los cuatro que publicó, al *Méthode théorique et pratique du cornet a pistons au cylindres*, de 1846–, Pierre-François Clodomir,<sup>123</sup> y el *Método de clarín* de José de Juan, que sería tanto como decir el *Méthode de trompette* de David Buhl.

Algunos de ellos se utilizaban en conservatorios europeos, como el de Zanichelli en el de Milán, y el de Dauverné en el de París, Viena y Berlín, además de otras escuelas de música del extranjero que no especifica. Con independencia de las virtudes didácticas de estos métodos, no cabe duda que el hecho de formar parte de planes de estudios de conservatorios de renombre mundial les otorgaba de por sí ya un prestigio indiscutible, a la vez que relacionaba la incipiente escuela española de trompeta con aquellos importantes centros musicales.

Además, el de Dauverné lo valora especialmente porque “contiene una extensa enseñanza de los dos sistemas”, es decir, el clarín y el cornetín de pistones, lo que demuestra, como hemos señalado en diversos momentos de la Tesis, que a pesar de los avances que suponían los pistones, se continuaba pensando –el propio Dauverné así lo dice claramente en el último método que escribió, dedicado precisamente a la *trompette*, es

---

<sup>121</sup> Ferrocchi, C., *Método elemental de clarín ...*

<sup>122</sup> Zanichelli, D., *Metodo di perfezionamento per tromba a macchia*, Milano, F. Lucca, s. a. [1860 ca.].

<sup>123</sup> Clodomir, P.-F., *Mhétode complète pour le conert à pistons et tous les saxhorns en clé de Sol*, Paris, Alphonse Leduc, s. f. [1860] (Op. 13).

decir, al clarín— que en la base del aprendizaje tenía que estar la técnica del clarín como garantía, ante todo, de correcta emisión y buena sonoridad.<sup>124</sup>

Otros métodos parece que los incluye por su inmediata disponibilidad y facilidad de adquisición: estaban publicados por la casa editorial de Antonio Romero, en concreto el de Clodomir y el de César Ferrocchi, este último de iniciación, por lo tanto muy adecuado para los principiantes, pero evidentemente muy limitado y escaso para la programación de un conservatorio. También estaba publicado por esta misma editorial el método de Álvaro Milpaghéer, aunque García Coronel no lo especifica, e incluye también el otro método publicado por Antonio Romero, el de José Beltrán, el primero —que sepamos— que se publicó en España para el nuevo instrumento.

Por su parte, el *Método de Clarín* de José de Juan, aunque permanecía inédito, era el método del propio institución musical madrileña, y estaría envuelto, sin ninguna duda, de un cierto carácter y valor simbólicos. De hecho, Coronel dice de él, comparándolo con los de los otros autores, que “no es de menor importancia por no estar publicado.”<sup>125</sup>

Posteriormente, específicamente referidos al cornetín de pistones, ofrece otro listado general de métodos que considera llenos “de tesoros artísticos de gran importancia y mucha utilidad para la enseñanza”:<sup>126</sup> Galli, Forestier, Causinus, Clodomir, Legard, Rosari, Niessel y Arban con el

---

<sup>124</sup> García Coronel, T., *Memoria historica descriptiva...*, f. 14r.; cf. Dauverné, F., *Méthode pour la trompette*, p. 4.

<sup>125</sup> García Coronel, T., *Memoria historica descriptiva...*, f. 14v.

<sup>126</sup> García Coronel, T., *Memoria historica descriptiva...*, f. 14v.

*Art de chanter appliqué au conentte à piston et au saxhorn*, “escrito después del método,” –según cree Coronel–.

Así, García Coronel presenta quince autores de métodos para clarín o cornetín, de los que sólo tres –de Juan, Beltrán y Milpaghéer– son españoles.

De todos estos, algunos de los cuales no se han podido localizar, García Coronel, tal vez porque tampoco dispusiera de todos ellos y los conociera únicamente por referencias, se centra en cuatro: dos de Arban, el *Gran méthode...* y el *Art de chanter...*, el método de José Beltrán, y el *Cuaderno de estudios* de José de Juan, también manuscrito y aún hoy inédito.

No descarta, sin embargo, utilizar cualquiera de los otros “cuando lo crea conveniente y los discípulos estén en disposición para ello, con el objeto de que la enseñanza sea más perfecta y variada y se conozcan las obras publicadas de más importancia para el cornetín,”<sup>127</sup> es decir, con la intención de dar a conocer el repertorio compuesto para el nuevo instrumento.

Así pues, después de esta larga enumeración de autores, García Coronel establece su plan de estudios para los seis cursos concretando sólo unos pocos métodos clasificados en tres tipos o categorías: de base, auxiliares y estudios específicos, bien de mecanismo, bien de musicalidad. En el siguiente cuadro quedan detallados y ordenados:

---

<sup>127</sup> García Coronel, T., *Memoria historicadescriptiva...*, f. 15r.

### Métodos de base

Arban, J.-B., *Gran méthode complete de cornet à pistons et de saxhorn, composée pour le conservatoire et l'armée*, Paris, Léon Escudier, s. a. [1867]

———, *L'art de chanter appliqué au cornette à pistons au et aux saxhorn. Cent mélodies tirées des opéras de Verdi*, Paris, Leon Escudier, s. a. [entre 1845-1900]

Beltrán, J. M<sup>a</sup>, *Método completo de cornetín y de fliscorno, con pistones o cilindros*, Madrid, Antonio Romero, 1862

Dauverné, F., *Méthode théorique et pratique du cornet a pistons au cylindres*, Paris, Henry Lemoine, 1843

De Juan Martínez, J., *Cuaderno de estudios*, inéditos

### Métodos auxiliares

Clodomir, P., *Méthode complète de trompette a pistons*, Paris, Alphonse Leduc, s. a. [1877]

Forestier, J., *Grande méthode (cours complet) de cornet à pistons*, Paris, 2<sup>a</sup> ed. (?)

Milpaghéer, A., *Método de cornetín con 3 pistones o cilindros, y de fliscorno contralto en do o sib*, Madrid, Antonio Romero, s. a. [1870 ca.]

### Estudios

Clodomir, P., *20 études de mécanisme pour cornette à piston*, Op. 143, Paris, Alphonse Leduc, s. a. [1876]

Gilbaut, P., *Doce estudios de mecanismo* (desconocido)

## 5. 6. 2.

### *El plan de estudios de García Coronel. Ordenación y contenidos de los cursos*

#### **1<sup>er</sup> curso**

Arban, J.-B., *Gran méthode complete...*, pp. 11-36

Beltrán, J. M<sup>a</sup>, *Método completo de cornetín...*, pp. 13-33

Empieza este primer curso con los elementos fundamentales en cualquier instrumento: mecanismo, posición del instrumentista, forma de coger el instrumento, colocación de la boquilla en los labios y primera emisión del sonido. Estas indicaciones el alumno podía encontrarlas sucintamente explicadas en el método de Cesar Ferrocchi –que no incluye expresamente García Coronel en este primer curso, a pesar de tratarse de un método elemental–.<sup>128</sup> En el de Arban no aparecen, excepto la posición de la boquilla, y el texto está, obviamente, en francés.<sup>129</sup>

Sí que se explican con detalle estos aspectos en la parte teórica inicial del método de José Beltrán, además en el mismo orden que lo redacta García Coronel, por lo que es evidente que lo está tomando de este método, en castellano y, en consecuencia, de fácil lectura para los alumnos.<sup>130</sup> Sin duda por eso, al final del primer curso, García Coronel da unas recomendaciones sobre la forma de estudiar e insiste

---

<sup>128</sup> Ferrocchi, C., *Método elemental de clarín o tromba...*, p. 3.

<sup>129</sup> Arban, J.-B., *Grand méthode...*, pp. 5-6.

<sup>130</sup> Beltrán, J., *Método completo de cornetín y...*, pp. 3-6.

específicamente en que “conviene hacer leer al discípulo la parte teórica que se encuentra en los métodos citados.”<sup>131</sup>

En cuanto a los ejercicios propuestos para el primer curso del método de Arban, del 1 al 30, son muy sencillos y graduales. Comienzan por la primera emisión del sonido en redondas, luego blancas repetidas en unísono, segundas, terceras, etc. Posteriormente negras, corcheas, semicorcheas, también combinadas entre ellas y puntillo, incluso de semicorchea, con la consiguiente aparición de la fusa, sólo en el último ejercicio. También síncopas. Las tonalidades son fáciles, y sólo llega algún ejercicio a las de tres alteraciones y sólo en dos casos a cuatro. Los compases, los básicos.

Los ejercicios del método de Beltrán se realizan inicialmente sobre los sonidos naturales; introduce el estudio de las articulaciones usando ya corcheas, tresillos de corcheas, y semicorcheas. Igualmente como Arban, también trata la síncopa, y a partir de la página 18 introduce el género cromático. A partir de la página 19 hay unos dúos que, si bien desarrollan las cuestiones técnicas iniciales, principalmente las articulaciones, son un buen inicio al estudio y práctica de la musicalidad. Cierra Beltrán este bloque con unos modelos de articulación de forma arpegiada que luego preludia en diversas articulaciones combinadas y diversas estructuras métricas, con finalidad estrictamente técnica para ir adquiriendo agilidad e igualdad.

---

<sup>131</sup> García Coronel, T., *Memoria historica descriptiva...*, f. 16r.

En realidad, sobre todo considerando el material de estudio que ofrece Beltrán, obliga a pensar que los estudiantes de primer año ya tendrían nociones sobre tocar el instrumento y sobre todo de lenguaje musical, ya que son ejercicios que no pueden abordarse comenzando sin conocimiento musical alguno. De hecho, el sistema de enseñanza actual no permitiría utilizar este programa en el primer curso, ya que los alumnos que ingresan en un conservatorio en el primer curso no tienen ningún conocimiento de lenguaje musical ni tampoco sobre el instrumento.

## **2º curso**

Arban, J.-B., *Gran méthode complete...*, pp. 39-86

Beltran, J. M<sup>a</sup>, *Método completo de cornetín...*, pp. 40-63

Guilbaut, P., *Doce estudios de mecanismo* (desconocido), primer cuaderno

El segundo curso aborda plenamente la articulación –ya iniciada en primero a través del método de Beltrán–, fundamentalmente el ligado, con los estudios correspondientes, muy bien graduados en cuanto a intervalos, del método de Arban (núms. 1 a 69, pp. 39-56). Siguen los ejercicios correspondientes a las escalas mayores y menores, hasta cuatro alteraciones, tanto en sostenidos como bemoles, en diversas articulaciones y figuraciones, algunas tan rápidas como las semifusas, lo que supone una gran cantidad de notas que trascurren por todos los registros del instrumento y requiere ya una importante agilidad de digitación. Estos ejercicios persiguen obtener igualdad en la digitación y de sonido en todos los registros gracias también a la fluidez del soplo. Siguen, en esta misma línea, las escalas cromáticas, con utilización

incluso de dobles alteraciones, en diversas articulaciones, generalmente ligadas. Todo ello contribuye a conseguir rapidez no sólo de mecanismo, sino también de lectura musical.

El método de Beltrán sirve en este curso para el estudio de diversas tonalidades mayores y relativos menores, hasta una alteración. Sorprende en este aspecto que algunos de los ejercicios propuestos del método de Arban alcanzan, como ya se ha dicho, tonalidades hasta de cinco alteraciones, tanto en sostenidos como en bemoles. Comienza su estudio por la correspondiente escala en redondas, seguida por diversos ejercicios de carácter arpegiado en distintas organizaciones rítmicas y articulaciones que finalizan con dúos elaborados con material más melódico, sencillo técnicamente y menos mecánico. En ellos se estudian, además, los distintos matices agógicos y dinámicos, cuya terminología y significado previamente ha explicado el autor bajo el epígrafe “De los matices” (p. 36). Entre el estudio de las tonalidades Beltrán intercala las explicaciones y los ejercicios correspondientes a la emisión de las notas agudas (p. 43), la apoyatura (p. 50) y los mordentes de una y dos notas (p. 61).

Evidentemente, a García Coronel le interesan fundamentalmente en este momento los dúos del método de Beltrán, como compensación melódica e interpretativa a los ejercicios de Arban, exclusivamente técnicos.

De los estudios de mecanismo de Gilbert nada puede decirse, pues hasta el momento no se ha encontrado referencia alguna a este método.

### 3<sup>er</sup> curso

Arban, J.-B., *Gran méthode complete...*, pp. 98-122, 132-141, más la teoría

———, *L'art de chanter...*, sin especificar

Beltran, J. M<sup>a</sup>, *Método completo de cornetín...*, pp. 63-98

De Juan, J., *Cuaderno de estudios*, pp. 1-46

Guilbaut, P., *30 pequeños preludios* (desconocido)

Del segundo al tercer curso hay una gran diferencia de nivel. García Coronel incluye una parte teórica sobre la historia del clarín y el cornetín de pistones, si bien en primer curso ya recomendaba que debían leerse estas introducciones históricas y teóricas.

A nivel técnico, empieza con un repaso de lo estudiado en segundo curso, sobre todo en relación a las notas de adorno y a las diversas articulaciones: mordentes, apoyaturas, trinos y la articulación del doble, triple y cuádruple golpe de lengua. Los ejercicios que se proponen incluyen todos estos elementos, además de diferentes posiciones de los dedos para realizar una misma nota. En general, son las mismas cuestiones y aspectos cuyo estudio se había iniciado en segundo curso, utilizando ahora en tercero preferentemente los ejercicios del método de Arban, mucho más complejos y también mejor organizados, ya que previamente a las notas de adorno propiamente dichas plantea una serie de ejercicios preparatorios que confieren agilidad, rapidez e igualdad a la digitación (pp. 91-98), aspectos especialmente importantes en las notas de adorno, generalmente rápidas, sobre todo en los trinos. Continúan los ejercicios de las notas de adorno, algunos estructurados en forma de dúo, y ya de una complejidad destacable.

El segundo bloque de ejercicios del método de Arban (pp. 132-141) desarrolla la práctica de los saltos interválicos amplios, de octava y de décima, sobre todo en tresillos de corchea, para finalizar con el estudio sistemático de la semicorchea.

De nuevo el método de Beltrán aporta equilibrio a la técnica y al mecanismo. En este curso se continúa con el estudio de las tonalidades de dos y tres alteraciones mediante dúos, más complejos técnicamente que los anteriores, en los que se trabaja también la musicalidad y la expresión, con indicaciones de carácter tan emotivas como por ejemplo *andantino piagente* del dúo núm. 8 en Fa# menor (p. 95), y otros con carácter de danza, como el *Allegro tiempo de polaca* del dúo núm. 9 en Sib menor (pp. 76-77).

Aparece por primera vez el *Cuaderno de estudios* de de Juan, libro esencialmente de expresividad musical. Son unos estudios de cierta complejidad, e iniciar su estudio en tercer curso, tal vez podría resultar un tanto precipitado. No obstante, no se ha podido encontrar el manuscrito original de de Juan y, en consecuencia, no podemos determinar exactamente qué estudios serían, pues el manuscrito que conocemos no respeta la paginación a que se refiere García Coronel.

No podemos decir nada de los 30 pequeños preludios de Gilbaut, no localizados hasta el momento, pero que por su título bien pudieran corresponderse con composiciones que desarrollan la musicalidad, en la línea de los estudios de de Juan.

Se incluyen por primera vez la repentización y la obligación de asistir a clase de conjunto, ya que en realidad tocar a dúo no es suficiente para desarrollar en sentido del conjunto instrumental, bien sea cámara u orquestal.

#### **4º curso**

Arban, J.-B., *Gran méthode complete...*, pp. 128-131, 142-190

Beltran, J. M<sup>a</sup>, *Método completo de cornetín...*, pp. 98-123

De Juan, J., *Cuaderno de estudios*, pp. 47-62

En términos generales, el 4º curso es menos denso en cuanto a material didáctico, aunque requiere un repaso de lo estudiado en el anterior. El trabajo musical es más intenso en cuanto a la búsqueda e interpretación de diferentes estilos y géneros, y se centra fundamentalmente en la “expresión”. Hay menos trabajo de tipo técnico, aunque los ejercicios propuestos son bastante más complicados que los años anteriores.

Junto a los saltos interválicos, trabajados sobre todo a través de los acordes perfecto mayor y menor, de séptima de dominante y de séptima disminuida de diversas tonalidades, desarrollados en figuraciones rápidas de corcheas en 6/8, semicorcheas y fusas combinadas y en diversas articulaciones (*Gran méthode...*, pp. 128-131 y 142-141), el otro eje del curso, junto con la musicalidad, es el estudio del doble, triple y cuádruple golpe de lengua.

El doble golpe de lengua había sido tratado con anterioridad en los métodos de clarín de Buhl, Dauverné y José de Juan, además de otros métodos mucho más modernos, sólo repitiendo dos, tres o cuatro notas a

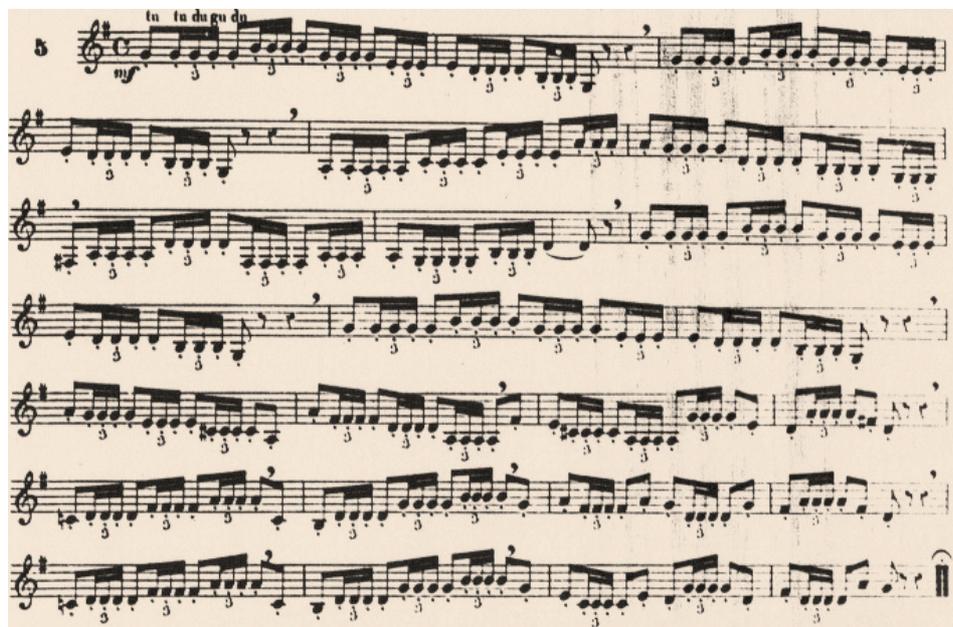
modo de fanfarria. La práctica del doble y triple golpe de lengua con notas cambiantes e incluso con melodías es una de las novedades del método de Arban, que presumía de ser el primer ejecutante de cornetín de pistones en el mundo capaz de realizar esta articulación. García Coronel comienza a proponer esta técnica ya en tercer curso, y lo tratará ampliamente en sus propios cuadernos varios años más tarde. Por ejemplo, Clodomir o Ferrocchi, a pesar de existir ya los pistones y cilindros, siguieron tratando el doble y triple picado con notas repetidas al estilo del clarín.

En los siguiente ejemplos podemos observar cómo era tratado el doble golpe de lengua en los métodos anteriores y contemporáneos a Arban, cómo es tratado de manera innovadora por el francés y cómo Coronel lo utilizó en sus cuadernos. El doble picado Clodomir lo practica así:<sup>132</sup>



<sup>132</sup> Clodomir, P., *Méthode complete de trompette a pistons*, p. 25.

En el triple picado o golpe de lengua:<sup>133</sup>



Y el entonces llamado cuádruple picado, que ahora denominamos también doble picado:<sup>134</sup>



<sup>133</sup> Clodomir, P., *Méthode complete de trompette a pistons*, p. 39.

<sup>134</sup> Clodomir, P., *Méthode complete de trompette a pistons*, p. 41



Con posterioridad, García Coronel se reafirma en el estudio de este tipo de articulación en el cuarto curso y no antes en las “Observaciones generales para el modo de estudiar” que expone en su Historial de clarín y cornetín, también inédito:

[...] creo que debe de estudiarse y conocer este tipo de articulaciones que presenta ventajas en la facilidad de ciertos pasajes rápidos y sólo con la ayuda de esta articulación puede el artista salir mejor del cumplimiento de su cometido; pero según mi humilde opinión deberá estudiarse como recreo y detenidamente con cuidado en el 4º año de la enseñanza, no como dificultad, pues su ejecución es sumamente fácil, sino que en este año ya el discípulo tiene vencidas todas las dificultades más generales del estudio del mecanismo, inteligencia, articulaciones propias y derivadas [...]<sup>136</sup>

En cuanto al método de Beltrán, continúa a partir del límite fijado en tercero, ahora desde la tonalidad de *Mib* Mayor, siguiendo con el mismo esquema de escala en redondas, ejercicios arpegiados y fundamentalmente los dúos melódicos que, sin renunciar a la técnica, persiguen desarrollar la musicalidad –tienen gran cantidad de matices, articulaciones y recursos melódicos– y la interpretación, en este curso hasta las tonalidades de cinco alteraciones.

En la misma línea de trabajar la musicalidad y el melodismo, incluye *L'art de chanter* de Arban, si bien no especifica qué melodías, y continúa

---

<sup>136</sup> García Coronel, T., *Historial del clarín y cornetín y parte teórica para el plan de enseñanza*, inédito, RCSMM-BFA, sin signatura, f. 87r.

con el *Cuadernos de estudios* de de Juan, así como la interpretación de seis piezas fáciles que tampoco detalla.

Insiste nuevamente en este curso en la necesidad de repentizar y también de transportar música manuscrita, algo que ya harían simplemente siguiendo el *Cuaderno de estudios* de de Juan, pues en él se pide expresamente que cada uno de los estudios se transporte medio tono ascendente y medio tono descendente.

### **5° curso (grado superior)**

Arban, J.-B., *Gran méthode complete...*, pp. 190-207

Beltran, J. M<sup>a</sup>, *Método completo de cornetín...*, pp. 124-157

Clodomir, P., *20 études de mécanisme pour cornette à piston*, Op. 143

De Juan, J., *Cuaderno de estudios*, pp. 63-100

El programa propuesto para quinto curso es menos exigente en cuanto a mecanismo. Pese a que repasa el curso anterior e insiste en aspectos técnicos programados en dicho curso, el programa del curso quinto se basa fundamentalmente en estudios musicales, aunque de una dificultad técnica importante, parecidos a los que incluirá cuando elabore sus propios cuadernos para la enseñanza del clarín y cornetín de pistones. Los únicos ejercicios puramente técnicos y de mecanismo de este curso son los de Clodomir.

De Arban utiliza los primeros catorce estudios característicos de la última parte del *Grande méthode*, complejos técnicamente, con gran cantidad de notas en valores breves, cromatismos y diversidad de articulaciones, pero orientados hacia la dicción musical, como una especie de preparación

para los estudios que les siguen –que en principio García Coronel no programa–, especies de fantasías sobre temas operísticos, similares al *Art de chanter*.

Del método de Beltrán completa el estudio de las tonalidades con los correspondientes dúos, que mantienen las características de los anteriores, aunque son más complejos técnicamente por el aumento de las alteraciones propias de dichas tonalidades y los cromatismos melódicos, para terminar con “Los diez y ocho estudios recorriendo las dificultades más generales del cornetín y del fliscorno” (pp. 126-156), especie de resumen más técnico que melódico de todo el método.

La musicalidad y dicción interpretativa las aborda específicamente con los estudios del cuaderno de de Juan y aporta como novedad el estudio repentizado y transportado de piezas difíciles para el instrumento –las de de Juan ya lo eran si se seguían las instrucciones de transporte que aparecen en el primer estudio–.

Considerando que el quinto curso es enseñanza superior, no podemos dejar de señalar que ciento cincuenta años más tarde, en las Enseñanzas Superiores de Música actuales se utilizan algunos de los ejercicios propuestos por García Coronel, como los catorce estudios de Arban, usados en numerosas ocasiones como ejercicios prácticos para las pruebas de acceso a Grado Superior en los conservatorios actuales.

## 6° curso

De Juan, J., *Estudios para cornetín*, pp. 101- hasta finalizar

El último año de enseñanza es considerado como una síntesis de los cinco años anteriores, dedicándolo a repentizar, transportar y perfeccionar todo lo estudiado anteriormente. Como método y estudios marcados sólo propone finalizar el cuaderno de José de Juan Martínez y la programación queda, por tanto, abierta a la repentización, al transporte y al perfeccionamiento de aquellos aspectos que pudieran haber quedado un tanto descuidados en anteriores cursos. Pero sobre todo destaca el estudio de “piezas de concierto de varios autores”; es decir, es un curso reservado prácticamente a la interpretación del repertorio artístico propio del instrumento.

### 5. 6. 3.

#### *El plan de estudios de García Coronel. Conclusiones*

Aunque García Coronel cita muchos autores y métodos, en realidad su plan de estudios se articula en base a dos ejes esenciales: el *Grande méthode* de Arban y el método de José Beltrán, a los que se añade, en el plano interpretativo, el *Cuaderno de estudios* de José de Juan. Estos se completan puntualmente con algunos otros métodos o libros de mecanismo, que nunca llega a sustituirlos.

Con posterioridad a este plan de estudios, García Coronel escribirá sobre estos tres métodos:

[...] Arban sólo como obra didáctica, o mejor dicho, mecánica, pues es la parte que tiene este método a mi juicio, mejor desarrollada. A pesar de estar en todo conforme con el dictamen que expuso la Comisión de Profesores españoles a su presentación del método por su autor el 28 de julio de 1865, tengo presente que sólo la propongo como obra digital o mecánica para el cornetín [...]

El método de don José Beltrán, obra perfecta para la enseñanza, nada deja que desear [...]

Y el *Cuaderno de estudios* por don José de Juan Martínez, único en su género y de condiciones especiales para facilitar todos los recursos que son practicables en el cornetín.<sup>137</sup>

La línea evolutiva es bien clara: primeros cursos centrados básicamente en técnica y mecanismo para progresivamente ir centrándose en la interpretación, hasta el punto que en el último curso ya no hay ejercicios técnicos propiamente dichos.

Por otra parte, también es destacable la importancia que concede en los primeros cursos, a la posición del cuerpo, a las cuestiones teóricas e históricas del instrumento, recomendando específicamente que se lean los textos explicativos que los autores de los métodos incluyen.

Igualmente, es importante señalar que García Coronel da importancia, ya en cursos avanzados y sobre todo en los del grado superior, a la

---

<sup>137</sup> García Coronel, T., *Historial del clarín y cornetín...*, ff. 74r.-v.

repentización, transporte, interpretación de conjunto y repertorio concertístico del instrumento:

[...] el profesor se procurará tener en su poder [...] en unión de varios estudios que se encuentran publicados en París y ejercicios de diferentes autores, unidos a pasajes y ejercicios prácticos que puede escribir el profesor para que el alumno conozca los diferentes géneros de música [...]<sup>138</sup>

## 5.7.

### *El viaje a Europa: los instrumentos usados en las orquestas francesas, alemanas y vienesas. Comparación con las españolas*

Durante la regencia de la reina María Cristiana, a propuesta del ministro de Fomento, José Álvarez de Toledo y Acuña, se creó en la Sociedad de Conciertos una comisión compuesta por varios profesores de la orquesta para que viajara por distintas ciudades europeas con el fin de introducir en España cualquier mejora utilizada en las orquestas extranjeras y así mejorar el nivel sonoro e interpretativo de las españolas. Tomás García Coronel fue miembro de dicha comisión.<sup>139</sup> El viaje tuvo lugar los meses de julio y agosto de 1892.

En la Real Capilla no se ha conservado ninguna solicitud de permiso de García Coronel para realizar el viaje. Ahora bien, si desde 1889, en

---

<sup>138</sup> García Coronel, T., *Historial del clarín y cornetín...*, f. 75r.

<sup>139</sup> Para unas conclusiones generales de este viaje *vid.* Millán Esteban, Á., “Tomás García Coronel...”, pp. 16-19.

aquellos meses solicitaba anualmente y de forma ininterrumpida una licencia para restablecer su salud, en 1892 no la solicitó, lo que podría significar que sustituyó la licencia por el viaje de carácter oficial.

Al finalizar su viaje, redactó un informe, fechado en Madrid el 24 de agosto de 1892, en el que detalla todas sus observaciones y conclusiones, y que se transcribe completo aquí a partir del manuscrito original.<sup>140</sup>

***Breves apuntes artísticos-musicales de Francia,  
Alemania y Austria,*** por Tomás García Coronel

**[1. Viaje a París]**

En los meses de julio y agosto de 1889, durante la Exposición Universal verificada en París, tuve la honra de ser ajustado para formar parte en la Orquesta de Conciertos de Música Española dirigida por don Manuel Pérez.<sup>141</sup>

---

<sup>140</sup> Archivo personal de Tomás Palomino García, Madrid: *Breves apuntes artístico-musicales de Francia, Alemania y Austria*, por Tomás García Coronel, sin referencia catalográfica.

Tomás Palomino García es bisnieto de Tomás García Coronel. Nació en Madrid, en 1928. Cursó los estudios musicales en el Real Conservatorio de Madrid, donde obtuvo el Premio Extraordinario en la especialidad de Trompeta. Fue discípulo de su padre, Teodoro Palomino, y de abuelo, Tomás García López (Coronel hijo). En 1947 ganó las oposiciones de Brigada Músico, en 1952, por oposición, ingresó en la Banda Municipal de Madrid. En 1958 entró a formar parte de la Orquesta Sinfónica de Madrid y en 1962 de la Orquesta Nacional de España. Está en posesión de la Cruz de Caballero de la Orden del Mérito Civil y de la Medalla de Oro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

<sup>141</sup> Manuel Pérez fue violinista y director de la Orquesta del Teatro Real. De él escribe Saldoni (*Diccionario...*, t. IV, p. 253):

En abril de 1878 fue escriturado como director de orquesta de la compañía de ópera que debía actuar en el Teatro de la Comedia de Madrid, y en 1879 sustituyó, por estar enfermo, a don Rafael Pérez, como segundo violín de la célebre Sociedad de Cuartetos de la expresada capital. En este mismo año también, y en el siguiente, se hallaba como uno de los maestros directores de la Orquesta del Teatro Real de Madrid.

Una vez ya instalado en la capital de Francia y deseoso de adquirir cuantos conocimientos y adelantos útiles me fueran posibles en el arte musical convenientes para mi, como igualmente para mis dignísimos compañeros y profesores, y ayudado por relaciones particulares, pude tener varias reuniones conferenciales con distinguidos profesores franceses del Conservatorio, de la Gran Ópera, Ópera Cómica y Guardia Republicana, a la par que de reputadísimos constructores de instrumentos de música en París.

Al cabo de algunas reuniones y adquiriendo en la práctica cuanto a mis cortos conocimientos y escasa inteligencia le fue dado, llegué a convencerme que no era tanta la diferencia que existía entre las muy renombradas Orquestas de Conciertos y Ópera Francesa y la Orquesta Sociedad de Conciertos de Madrid de mi querida patria.

Inteligencias más preclaras y reputaciones artísticas españolas, viajando por el extranjero, ya pensionados ya particularmente, quizá llevados más bien por alguna idea de fantasía que por convencimiento práctico, nos habían hecho creer en distintas ocasiones que existía una superioridad, una diferencia tan enorme, que hubiera sido capaz de desanimar desgraciadamente al inexperto joven artista que, por falta de suerte o de recursos, jamás pudo ver la luz fuera de su país, pero nunca podrá convencer con sus apreciaciones fantásticas, y sin que esto sea en forma alguna prendas de vanidad, ni de amor propio, a ningún buen español que imparcialmente reconozca las vigiliadas, los trabajos y sin sabores que ha costado adquirir una reputación artística a la imperecedera y renombrada Sociedad de Conciertos de

Madrid. Pude convencerme, después de visitar el Teatro de la Gran Ópera, Ópera Cómica, varias orquestas y bondad de conciertos, que la diferencia era muy poca, y que sólo estribaba ésta en la uniformidad de los instrumentos. Estos contribuían a que la sonoridad orquestal fuera brillante y sonora en mayor grado que las orquestas españolas.

Deseoso de conocer también en qué consistía esta diferencia, bien pronto salí de la duda, demostrándomelo por medio de una de las reglas de la sonoridad, la cual esta basada en tres formas distintas para los instrumentos de metal:

Primero: en el tubo sonoro o tubo real y general que forman y caracterizan los instrumentos cada cual en sus diversas clases. Para demostrar esta parte, basta sólo con hacer la comparación de los sonidos que resultan entre el clarín armónico, la trompa de mano y el trombón de varas comparados con el clarín de llaves, la trompa de cilindros y el trombón del mismo sistema; y serán siempre por su argentina sonoridad y brillantez preferidos el clarín armónico, la trompa de mano y trombón de varas.<sup>142</sup>

Segundo y tercero: artificio de resorte, pistones y cilindros. Comparados y demostrados varios instrumentos de cilindros

---

<sup>142</sup> Tomás García Coronel, siempre que tuvo ocasión, insistió en su preferencia, frente a los instrumentos de pistones o cilindros, por el clarín de armonía –la trompeta natural de los franceses– por su característico timbre “argentino”.

Era una apreciación generalizada en aquel momento, sobre todo entre los propios intérpretes del instrumento. Así, François Dauverné escribía en 1857 (*Méthode pour la trompette*, p. 3):

Le son de la trompette est bien capable de saisir et d’entraîner tous les êtres doués de quelque sensibilité: son timbre clair et argentin n’est pas dépourvu d’agrément, même pour les oreilles délicates, si l’on en sonne avec art [...]

(El sonido de la trompeta [clarín] es muy capaz de sobrecoger y arrastrar a todos los seres dotados de alguna sensibilidad: su timbre claro y argentino no está desprovisto de atractivo, incluso para los oídos delicados, si se hace sonar con arte [...])

de diferentes fabricantes, como son el cornetín de cilindros, tromba o clarín y trombón del mismo sistema con el cornetín, tromba, trompa y trombón de pistones fabricados por monsieur [Gustave Auguste] Besson [1820-1875],<sup>143</sup> siempre resultan superiores en sonoridad brillante y perfecta afinación los instrumentos de pistones. Téngase presente que sólo me refiero a la superior clase de instrumentos clasificados en Francia como prototipos de solista, que son los que verdaderamente deben usar los profesores de orquesta y bandas de alguna reputación.

De tal manera está probado esto que hoy un profesor, cuando es escriturado por primera vez para formar parte en una orquesta de alguna importancia de París, es advertido por la empresa que lo contrata de que los instrumentos que se usan en el espectáculo para que ha sido contratado son de tal sistema y de tal fabricante; sólo me refiero a los profesores de instrumentos de viento.

En la Gran Ópera y Ópera Cómica, son los instrumentos propiedad del teatro, y son los mismos, casi en general, que se usan en los grandes conciertos clásicos; y si para estos conciertos es contratado algún notable artista, también es advertido en la misma forma.

Esto es lo que en el corto tiempo que yo estuve en París pude notar, lo que en mi escasa inteligencia pude apreciar, quedando convencido de que la uniformidad en los

---

<sup>143</sup> Fundó la marca Besson en París, en 1837. Se le atribuyen más de cincuenta perfeccionamientos en diversos instrumentos, especialmente en las cornetas. Después de sus pleitos con Adolphe Sax a raíz de patente de la invención del fliscorno en 1845, Besson abandonó París en 1858 y se instaló en Londres. Tuvo almacenes de distribución en París, Charleroi y Barcelona. Tras la muerte del fundador en 1874, la compañía cambió de nombre en Francia, y pasó a denominarse Fontaine-Besson desde 1880. En mobre original se mantuvo en Inglaterra.

instrumentos de viento y metal revestían a las orquestas de timbre y colorido sólido y brillante, cual requiere todo género de matización musical.

Constituidas las orquestas de alguna importancia en París con instrumentos del sistema Boëm [por Boehm] en los instrumentos de viento y madera,<sup>144</sup> y el sistema de pistones de monsieur Besson en los cornetines, clarines, trombas y trompas con trombones de varas, en las grandes orquestas y en otras se usan los de pistones, todos de igual sistema y del mismo fabricante. En la Orquesta de la Gran Ópera y Concierto, la bas-tuba está en do, y tiene cuatro pistones, a fin de que el cuarto sirva de un recurso de transposición para ciertos y determinados casos.<sup>145</sup>

El diapasón establecido tanto para las orquestas como para las bandas militares es el diapasón normal [La 432Hz, llamado diapasón científico o natural]. Los fabricantes preferidos entre los varios establecidos en Francia son, como de más reconocido mérito, monsieur [François] Millereau, ya difunto [había muerto un año antes], pero que sigue la casa

---

<sup>144</sup> La flauta sistema Boehm, con tubo cilíndrico, comenzó a intruducirse en la música instrumental europea de forma efectiva a partir de 1847, cuando fue patentado el nuevo instrumento –el sistema, no obstante, lo aplicó por primera vez a una flauta tradicional en 1832– y Boehm concedió licencia de fabricación a los mayores productores europeos, entre otros Rudall, Carte and Rose en Inglaterra, Godefroy Ainé y Louis Lot en Francia. El sistema se adaptó al clarinete en 1839 por Auguste Buffet con la ayuda del clarinetista Hyacinthe Klosé. En el oboe, fue también A. Buffet quien en 1844 patentó un oboe diseñado según los principios de Boehm, con el correspondiente sistema de llaves-anillos, que progresivamente fue perfeccionándose hasta que en 1849 Frédéric Triébert alcanzó el llamado sistema 5; tras de la muerte de Frédéric Triébert en 1878, François Lorée (1835-1902), discípulo de Triébert, fundó su propia empresa de fabricación en exclusiva de oboes en 1881, continuando el trabajo y la tradición de su maestro, y obtuvo aquel mismo año el contrato como suministrador de oboes al Conservatorio de París.

<sup>145</sup> La tuba, en aquel momento, era uno de los instrumentos de más reciente incorporación a la orquesta. Apareció en 1835 gracias a Wilhelm Wieprecht y Johann Gottfried Moritz, y la primera vez que se utilizó en la orquesta sinfónica fue en *El anillo del Nibelungo* de Wagner, quien inició su composición en 1848.

como constructora y proveedora del Conservatorio y Academias Nacionales del Ejército y Marina de Francia.<sup>146</sup>

Figurando en primer lugar monsieur Besson, establecido en Londres y París, proveedor especial del Ejército y Armada de Francia, Inglaterra, España, Estados Unidos, Chile y de los Conservatorios de París, Bruselas y Madrid, condecorado con cuarenta y ocho medallas y diplomas de honor, experto del Ministerio de la Guerra de Francia y condecorado en España en 1891 con la Gran Cruz de Isabel la Católica.

Al emprender la segunda parte y la más interesante de mi relato, faltaría a un deber de excelsa cortesía, a un sagrado deber, si antes no empezara dando las gracias con el debido respeto y excesivo entusiasmo al excelentísimo señor ministro de Fomento, que llevado de un verdadero criterio artístico, de un rasgo generoso y desinteresado entusiasmo, a la par que decidida protección a los artistas y a su patria, invitó a los señores profesores que componen la Junta Directiva de la Sociedad de Conciertos de Madrid para que, del seno de la misma, fuera nombrada una comisión de profesores. Que alejándose de la madre patria, fueran a recorrer las más ilustradas poblaciones que llevan fama en primera línea en el arte musical, con el exclusivo objeto de ver si podía reportar algún beneficio, algún adelanto para el arte y para los artistas de la mencionada sociedad, transmitiendo a la España y al arte

---

<sup>146</sup> François Millereau comenzó a trabajar en 1861 con Besson, construyendo saxofones con licencia de Sax. En 1878 se independizó y compró la Maison Raoux, fundada en París en 1685, la cual previamente había sido comprada en 1857 por J. C. Labbaye. Se trasladó entonces al número 66 de la calle Angauleme de la capital francesa. Más tarde, Millereau fue absorbida por Shoenaers, estableciéndose en la calle Gambey de París, entre 1919 y 1938. Henri Selmer compró Millereau en 1930, y aún utilizó la marca Millereau durante ocho años.

musical cuantos adelantos fueran dignos de ser observados por la nombrada comisión.

Gracias también a la citada Junta Directiva de la Sociedad de Conciertos de Madrid, por haber fijado su atención en el menos acreedor de todos sus consocios, tanto por sus merecimientos, como por sus humildes y escasas prendas personales, que admitió tan honroso cargo llevado tan sólo por puro entusiasmo, por verdadero cariño que profesa a la Sociedad de Conciertos de Madrid, pero convencidísimo de que en cualquiera, en el más humilde y modesto de sus compañeros que hubiera recaído tan distinguida elección, seguramente cumpliría cien veces mejor que él tan honrosa misión.

## **[2. Viaje por Austria y Alemania]**

Falto de toda ilación, de todas las reglas de la buena literatura, pero sencilla e imparcialmente, con toda claridad, voy a manifestar lo que sea digno y lógico de mencionar en mi breve viaje por el Austria y una parte de Alemania como miembro de la mencionada comisión de la Sociedad de Conciertos de Madrid.

Trasladada mi residencia el 29 de julio último a la capital de Austria, pude ver sustancial y artísticamente hablando cuanto pudiera desear. Actuaba el Teatro de la Gran Ópera con una grande orquesta para desempeñar cometido en las líricas partituras de Wagner, Beethoven, Meyerbeer, Gounod, Donizetti y otros distinguidos maestros compositores. La orquesta estaba dirigida por el famoso y renombrado director

alemán Mr. Rister.<sup>147</sup> Esta orquesta es la misma con algunas correcciones que efectúa en Viena los grandes conciertos clásicos bajo la dirección del mencionado maestro.

En la Exposición Artístico-musical había contratada para dar conciertos una numerosa orquesta de distinguidos profesores de diferentes capitales, en su mayor parte de los teatros de la Ópera de Berlín, de Munich, Mainz y otras capitales austríacas, bávaras y prusianas. Estos conciertos, organizados por la dirección de la Exposición, eran dirigidos por eminentes directores y maestros compositores. Los programas los constituían composiciones dirigidas por su mismo autor.

Habían terminado cuatro conciertos organizados con programas de composiciones de los maestros clásicos Beethoven, Mendelssohn, Mozart, Niels, Liszt, Weber, Fuchs, Sanner, Goldman, Schubert, Wagner, Svendsen y otros. A mi llegada, tocábale la vez al eminente maestro don Luigi Mancinelli, actual director de la Sociedad de Conciertos de Madrid y del Teatro Real.<sup>148</sup>

En este primer programa figuraban composiciones solamente del indicado maestro. *Sinfonía prólogo de Isora de Provenza, Cleopatra, Carnaval de las Scenas venecianas, Overtura del drama Messalina* y los *Bailables de Isora de Provenza*; y, en el segundo

---

<sup>147</sup> Hans Richter (János Richter), director de orquesta de origen austrohúngaro, nacido en 1843 en Raab, actual Győr, y fallecido en Bayreuth en 1916. Entre 1871 y 1875 dirigió la Filarmónica de Viena, y desde 1876 el festival de Bayreuth. Sobre este director *vid.* Fifield, Christopher, *True Artist and True Friend: A Biography of Hans Richter*, Oxford University Press, 1993.

<sup>148</sup> Entre 1888 y 1895 fue director musical del Covent Garden; entre 1886 y 1893, del Teatro Real de Madrid, y entre 1893 y 1903 del Metropolitan Opera de Nueva York. En los primeros años del siglo XX continuó dirigiendo óperas en Italia, en el Teatro de San Carlos de Lisboa y en 1908 inauguró el Teatro Colón de Buenos Aires. Murió en Roma el 2 de febrero de 1921; *vid.* Peña y Goñi, A., "Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid", *Revista contemporánea*, LXXII, 30-3-1891, pp. 598-599.

programa figuraban las composiciones del mismo maestro: *Cleopatra*, *Andante religioso* del oratorio *Ysalas*, *Vorspiel* del melodrama *Ticianello*, *Canto del gondolero* de *Ticianello*, *Bailables* de *Isora de Provenza* en unión de la acreditadísima composición española titulada *Fantasia morisca*, del reputado maestro español don Ruperto Chapí.

En este concierto tomamos parte activa los individuos de la comisión de la Sociedad de Conciertos de Madrid, y después de estos dos conciertos llegole el turno al reconocido maestro compositor y director noruego don Johan Svendsen, del que pude sólomente presenciar los ensayos para el primer programa, que figuraban, entre otras composiciones del indicado maestro, una *Romanza* para violín con acompañamiento de orquesta, la overtura titulada *El carnaval de Paris* y *Zoraida*, leyenda musical conocida ya de nuestro público aficionado a la buena música de concierto.<sup>149</sup>

Cariñoso partidario de la franqueza y la imparcialidad, huyo cuanto posible sea de todo género de comparaciones fatuas y pretensiones; pero, aunque a la ligera, debo decir que las mejores prendas de sonoridad que tienen estas orquestas es debido a la uniformidad de sistema en los instrumentos de metal, que a semejanza de lo que llevo dicho de las orquestas francesas, los instrumentos son todos del mismo sistema. Si bien desmerecen algo de los franceses, porque no les creo nunca tan sonoros al sistema de cilindros –que es el que prefieren en Alemania–, como el sistema de pistones que es el adoptado por los franceses =A=

---

<sup>149</sup> Vid. “Johan Svendsen”, Proyecto Biblioteca Internacional de Partituras Musicales (IMSLP), [http://imslp.org/wiki/Category:Svendsen,\\_Johan](http://imslp.org/wiki/Category:Svendsen,_Johan)

1. Tienen también otra pequeña variedad, y es el de no usar el cornetín de pistón en toda Austria y Alemania, ni para las bandas militares, ni para las orquestas. Las orquestas están constituidas con una trompeta en Do, y dos en Si $\flat$  y La y una trompeta en Fa, o con dos trompetas en Do y dos en Si $\flat$  =B=.

2. Cuatro trompas de tres cilindros que procuran, en todo cuanto les es posible, no variar nunca del tono de Fa. Y sólo cuando ya tienen agotados todos los recursos, ya de mecanismo, ya de embocadura, entonces cambian de tono, y ponen el de Mi natural; los demás tonos no los tienen en uso. Los trombones para las orquestas todos son de varas, y se constituyen el primero en trombón alto en Mi bemol, el segundo en Si bemol (tenor), y el tercero, bajo, en Fa y Mi bemol; tienen una bas-tuba en Fa de cuatro cilindros, o en Do, con el mismo sistema. Este sistema de trombones tan preferidos por el extranjero no resulta nuevo ni es desconocido para España. Para justificarlo no hay más que volver veinticinco años atrás y nos encontraremos figurando en primera línea como trombonistas en Madrid a don Domingo Broca, Ferrer, [José] Conde, [Francisco] Fuster y Simón Serrano.<sup>150</sup>

---

<sup>150</sup> Domingo Broca y Casanova, nacido en Cuenca el 4 de agosto de 1800, fue profesor de trombón del Real Conservatorio de Música de María Cristina desde el 4 de agosto de 1830 hasta 1868 en que, junto con otras especialidades instrumentales, fueron suprimidas de esta institución las esneñanzas de dicho instrumento. Murió en Madrid el 3 de junio de 1870. *Vid.* Saldoni, B., *Diccionario biográfico-bibliográfico...*, t. 2, pp. 498-499, t. 3, p. 117.

Por su parte, Francisco Fuster fue el primer profesor de trombón del Conservatorio de Música de María Cristina y primer trombón del Teatro de la Óper y del Real Cuerpo de Guardias de Alabarderos. Murió el 25 de julio de 1851; Saldoni, B., *Diccionario biográfico-bibliográfico...*, t. 3, p. 86.

José Conde fue cuñado de Antonio Romero y Andía, que murió el 10 de enero de 1875; Saldoni, B., *Diccionario biográfico-bibliográfico...*, t. 2, pp. 25-26. Junto con Simón Serrano y Manuel Serrano formó parte de la orquesta que, dirigida por Joaquín Gaztambide, era parte de la compañía, dirigida a su vez

De las demás masas orquestales poco tengo que decir, sólo creo que en los instrumentos de cuerda nada tenemos que desearles, y en los instrumentos de viento (madera) podríamos quizá prestarles alguna ventaja y adelantos.

### **[3] Bayreuth (Baviera)**

Pueblo natal y tumba del eminente y celebre maestro compositor Ricardo Wagner. Todo cuanto pudiera yo decir respecto al arte resultaría pálido y deficiente al lado de la realidad. No me creo capaz, ni en suficiencia ni en ilustración, para poder juzgar el regio y solemne espectáculo artístico que en el teatro Wagner de esta población presencié. Sólo diré que nada de cuanto yo pudiera haber visto tiene, ni en lo más remoto, una pequeña idea de cuanto allí existe.

Se cultiva en aquel teatro, por espacio de mes y medio durante la estación veraniega, sólo y exclusivamente las obras liricodramáticas del inmortal maestro. En la presente temporada se han dado al público las obras *Parsifal*, *Tristán e Ysolda*, *Tanhäuser* y *Maestros Cantores*.

El día ocho de agosto del presente año asistimos los profesores de la comisión de la Sociedad de Conciertos de Madrid a la representación de *Parsifal*. Renuncio a la descripción brillante y artística de aquel solemnísimos espectáculo.

Sólo me resta decir que una magistral y numerosa orquesta es la figura que más se destaca entre todas las maravillas que se

---

por éste y por Barbieri, organizada para la inauguración del Teatro de la Zarzuela de Madrid, en 1856. Casares, E., *Franciso Aseño Barbieri*, vol. 2, p. 62. De Ferrer no conocemos ninguna referencia.

reúnen en aquel templo del arte, pero que en nada varía la forma ni sistemas antes ya expuestos. Que el instrumental de metal que toma parte en la orquesta son: una trompeta en Do, de tres cilindros, dos trompetas en Si bemol y La natural de igual forma, y una trompeta baja en Fa del mismo sistema, cuatro trompas de tres cilindros –procurando observar todo lo antes expuesto con respecto a este instrumento–, un trombón alto en Mi bemol (de varas), dos trombones tenores en Si<sub>b</sub> (de varas), un trombón bajo en Fa y Mi bemol (de varas), y una bas-tuba de tres cilindros y dos pistones transpositores para poder ponerla en Fa-Do y Si bemol, además de las otras masas de orquesta, que tanto unos como otros profesores, hasta el número de ciento diez, son los artistas de orquesta más distinguidos que se encuentran en todos aquellos países.

Que observando la misma costumbre de París, Viena, Berlín y Milán, los instrumentos son todos del mismo sistema y de un fabricante, que son propiedad de los mismos teatros, y que esta brillante orquesta pudiera llamarse cosmopolita, sólo se reúne en Bayreuth dos meses cada año.

He dicho.

Madrid, 24 de agosto de 1892

### **[Conclusiones]**

- A. En consecuencia, y dadas las condiciones enérgicas de nuestro temperamento, y considerando la sagrada misión de la Sociedad de Conciertos, así como la de todas las grandes orquestas ya de ópera, ya de conciertos, que en su primera obligación se imponen la de dar a conocer desde las obras

clásicas más antiguas hasta las más modernas de no menos reputados maestros compositores contemporáneos, y considerando y respetando de suma importancia para el efecto los adelantos de construcción, aconsejo por creerlos mejores en sonoridad, brillantez y perfecta afinación en todo y por todo, a los instrumentos de pistones sistema Besson; a que las grandes orquestas españolas sigan la marcha artística y organizadora de las orquestas de ópera y de conciertos de París, por creerlas con verdaderas ventajas de exactitud en el timbre de sus instrumentos, como igualmente en el sistema de ellos, que presentan los verdaderos adelantos dignos de consideración y respeto por todos los maestros compositores y directores. Al n° 1 =

B. Y a propósito de esta trompeta, debo decir que es tan dulce, tan grato el sonido de ella, que me permito recomendarla a mis queridos colegas, muy en particular para las frases del *bel canto*, que presenta un sonido tan grato y simpático como el mejor instrumento digno de mencionar en su género, si bien desmerece en mi concepto en la mayor parte de las obras para que lo emplean, por alejarse en gran parte del timbre argentino y sonido verdadero del clásico clarín armónico, instrumento para el cual fueron escritas todas las obras del eminente maestro Beethoven y todos los demás compositores de su inmortal época. Al n° 2”

Los escritos del viaje de 1892 a Francia, Austria y Alemania de Tomás García Coronel son bastante esclarecedores respecto a los instrumentos utilizados en España en la época. Compara la diferencia sustancial en cuanto a calidad sonora establecida entre el clarín de llaves, la trompa de

cilindros y el trombón de cilindros respecto al clarín armónico, la trompa de mano y el trombón de varas, respectivamente. Seguramente, los instrumentos que se utilizaban en Madrid por aquellos años debían ser los primeros –de hecho Coronel afirma ya en 1883 que “el clarín de armonía [...] ha desaparecido completamente de nuestras orquestas”–,<sup>151</sup> a excepción de los trombones de varas, que se venían utilizando desde veinticinco años atrás. No obstante, en el ya citado año de 1883, Coronel escribía:

En las grandes orquestas del extranjero, existen hoy los clarines de armonía y los de pistones de cilindros, particularmente en Alemania, donde se tocan con gran perfección.<sup>152</sup>

Indica también que la casa Besson, establecida en Londres y París, era la proveedora especial del ejército y la armada de España.

Es especialmente relevante que en el último párrafo del escrito, Coronel, sin dejar de alabar las virtudes del cornetín por su belleza y calidad de sonido, sobre todo en las frases cantadas, aprecia la sonoridad especial e insustituible del clarín armónico con el que Beethoven y todos los compositores de su época eran interpretados en España.

Demuestra en ese momento García Coronel una gran intuición, ya que el cornetín fue un instrumento que vivió un maravilloso esplendor impulsado por el acoplamiento de los pistones y por la música que

---

<sup>151</sup> García Coronel, T., *Memoria historicodecriptiva del clarín y el cornetín*, f. 7.

<sup>152</sup> García Coronel, T., *Memoria historicodecriptiva del clarín y el cornetín*, f. 23.

triunfaba en aquellos momentos, como la música de salón y el género del tema con variaciones sobre óperas famosas. Su sonido dulce, la facilidad de articulación y la agilidad que ahora le aportaban los pistones lo convertían en el instrumento perfecto para la interpretación de esta música.

Sin embargo, la sonoridad del cornetín no era totalmente adecuada en cuanto a grandeza, claridad y proyección sonora cuando era comparada con una trompeta o un clarín en sus armónicos naturales. Ya se ha insistido en diversas ocasiones que Dauverné, en 1857, defendía que la trompeta natural, por la pureza y la claridad de su sonido, era muy apreciada, a pesar de su simplicidad, “par les compositeurs d’intelligence et de goût.”<sup>153</sup> El paso de los pistones no era definitivo, se debía buscar un instrumento con las posibilidades cromáticas del cornetín pero la sonoridad del clarín armónico.

De hecho, escribe Coronel en 1883, en la memoria que redactó para sus oposiciones de profesor:

Es el instrumento [el clarín de armonía] que por el belicoso y argentino timbre de su sonido no puede reemplazarse con otro instrumento, si bien en tiempos muy modernos se le han aplicado los pistones o cilindros, que le han dado más ventajas para el arte porque puede ejecutarse toda clase de pasajes diatónicos y cromáticos, pero desmereciendo algo en el excelente timbre primitivo.<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> Dauverné, F., *Méthode pour la trompette*, p. 4.

<sup>154</sup> García Coronel, T., *Memoria historico-descriptiva del clarín y el cornetín*, ff. 7-8.

Respecto a las marcas y constructores que impulsaban los cambios que estos instrumentos estaban sufriendo cuando se introdujeron en España, Coronel dice en esta misma memoria de oposiciones:

De los fabricantes de hoy figura como de los primeros, monsieur Millereau, actual proveedor del Conservatorio de Música de París, por cuya razón el que suscribe tiene la honra de proponer para la enseñanza los cornetines con la marca Besson o los contruidos por Millereau. Estos son los que mejores condiciones reúnen hoy de buen sonido, suavidad y afinación.<sup>155</sup>

No obstante, no fueron los constructores franceses los inventores del sistema de pistones, como también se encarga de destacar García Coronel:

Los constructores franceses quisieron apropiarse de la ingeniosa idea de su invención [de los pistones], pero la carta autógrafa del célebre Spontini y de fecha 6 de abril de 1840, refiriéndose a este asunto dice así:

yo envié de Berlín a París, desde el año 1822 a 1828, muchas trompas de pistón, clarines y cornetines de dos o de tres pistones –los primeros que se conocieron en París–, particularmente a monsieur Barrillon, al profesor de trompa monsieur Dauprat, y al Músico Mayor de Guardias, monsieur David Buhl; y, con arreglo a estos ejemplares, algunos fabricantes de París han creído haber inventado o perfeccionado algo, cuando no han hecho más que copiar o imitar según

---

<sup>155</sup> García Coronel, T., *Memoria historico-descriptiva del clarín y el cornetín*, f. 11.

ha sucedido siempre respecto a todos los instrumentos de metal que se han usado en Francia, que todos han sido inventados y perfeccionados en Alemania.

Es lo cierto que en su principio fue adoptado con gran entusiasmo por los franceses.

En Alemania le dan la preferencia al clarín o tromba de pistones o de cilindros.

Pero fue en Francia donde, como señala García Coronel, hubo un gran interés por parte de los constructores en mejorar el instrumento, y él no fue ajeno a todos estos procesos.

## 5.8.

### *El Método completo de cornetín y trompeta o clarín de García Coronel*

El *Método completo de cornetín y trompeta o clarín. Escuela práctica y progresiva* fue publicado en 1913, tres años antes del fallecimiento de Tomás García Coronel.<sup>156</sup> Puede considerarse, en consecuencia, como el resumen de los conocimientos y experiencias recopilados por García Coronel como profesor y como intérprete –una especie de testamento didáctico–, ya que, además de sus planteamientos propiamente personales, también se

---

<sup>156</sup> García Coronel, T., *Método completo de cornetín y trompeta o clarín. Escuela práctica y progresiva [...]*, Madrid [etc.] Paris, Ildefonso Alier [1913].

Para las citas y localizaciones en el presente análisis utilizamos la edición sin número ni año [1996?] de la Unión Musical Ediciones para el cuaderno 1º, y la de la edición VIII, sin año, de la Unión Musical Española para el Cuaderno 2º.

descubren en él las influencias más o menos directas de los diversos métodos que utilizó en su docencia y que incluyó en su plan de estudios:

La escuela práctica para el cornetín o trompeta que nos ocupa no es una obra musicalmente literaria, sólo es producto de un viejo profesor en sus muchos años de práctica, dedicado a la enseñanza, y viendo el desarrollo artístico que llevan los demás métodos [...]

Obra hecha con todo conocimiento, práctica y conciencia del que lleva treinta y cuatro años dedicado a la enseñanza [...]<sup>157</sup>

### 5.8.1.

#### *Estructura y contenidos generales*

El método está dividido y ordenado correlativamente por cursos, los seis del plan de estudios vigente en su momento. Esto, de entrada, y a la vista de las diversas ediciones y reediciones impresas que de él se han hecho, podría dar la impresión de que García Coronel concibió y compuso su método como un manual íntegro y único, suficiente en sí mismo, para la formación del futuro instrumentista de cornetín. Sin embargo, el manuscrito primero conservado en el Real Conservatorio de Música de Madrid, sólo el subtítulo del primer volumen deja claro que no es así: “obra escrita en combinación con el plan de enseñanza oficial de la referida Escuela Nacional [de Música y Declamación].” Además, al principio de cada uno de los cursos, queda anotado y especificado con

---

<sup>157</sup> García Coronel, T., *Método completo...*, Cuaderno 1º, p. 2.

qué partes y estudios de otros métodos tiene que completarse, detallando incluso las páginas,<sup>158</sup> información no aparece en las ediciones impresas.

Después de un prólogo general titulado “Escuela práctica para cornetín o trompeta de pistones o cilindros”, y siguiendo el esquema de todos los métodos que se habían publicado hasta el momento, García Coronel inicia su método con un bloque teórico donde explica las características organográficas esenciales del instrumento y los principios básicos de su técnica.<sup>159</sup>

- **Cualidades que debe tener un buen instrumento**, que resume en dos, afinación y sonoridad. Sigue aquí, en algunos párrafos incluso literalmente, a José María Beltrán.<sup>160</sup>
- **Extensión del cornetín de pistón y trompeta de orquesta**: además de describir esta extensión y recomendar “no abusar de los límites de la extensión indicada”, dedica los dos últimos párrafos a recomendar para el uso orquestal del cornetín en Do. En este caso, García Coronel refunde en un solo apartado, traduciendo en algunos momentos literalmente del francés, los dos que Arban escribe al respecto en su *Grande méthode*.<sup>161</sup>
- **Descripción del cornetín**: da los nombres de las distintas partes y bombas que constituyen la morfología del instrumento,

---

<sup>158</sup> García Coronel, T., *Escuela práctica y progresiva para cornetín por [...] profesor numerario de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid. Dividida en dos partes. Obra escrita en combinación con el plan de enseñanza oficial de la referida Escuela Nacional*, manuscrito, s. a., RCSMM-BFA, S-2000.

<sup>159</sup> García Coronel, T., *Método completo...* Cuaderno 1º, pp. 2-9.

<sup>160</sup> Beltrán, J. Mª, *Método completo de cornetín...*, p. 11.

<sup>161</sup> Arban, J.-B., *Grande méthode...*, p. [3]

referidos a los del sistema Besson, que desde el momento en que se construyeron los primeros, García Coronel siempre los consideró “los más perfectos en afinación y presentaban grandes ventajas de sonoridad.”<sup>162</sup>

- **De la boquilla:** nombra y explica cada una de las partes de la boquilla y las ventajas y desventajas de los diversos tipos en cuanto a la obtención de cualidades tímbricas propias de la sonoridad del instrumento “brillante y argentina”. En su mayor parte, el texto de este apartado está tomado del correspondiente del método de Beltrán.<sup>163</sup>
- **Posición o aptitud de disponer el alumno para tomar el instrumento y posición del cuerpo y brazos:** explica someramente la posición del instrumentista a la hora de interpretar y cómo debe tomar el instrumento. Sigue también aquí lo que escribe Beltrán.<sup>164</sup>
- **De la embocadura:** la definición general de qué es la embocadura, la posición general de la boca, etc. lo toma de Beltrán. Ahora bien, respecto de éste García Coronel difiere en cuanto a la forma de colocarla en la boca: tiene que ser “las dos terceras partes sobre el labio inferior y una tercera parte sobre el labio superior,” cuando Beltrán –y los métodos de clarín precedentes– afirman que “la boquilla se coloca en el centro de la

---

<sup>162</sup> García Coronel, T., *Memoria historicodecriptiva...*, f. 12v.

<sup>163</sup> Beltrán, J. M<sup>a</sup>, *Método completo de cornetín...*, p. 5.

<sup>164</sup> Beltrán, J. M<sup>a</sup>, *Método completo de cornetín...*, p. 3.

boca apoyando las dos terceras partes de ella sobre el labio superior y una tercera sobre el inferior.”<sup>165</sup> En las cuestiones de la embocadura, García Coronel sigue la técnica y las indicaciones de Arban, expuesta en el apartado correspondiente de su *Grande méthode*, del que incluso toma algunos párrafos literales.<sup>166</sup>

- **Del golpe de lengua o del picado:** explica aquí una de las cuestiones fundamentales de la articulación en el cornetín. En términos generales sigue literalmente también a Beltrán, quien es su método no dedica un apartado propia a esta cuestión, sino que la explica dentro del dedicado a la embocadura. Toma, eso sí, las matizaciones propias de la técnica moderna de Arban y se muestra partidario, como éste, de la sílaba TU, que adapta al castellano como TA, pronunciada, como recomienda el francés, con más o menos dulzura, según requiera el sonido.<sup>167</sup>
- **Sonido. Emisión del sonido:** explica este apartado en términos muy elementales la producción del sonido en los instrumentos de viento, para seguidamente detallar sus cualidades. Nuevamente Beltrán es el modelo que incluso copia literalmente en algunos párrafos, si bien éste organiza este apartado único dividido en dos.<sup>168</sup> Sigue una explicación sobre los diversos tipos de articulación, dejando para más adelante el dope, triple y cuádruple golpe de lengua.

---

<sup>165</sup> Beltrán, J. M<sup>a</sup>, *Método completo de cornetín...*, p. 4.

<sup>166</sup> Cf. Arban, J.-B., *Grande méthode...*, p. 5.

<sup>167</sup> Beltrán, J. M<sup>a</sup>, *Método completo de cornetín...*, p. 4; cf. Arban, J.-B., *Grande méthode...*, p. 6.

<sup>168</sup> Beltrán, J. M<sup>a</sup>, *Método completo de cornetín...*, pp. 3-4.

- **De la respiración:** después de destacar la importancia que tiene la respiración para los instrumentos de viento, explica los dos momentos de esta acción e insiste en que debe realizarse sin que altere la posición de la boquilla. También sigue aquí, modificando en algún momento ligeramente la redacción, a Beltrán.<sup>169</sup>
- **Observaciones generales para el modo de estudiar:** también aquí es Beltrán la fuente, incluso trasladada literalmente en algunas frases. Recomienda García Coronel, como en su momento había hecho Beltrán, el estudio progresivo y en la necesidad de asentar una buena base en cuanto a la colocación de la embocadura, movimientos respiratorios, etc.<sup>170</sup>

A la introducción teórica sigue un breve bloque destinado a practicar sonidos tenidos, escritos en redondas y blancas, para “afinar bien los cornetines y al mismo tiempo para fijar la embocadura.” Aunque Beltrán no lo titule así, también inicia su método con una idea similar, pues inmediatamente después de la parte teórica inicial coloca unos “Ejercicios prácticos” podríamos considerar preliminares, acompañados de indicaciones sobre cómo realizarlos –algo que García Coronel no hace– que persiguen los mismo objetivos.<sup>171</sup> Arban no considera esta necesidad específica, si bien los primeros ejercicios del *Grande méthode*,

---

<sup>169</sup> Beltrán, J. M<sup>a</sup>, *Método completo de cornetín...*, p. 5.

<sup>170</sup> Beltrán, J. M<sup>a</sup>, *Método completo de cornetín...*, p. 11.

<sup>171</sup> Cf. García Coronel, T., *Método completo...* Cuaderno 1º, pp. 10-11, Beltrán, J. M<sup>a</sup>, *Método completo de cornetín...*, pp. 11-13.

escritos en redondas y blancas sobre las notas y los intervalos naturales tienen, en realidad, la misma finalidad.<sup>172</sup>

A partir de aquí comienza la *Escuela práctica y progresiva* [...] propiamente dicha, estructurada, como ya se ha dicho anteriormente, en los seis cursos de los estudios oficiales de aquel momento.

## **PRIMERA PARTE**

### **Primer curso**

Setenta y un ejercicios –sin numerar, pero contabilizados tomando las dobles barras divisorias al final de pentagrama como límite– que, comenzando por redondas, llegan hasta semicorcheas en las tonalidades de hasta dos alteraciones. La estructura de estos ejercicios es a base de escalas mayores y menores e intervalos.

Finaliza con un apartado teórico dedicado a “Mecanismo, inteligencia y expresión” y a las “Articulaciones en los puntos diferentes propias o derivadas.”<sup>173</sup> Todas estas definiciones y conceptos los toma de Beltrán, a quien traslada literalmente en algunos pasajes, si bien éste en su método las intercala entre los ejercicios correspondientes, mientras que García Coronel las sitúa al final.<sup>174</sup>

---

<sup>172</sup> Arban, J.-B., *Grande méthode...*, pp. 11-13.

<sup>173</sup> García Coronel, T., *Método completo...* Cuaderno 1º, pp. 12-29

<sup>174</sup> Beltrán, J. Mª, *Método completo de cornetín...*, pp. 15-16, 24, 27, 55, 57-58.

## Segundo curso

Comienza con un ejercicio en redondas con sonidos filados, seguido de dieciséis lecciones con un cierto carácter melódico, a diferencia del primer curso, constituido sólo por ejercicios mecánicos, hasta llegar a *Mib Mayor*. No incluye ningún concepto teórico.<sup>175</sup>

## Tercer curso

Se estructura en dos bloques. El primero abarca desde la lección 17 a la 29, seguidas sin solución de continuidad.<sup>176</sup> El segundo bloque estudia y practica el doble, triple y cuádruple golpe de lengua.<sup>177</sup> Abarca desde la lección 30 a la 50, más un ejercicio que reproduce el estudio núm. 1 de los *Estudios para cornetín* de de Juan.<sup>178</sup>

Sitúa al principio de este bloque la explicación sobre estos tipos de golpe de lengua, y él mismo da sus fuentes y las pone en comparación: Arban, Forestier y Beltrán. No obstante, nuevamente es Beltrán la fuente principal, de la que copia literalmente diversos párrafos.<sup>179</sup> Las lecciones 32 y 42 van seguidas de un ejercicio específico, más el ya citado de José de Juan que aparece al final de la 50.

---

<sup>175</sup> García Coronel, T., *Método completo...* Cuaderno 1º, pp. 30-38.

<sup>176</sup> García Coronel, T., *Método completo...* Cuaderno 1º, pp. 39-47.

<sup>177</sup> García Coronel, T., *Método completo...* Cuaderno 1º, pp. 47-62.

<sup>178</sup> De Juan, J., *Estudios para cornetín...*, f. 2r.; *vid.* de esta Tesis pp. 214-215.

<sup>179</sup> Beltrán, J. Mª, *Método completo de cornetín...*, pp. 136.

### **Cuarto curso**

Esta compuesto por una sucesión de escalas y preludios, en todas las tonalidades, ordenadas gradualmente desde una alteración en la clave hasta siete, y con figuraciones verdaderamente rápidas, además de solicitar expresamente el autor que tienen que estudiarse “a gran velocidad.” Finaliza con un ejercicio en corcheas, de saltos interválicos, que descendientemente por semitonos y manteniendo la segunda nota quieta, alcanza la extensión del intervalo de doble 8<sup>a</sup> disminuida.<sup>180</sup>

## **SEGUNDA PARTE**

### **Quinto curso**

Compuesto por veinticuatro estudios de gran mecanismo, numerados, que combinan todo lo estudiado y practicado hasta el momento: saltos interválicos amplios, progresiones cromáticas, diversas articulaciones, puntillo, notas de adorno, etc.<sup>181</sup>

### **Sexto curso**

Cincuenta y un ejercicios (del número 25 al 50), el último titulado Tirollesa, más un “Complemento de los intervalos en todas sus dificultades para cornetín”, sin ningún tipo de explicación teórica ni indicación complementaria. Se organizan en un ejercicio numerado, más

---

<sup>180</sup> García Coronel, T., *Método completo...* Cuaderno 1º, pp. 63-81.

<sup>181</sup> García Coronel, T., *Método completo...* Cuaderno 2º, pp. 1-18.

su subsiguiente resumen, siempre de dos pentagramas de extensión, aunque varía el número de compases según la figuración.<sup>182</sup>

### 5.8.2.

#### *Principios y valores didácticos*

No da García Coronel apenas instrucciones específicas de cómo han de realizarse los ejercicios. Evidentemente –aún sigue siendo así en la actualidad–, la enseñanza instrumental ha sido tradicionalmente presencial en su esencia, de viva voz, incluso en ocasiones por imitación, por lo que los métodos, y menos en aquel momento, no suelen ser prolíficos en instrucciones ni aclaraciones al respecto. Sin embargo, la estructura clara y progresiva –el título del método ya lo indica y en varias ocasiones incide el autor en esto en el prólogo inicial– que presenta este método, casi permite afirmar que pueden deducirse de esa ordenación, a pesar de ciertas objeciones que plantearemos.

Hay que tener en cuenta también que, a diferencia de lo que sucede en las diversas ediciones, en los manuscritos previos a la imprenta conservados en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid hay anotaciones al principio de cada curso en las que García Coronel indica con qué partes y ejercicios de otros métodos hay que complementar el suyo. Estas anotaciones, sin duda alguna, aportan valor añadido al método y completan las posibles lagunas que pudieran producirse en el transcurso de su práctica y estudio. Sin embargo, no las encontramos

---

<sup>182</sup> García Coronel, T., *Método completo...* Cuaderno 2º, pp. 19-52.

reproducidas en ninguna edición, ni siquiera en las más cercanas a nuestros días en que es habitual plantear ediciones críticas de los diversos materiales musicales, tanto interpretativos como didácticos.

### **Primer curso**

Comienza con ejercicios lentos, muy elementales en cuanto a medida, en redondas, blancas y negras, practicando los saltos interválicos más básicos del instrumento. No obstante, la tesitura que abarcan es demasiado extensa para un alumno que no tenga una práctica previa del instrumento, por lo que habría que suponer que los alumnos que abordaban este método ya debían de tocar el instrumento como mínimo un año.

Contrariamente, Arban, por ejemplo, comienza su *Grande méthode* con ejercicios que sólo excepcionalmente alcanzan el Fa<sub>4</sub>, manteniéndose por lo general dentro del ámbito de la 8ª, mientras que García Coronel, en el tercer ejercicio del primer curso, ya alcanza el Do<sub>5</sub>.<sup>183</sup>

Igualmente, aparecen las semicorcheas ya en el ejercicio 14 –considérese, además, que son ejercicios de extensiones muy breves, alguno no superan los ocho compases–, lo que significa que ya se pide cierta velocidad de digitación y articulación en los primeros ejercicios, un tanto prematuramente. Arban lo estructura de forma más progresiva, y las semicorcheas aparecen más tarde, después de que el alumno haya practicado una cantidad considerable de ejercicios de blancas, negras,

---

<sup>183</sup> García Coronel, T., *Método completo...* Cuaderno 1º, p. 12, Arban, J.-B., *Grande méthode...*, pp. 11-12.

corcheas y sus combinaciones. Si vamos al mismo ejercicio en número de orden en la *Grande méthode*, se trata de un ejercicio en blancas y negras con saltos interválicos de 3<sup>a</sup> y 5<sup>a</sup>.<sup>184</sup>

Esta objeción que puede plantearse analizando a partir de las ediciones impresas, desaparece cuando se consulta el manuscrito: el primer año de enseñanza tiene que complementarse “alternativamente con el método de Arban, páginas 11 a la 26 inclusive.” De esta manera queda claro que, antes de abordar el referido ejercicio 14, el alumno habría practicado con la *Grande méthode* sonidos largos y saltos interválicos naturales en blancas, algunas negras y corcheas. Este primer curso alcanza hasta tonalidades de dos alteraciones. Las dificultades que plantea en él García Coronel son fundamentalmente de ámbito y tesitura, unidas a la velocidad de ejecución, consideramos que excesivas para un primer curso. Por eso insistimos en que, seguramente, los alumnos que iniciarían sus estudios reglados con este método ya tendrían práctica instrumental con el cornetín.

El primer curso termina explicando que el buen intérprete necesita de:

mecanismo [...] que constituye lo que se llama dominio del instrumento; inteligencia [...] la parte puramente intelectual del arte [...] que comprende el fraseo, el colorido y las condiciones diversas que es necesario observar en la ejecución de una pieza según su aire y naturaleza [...] y] expresión [...] la manifestación del sentimiento con el calor

---

<sup>184</sup> Arban, J.-B., *Grande méthode...*, pp. 13.

de verdad, entusiasmo y buen gusto que conviene a la pieza  
que se ejecuta [...] <sup>185</sup>

Es decir, superar primer curso debía posibilitar –entendemos– a un alumno poder optar a una banda militar, una de las perspectivas profesionales más habituales de aquel momento.

### **Segundo curso**

Si el primero ha sido esencialmente técnico y mecánico, el segundo curso, más breve en cuanto a extensión, está dedicado a iniciar el desarrollo de la inteligencia y sobre todo la expresión, por lo que se compone de lecciones que, aun siendo breves, introducen valores melódicos, expresivos y de fraseo. Así, en estas lecciones aparecen –inexistentes en primer curso– indicaciones dinámicas y agógicas, reguladores puntuales de intensidad, ligaduras de expresión, combinación de diversas articulaciones, etc. y la práctica, a partir de la 5ª lección, de las notas de adorno.

Sin embargo, el mecanismo en este segundo curso, frente a lo que pudiera parecer, no queda descuidado: se practica, como queda anotado en el manuscrito, con “los métodos de José María Beltrán, páginas 40 a la 79 inclusive, y método de Arban, páginas 59 a la 86,” es decir, escalas mayores, menores y cromáticas, esencialmente.

En cualquier caso, terminado el grado elemental, García Coronel a hecho practicar al alumno los dos componentes esenciales de la

---

<sup>185</sup> García Coronel, T., *Método completo...* Cuaderno 1º, p. 27.

interpretación musical: la técnica básica y esencial, y la expresividad mínima necesaria para transmitir emotividad. Así pues, considera que:

[...] los que se dediquen a su estudio que suponiendo bien impuesto al discípulo en las materias fundamentales de solfeo, que es la base principal de todo alumno que quiera dedicarse al estudio de un instrumento [...] verá bien pronto que estudiada con detenimiento la primera sección de escalas, ejercicios y pequeños preludios de que se compone el método, puede desde luego desempeñar una parte secundaria en cualquier banda musical.<sup>186</sup>

### **Tercer curso**

Se trata de un curso denso. Se mantiene, en principio, la tónica del segundo, con lecciones de carácter más melódico y cantable, pero a la vez con algunos pasajes difíciles técnicamente, sobre todo en cuanto a extensiones interválicas, y algún momento de velocidad de ejecución un tanto rápida, como fusas en un *allegretto* (lección 23, p. 42). No obstante, en el primer bloque de este curso predominan los tempos reposados –*moderato* mayormente, *andante*– de carácter cantable y expresivo.

Se produce un cambio a partir de la lección 30 (p. 30) cuando se explican el doble, triple y cuádruple golpe de picado. Los tiempos son ahora mayormente *allegro*, con figuraciones de valor corto, indispensables para practicar esta técnica, y los saltos interválicos en algunos casos verdaderamente amplios.

---

<sup>186</sup> García Coronel, T., *Método completo...* Cuaderno 1º, p. 2.

Además, García Coronel pide que todo esto se estudie “alternando con el método de Beltrán, páginas 82 a 199 [por 119]inclusive, y método de Arban, páginas 91 a 122 y 132 a 136, inclusive.” En el caso de Arban, la práctica de todas las notas de adorno y tresillos, y en el de Beltrán las lecciones correspondientes a este tipo de notas en las tonalidades que van desde Sol menor a Fa menor en la página 119.<sup>187</sup>

### **Cuarto curso**

Que la velocidad, además del picado, es la exigencia más importante a nivel técnico del tercer curso queda corroborado porque el cuarto se compone de escalas y preludios que deben estudiarse –así se pide expresamente– a gran velocidad. La dificultad se acrecienta porque, además de la velocidad y las figuraciones de valor muy breve, alcanzan tonalidades con las siete alteraciones, tanto sostenidos como bemoles, en la clave. Incluso desarrolla escalas con sus correspondientes enarmonizaciones, siguiendo el ejemplo de Arban.

La anotación del manuscrito indica que estas escalas y preludios tienen que estudiarse alternando con la *Grande méthode* de Arban, páginas 127 a 152 –amplísimos saltos interválicos de hasta novenas y décimas en semicorcheas– y 155 a 165 –nuevamente el estudio stacatto ternario sobre todo en notas cambiantes–, además de finalizar el método de Beltrán a partir de la página 120.

---

<sup>187</sup> El 199 de la anotación del manuscrito es un error, además de por la gran cantidad de páginas que eso supondría para sólo un curso junto con el resto programado, porque el método de Beltrán no llega a esa paginación. Es el número 119, ya que en cuarto se pide a partir de la página 120 de este método.

Nuevamente es un curso con una importante carga de mecanismo, pero también de musicalidad, estudiada sobre todo los dúos finales de cada lección del método de Beltrán. Entendemos que García Coronel era consciente de esta gran carga y de su necesidad, ya que según afirma en el prólogo del método

Estudiando su primera parte [...] se le puede confiar [al alumno que la supere] desde luego una parte del primer cornetín o trompeta en cualquier banda u orquesta, por delicada que sea su misión: ópera o conciertos.<sup>188</sup>

### Quinto curso

El quinto curso, con el que se inicia el grado superior, incide nuevamente en la parte de la técnica. *Estudios de gran mecanismo*, llevan por subtítulo, por si alguna duda podía quedar. Semicorcheas en diversas articulaciones en *allegro*, cromatismos, amplias ligaduras, amplios saltos interválicos en *Vivo* (ejercicio 3, p. 2 y ejercicio 6, p. 6), gradaciones de volumen desde *pp* a *f*, amplios despliegues arpegiados, etc. No plantea tonalidades difíciles, pero sí velocidades y dificultades de digitación verdaderamente importantes.

El curso se completa, así se detalla al manuscrito, con la *Grande méthode de Arban*, los “Études caractéristiques” (pp. 195 a 207) que, aun siendo de importante dificultad técnica, tienen cualidades expresivas y cantables. Destacaríamos, por ejemplo, el número 14, p. 206, *Legato chromatique*, en el que con semicorcheas y un bloque central de fusas en 12/8,

---

<sup>188</sup> García Coronel, T., *Método completo de cornetín...*, Cuaderno 1º, p. 2.

combinadas con algunos trinos, mordentes, tresillos y hasta una breve fermata, construye con material exclusivamente mecánico un discurso musical de expresiva intensidad. Además, los *Estudios*, Op. 143 de Clodomir, los *Trenta pequeños preludios* de Guilbaut, y los *Doce ejercicios de mecanismo* del mismo autor.

### **Sexto curso**

Se mantiene el carácter esencialmente mecánico de los ejercicios, clara continuación de los del curso anterior, con sus mismos valores técnicos, de digitación y velocidad. Finaliza con un “Complemento de los intervalos en todas sus dificultades para cornetín”, algunos verdaderamente difíciles de tocar, hasta el punto que alcanzada determinada velocidad se pueden convertir en intocables.

El valor más importante de este curso a nivel didáctico radica, no obstante, en que desarrolla la inteligencia y la expresión, usando las palabras del propio García Coronel. Así pues, complementa los estudios de su método con –hay que volver al manuscrito– los *Estudios de cornetín* de José de Juan que, como se ha visto en esta Tesis, combinan muy acertadamente las dificultades técnicas con los valores musicales propios del canto que se le exigía al cornetín, y diversas piezas de concierto, es decir, conocimiento y práctica del repertorio del instrumento.

Superando estos dos cursos del grado superior, García Coronel considera que se pueden “vencer todas las dificultades de un verdadero concertista.”<sup>189</sup>

---

<sup>189</sup> García Coronel, T., *Método completo de cornetín...*, Cuaderno 1º, p. 2.

### 5.8.3.

#### *Consideraciones finales*

Arbán escribió este método, entre otros motivos, para proporcionar a los alumnos la posibilidad de disponer, con facilidad y a un coste económico menor, de los materiales didácticos básicos para afrontar sus estudios que, de otro modo, estaban dispersos en diversos métodos:

[...] viendo el desarrollo artístico que llevan los más de los métodos, he pensado que no sería fácil que llenaran las aspiraciones de los discípulos, que por su marcha en la vida, y adolescentes de los recursos necesarios para adquirir las obras suficientes para las más principales materias que se necesitan para ser un buen concertista.<sup>190</sup>

Pero ante todo por cuestiones de la falta de idoneidad didáctica, tanto de los métodos de iniciación como de los de perfeccionamiento, que considera inadecuados e ineficaces:

Los [métodos] elementales desarrollan una enseñanza tan concreta, tan insuficiente, que la mayoría de ellos ni se toman la molestia de abrirlos para estudiarlos ni examinarlos, tanto los maestros como los discípulos; por otra parte, son de tan limitadas páginas y cortas dimensiones que el más iluso comprende perfectamente que no es posible desarrollar enseñanza utilizable ni siquiera para hacer un alumno capaz de desempeñar un papel secundario en una mediana banda musical.

---

<sup>190</sup> García Coronel, T., *Método completo de cornetín...*, Cuaderno 1º, p. 2.

Los de enseñanza superior [...] desarrollan la parte más culminante de sus lecciones para dos cornetines, lo cual tropieza con el inconveniente de ser necesarios dos discípulos de igual habilidad-facultades [...] Otros [...] están bien provistos en exceso, desarrollando el mecanismo con profusión, mientras adolecen de lecciones exclusivas para el buen canto y fraseo [...] <sup>191</sup>

Los de iniciación, por insuficientes; los de perfeccionamiento por exceso de técnica y descuido de la musicalidad –parece pervivir aquí la crítica que la comisión de profesores del Real Conservatorio hizo en su día a Arban cuando presentó el *Extracto del Gran método*–

No obstante, y aunque en apariencia de su título pudiera deducirse lo contrario, el método de García Coronel no estaba pensado para abarcar todo el plan de estudios y desbancar todos los otros métodos. Lo concibió como la guía básica o el “libro de texto” –en expresión actual– que debía complementarse convenientemente. El equívoco surge por el desconocimiento del manuscrito, que aporta la información necesaria para completar lo que las ediciones impresas han transmitido.

En términos generales, la valoración del método es positiva. En primer lugar por su estructura y organización progresiva –aunque a veces dicha progresión sea demasiado rápida–, a diferencia, por ejemplo, del *Grande méthode* de Arban, estructurado en bloques temáticos y, por tanto, con la consiguiente necesidad –también incomodidad– de tener que buscar

---

<sup>191</sup> García Coronel, T., *Método completo de cornetín...*, Cuaderno 1º, p. 1.

entre los diversos bloques aquellos ejercicios adecuados para cada momento.

En cuanto a la tesitura y registro no es un texto que trabaje profundamente esta área del instrumento; en cambio, respecto a la interválica, es uno de los mejores libros que existen todavía hoy. Los ejercicios de intervalos de García Coronel en todos los cursos son más complicados que los de Arban, si bien éste los escribe en varias tonalidades lo que, en apariencia, sobre todo en aquellas con muchas alteraciones, suscita la apariencia de mayor dificultad.

Trabaja ampliamente la articulación en todas sus combinaciones –puede decirse que la articulación es una de las bases del método–, con estudios técnicos al estilo de Arban, pero también con otros con mayor valor musical al tiempo que con mecanismo complejo y, en consecuencia, de una dificultad alta.

Por el contrario, no contienen un trabajo importante sobre las dinámicas, tal vez porque estos estudios fueron concebidos para el cornetín de pistones, instrumento que ofrece unas posibilidades dinámicas inferiores a las de la trompeta o el clarín, aunque también es cierto que algunos de estos estudios son un reto a la resistencia del ejecutante, ya que utilizando una sonoridad amplia en su interpretación pueden resultar agotadores. No obstante, las lecciones musicales de García Coronel tienen mayor contenido musical y dificultad que las de Arban, quizá porque tenía en mente –ya se ha dicho– la crítica que la comisión del Conservatorio hizo del *Extracto del Gran método*, acusando a

su autor de supeditar todo a la técnica. Son, por lo general, lecciones de dificultad elevada para el curso que las plantea.

En cuanto a las velocidades de interpretación, García Coronel no especifica las que considera adecuadas para los ejercicios técnicos y mecánicos. En términos generales persigue velocidades rápidas; las pocas veces que lo solicita, se limita a un escueto “estudiense a gran velocidad.” Aun así, la propia figuración de la escritura da las pautas de la velocidad requerida y, verdaderamente, García Coronel llega a unas tesituras y velocidades difícilmente alcanzable para los principiantes y, en algunos casos, hasta para los estudiantes avanzados. Sólo en los estudios y ejercicios musicales encontramos indicaciones de tempo, pero limitadas a los términos convencionales.

Uno de los principales avances que presenta García Coronel en su método fue el tratamiento y desarrollo de la articulación doble y triple. Claramente influenciado por el método de Arban, García Coronel presentó varios estudios de gran dificultad en los que utilizó este tipo de articulación. Los incluyó por primera vez en tercer curso sobre la misma nota y en cuarto lo practica a velocidades rápidas y sobre notas cambiantes.

Es un método que puede convertirse en incómodo según se avanza en él, ya que requiere mucha agilidad y una embocadura sólida y bien construida. Posiblemente se eche en falta más instrucciones respecto a la manera de abordar los ejercicios o algún ejercicio técnico puro que ayudara a salvar algunas de las dificultades propuestas. Algunos de estos estudios mal practicados pueden ser muy duros, incluso

contraproducentes, siendo necesaria la ayuda de un profesor. Ahora bien, como ya se ha dicho, estos métodos nunca fueron concebidos para el autoapredizaje.

En conclusión: se trata de un texto de calidad, que prioriza la expresión musical frente a la técnica, pero que paradójicamente requiere gran capacidad técnica –siempre, por necesidad, en base de la interpretación instrumental– para poder abordar con éxito el desarrollo musical. Cualquier trompetista que domine estos estudios, sobre todo los últimos, será un instrumentista bien formado.

# *VI*

## Conclusiones



*1.*

El inicio de las enseñanzas regladas de cornetín en Madrid tiene como punto de arranque la fundación en 1830 del Real Conservatorio de Música de María Cristina de Madrid y el nombramiento como profesor de dicho instrumento de José de Juan Martínez, músico militar.

*2.*

Hasta entonces la enseñanza de este instrumento debió realizarse a nivel particular con instrumentistas de destacada trayectoria profesional en el ejército o alguna capilla musical o en las propias bandas militares. De hecho, de José de Juan no se ha obtenido ningún dato sobre su formación, y la primera vez que tenemos noticias suyas como músico es el 11 de febrero de 1830, precisamente como músico del Real Cuerpo de la Guardia de Corps.

3.

El papel de los músicos y agrupaciones bandísticas militares en España fue muy importante en aquel período: era una de las pocas vías de profesionalización que existía; en consecuencia, aquellos profesionales se mostraron mayormente interesados en las innovaciones instrumentales que surgían, fundamentalmente en Francia. Es considerable el número de músicos militares que se han nombrado a lo largo de la Tesis, desde el mismo de Juan, Pedro Broca –quien, aun siendo clarinetista, introdujo el cornetín de dos pistones en España– hasta Tomás García Coronel.

4.

Fue José de Juan quien sentó las bases de la enseñanza reglada del clarín en Madrid. Como profesor del Real Conservatorio de Música de María Cristina, fue el encargado de redactar el primer método para este instrumento, si bien quedó inédito. Suponemos, en consecuencia, que no debió tener gran difusión y que quedaría como material didáctico interno para sus clases. Por el contrario, en Francia, la publicación de métodos para clarín se inició en los años 20 del siglo XIX –en Alemania en la década siguiente–, fundamentalmente gracias a David Buhl, también músico militar, quien en 1825 publicó su *Méthode de trompette*.

5.

El método de Buhl fue esencial para la didáctica del clarín en el Real Conservatorio de Música de Madrid. Aunque no tenemos constancia de que se pudiera obtener directamente en España, el que compuso de Juan

es, en realidad, un calco del método francés. Supone esto el inicio de la dependencia de la didáctica española de la francesa, que continuará después con el cornetín de pistones. Aun así, la implantación de enseñanzas regladas y el nombramiento de un profesor de clarín supuso un importante avance en la formación de los instrumentistas: dejaron de estar circunscritos al ámbito militar o, en el mejor de los casos, a alguna capilla musical y gracias a la labor de estos primeros profesores iniciaron contactos, aunque fuera indirectamente, con los postulados didácticos que se estaban desarrollando en otros países europeos, fundamentalmente Francia.

## 6.

Los métodos para clarín se limitan, no obstante, a unas breves explicaciones previas sobre el instrumento, los tipos de boquilla y su colocación en la boca y a trabajar de modo práctico las diferentes formas de articular con el instrumento fundamentalmente en el ámbito de los armónicos naturales, poniendo menor énfasis en las notas tapadas con la mano, ya que perdían nitidez tímbrica. Los mismos ejercicios se realizaban en diferentes tonalidades simplemente cambiando los tonillos de recambio, y prácticamente no hay ninguna melodía que tenga un carácter distinto al propiamente heráldico o de fanfarria. El concepto de expresión musical, de “canto”, no existe en estos métodos, cuyos ejercicios, lecciones e incluso invenciones musicales se basan en melodías de carácter esencialmente arpegiado y de articulaciones picadas.

7.

El clarín, a pesar de formar parte de los estudios reglados de los conservatorios, continuó manteniendo su carácter militar. La prueba es que los métodos que se escribían para el instrumento contenían un apartado que recogía y enseñaba los toques propios del ejército. Así lo hace Buhl y, siguiendo a éste, José de Juan. Pero también, ya en 1857, François Dauverné en su *Méthode pour la trompette*. Hay que decir, no obstante, que el nuevo cornetín de pistones en aquel momento aun presentaba algunas deficiencias, sobre todo en cuanto a la nitidez tímbrica respecto al clarín, motivo por el que en algunos casos se seguía prefiriendo el clarín. Así, en algunas agrupaciones instrumentales, como el caso de la Real Capilla y de la Orquesta del Teatro Real, había plazas de ambos instrumentos. De Juan, a pesar del cambio a los pistones, mantuvo su plaza de supernumerario de clarín en la Real Capilla, y no es hasta 1875 cuando en la documentación de dicha institución se le refiere como profesor de cornetín.

8.

El cornetín de dos pistones se introdujo en España en 1829 gracias a Pedro Broca, y el de tres se conoció entre 1936 y 1939, como escribe Tomás García Coronel. Las primeras constancias documentales del uso del instrumento en orquestas son de aquel momento: en 1840 Andrés Maseras y Ricart es cornetín principal de la Orquesta del Teatro Principal de Barcelona. En Madrid, en 1845 encontramos las primeras referencias al instrumento en una orquesta: es precisamente de Juan quien lo tocaba en la Orquesta del Circo.

9.

El progresivo cambio hacia el nuevo instrumento también se verificó en las enseñanzas regladas. Tenemos certeza documental que a principios de 1849 la enseñanza del cornetín de pistones estaba institucionalizada en el Ejército, gracias a la reforma del Establecimiento Central de Instrucción que incluía, entre otras, una Escuela de Trompetas en la que se enseñaba del clarín, instrumento militar por excelencia, pero también, además de otros instrumentos como la corneta de llaves o la trompa, el cornetín.

10.

En el Real Conservatorio de Música de María Cristina las enseñanzas de cornetín de pistones debieron de iniciarse –según deducción a partir de distintas evidencias documentales– en 1855, aunque el nombramiento del primer profesor, el mismo José de Juan, fue el 14 de diciembre de 1857. Estas fechas coinciden con la importación en 1855 por Antonio Romero de los primeros cornetines de pistones Besson, en aquel momento los mejores. En 1857 Antonio Romero publica el que posiblemente podamos considerar no el primer método español de clarín, pues verdaderamente es un opúsculo, pero sí el primer material didáctico: *Cornetín. Escalas generales e instrucciones indispensables para aprender a tocar dicho instrumento*. En 1862 publicaba por primera vez un método progresivo español para el nuevo instrumento, el *Método completo de cornetín y de fliscorno, con pistones o cilindros*, de José Beltrán.

*11.*

También en la literatura didáctica del cornetín España iba con retraso respecto de Francia. El equivalente al opúsculo de 1855 de Romero sería la *Teorie au tablature de la trompette a pistons*, de 1827-1828, de François Dauverné, contemporáneo de José de Juan. Poco después, entre 1834 y 1835, Dauverné publicó su *Méthode de trompette a pistons*, y ese mismo año L. Dufrené hacía lo propio con su *Gran méthode raisonnée de cornet-trompette a pistons*, publicado en París por Gambaro. El método de Beltrán, ya se ha dicho, se publicó ventiocho años después.

*12.*

Pese a la implantación de las enseñanzas regladas de cornetín de pistones, y a su presencia en algunas orquestas españolas de Barcelona y Madrid, las posibilidades interpretativas del nuevo instrumento como solista se difundieron y afianzaron en Madrid, al igual que en gran parte de Europa, gracias sobre todo a los conciertos de Jean-Baptiste Arban, profesor y concertista de fama internacional, cuyo repertorio se componía esencialmente de piezas virtuosísticas de carácter danzable y variaciones sobre temas de óperas de éxito. La primera vez que se ha podido constatar documentalmente la presencia de Arban en Madrid es en marzo de 1865 y la última en julio de 1870. Prgresivamente, los conciertos que ofreció en cada temporada fueron teniendo más éxito, y de los primeros que las crónicas describen como “algo más concurridos y animados que en semanas anteriores” a “lleno completo”, con la asistencia de “la sociedad más elegante de Madrid.”

13.

La presencia de Jean-Baptiste Arban significó también que en Madrid se conociera la importante literatura didáctica, además de concertística, que este músico había compuesto para el cornetín de pistones. Además de su obra fundamental, *Gran méthode complete complete de cornet à pistons et de saxhorn*, de 1867, Arban presentó en julio de 1865 a la propia reina Isabel II una edición franco-española de su *Extrait de la Grande méthode de cornet à piston et de saxhorn, composée pour le conservatoire et l'armée*, que fue aprobada por una comisión de profesores del Real Conservatorio de Música de Madrid, y fue publicada por Alphonse Leduc probablemente en 1869.

14.

A partir de este momento, la música para el nuevo instrumento de pistones, además de la vertiente tecnicovirtuosística, desarrolló a diferencia del clarín la dicción y el fraseo melódico como una de sus grandes potencialidades. Arban, de hecho, además de su dificultoso –para el momento– método técnico *Gran méthode complete complete de cornet à pistons et de saxhorn*, compone y publica *L'art de chanter appliqué au cornette à pistons au et aux saxhorn. Cent mélodies tirées des opéras de Verdi*, con la intención de “hacer cantar” al cornetín.

15.

En dicho sentido, de Juan, ya profesor de cornetín de pistones, hacia principios de la década de los 70 del siglo XIX un material didáctico de gran valor técnico y sobre todo melódico e interpretativo, sin paralelo hasta entonces en la didáctica española del instrumento: los *Estudios para cornetín*.

Son composiciones que combinan muy acertadamente las dificultades técnicas y virtuosísticas con los valores melódicos, de afinación, fraseo y de expresión de que el instrumento es capaz. Si bien Tomás García Coronel, sucesor de de Juan como profesor de cornetín, los programó y uso en su plan de estudios, habían quedado inéditos hasta ahora, y se han transcrito y analizado en todos sus parámetros para tener criterios fundados de valoración y aprovechamiento como material didáctico en la actualidad.

### *16.*

El verdadero fundador de la escuela de cornetín de pistones –entiéndase de trompeta– española fue, en realidad, Tomás García Coronel, nombrado profesor del instrumento de la entonces Escuela Superior de Música y Arte Dramático en 1882 como interino y en 1883 como profesor numerario. García Coronel se formó en las aulas del Real Conservatorio de Música de Madrid con de Juan y estuvo en contacto directo con Arbán. Además de músico militar, perteneció a la Real Capilla primero como supernumerario y luego como numerario cuando se jubiló Francisco Martínez Villanueva, el titular de la plaza desde 1846, formó parte de agrupaciones orquestales y tuvo un papel destacado como directivo de la Sociedad de Conciertos de Madrid. Fue, por tanto, un músico con actividad en todos los campos que en aquel momento estaban abiertos a un músico.

### *17.*

Hay que destacar la importancia de la Sociedad de Socorros Mutuos, la Sociedad de Conciertos y de la Escuela Nacional de Música y Declamación

como motores que permitieron difundir la música en la sociedad del momento, creando a su alrededor un interés por la composición y dirección de música, la preocupación por la enseñanza, por la edición de partituras y por la importación y desarrollo de nuevos y mejores instrumentos. A pesar del retraso de España respecto al contexto europeo, hubo una preocupación real saber qué ocurría en otros países de Europa, qué instrumentos tocaban, qué música se interpretaba, qué directores y cuáles eran los auténticos valores de la música

*18.*

Tomás García Coronel fue persona abierta e interesada en la incorporación de los avances que en el campo de la didáctica y de la interpretación del cornetín se operaron en aquel momento. Conoció los mejores instrumentos y fabricante europeos, y muchos de los métodos que se habían publicado y estaban en uso en los principales centros musicales europeos, centros que conoció in situ gracias al viaje que, como miembro de la comisión de la Sociedad de Conciertos, realizó por las principales ciudades europeas a propuesta del ministro de Fomento para introducir cualquier mejora que observaran en las orquestas extranjeras. No sólo Arban, sino también Dauverné, Clodomir, Guilbaut, Zanichelli, Causinus, Forestier, etc. Todos los recomienda en su plan de estudios, y específicamente varios de ellos los programa en los distintos cursos. Fue por tanto García Coronel quien se encargó de introducir en Madrid –con la ayuda, hay que deducir, de Antonio Romero, quien publicó alguno de estos métodos– la literatura didáctica que la segunda mitad del siglo XIX produjo en el campo de la didáctica del cornetín de pistones.

19.

García Coronel fue quien trazó en primer plan de estudios sistemático y razonado de cornetín de pistones, estructurado en seis cursos: 1º y 2º de grado inicial, 3º y 4º de grado medio, 5º y 6º de grado superior. Dejó escrito todos sus planteamientos en la *Memoria historicodecriptiva del clarín y cornetín*, de 1883, que si bien en su parte histórica se limita a copiar datos de otros autores –si bien ofrece datos precisos de cuándo se introdujeron en España los clarines de dos y tres pistones, así como los de la marca Besson–, la parte del plan de estudios es fundamental para entender cómo se planteaba la regulación académica de la enseñanza del cornetín, y qué métodos eran los considerados esenciales, a saber el de Arban, José Beltrán, Dauverné y el *Cuaderno de estudios* de José de Juan, Clodomir, Forestier y Milpaghéer, que recomienda ir combinando con otros que, si bien no especifica, pertenecerían a los diversos métodos que relaciona.

20.

Al final de su carrera profesional –y de su vida–, García Coronel recopiló y dejó por escrito toda su experiencia didáctica y musical en su *Método completo de cornetín y trompeta o clarín. Escuela práctica y progresiva*, de 1913, reeditado posteriormente en muchas ocasiones dividido en dos cuadernos. Es, podría decirse, el testamento de un profesor de dilatada experiencia tanto interpretativa como docente. Es un método bien ordenado, graduado con progresividad y, en consecuencia, representativo de la fundación y valores de la escuela española de trompeta, deudora en sus trazas básicas de la francesa.

## *Epílogo*

La aplicación de los pistones al cornetín y el desarrollo de la articulación y posibilidades interpretativas que eso conllevaba supusieron, en general, la transformación radical del clarín y del cornetín a nivel físico constructivo y la ampliación de sus posibilidades técnicas e interpretativas, lo que cambió el rumbo de la escritura musical para estos instrumentos y su papel en las orquestas. El segundo fue consecuencia del primero, y trajo consigo el desarrollo de la técnica del instrumento y de la metodología utilizada en su aprendizaje. En un primer momento, la nueva técnica no fue utilizada ampliamente por los compositores, a excepción de Berlioz, pero años más tarde fue uno de los recursos más empleados por los compositores impresionistas. Estos dos cambios han permitido que la trompeta sea un instrumento protagonista en la música actual, con un rico repertorio contemporáneo y no sólo en la música clásica, sino también en el jazz y en la música pop.

El cambio empezó a ser una realidad a mediados del siglo XIX, sobre todo gracias al perfeccionamiento en la fabricación de los cornetines de pistones, donde tuvo especial importancia la marca francesa Besson, introducida en España gracias a Antonio Romero en 1857, y difundidas y afianzadas sus cualidades musicales fundamentalmente por Jean-Bapstiste Arban, tanto como instrumentista a través de sus conciertos como pedagogo gracias a sus métodos.

A partir de este momento, los métodos de enseñanza continuaron todavía incluyendo ejercicios para los instrumentos naturales, es decir, no descartaron el clarín, debido a su peculiar timbre, pero introdujeron nuevos ejercicios cromáticos y melodías que conllevaban un trabajo musical mucho más intenso. La afinación, el fraseo, la calidad del sonido, la emisión dulce, la agilidad en la digitación, diferentes maneras de respirar y la expresión musical fueron nuevos elementos que nunca, hasta la aparición del cornetín de pistones, habían tenido relevancia alguna en la enseñanza y la interpretación del clarín.

Algunos de estos métodos todavía se utilizan hoy en los conservatorios. Este hecho obliga a plantearse una pregunta y la consiguiente reflexión ¿es normal que en la actualidad se utilicen los mismos métodos que hace ciento cincuenta años? Uno de los principales motivos es, con toda probabilidad, que las mejoras de construcción introducidas entonces dieron paso a un instrumento muy parecido al actual, y los métodos compuestos por José de Juan Martínez, García Coronel o José Beltrán son textos de enseñanza de gran esencia musical, además de técnica, permitida por la introducción de los pistones y las nuevas técnicas de interpretación para el nuevo

instrumento como la doble y triple articulación, por lo que son métodos perfectamente utilizables hoy en día. Además, con el actual resurgimiento de la corriente de interpretación musical que postula que la música generalmente llamada antigua sea interpretada con instrumentos supuestamente originales, estos métodos se están reutilizando y siendo objeto de nuevas reediciones casi dos siglos más tarde, como los de José de Juan Martínez, Bendinelli o Dauverné.

Los nuevos métodos y los nuevos criterios de interpretación en el cornetín de pistones permitieron abrir un nuevo e innovador tratamiento de la instrumentación orquestal, así como la producción de una importante y abundante literatura para el instrumento –alguna aún hoy inédito– que, sin embargo, no pasó desapercibida para los compositores de aquella época. Así, una vez introducido el cornetín de pistones en Madrid, pronto incluyeron dos cornetines en la Sociedad de Conciertos, aunque sin prescindir de los antiguos clarines, y la mayoría de obras compuestas en España a partir de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX cuentan con el cornetín de pistones como instrumento soprano de la sección de metales.

La incorporación a la orquesta de los cornetines de pistones sin sustituir a las trombas o clarines es otra cuestión que hay que considerar. Los cornetines de pistones eran instrumentos mucho más avanzados en cuanto a mecanismo. Sin embargo, la calidad y claridad del sonido no alcanzaba al de trombas y clarines, por lo que los compositores no prescindieron de las trombas antiguas, sino que las acompañaron de cornetines de pistones. En consecuencia, se incrementó la sonoridad de los metales en las orquestas,

posibilitando cantar en *forte* con sonido de metales en todas las tonalidades. Al incorporar los sistemas de pistones y válvulas, también tuvieron los compositores la posibilidad de experimentar la gran sonoridad de las trompas, tubas wagnerianas, cimbassos y tubas de pistones, siendo el desarrollo de los instrumentos de metal uno de los factores que posibilitaron notablemente la evolución de la música y la sonoridad de la orquesta romántica.

También debiéramos preguntarnos por qué ha perdurado la enseñanza del cornetín de pistones en Francia e Inglaterra y no, sin embargo, en España. La influencia de Arban y su alumno Saint Jacome, ambos excelentes virtuosos alumnos de Dauverné, contribuyó a que compositores franceses como Berlioz escribieran ampliamente para el instrumento. En los concursos del Conservatorio de París siempre se compuso una pieza obligada para cornetín y otra para trompeta, siendo la enseñanza de trompeta más orquestal y la de cornetín más solística o virtuosística. En Inglaterra el motivo es diferente. La enseñanza de la trompeta es más orquestal, pero el fenómeno de las Brass Bands ha tenido como resultado que el cornetín tome todo el protagonismo en estas formaciones, convirtiéndose en un instrumento muy popular y muy arraigado entre los músicos *amateurs*.

Sin embargo, en España, donde el cornetín gozó de gran popularidad tanto en las orquestas como en las bandas militares y civiles, cuando los pistones se adaptaron a la trompeta moderna, los cornetistas pasaron a la trompeta. En el Conservatorio de Madrid, Coronel hijo ya no enseñó cornetín de pistones, sino trompeta, y los compositores dejaron poco a poco de escribir

para aquel instrumento que quedó relegado a un segundo plano, hasta que poco a poco fue desapareciendo. Actualmente varios profesores en España defendemos su utilización y la necesidad de impulsarlo de nuevo. En el período de especialización que vive actualmente la música, los directores de orquesta requieren el cornetín de pistones para interpretar música francesa o rusa del XIX, y no se entiende por qué no para la española.

Aunque justamente Tomás García Coronel en su etapa de directivo en la Sociedad de Conciertos era partidario de contratar a solistas y directores extranjeros, nunca se prescindió de compositores ni directores españoles, que sólo ahora estamos empezando a situar en el lugar que les corresponde dentro de la historia musical española. Pensamos que la mayor o menor calidad de sus composiciones, incuestionable en numerosas ocasiones, no es el valor más importante que debe considerarse, sino que su importancia reside en que fueron la base que permitió el posterior desarrollo musical en España que ahora cierra un ciclo que pronto cumplirá doscientos años. Por fin, desde los distintos ámbitos académicos, se está potenciando y llevando a cabo el estudio e investigación de una etapa musical que ha sido descuidada, quizás por su inmediata cercanía con la actualidad musical, quizás por considerarse un género menor, por no tener unas ediciones cuidadas o porque pocos se habían preocupado por respetarla e impulsarla de verdad hasta hace unos años. Con esta Tesis, hemos pretendido contribuir a conocer mejor una música, unos músicos y unas intuiciones merecedoras de todo respeto tanto historigráfico como artístico.



## FUENTES

### Fuentes musicales

- Arban, J.-B., *Gran méthode complete de cornet à pistons et de saxhorn, composée pour le conservatoire et l'armée*, Paris, Léon Escudier, s. a. [1867]
- , *Extrait de la Grande méthode de corent à piston et de saxhorn, composée pour le conservatoire et l'armée*, Paris, Léon Escudier, s. a. [1868]
- , *Extrait de la Grande méthode de corent à piston et de saxhorn, composée pour le conservatoire et l'armée, Nouvelle édition*, Paris, Alphonse Leduc, s. a. [1869]
- , *Estracto del Gran método completo de cornetín de pistones y de saxhorn, compuesto para el conservatorio y el ejército*, Paris, Alphonse Leduc, s. a. [1869]
- , *L'art de chanter appliqué au cornette à pistons au et aux saxhorn. Cent mélodies tirées des opéras de Verdi*, Paris, Leon Escudier, s. a. [entre 1845-1900]
- (Carmona, A., rev.), *Método completo de trompeta, cornetín o fliscorno*, Madrid, Editorial Música Moderna, 1954
- (Rollinson, T. H. rev. y comp.), *Method for the Cornet, world renoved*, Philadelphia, J. W. Pepper, 1879
- Beltrán, J. M<sup>a</sup>, *Método completo de cornetín y de fliscorno, con pistones o cilindros*, Madrid, Antonio Romero, 1862
- Berlioz, H., *Tratado de instrumentación*, Madrid, Manuel Muñoz, 1844
- Buhl, D., *Méthode de trompette, adoptée pour l'enseignement de l'école de trompette établie a Saumur*, Paris, Janette et Cotelle [1825]
- Causinus, V., *25 Caprices sur les airs du Barbier de Séville de Rossini, composées por cornets à pistons ou clairon chromatique (sax-horn)*, Op. 48 bis, Paris, Meissonier, s. a. [1854]
- Clodomir, P.-F., *Mhétode complète pour le conert à pistons et tous les saxhorns en clè de Sol*, Op. 13, Paris, Alphonse Leduc, s. a. [1860]

- , *20 études de mécanisme pour cornette à piston*, Op. 143, Paris, Alphonse Leduc s. a. [1876]
- , *Méthode complete de trompette a pistons*, Paris, Alphonse Leduc, s. a. [1877]
- Dauprat, L.-F., *Méthode de corn alto et corn basse*, Paris, Alphonse Leduc, 1824
- Dauverné, J.-F., *Teorie au tablature de la trompette à pistons*, Paris, s. a. [1827-1828]
- , *Méthode de trompette à pistons*, Paris, s. a. [1834-1835]
- , *Méthode théorique et pratique du cornet a pistons au cylindres*, Paris, Henry Lemoinie, 1846
- , *Methode de trompette*, Paris, Miliereau [1857]
- De Juan Martínez, José, *Método de clarín...*, manuscrito [1830], Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Biblioteca, S/1288 [——— (Beryl Kenyon de Pascual, ed.): *Método de clarín (1830)*, Madrid, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Cámara de Comercio e Industria de Madrid, 1990]
- , *Estudios para cornetín, por don José de Juan Martínez. Sexto año de enseñanza oficial en la Escuela Nacional de Música*, manuscrito [1870-1875], Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Biblioteca, 3/1095, R10368/7.2.59
- (Bonet, J., ed.), *Pieza de repente. Trompa, cuarteto de cuerdas y contrabajo ad libitum*, Paris, Editions I.M.D. Diffusions Arpèges, s. a.
- , *Variaciones de clarín*, inédito, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Biblioteca, 3/1811, R35053/21.3.68
- Ferrocchi, C., *Método elemental de clarín o tromba con 3 pistones o cilindros*, Madrid, Antonio Romero, s. a. [1870]
- Forestier, J. (Guilbaut, E., rev.), *Nouvelle grande méthode (cours complet) de cornet à pistons*, Paris, L. Evailard, s. a. [1896]
- Gallego, A. (ed.), *Armonía. Album musical de S. A. R. la Srma. Sra. Infanta Doña Isabel de Borbón*, Madrid, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 1990
- García Coronel, T., *Método completo de cornetín y trompeta o clarín. Escuela práctica y progresiva [...]*, Madrid [etc.] Paris, Ildefonso Alier [1913]
- , *Método completo de cornetín y trompeta o clarín. Escuela práctica y progresiva*, cuaderno 1º, Madrid, Unión Musical Española, s. a. [1972]
- , *Método completo de cornetín y trompeta o clarín. Escuela práctica y progresiva*, cuaderno 2º, Madrid, Unión Musical Española, s. a. [1972]
- Hyde, John, *New and Compleat Preceptos for the Trumpet & Bugle Horn*, 1798
- Katsner, Georges, *Manuel général de musique militaire a l'usage des Armées Françaises*, Paris, Firmin Didos freres, 1848
- Le Coq-Madelaine, *Service ordinaire et journalier de la cavalerie*, Paris, L.-D. Delatour et P. Simon, 1720

#### Fuentes

- Milpaghéer, A., *Método de cornetín con 3 pistones o cilindros y de fliscorno contralto en Do o Sib*, Madrid, Antonio Romero, s. a. [1871]
- , *Método elemental de bombardino bajo y de bombardino barítono con 3 o 4 cilindros o pistones*, s. a. [1871]
- , *El método elemental de trombón tenor en Do o Sib con tres pistones o cilindros aplicable al trombón bajo en Fa*, s. a. [1871]
- , *Método para la enseñanza de la corneta de guerra, aprobado por el Excelentísimo Señor Director General de Infantería*, s. a. [1875?]
- Ordonnance du roi pour régler l'exercice de la cavalerie du 1er juin 1766*, Paris, de l'Imprimerie Royale, 1766
- Romero y Andía, A., *Cornetín. Escalas generales e instrucciones indispensables para aprender a tocar dicho instrumento*, Madrid, Antonio Romero, 1857
- , *Método de trompa de pistones o cilindros con nociones de la mano*, Madrid, Antonio Romero, 1871
- , *Tabla general de trinos para todos los instrumentos de 3 pistones o cilindros*. Madrid, Antonio Romero, 1870
- Roy, C. E., *Méthode de trompette sans clef et avec clefs divisée en deux parties*, Mayence, B. Schott Fils, 1824
- San Juan, Felipe, *Tratado de táctica para la infantería ligera, publicado por orden de la Regencia de las Españas*, Cádiz, imprenta Tormetaria, 1814
- Sax, A., *Méthode Complete pour saxhorn et saxotromba*, Paris, 1851
- Zanichelli, D., *Metodo di perfezionamento per tromba a macchia*, Milano, F. Lucca, s. a. [1860 ca.].
- , *Prontuario teorico pratico per tromba e corno da caccia*, Milano, F. Lucca, s. a. [18...]

#### Fuentes literarias

- Anuario y estatutos de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos autorizada por el Gobierno en real orden de 1º de octubre de 1858 y constituida legalmente en 24 de junio de 1860*, Madrid, Imprenta de La Correspondencia de España, 1883
- Barbieri, Francisco A. (Casares Rodicio, E., ed.), *Legado Barbieri. Parte I. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986
- (Casares Rodicio, E., ed.), *Legado Barbieri. Parte II. Documentos sobre música española y epistolario*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986

## Fuentes

- Bibliographie de la France, ou Journal Général de l'Imprimerie et de la Librairie, et des cartes géographiques, gravures, lithographies, et ouures de musique. Année 1825*, Paris, Pillet Ainet, núm. 41, 1825
- Carmena y Millán, L., *Cosas del pasado, Música, literatura y tauromaquia*, Imprenta Duzcazal, Madrid, 1904
- Cortada, J., J. Manjarrés, J. Roma, *El libro verde de Barcelona. Añalejo de costumbres populares, fiestas religiosas y profanas, usos familiares, efemérides de los sucesos mas notables acaecidos en Barcelona*, Barcelona, Sauri, 1848
- Cavarrubias Orozco, S., *Tesoro de la lengua castllana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611
- García Coronel, T., *Historial del clarín y del cornetín, y parte teórica del plan de enseñanza*, 1883, texto manuscrito, Real Conservatorio de Música de Madrid, Biblioteca, Fondo Antiguo, sin signatura
- , *Historial del clarín y cornetín y parte teórica para el plan de enseñanza*, inédito, Real Conservaotiorio de Música de Madrid, Biblioteca, Fondo antiguo, sin signatura
- Juan Diana, M., *Memoria histórico-artística del Teatro Real de Madrid*, Madrid, Imprenta Nacional, 1850
- Memoria acerca de la Escuela de Música y Declamación aumentada con nuevos datos para la Exposición Universal de París de 1878*, Madrid, Editorial Instrucción Pública, Madrid, 1878
- Mersenne, M., *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, 1636
- Praetorius, M., *Syntagmatis musici. Tomus secundus: de organographia*, Wolfenbüttel, 1619
- Tosca, T. V., *Compendio mathemático, en que se contienen todas las materias más principales de las ciencias que tratan de la cantidad*, Tomo II, “Tratado VI. De la música especulativa y práctica”, Madrid, Antonio Marín, 1727

## Fuentes hemerográficas

*Boletín Oficial de Ejército*

*Diario de avisos de Madrid*

*El anfión matritense*

*El Clamor público*

*El Eco del Comercio*

*El enano. Periódico de artes, ciencias y literatura, y especialmente de loterías y tauromaquia*

*El Español*

*Fuentes*

*El Espectador*  
*El Guardia nacional*  
*El Heraldo*  
*El Mundo Artístico Musical*  
*Gaceta de Madrid*  
*La Correspondencia*  
*La Correspondencia de España*  
*La Época*  
*La España*  
*La Esperanza*  
*La Iberia*  
*La Iberia musical y literaria*  
*La Nueva Iberia*  
*La Posdata*  
*La Soberanía nacional*

*Archivos y fuentes documentales*

Archivo General de Palacio, Madrid, Real Capilla, Sección Personal

Archivo General Militar de Segovia, Sección 1, legajo G-1883

Archivo personal de Tomás Palomino García, Madrid

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Biblioteca, Expedientes de profesores, Fondo Antiguo, Fondo Historico-administrativo



## *BIBLIOGRAFÍA*

### *Bibliografía general*

- Altbach, Philip G; Gail P. Kelly (comp.), *Nuevos enfoques en educación comparada*, Madrid, Mondadori, 1990
- Álvarez-Gayou Jurgenson, J. L., *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*, Madrid, Editorial CEES, 1994
- Ansorena, J. L., *Monografía de Hilarión Eslava*. Pamplona, Gobierno de Navarra, fondo de Publicaiciones, 1978
- Arnau Grau, E., J. C. Gomis Corell, *Música y cultura a Tavernes de la Valldigna. La banda de música i la seua història*, Tavernes de la Valldigna, Mancomunitat de la Valldigna, 2010
- Aymerich Cruells, J., *Las cooperativas y las colectivizaciones obreras en Catalunya como modelos de gestión colectiva. Proceso de regulación legal (1839-1139)*, Tesis doctoral, Departament de Dret Mercantil, Dret del Treball i de la Seguretat Social, Universitat de Barcelona, 2005
- Anzenberguer, F., “Mhetod books for natural Trumpet in the 19th Century: an annotated bibliography”, *Historic Brass Society Journal*, vol. 5, 1993, pp. 2-21
- Baines, A., *Brass Instruments Their History and Development*, Faber and Faber, 1976
- , *Historia de los instrumentos musicales*, Altea, Taurus, 1988
- Baird, F. W., *A History and Annotated Bibliography of Tuthors for the Trumpet and Cornet*, Michigan University, 1983 (2 vols.)

Bibliografía

- Bate, Ph., *The Trumpet and Trombone*, London, Ernest Benn, New York, W. W. Norton & Company Inc., 1978
- Belmonte Romero, F., "Evolución histórica de la Escuela Normal de Albacete en el siglo XIX", *Ensayos: Revista de la Escuela Universitaria de Albacete*, núm. 12, 1997, pp. 189-200
- Bödeker, H. E., P. Veit (eds.), *Les sociétés de musique en Europe, 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007
- Bonet Manrique, J., "The horn in Madrid in the 19th century", *Brass Bulletin*, no. 116, IV, 2001, pp. 30-42
- Casares Rodicio, E., *Francisco Asenjo Barbieri. El hombre y el creador*, Madrid, SGAE, 1994
- , *La música española del siglo XIX*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1996
- Cea d'Ancora, M<sup>a</sup> Ángeles, *Metodología cuantitativa. Estrategias y técnicas de investigación social*, Madrid, Síntesis, 2001
- Combarieu, J., *La musique, ses lois e son évolution*, Paris, Flammarion, 1907 (ed. en castellano ———, *La música, sus leyes y su evolución*, Buenos Aires, Cronos, 1945)
- Cortizo, M<sup>a</sup> E., *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. Madrid, CCMU, 1998
- , R. Sobrino, "Asociacionismo musical en España", *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 8-9, 2001, pp. 11-16
- Dahlquist, R., *The Keyed Trumpet and Its Greatest Virtuoso, Anton Weidinger*, Nashville, Brass Press, 1974
- Díez Rodríguez, F., *La sociedad desasistida. El sistema benéfico asistencial den la Valencia del siglo XIX*, València, Edicions Alfons el Magnànim, 1993
- Donaldson, G. H., "Signalling communications and the Roman Imperial Army", *Britannia* 19, 1988, pp. 351-352
- Dullat, G., *Metallinstrumentenbau-Entwicklungsstufen und Technologie*, Verlag Erwin Bochinsky GmbH & Co KG., 1989
- Fasman, Mark J., *Brass Bibliography: Sources on the History, Literature, Pedagogy, Performance, and Acoustics of Brass Instruments*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1990
- Fernández de Latorre, R., *Historia de la música militar de España*, Madrid, Ministerio de Defensa, Secretaría General Técnica, 2000
- Fernández de la Cuesta, I., *Manuscritos y fuentes musicales en España*, Madrid, Alianza, 1980
- Fétiis, F.-J., *Biographie universelle des musiciens et bibliografie générale de la musique*, Paris, Firmin Didot Frères, 1881

Bibliografía

- Fifield, C., *True Artist and True Friend: A Biography of Hans Richter*, Oxford University Press, 1993
- Francastel, P., *Pintura y sociedad*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1984
- Fubini, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 1990
- Gallego, A., “Aspectos sociológicos de la Música”, *Revista de Musicología*, vol. XIV, 1991, pp. 13-19
- García Garrido, J. L., *Educación comparada fundamentos y problemas*, Madrid, Dykinson, 1982
- Garofalo, R., M. Elord, *A pictorial history of civil war era musical instruments & military bands*, Virginia, Pictorial Histories Publishing Company, 1997
- Gomez Amat, C., *Historia de la música española. Siglo XIX*, Madrid, Alianza, 1984
- Gosalvez Lara, C. J., “Barbieri y los compositores musicales”, separata de *Anuario Musical*, 1995, núm. 50
- , *La edición musical española hasta 1936*. Madrid, A.A.D.M., 1995
- Hauser, A., *Introducción a la historia del arte*, Madrid, Guadarrama, 1969
- Hickman, D., *Trumpet Pedagogy. A Compendium of Modern Teaching Techniques*, Chandler, Hickman Music Editions, 2006
- Hilker, F., *Pedagogia comparata*, Roma, A. Armando, 1967
- , *Vergleichende Pädagogik. Eine Einführung in ihre Geschichte, Theorie und Praxis*, Munich, Huebner, 1962
- Kelly, D., Edward H. Tarr, “Die Trompete”, 4ª edición, 2005, *Internacional Trumpet Guild*, Marzo 2006, pp. 17-28
- Kopiez, R., “Making Music and Making Sense Through Music. Expressive Performance and communication”, en Colwill, Richard (comp.), *MENC Handbook of musical cognition and development*, New York, Oxford University Press, pp. 189-224
- Llimerá Dus, Juan J., “Breve reseña de la trompa en España”, *Libreto del programa oficial del 36 International Horn Symposium*, Valencia, 2004, pp. 15-21
- Lolo, B., “El sentido de la historicidad en música. España versus Europa”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, vol. IV, 1992
- López Chavarri, E., *Historia de la música*, Barcelona, Hijos de Paluzie editores, 1914
- Lozano, I., S. Rodríguez, J. Torres Mulas, *Tomás Bretón. Archivo personal, inventario*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2001
- Mahillon, V. C., *Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire royal de Bruxelles*, Ghent, 1893-1922

Bibliografía

- Martín Valverde, A. y otros, *La legislación social en la historia de España. De la Revolución liberal a 1936*, Madrid, 1987
- Mathez, J.-P., *Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban (1825-1889): portrait d'un musicien français du XIXe siècle*, Editions Bim, 1977
- Maza Zorrilla, E., "El mutualismo y su polivalente papel en la España del siglo XIX (1839-1887)", *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, n.º. 11, 1997, pp. 175-197
- Meucci, R., "Roman military instruments and the Lituus", *The Galpin Society Journal* 42, 1989
- Millán Esteban, Á., "Tomás García Coronel, un artista necesario", *Philos metal. Revista de cultura musical*, núm. 3, 2009
- Mitjana, R., *La música en España*, Madrid, Centro de Documentación Musical INAEM, 1993
- Molino, J., "Fait musical et sémiologie de la musique", *Musique en jeu*, núm. 17, 1975, pp. 37-62
- Nattiez, J. J., *Fondaments d'une sémiologie de la musique*, París, Union Générale d'Éditions, 1972
- , *Musicologie générale et Sémiologie*, Paris, Christian Bourgeois Editeur, 1987
- Oriol de Alarcón, N., "La investigación musical en España: tesis doctorales y temática en la última década", *Eufonía*, 2009, núm. 45, pp. 59- 87
- Peña y Goñi, A., *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, Madrid, imprenta de *El Liberal*, 1881
- , "Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid", *Revista contemporánea*, LXXII, 30-3-1891, pp. 598-599
- Pérez Serrano, G., *Investigación cualitativa. Retos e interrogantes. Métodos*, Madrid, La muralla, 1994
- Philips, E., "The Keyed Trumpet and the Concerti of Haynd and Hummel: Products of the Enlightenment", *ITG Journal*, 2008, núm. 4, vol. 32, pp. 22-28
- Proksch, B., "Buhl, Dauverné, Kresser, and the Trumpet in Paris, ca. 1800-1840", *Historic Brass Society Journal*, vol. 20, 2008, pp. 62-99
- Raynor, H., *Una historia social de la música desde la Edad Media hasta Beethoven*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1986
- Remmant, M., *Historia de los instrumentos musicales*. Barcelona, Ediciones Robinboox, 2002
- Salazar, A., *La música de España. Desde las cuevas prehistóricas hasta el siglo XVI*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1953

Bibliografía

- Sarget Ros, M<sup>a</sup> Ángeles (2001), “Rol modélico del Conservatorio de Madrid I (1830-1867)”, *Ensayos: Revista de la Facultat de Educació de Albacete*, núm. 16, pp. 121-145
- , “Rol modélico del Conservatorio de Madrid, II (1868-1901)”, *Ensayos, Revista de la Facultat de Educació de Albacete*, núm. 17, 2002, pp. 149-155
- Silva Veiga, P. J., *A corneta de chaves em Portugal séc. XIX. Composições de Santos Pintos*, inédito, Trabajo de Fin de Grado, Universidade de Aveiro, Departamento da Comunicação e Arte, 2011
- Smithers, Don, Klaus Wogram, John Bowsher, "Playing the Baroque Trumpet", *Scientific American*, April, 1986, pp. 108-115
- Snedek, Jeffrey L., *Joseph Meifred's Methode pour le Cor Chromatique, ou à Pistons, and, Early Valved Horn Performance in Nineteenth-Century France*, D.M.A. diss., University of Wisconsin-Madison, 1991
- Sobrino, R., *El sinfonismo español en el siglo XIX. La Sociedad de Conciertos de Madrid*, Tesis doctoral, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1992
- , “Joaquín Gaztambide (1822-1870), Director de Orquesta”, *Príncipe de Viana*, Año 67, n° 238, 2006, pp. 633-634
- , “La disolución de la Sociedad de Conciertos de Madrid y la creación de la Orquesta Sinfónica (1903- 1904). Cambios en la infraestructura orquestal madrileña a comienzos del siglo XX”, en Benito Ruano, E. (coord.), *Sulcum sevit: estudios en homenaje a Eloy Benito Ruano*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Facultad de Filosofía y Letras, 2004, vol. 2, pp. 839-971
- , “La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8-9, 2001, pp. 125-148.
- Soriano Fuertes, M., *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*, Barcelona, Imprenta de don Narciso Ramírez, 1855-1859
- Subirá Puig, J., *Compendio de la música española*, Madrid, Compi, 1966
- , *El teatro del Real Palacio (1849-1851)*, Madrid, CSIC, 1950
- , *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat, 1953
- Veintimilla Bonet, A. *El Clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)*, Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, 2002
- Whitwell, D., *Concise history of wind band and wind ensemble*, Adliswil, Rhu Musik, 2000
- , *The History and Literature of the Wind Band and Wind Ensemble, vol. 5: The 19th century wind band and wind ensemble in Western Europe*, Adliswil, Ruh musik, 2000

*Diccionarios biográficos y técnicos*

- Andrés, R., *Diccionario de instrumentos musicales*, Barcelona, Península, 2001
- Arteaga Pereira, F., *Celebridades musicales o sea biografías de los hombres más eminentes en la música*, Barcelona, centro editorial artístico de Torres y Seguí, 1886
- AA VV, *Dictionary of National Biography*, Smith, Elder & Co., 1885-1900
- Casares Rodicio, E. (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999
- Fargas Soler, A., *Diccionario de música o sea explicación y definición de todas las palabras técnicas del arte y de todos los instrumentos musicales antiguos y modernos, según los mejores diccionarios publicados en Francia, Italia y Alemania*, Barcelona, Imprenta de Joaquín Verdager, 1852
- Fétis, François-J., *Biographie universelle des musiciens*, Bruselas, 1837 (Brighton, transcripción por Jo Rees-Davies, 1988)
- , *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Firmin Didot Frères, suplement vol. I, 1881
- Lacal, L., *Diccionario de la música, técnico, histórico, bio-bibliográfico* (3ª ed.), Madrid, Establecimiento Tipográfico de San Francisco de Sales, 1900
- Melcior, C. J., *Diccionario enciclopédico de la música*, Lérida, Imprenta Barcelonesa de Alejandro García, 1859
- Murray, J., *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, London, 1875
- Parada y Barreto, J., *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*, Madrid, 1868
- Pedrell, F., *Diccionario bibliográfico y biográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos, antiguos y modernos*, Barcelona, Tipografía de V. Berdós y Feliu, 1897
- , *Diccionario técnico de la música*, Barcelona, Isidro Torres Oriol, s. a.
- Peña, J. y A. H., *Diccionario de la Música Labor*, Barcelona, Labor, 1954
- Pérez, M., *Diccionario de la música y los músicos*. Madrid, I.S.T.M.O., 1985
- Ricart Matas, J., *Diccionario biográfico de la música*. Barcelona, Iberia, 1980
- Saldoni, B., *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, Imprenta de la Esperanza a cargo de don Antonio Pérez Dubrull, 1868 (Torres, J., rev., Madrid, Centro de Documentación musical del Ministerio de Cultura, Madrid, 1986)

## *WEBGRAFÍA*

<http://www.historicbrass.org/Publications/PublicationDetail/JournalContents/HistoricBrassJournalVolume51993/HBSJVolume51993Contents/tabid/111/Default.aspx>

[px](http://www.historicbrass.org/Publications/PublicationDetail/JournalContents/HistoricBrassJournalVolume51993/HBSJVolume51993Contents/tabid/111/Default.aspx)

<http://abelhive.no/trumpet/links.html>

<http://tpin.ocku.edu>

[www.trumpetguild.com](http://www.trumpetguild.com)

[www.trumpetmuseum.de/anf.htm](http://www.trumpetmuseum.de/anf.htm)

[www.neillins.com/brass.htm](http://www.neillins.com/brass.htm)

[www.trumpetstuff.com](http://www.trumpetstuff.com)

[www.trumpetherald.com](http://www.trumpetherald.com)

[www.trumpetgeek.com](http://www.trumpetgeek.com)

[www.trumpetmaster.com](http://www.trumpetmaster.com)

[www.historicalbrass.org](http://www.historicalbrass.org)

[www.html.at/homeE3.html](http://www.html.at/homeE3.html)

[www.usd.edu/smm](http://www.usd.edu/smm)

[www.rcm.ac.uk](http://www.rcm.ac.uk)

[www.galpinsociety.org](http://www.galpinsociety.org)

[www.whc.net/rjones/brassrsc.html](http://www.whc.net/rjones/brassrsc.html)

[www.awltd.com](http://www.awltd.com)

<http://www.jeanlouiscouturier.com/content/show/23Francois+Georges+Auguste+DAUVERNE.php>

[http://www.angelfire.com/music2/thecornetcompendium/early\\_history.html](http://www.angelfire.com/music2/thecornetcompendium/early_history.html)

[Ericson, John, Early Valve Designs](http://www.angelfire.com/music2/thecornetcompendium/early_history.html)

[Why Was the Valve Invented](http://www.angelfire.com/music2/thecornetcompendium/early_history.html)

[Schwartz, Richard I., The Cornet Compendium - The History and Development of the Nineteenth-Century Cornet, 2001, Chapter Two - Early History](http://www.angelfire.com/music2/thecornetcompendium/early_history.html)

[http://www.angelfire.com/music2/thecornetcompendium/early\\_history.html](http://www.angelfire.com/music2/thecornetcompendium/early_history.html)



## *APÉNDICES*



## APÉNDICE I

### *Instrumentistas de clarín y de cornetín de pistones activos en Madrid a mediados del siglo XIX*

#### ALARD

Activo en 1841. Parece ser que era francés, pues era hermano del “señor Alard, [quien] a pesar de su juventud, es un profesor de primera nota de París.” Se le refiere tocando un solo de cornetín, del que no se especifica a qué obra pertenece (*El Eco del comercio*, núm. 2.696, 18-9-1841, p. 2).

#### BONETA

Activo en 1870. Lo encontramos tocando y haciendo los solos de cornetín en la orquesta que dirigió Jean Baptiste Arban en la primera temporada de conciertos del jardín del Buen Retiro (*La correspondencia de España*, núm. 4.588, 16-6-1870). Debió formar parte de la orquesta de la Sociedad de Conciertos de Madrid.

#### BOULEOURT

Activo en 1865. Instrumentista venido a Madrid con Jean Baptiste Arban (*La Correspondencia de España*, 24-7-1865)

#### CARRETERO, Juan

Juan Diana, M., *Memoria histórico-artística del Teatro Real de Madrid*, Madrid, Imprenta Nacional, 1850, p. XV

Activo en 1850. Segundo cornetín y primer clarín de la Orquesta del Teatro Real (*El Heraldo*, 19-11-1850, p. 4.). Fue el segundo alumno que se matriculó en la clase de José de Juan Martínez cuando se implantaron en el Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina las enseñanzas de clarín en 1831.

#### DUQUE Y CANDELAS, Antonio

Participó, junto a Tomás García Coronel, en las oposiciones a la plaza de cornetín y clarín supernumerario de la Real Capilla el 15 de marzo de 1882 (Madrid, AGP: Real Capilla, Personal, caja 405, expediente 8, 1884. *Don Tomás García Coronel* [...], Zubiaurre, V., [Acta de las oposiciones a la plaza de cornetín y clarín supernumerario de la Real Capilla], 15 de marzo, 1884).

### GOBIN

Activo en 1868. Instrumentista francés, venido con Jean Baptiste Arban (*La Correspondencia de España*, 18-5-1868, p. 3; *La Iberia*, 19-5-1868, p. 4).

### LUIGINI (también escrito Luiguini)

Activo entre 1848-1850. Nombrado como intérprete en un concierto de enero de 1848, tocando una *Fantasia con variaciones* para cornetín (*El Heraldo*, 6-1-1848, p. 4). Dos años después toca en Barcelona, en el Gran Teatro del Liceo, unas “grandes variaciones de cornetín de pistón” (*La España*, núm. 675, 21-6-1850, p. 2).

Debió ser el músico francés, de origen italiano, Joseph Luigini, hijo de un trompetista que se trasladó desde Módena a Lyon para formar parte de la Orquesta del Gran Teatro de esta ciudad. Joseph fue padre de Alexandre Lugini, violinista, director y compositor, conocido actualmente por su *Ballet égyptien*.

Al respecto hay que recordar que el pianista Pedro Tintorer y Segarra, se estableció en Lyon en 1836, por espacio de catorce años como profesor en el colegio municipal de dicha ciudad (Saldoni, B., *Diccionario...*, t. I, pp. 251-252). Tal vez esta circunstancia fuera determinante para que Joseph Luigini realizara conciertos en España.

### MARTÍNEZ VILLANUEVA, Francisco

Saldoni, B., *Diccionario...*, t. IV, pp. 194

Natural de Madrid. Ocupaba la plaza de clarín de la Real Capilla, que juró el 20 de septiembre de 1846. Formó parte del tribunal de las oposiciones para la plaza de cornetín supernumerario de la Real Capilla que tuvieron lugar el 15 de marzo de 1882, y que ganó Tomás García Coronel. Debió de dedicarse exclusivamente a este puesto, ya que no se ha encontrado ninguna otra noticia referente a él. Cesó por jubilación de su plaza por Real Orden de 28 de enero de 1885, y fue sustituido por Tomás García Coronel. Murió el 19 de agosto de 1889.

### MASERAS Y RICART, Andrés

Saldoni, B., *Diccionario...*, t. 1, p. 120, t. III, pp. 158, 300

Nació en Barcelona el 6 de enero de 1825, hijo del organista y profesor de contrabajo José Maseras y Xaus (1791-1858). A los doce años tocaba la flauta y el clarín de armonía y posteriormente el clarín de llaves. El 14 de marzo de 1840 hizo oposición a la plaza de primer cornetín de la orquesta del Teatro Principal de Barcelona, y la ocupó hasta 1863, cuando opusó y obtuvo la misma plaza del Teatro del Gran Liceo, que en 1867 aún ocupaba.

También director de orquesta, y arreglista de diversas piezas bailables para cornetín (*La Posdata*, 27-2-1846, p. 3).

**MÉLLERS, Agustín** (también escrito Melles y Melliez)

Juan Diana, M., *Memoria histórico-artística del Teatro Real de Madrid*, Madrid, Imprenta Nacional, 1850, p. XV; cf. Saldoni, B., *Diccionario...*, t. II, pp. 174-175, t. II. Pp. 21-22.

Concurrió, junto con José de Juan Martínez y Ramón Rovira, a las oposiciones para la plaza de Clarín supernumerario de la Real Capilla del 15 de abril de 1848, quedando en segundo lugar.

Activo en 1850. Primer cornetín de la Orquesta del Teatro Real, junto a Manuel Ráez (*El Herald*, 19-11-1850, p. 4). Instrumentista famoso en su momento, pues participó en diversos conciertos. En uno interpretó el solo de cornetín de la *Fantasia de Otel*, y el solo del final del tercer acto de *La Lucía*, junto al señor Campos, quien interpretó el correspondiente solo de violoncello (*La Época*, núm. 458, 29-8-1850, p. 4). En otros, dentro de un sarao oriental, interpretó el solo de cornetín del final del tercer acto de la ópera *Lucia*, de Donizetti, también junto al señor Campos, violoncellista (*El clamor público*, 11-8-1850, p. 3).

**NOMBRE DESCONOCIDO**

Músico del Batallón de Baza. Activo en 1850. Formaba parte de una “charanga” de músicos militares que actuaba en cafés madrileños. El 7 de julio de 1850 interpretó el solo de *La favorita* en el Café del Iris, de Madrid (*La Época*, núm. 412, 7-7-1850, p. 4).

**RÁEZ, Manuel**

Juan Diana, M., *Memoria histórico-artística del Teatro Real de Madrid*, Madrid, Imprenta Nacional, 1850, p. XV

Activo en 1850. Primer cornetín de la Orquesta del Teatro Real, junto a Agustín Méllers (*El Herald*, 19-11-1850, p. 4). No parece que alcanzara la fama de su compañero de atril, pues no conocemos ninguna noticia sobre su participación en otros conciertos.

**RAMOS, Luis** (también Lesmes)

Juan Diana, M., *Memoria histórico-artística del Teatro Real de Madrid*, Madrid, Imprenta Nacional, 1850, p. XV

Activo en 1850. Segundo cornetín y segundo clarín de la Orquesta del Teatro Real (*El Herald*, 19-11-1850, p. 4).

**REDOLATI, Francisco**

Activo en 1843. No puede afirmarse que fuera específicamente intérprete de cornetín de pistones, pero impartía clases de dicho instrumento en el Gimnasio de Ejecución Musical de Madrid, además de impartir también solfeo, clarinete, trompa, trompa de pistón, trompa de llaves, trombón y trombón de pistón (*El anfión matritense*, núm. 19, 14-15-1843, p. 2.)

**ROVIRA, Ramón**

Concurrió, junto con José de Juan Martínez y Agustín Méllers, a las oposiciones para la plaza de Clarín supernumerario de la Real Capilla del 15 de abril de 1848, quedando en segundo lugar.

**TIRADO, Eulogio**

El primer alumno que se matriculó en clarín de llaves cuando en 1831 se implantó la especialidad en el Real Conservatorio de Música de María Cristina de Madrid. No tenemos noticias documentales de su actividad como músico profesional.

## APÉNDICE 2

### *El legado de Arban en la Biblioteca Nacional de España*

De la importancia del paso de J.-B. Arban por Madrid y su influencia en la enseñanza e interpretación del cornetín de pistones y, en general en el panorama musical español en el siglo XIX, es clara muestra el amplísimo fondo documental de la Biblioteca Nacional de España, que contiene prácticamente la totalidad de sus obras para cornetín de pistones y los arreglos para este instrumento y piano de obras de otros compositores.<sup>1</sup>

Algunas de estas obras son composiciones, muy pocas, son originales, como por ejemplo *Joyeux retour: polka pour piano*, o *Welcome: polka nouvelle*, producto de recuerdos e impresiones, como las tituladas “*souvenirs*”, dentro de la línea de inspiración romántica de una música evocadora de sensaciones personales.

La mayoría, no obstante, son, como era habitual en aquel momento, transcripciones de óperas famosas, como las de Verdi, colecciones o suites de danzas de inspiración popular, fantasías sobre temas de obras también famosas en aquel momento y, como no, las ediciones de sus diversos métodos.

---

<sup>1</sup> Sobre los fondos y legados musicales de la Biblioteca Nacional de España *vid.* Lozano Martínez, Isabel: “La documentación musical en la Biblioteca Nacional. Historia, estructura y tipos de documentos” en Gómez González, Pedro José (coord.), *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*, Salamanca, Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008, pp. 353-376; Gosálvez Lara, Carlos José: “La Biblioteca Nacional: bibliotecas y archivos de música particulares integrados en el Servicio de Partituras,” en *El Patrimonio Musical Español de los siglos XIX y XX: estado de la cuestión*, Madrid, Fundación Xavier de Salas, 1994, pp. 85-101; Martín Abad, Julián: “La colección de manuscritos de la Biblioteca Nacional (nombres propios, fechas, y procedimientos y ocasos de su formación)”, *Memoria de la escritura: manuscritos literarios de la Biblioteca Nacional: del Poema de Mio Cid a Rafael Alberti*, Madrid, 1995, pp. 23-36.

Apéndices

MP/3306/5	1880
<i>Apothéose : suite de valse</i> , Música impresa	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri	

MP/3985/14(5)	1863
<i>Attila Cavatine et variations : opéra de Verdi</i> , Música impresa	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri	

MC/299/59	1878
<i>Babiole : opérette en 3 actes</i> , Música impresa	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri	

MP/3985/15(2)	1868
<i>Un ballo in maschera</i> , Música impresa	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri	

MC/285/40	1861
<i>Un ballo in maschera : opéra de Verdi</i> , Música impresa	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
2 ejemplares disponibles en Sede de Recoletos	

MC/18/51	1874
<i>La Belle Bourbonnaise : opéra comique de A. Coédès</i> , Música impresa	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri	

MC/286/66	1876
<i>La belle poule : opéra bouffe en 3 actes</i> , Música impresa	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri	

Apéndices

MP/3425/29 1878
<i>La Camargo : opéra comique de Ch. Lecocq</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MP/3426/25 1879
<i>La Camargo : opéra comique de Ch. Lecocq</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/299/4 1870
<i>Le canard à trois becs: opéra bouffe d'Émile Jonas</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/299/65 1869
<i>Le canard à trois becs : opéra-bouffe en 3 actes</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MP/3306/2 1868
<i>La cascade : polka pour cornet à pistons avec accompagnem. de piano</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MP/3466/19 1876
<i>Cavatine della Zaira</i> , Música impresa
Mercadante, Saverio (1795-1870)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/282/12 1877
<i>Coucou-polka : pour le piano sur les motifs de l'opéra bouffe La marjolaine de Charles Lecocq</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

Apéndices

MC/285/42 1864
<i>Crispino e la comare : opéra-bouffé des frères Ricci</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/286/3 1864
<i>Crispino e la comare : opéra-bouffé des frères Ricci</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/299/54 1876
<i>La cruche cassée : opéra-comique en 3 actes</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/288/44 1872
<i>Cher amour - Dear love : suite de valse</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/30/41 1876
<i>De bric et de broc : revue</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/286/22 1866
<i>Don Bucefalo : opéra bouffé de Cagnoni</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MP/3985/16 1868
<i>Don Carlos : opéra de Verdi</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/288/65 1868
<i>Don Carlos : opéra de Verdi</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

Apéndices

MC/288/70 1867
<i>Don Carlos : opéra de Verdi</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/286/26 1868
<i>Don Carlos : opéra de Verdi</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/285/39 1860
<i>Don Gregorio : opéra comique en trois actes</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MP/3985/14(3) 1863
<i>Ermani Air et finale : opéra de Verdi</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

M/1620 1853
<i>Extrait de la Grande méthode de cornet à pistons et de saxhorn</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MP/3306/6 1866
<i>Fantaisie sur La muette de Portici : opéra d'Auber</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MP/3402/32 1866
<i>Fantaisie sur Martha : opéra de F. de Flotow</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

Apéndices

MC/285/35 1868
<i>Fantassin et cavalier : quadrille militaire sur des chansons de G. Nadaud</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/287/78 1878
<i>Fiamma d'amore : suite de valse</i> s, Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MP/3953/16 1873
<i>La fille de madame Angot</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MP/3953/17 1873
<i>La fille de madame Angot</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MP/3953/18 1873
<i>La fille de madame Angot</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/286/67 1875
<i>La filleule du roi : opéra-comique en 3 actes</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/299/70 1868
<i>Fleur de thé : opéra-bouffe en 3 actes</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

Apéndices

MP/3985/18 1876
<i>La forza del destino : opéra de Verdi</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MP/3465/9 1875
<i>Girofla quadrille : deuxième quadrille sur des motifs de Giroflé-Girofla de Ch. Lecocq</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/299/49 1875
<i>Girofla quadrille : deuxième quadrille sur les motifs de Giroflé-Girofla de Ch. Lecocq</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MP/3425/39 1879
<i>Le grand Casimir : opérette de Ch. Lecocq</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/18/28 1867
<i>La Grande Duchesse de Gérolstein : polka des rémouleur sur les motifs de J. Offenbach</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/299/68 1867
<i>La Grande Duchesse de Gerolstein : sur les motifs de J. Offenbach</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

M/1713 1853
<i>Grande méthode complète de cornet à pistons et de saxhorn</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

Apéndices

M/5310	1885
<i>Gran método completo de cornetín de pistones y de saxhorn</i> , Música impresa	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri	

MP/1383	2002
<i>Gran método completo para trompeta, corneta, bugle y saxhorn</i> , Música impresa 1ª ed., época 2	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
3 ejemplares disponibles en Sede de Recoletos y Sede de Alcalá	

MP/1992/17	1990
<i>Gran método completo para trompeta, corneta, bugle y saxhorn</i> , Música impresa	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
2 ejemplares disponibles en Sede de Recoletos	

MC/293/11	1876
<i>Jeanne, Jeannette et Jeanneton: opéra-comique de P. Lacome</i> , Música impresa	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri	

MP/3420/6	1876
<i>Jeannette: polka sur les motifs de l'opéra-comique Jeanne, Jeannette &amp; Jeanneton de P. Lacome</i> , Música impresa	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri	

MP/3426/13	1880
<i>La jolie persane: opéra comique de Ch. Lecocq</i> , Música impresa	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri	

MC/302/16	1880
<i>Le joli mexicain: quadrille chansonnette pour le piano</i> , Música impresa	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri	

Apéndices

MP/3306/3 1868
<i>La jongleuse: polka pour cornet à pistons avec accompagnement de piano</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/18/59 1866
<i>José-María: quadrille sur les motifs de Jules Cohen</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/23/52 1878
<i>Joyeux retour: polka pour piano</i> Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/293/9 1877
<i>Juana, Juanita y Juanilla: opéra-comique de P. Lacombe</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/292/65 1877
<i>Juanita: polka sur les motifs de l'opéra-comique Jeanne, Jeannette &amp; Jeanneton</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/293/7 1877
<i>Kosiki: opéra-comique de Ch. Lecocq</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/292/23 1877
<i>Kosiki: polka pour le piano sur les motifs de l'opéra-comique de Charles Lecocq</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

Apéndices

MP/3985/14(4)	1863
<i>I Lombardi: opéra de Verdi</i> , Música impresa	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri	

MP/3985/15(5)	1868
<i>Luisa Miller</i> , Música impresa	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri	

MC/18/37	1875
<i>Ma belle Girofla: polka-mazurka pour piano sur les motifs de Giroflé-Girofla de Ch. Lecocq</i> , Música impresa	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri	

MC/285/37	1861
<i>Les marionnettes: quadrille pour le piano</i> , Música impresa	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri	

MC/283/10	1877
<i>La marjolaine: opéra bouffe en 3 actes de Ch. Lecocq</i> , Música impresa	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri	

MC/284/17	1878
<i>Mazurka des fiançailles</i> , Música impresa	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri	

MP/3550/16	1866
<i>Les mélodies immortelles: fantaisie sur des opéras de Meyerbeer pour cornet à pistons avec accompagnement de piano</i> , Música impresa	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri	

Apéndices

MC/284/16 1877
<i>Mercédès: polka-mazurka</i> Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MP/3306/4 1875
<i>Messe de Requiem de G. Verdi</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MP/3003/10 1992
<i>Método completo de trompeta, cornetín o fliscorno</i> , Música impresa 1ª ed.
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
2 ejemplares disponibles en Sede de Recoletos y Sede de Alcalá

MP/1643 2004
<i>Método completo de trompeta, cornetín o fliscorno</i> , Música impresa 5ª ed.
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
3 ejemplares disponibles en Sede de Recoletos y Sede de Alcalá

MP/1367 2002
<i>Método completo de trompeta, cornetín o fliscorno</i> , Música impresa 4ª ed.
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
2 ejemplares disponibles en Sede de Recoletos y Sede de Alcalá

MP/1226 1999
<i>Método completo de trompeta, cornetín o fliscorno</i> , Música impresa 3ª ed.
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
2 ejemplares disponibles en Sede de Recoletos y Sede de Alcalá

MP/1242 1997
<i>Método completo de trompeta, cornetín o fliscorno</i> , Música impresa 2ª ed.
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
3 ejemplares disponibles en Sede de Recoletos y Sede de Alcalá

Apéndices

M/7212	1984
<i>Método completo de trompeta, cornetín o fliscorno</i> , Música impresa	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
3 ejemplares disponibles en Sede de Recoletos	

M/5414	1954
<i>Método completo de trompeta, cornetín o fliscorno</i> , Texto impreso	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
3 ejemplares disponibles en Sede de Recoletos	

9/41730	1988
<i>Método completo de trompeta, cornetín o fliscorno</i> , Texto impreso	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
2 ejemplares disponibles en Sede de Recoletos y Sede de Alcalá	

9/68440	1984
<i>Método completo de trompeta, cornetín o fliscorno</i> , Texto impreso	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
2 ejemplares disponibles en Sede de Recoletos y Sede de Alcalá	

M/8771	1976
<i>Método completo de trompeta, cornetín o fliscorno</i> , Texto impreso	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
5 ejemplares disponibles en Sede de Recoletos y Sede de Alcalá	

M/7211	1967
<i>Método completo de trompeta, cornetín o fliscorno</i> , Texto impreso	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri	

MP/1106/4	1972
<i>Método completo de trompeta, cornetín o fliscorno</i> , Texto impreso	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
2 ejemplares disponibles en Sede de Recoletos	

Apéndices

MC/286/2 1861
<i>Mi-â-ou: polka des chats</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/284/35 1867
<i>Mignon: opéra en 3 actes de Ambroise Thomas</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/295/52 1868
<i>Monte-Carlo: suite de valse</i> s, Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MP/3985/17 1875
<i>Oberto di San Bonifacio: opéra de G. Verdi</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MP/3306/9 1878
<i>Orangerie-polka: polka brillante pour piano</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MP/3306/7 1879
<i>Pâques-fleuries: opéra comique de P. Lacome</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MP/3306/8 1879
<i>Pâques-fleuries: opéra comique de P. Lacome</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

Apéndices

MC/293/2 1877
<i>Paul &amp; Virginie: opéra en 3 actes de Victor Massé</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/283/7 1876
<i>Paul &amp; Virginie : opéra en 3 actes de Victor Massé</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MP/3306/10 1870
<i>Pauvre Jacques</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/18/65 1868
<i>La Périochole: opéra-bouffe de J. Offenbach</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/300/44 1878
<i>Le petit duc : opéra-comique de Ch. Lecocq</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/301/79 1877
<i>Le petit duc : opéra-comique de Ch. Lecocq</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MP/3465/4 1878
<i>La petite mademoiselle: opéra comique de Ch. Lecocq</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
2 ejemplares disponibles en Sede de Recoletos

Apéndices

MP/3465/3 1878
<i>La petite mademoiselle : opéra comique de Ch. Lecocq</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
2 ejemplares disponibles en Sede de Recoletos

MC/297/12 1876
<i>La petite mariée : opéra-bouffe de Ch. Lecocq</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/287/19 1876
<i>La petite mariée : opéra bouffe de Ch. Lecocq</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MP/3953/4 1877
<i>La petite mariée</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MP/3953/5 1877
<i>La petite mariée</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MP/3953/6 1877
<i>La petite mariée</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/292/39 1878
<i>La petite muette : opéra-comique de Gaston Serpette</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

Apéndices

MC/293/43 1876
<i>Piccolino : opéra-comique de E. Guiraud</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/293/20 1876
<i>Piccolino : opéra-comique de E. Guiraud</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/281/29 1876
<i>Piccolino : opéra-comique de E. Guiraud</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MP/3425/19 1879
<i>Polka brillante sur les motifs de La jolie persane : opéra-comique de Charles Lecocq</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/285/38 1860
<i>Polka des financiers</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
2 ejemplares disponibles en Sede de Recoletos

MC/18/39 1875
<i>Polka des pirates : sur les motifs de Giroflé-Girofla de Ch. Lecocq</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/302/32 1878
<i>Polka du paté d'anguilles sur les motifs de La tzigane : opéra-comique de Johann Strauss</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

Apéndices

MC/295/64 1874
<i>Polka sur Monsieur Polichinelle : opéra-comique de A. Delehelle</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/286/78 1875
<i>Pour vingt cinq francs: sur la chanson de l'Eldorado : sur les motifs des Tsiganes</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
2 ejemplares disponibles en Sede de Recoletos

MC/280/27 1874
<i>Les prés Saint-Gervais: opéra-comique en 3 actes de Ch. Lecocq</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/18/62 1874
<i>Les prés St. Gervais : opéra comique de Ch. Lecocq</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/517/25 1875
<i>Quadrille Giroflé : premier quadrille sur les motifs de l'opéra-bouffe de Ch. Lecocq</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/517/14 1875
<i>Quadrille Giroflé: premier quadrille sur les motifs de l'opéra-bouffe de Ch. Lecocq</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/287/24 1876
<i>Quadrille sur Le pompon de Charles Lecocq</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

Apéndices

MP/3985/15(1)	1868
<i>Rigoletto</i> , Música impresa	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri	

MC/285/41	1864
<i>Rigoletto : opéra de Verdi</i> , Música impresa	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri	

MC/299/67	1867
<i>Robinson Crusóé : opéra-comique</i> , Música impresa	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri	

MC/299/20	1872
<i>Le Roi Carotte : opéra-bouffe de J. Offenbach</i> , Música impresa	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri	

MC/296/5	1872
<i>Le roi Carotte : opéra-bouffe</i> , Música impresa	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri	

M/2500	1845
<i>L'art de chanter appliqué au cornet à pistons et au saxhorn : cent mélodies tirées des operas de Verdi</i> , Texto impreso	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri	

MP/3985/15(4)	1868
<i>Simon Boccanegra</i> , Música impresa	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri	

Apéndices

MC/507/74 1879
<i>Souvenir a Philippe Fahrbach : polka pour piano</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/302/68 1873
<i>Souvenir d'Auber : fantaisie valse pour le piano</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/304/62 1871
<i>Souvenir de Lisbonne: suite de valses</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/288/19 1872
<i>Spérata : valses</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/507/28 1877
<i>La surprise de l'amour: opéra-comique de F. Poise</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MC/518/68 1878
<i>Tout à la joie : quadrille brillant sur les motifs favoris de Fahrbach</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

MP/3985/14(6) 1863
<i>La traviata: opéra de Verdi</i> , Música impresa
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri

Apéndices

MP/3985/14(2)	1863
<i>Il trovatore: opéra de Verdi</i> , Música impresa	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri	

MP/3985/14(1)	1863
<i>Il trovatore: opéra de Verdi</i> , Música impresa	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri	

MC/299/64	1878
<i>L'aumonier du régiment: opéra-comique en un acte de Hector Salomon</i> , Música impresa	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri	

MP/3985/15(3)	1868
<i>Les vêpres siciliennes: opéra de Verdi</i> , Música impresa	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri	

MC/510/40	1880
<i>Welcome: polka nouvelle</i> , Música impresa	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri	

MC/286/21	1866
<i>Žilda: opéra comique de F. de Flotow</i> , Música impresa	
Arban, Jean Baptiste (1825-1889)	
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos en Sala Barbieri	

### APÉNDICE 3

*Ediciones del métodos de Tomás García Coronel en la Biblioteca Nacional de España*

MP/4082	1913
<i>Método completo de cornetín y trompeta ó clarín: escuela práctica y progresiva</i> , Música impresa	
García Coronel, Tomás (1849-)	
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos, en Sala Barbieri	

MP/2497/1	1986
<i>Método completo de cornetín y trompeta ó clarín: escuela práctica y progresiva, cuaderno 1º</i> , Música impresa	
García Coronel, Tomás (1849-)	
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos, en Sala Barbieri	

MP/2497/3	1986
<i>Método completo de cornetín y trompeta ó clarín: escuela práctica y progresiva, cuaderno 2º</i> , Música impresa	
García Coronel, Tomás (1849-)	
1 ejemplar disponible en Sede de Recoletos, en Sala Barbieri	

AHMP/4739/30	1982
<i>Método completo de cornetín y trompeta ó clarín: escuela práctica y progresiva, cuaderno 1º</i> , Música impresa [Reimp. XV]	
García Coronel, Tomás (1849-)	
1 ejemplar disponible en Sede de Alcalá en Ejemplar de conservación	

Apéndices

MP/1661/15	1978
<i>Método completo de cornetín y trompeta ó clarín: escuela práctica y progresiva, cuaderno 2º</i> , Música impresa	
García Coronel, Tomás (1849-)	
2 ejemplares disponibles en Sede de Recoletos	

MP/1704/1	1977
<i>Método completo de cornetín y trompeta o clarín: escuela práctica y progresiva</i> , Música impresa	
García Coronel, Tomás (1849-)	
1 ejemplar disponibles en Sede de Recoletos, en Sala Barbieri	

MP/1704/1	1977
<i>Método completo de cornetín y trompeta o clarín: escuela práctica y progresiva</i> , Texto impreso	
García Coronel, Tomás (1849-)	
2 ejemplares disponibles en Sede de Recoletos y Sala de Alcalá	

MP/1680/7	1975
<i>Método completo de cornetín y trompeta o clarín: escuela práctica y progresiva: cuaderno 1</i> , Música impresa	
García Coronel, Tomás (1849-)	
2 ejemplares disponibles en Sede de Recoletos	

MP/1767/5	1972
<i>Método completo de cornetín y trompeta o clarín: escuela práctica y progresiva: cuaderno 1</i> , Música impresa	
García Coronel, Tomás (1849-)	
2 ejemplares disponibles en Sede de Recoletos	

MP/1674/5	1980
<i>Método completo de cornetín y trompeta o clarín</i> , Música impresa	
García Coronel, Tomás (1849-)	
2 ejemplares disponibles en Sede de Recoletos	