

Título Superior de Música. Especialidad (Interpretación). Trompeta

# MEMORIA

Trabajo Fin de Estudios

---

*TOOT SUITE* (1980) DE CLAUDE BOLLING.  
ANÁLISIS COMPARATIVO DE VERSIONES  
Y PROPUESTA INTERPRETATIVA

ALUMNO: Diego Rodríguez Navarro

---

MODALIDAD A– 100% Interpretativo

TUTOR ACADÉMICO: Jorge Javier Giner Gutiérrez

CURSO 2021-2022

Jaén, febrero de 2022



## RESUMEN

El presente Trabajo Fin de Estudios se centra en la unión que surge en la segunda mitad del siglo XX entre géneros musicales tan diferentes como la música clásica y el *jazz*. A través de la investigación, el análisis y la configuración de una propuesta interpretativa de *Toot Suite* (1980) de Claude Bolling, se verifica que Francia fue el epicentro de este nuevo *crossover* marcado por la influencia del *jazz* en la literatura de la trompeta.

Inserto en un contexto francés que resulta propicio para el desarrollo de esta simbiosis musical, Claude Bolling explora las posibilidades de esta mezcla de estilos en numerosas composiciones para diversos instrumentos. Una de ellas es *Toot Suite*, en la que incorpora el uso de diferentes instrumentos de la familia de la trompeta y juega con los colores que estos le ofrecen. Además, introduce un trío de *jazz* formado por piano, batería y contrabajo, mientras que la parte solista muestra un matiz más propio del estilo clásico.

Además de exponer los principales aspectos del contexto y la vida del compositor, se analizarán los diferentes instrumentos utilizados y la obra en sí y se realizará una comparación de versiones de la misma, para lo que se tendrán en cuenta las grabaciones de Maurice André, Arturo Sandoval, Eric Aubier, Rubén Marqués y Bob Wagner.

## ABSTRACT

This Degree Final Project focuses on the union of classical and jazz musical genres that emerged in the second half of the 20th century. Through the research, analysis and the shaping of a performance proposal of Claude Bolling's *Toot Suite* (1980), it is verified that France was the epicenter of this new crossover characterized by the influence of jazz on trumpet literature.

Within a French environment that seems favorable to the development of the mixture of musical genres, Claude Bolling explores the possibilities between these styles in compositions for different instruments. One of these compositions is *Toot Suite*, in which he uses several instruments of the trumpet family and he shows the varied colours that these offer. Moreover, Bolling introduces a jazz trio made up of piano, drums and double bass, while the soloist remains in a classic style.

In addition to showing the main aspects of the context and Claude Bolling's life, there will be an analysis of the different instruments used and the work itself and a comparison of versions by Maurice André, Arturo Sandoval, Eric Aubier, Rubén Marqués and Bob Wagner.



## ÍNDICE

<b>1.</b>	<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>1</b>
1.1.	Justificación.....	1
1.2.	Objetivos.....	1
1.2.1.	Objetivos generales.....	1
1.2.2.	Objetivos específicos.....	2
1.3.	Fuentes consultadas.....	2
1.4.	Estado de la cuestión .....	3
1.5.	Metodología y estructura.....	5
1.6.	Estimación de medios necesarios para la realización .....	6
1.6.1.	Para la elaboración de la memoria y la exposición.....	6
1.6.2.	Para la interpretación de la obra.....	6
<b>2.</b>	<b>DESARROLLO.....</b>	<b>7</b>
2.1.	Contexto histórico-musical .....	7
2.2.	Claude Bolling (1930-2020) .....	8
2.3.	La obra: <i>Toot Suite</i> .....	9
2.4.	La trompeta en <i>Toot Suite</i> .....	11
2.5.	Comparación de las grabaciones.....	17
2.5.1.	Presentación de las versiones .....	17
2.5.1.1.	Grabación de Maurice André y Claude Bolling.....	18
2.5.1.2.	Grabación de Arturo Sandoval y Jorge Luis Prats.....	19
2.5.1.3.	Grabación de Eric Aubier .....	19
2.5.1.4.	Grabación del Cuarteto Vesperale .....	20
2.5.1.5.	Grabación de Bob Wagner .....	21
2.5.2.	Comparación de las distintas versiones.....	21
2.5.2.1.	Primer movimiento: <i>Allégre</i> .....	22
2.5.2.2.	Segundo movimiento: <i>Mystique</i> .....	25
2.5.2.3.	Tercer movimiento: <i>Rag-Polka</i> .....	30
2.5.2.4.	Cuarto movimiento: <i>Marche</i> .....	33
2.5.2.5.	Quinto movimiento: <i>Vespérale</i> .....	38

2.5.2.6.	Sexto movimiento: <i>Spirituelle</i> .....	42
<b>3.</b>	<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>47</b>
<b>4.</b>	<b>VALORACIÓN CRÍTICA: LIMITACIONES Y TRABAJO FUTURO</b> .....	<b>53</b>
<b>5.</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA CITADA</b> .....	<b>55</b>
<b>6.</b>	<b>ANEXOS</b> .....	<b>59</b>
6.1.	Audios de las distintas versiones.....	59
6.2.	Partituras .....	59

## ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

<b>Ejemplo musical 1.</b> Quinto movimiento Vespérale de Toot Suite de Bolling. Final del primer tema con cuatro compases de nota larga (Bolling, 1982). .....	16
<b>Ejemplo musical 2.</b> Quinto movimiento Vespérale de Toot Suite de Bolling. Variación del final del primer tema donde añade dos semicorcheas al final de cada pulso cuatro compases antes de la indicación J (Bolling, 1982). .....	16
<b>Ejemplo musical 3.</b> Primer movimiento Allègre de Toot Suite de Bolling. Compás número ocho de la indicación Final (Bolling, 1982). .....	24
<b>Ejemplo musical 4.</b> Primer movimiento Allègre de Toot Suite de Bolling. Interpretación de Bob Wagner en el compás número ocho desde la indicación Final (Transcripción propia). .....	24
<b>Ejemplo musical 5.</b> Cuarto movimiento Marche de Toot Suite de Bolling. Dos primeros compases de las indicaciones S y W (Bolling, 1982). .....	36
<b>Ejemplo musical 6.</b> Cuarto movimiento Marche de Toot Suite de Bolling. Variación de las notas en la interpretación de Arturo Sandoval en los tresillos de las indicaciones S y W (Transcripción propia). .....	36

## ÍNDICE DE TABLAS

<b>Tabla 1.</b> Comparación del año de grabación y nacionalidad de cada una de las versiones (Elaboración propia) .....	21
<b>Tabla 2.</b> Comparación de los diferentes parámetros de las versiones del primer movimiento (Elab. propia).....	22
<b>Tabla 3.</b> Comparación de los diferentes parámetros de las versiones del segundo movimiento (Elab. propia).....	25
<b>Tabla 4.</b> Comparación de los diferentes parámetros de las versiones del tercer movimiento (Elab. propia).....	30
<b>Tabla 5.</b> Comparación de los diferentes parámetros de las versiones del cuarto movimiento (Elab. propia).....	33
<b>Tabla 6.</b> Comparación de los diferentes parámetros de las versiones del quinto movimiento (Elab. propia).....	38
<b>Tabla 7.</b> Comparación de los diferentes parámetros de las versiones del sexto movimiento (Elab. propia).....	42



## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1. Justificación

La razón principal por la que se ha realizado este Trabajo Fin de Estudios es la de interpretar una versión propia de la obra para trompeta y trío de *jazz Toot Suite* del pianista y compositor Claude Bolling. Se pueden encontrar diferentes grabaciones de la pieza, pero no tantas de interpretaciones de la obra completa realizadas en directo. Uno de los motivos por los que no suele ejecutarse en vivo podría ser el uso de cinco instrumentos diferentes como son la trompeta en do, la trompeta en mi bemol, la corneta de pistones, el pícolo en si bemol y el fliscorno. Otro de los motivos podría ser la exigencia física a la que está sometido el intérprete con la obra, puesto que *Toot Suite* tiene una duración de cuarenta minutos aproximadamente. El uso de tantos instrumentos diferentes en la interpretación y la larga duración de la obra provocan que su ejecución suponga un reto para el trompetista.

Se ha realizado un estudio de la pieza *Toot Suite* que comprende un análisis interpretativo junto a una comparación de diferentes versiones para la posterior exposición e interpretación en directo de la obra. Otro motivo para realizar una investigación sobre *Toot Suite* es la repercusión que podría tener el análisis de la influencia del género musical *jazz* en la interpretación de esta pieza, ya que al igual que muchas composiciones francesas para trompeta del siglo XX, la obra de Bolling cumple con dicha premisa. Por otra parte, se ha podido comprobar como *Toot Suite* no suele aparecer en la actualidad en las guías didácticas de la asignatura Técnica e Interpretación de la trompeta en los conservatorios superiores españoles, lo que reduce aún más la frecuencia de su interpretación.

### 1.2. Objetivos

#### 1.2.1. Objetivos generales

- Cumplir adecuadamente con los requisitos establecidos por la normativa vigente del Trabajo Fin de Estudios.
- Poner de manifiesto las competencias y los conocimientos adquiridos durante el recorrido en las Enseñanzas Superiores de Música.
- Desarrollar habilidades de investigación, síntesis y redacción.
- Interpretar de manera fundamentada a través de la presente investigación la obra *Toot Suite* del compositor francés Claude Bolling.

### 1.2.2. Objetivos específicos

- Analizar la influencia del *jazz* en la música culta de Europa y, más concretamente, de Francia.
- Crear un contenido teórico que contribuya de manera positiva a la posterior interpretación de la obra.
- Interpretar una obra que no aparece en la guía didáctica del Conservatorio Superior de Música “Andrés de Vandelvira” de Jaén.
- Reunir en la misma pieza la interpretación de seis instrumentos diferentes estudiados por separado en las Enseñanzas Superiores.

### 1.3. Fuentes consultadas

Para la investigación y redacción del presente Trabajo Fin de Estudios se han utilizado diferentes fuentes. La mayor parte de la bibliografía procede de diferentes publicaciones sobre la literatura, historia e interpretación de la trompeta. Además, se han consultado biografías de los intérpretes, trabajos de investigación, libretos de varios CD y vinilos de las diferentes grabaciones estudiadas en el presente trabajo y páginas web en las que se ha podido encontrar información sobre la biografía del compositor y diversos aspectos añadidos en el proyecto.

Para trazar el contexto histórico-musical han sido consultadas fuentes como el trabajo de investigación titulado *Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou* realizado por M. Barrenechea Hutchinson y M. Corro Manrique en 2020; el libro titulado *Historiens & Geographes n° 358: La IVe République, Histoire, Recherches et archives* de L. Tournès publicado en 1997, y el artículo de G. Rodríguez López titulado *La Relación entre el Jazz y la Música Culta Occidental* de la revista número 19 publicada por *filomusica.com* en 2001.

Para el capítulo sobre la vida y obra de Claude Bolling han sido consultados el artículo titulado *Muere el pianista y compositor Claude Bolling* publicado por X. Quirarte el 31 de diciembre de 2020; la información de los apartados *Biographie* y *Film music* de la propia página web del compositor, y la entrada de Claude Bolling en la enciclopedia *Grove Music Online*, escrita por A. Clergeat en 2003.

En cuanto al capítulo sobre la obra *Toot Suite* se han consultado tres fuentes diferentes. Una de ellas es el libreto escrito por Patrick Frémaux en 2006 en el CD de Claude Bolling y Maurice André titulado *Claude Bolling: Toot Suite* y publicado en 1981. La segunda fuente consultada en este capítulo es la tesis doctoral titulada *Claude Bolling's Toot Suite for*

*Toot Suite* (1980) de Claude Bolling. Análisis comparativo de versiones y propuesta interpretativa

*Trumpet and Jazz Piano: A Performance Guide* realizada por Oscar O. Passley en 2012. La tercera y última fuente de esta parte es la tesis de maestría titulada *Memoria del Montaje y de la Ejecución Interpretativa de la obra para diversas trompetas "Toot Suite"*, realizada en 2015 por Nelson Enrique Montoya Palacio.

El siguiente capítulo se titula La trompeta en *Toot Suite*. Para esta parte se han consultado la tesis doctoral titulada *Claude Bolling's Toot Suite for Trumpet and Jazz Piano: A Performance Guide* realizada por Oscar O. Passley en 2012; el libro de literatura de trompeta titulado *Memoria de Trompeta: Aspectos históricos, técnicos e interpretativos del instrumento desde la Antigüedad hasta el siglo XXI* escrito por Jorge Javier Giner Gutiérrez en el año 2020; el libro de literatura de trompeta titulado *The Trumpet Book* de Gabriele Cassone, escrito en 2009; el libro titulado *The Trumpet* publicado en 1988 por Edward Tarr; el libro titulado *A Dictionary for the Modern Trumpet Player (Dictionaries for the Modern Musician)* publicado en 2015 por Elisa Koehler, y el libreto escrito por Patrick Frémaux en 2006 en el CD de Claude Bolling y Maurice André titulado *Claude Bolling: Toot Suite* y publicado en 1981.

El último capítulo del desarrollo incluye la comparación de las distintas versiones. En la introducción de este se han utilizado el libro de Maurice André titulado *Le Soleil doit pouvoir briller pour tout le monde*<sup>1</sup>. *Souvenirs et mémoires de la Trompette du siècle* y publicado en 2007; la tesis doctoral titulada *Claude Bolling's Toot Suite for Trumpet and Jazz Piano: A Performance Guide* realizada por Oscar O. Passley en 2012, y los diferentes libretos de cada uno de los CD de los cuáles se ha realizado la comparación de las diversas interpretaciones.

Las grabaciones utilizadas para la elaboración del trabajo han sido la de Claude Bolling y Maurice André titulada *Claude Bolling: Toot Suite*, publicada en 1981; la de Jorge Luis Prats y Arturo Sandoval titulada *Areito. Toot Suite*, publicada en 1986; la de Eric Aubier titulada *Toot Suite*, publicada en 1998; la del Cuarteto Vesperale titulada *Bolling-Toot Suite*, publicada en 1999, y, por último, la de Bob Wagner, titulada *Toot Suite* y publicada en 2018.

#### **1.4. Estado de la cuestión**

En la literatura sobre la interpretación de la trompeta desde el siglo XX hasta nuestros días, y, más concretamente, de la trompeta en el *jazz*, se pueden encontrar varios documentos que permiten entender más fácilmente la función del instrumento desde el 1900

---

<sup>1</sup> El sol debe brillar para todo el mundo. Recuerdos y memorias de la trompeta del siglo (Trad. propia).

en adelante. Algunos ejemplos son *The Trumpet*, publicado en 1988 por Edward Tarr, y *The Trumpet*, publicado en 2011 por John Wallace y Alexander McGrattan. Los dos libros mencionados abordan la historia de la trompeta desde sus comienzos hasta nuestros días. Además, ambos tratados incluyen un capítulo en el que describen la función del instrumento desde inicios del siglo XX y, en particular, en el *jazz*. Sin embargo, ninguno de los dos menciona al compositor Claude Bolling.

En cuanto a la historia, construcción e interpretación de los diferentes instrumentos de la familia de la trompeta se pueden encontrar varios tratados. En orden cronológico serían *The Trumpet* (1988) de Edward Tarr, *The Trumpet Book* o *La Tromba* (2009) de Gabriele Cassone, *The Trumpet* (2011) de John Wallace y Alexander McGrattan, *A Dictionary for the Modern Trumpet Player (Dictionaries for the Modern Musician)* (2015) de Elisa Koheler y, por último, *Memoria de Trompeta* (2020) de Jorge Javier Giner, que es el único disponible en lengua castellana.

Para entender como llegó el *jazz* al continente europeo y, más concretamente, a Francia, se puede encontrar una publicación sobre la historia de este país. Esta se encuentra en el número 358 del libro *Historiens/Géographes*, en el capítulo *L'américanisation de la culture française ou la rencontre d'un modèle culturel conquérant et d'un pays au seuil de la modernité*<sup>2</sup> (1997) de Ludovic Tournès. Este capítulo ha servido para conocer cómo fue la llegada del género *jazz* a la cultura estudiada en el presente trabajo, aunque no ha aportado información significativa sobre el papel desempeñado por Claude Bolling en este aspecto.

En cuanto al *crossover*<sup>3</sup> tan utilizado en las composiciones de Claude Bolling, es posible acceder a diferentes tesis que tratan las influencias recíprocas de la música clásica y del *jazz* en diversas composiciones tanto del compositor como de los creadores Nikolai Kapustin y Mike Mower. En orden cronológico, dichos trabajos son *Solo Flugelhorn Literature From 1950-2008: An Annotated Bibliography* (2009) de Christopher D. Probst, *Classical and Jazz Influences in the Music of Nikolai Kapustin: Piano Sonata No. 3, Op. 55* (2015) de Yana Tyulkova, *Aproximación a la Relación entre el Jazz y la Música Académica Occidental en el Concierto para Guitarra Clásica y Trío de Jazz de Claude Bolling, Mediante la Descripción y Diferenciación de los Elementos Musicales Propios del Jazz y la Música Académica Occidental* (2015) de Nelson Montenegro y, por último, *Jazz Language in Thought-*

---

<sup>2</sup> La americanización de la cultura francesa o el reencuentro de un modelo cultural conquistador de un país en el umbral de la modernidad (Trad. propia).

<sup>3</sup> Cruce o mezcla (Trad. propia).

*Composed Chamber Works for Flute By Claude Bolling, Nikolai Kapustin, and Mike Mower* (2018) de Min Hee Kim. Este último es el que más ha aportado al presente trabajo por la información acerca de la influencia del jazz, aún tratándose de un estudio de composiciones para flauta.

Es posible acceder a tres trabajos académicos con una temática parecida entre ellas sobre el tema que abarca el presente Trabajo Fin de Estudios. El primero de ellos es *Toot Suite for trumpet and jazz piano* (2017), un Trabajo Fin de Estudios realizado en el Conservatorio Superior de Música "Andrés de Vandelvira" de Jaén por Blanca Díaz. Los otros dos son *Claude Bolling's Toot Suite for Tumpet and Jazz Piano: A Performance Guide* (2012) de Oscar O. Passley y, *Memoria del Montaje y de la Ejecución Interpretativa de la Obra para Diversas Trompetas "Toot Suite"* (2015) de Nelson Enrique Montoya. La publicación de Passley resulta de especial interés para esta investigación por su introducción de entrevistas a grandes trompetistas y al propio Claude Bolling.

### **1.5. Metodología y estructura**

Para la elaboración del presente Trabajo Fin de Estudios se ha seguido una metodología que combina aspectos teóricos y prácticos. La investigación documental ha permitido contextualizar la obra y el compositor, mientras que el análisis musical de la partitura y de las grabaciones ha favorecido la realización de una propuesta interpretativa propia. Después de la aprobación de la propuesta de este objeto de estudio, el primer paso fue contactar con los profesionales que conforman la instrumentación de la obra, piano-jazz, batería y contrabajo, para la organización de los ensayos y la posterior interpretación de la obra.

Para comenzar a realizar la memoria se elaboró una guía con los diferentes capítulos que contiene el trabajo, para así desarrollar un esquema de la estructura. Seguidamente se empezó a buscar la información con la que posteriormente se ha realizado la parte teórica que comprende la época en la que se compuso la pieza, la biografía del compositor, la obra objeto de estudio y los diferentes instrumentos utilizados en la misma.

Se decidió analizar cinco versiones de trompetistas de diferentes nacionalidades, con el objetivo de apreciar las características de las diferentes escuelas que existen para la ejecución de la obra. Las versiones elegidas fueron las de Maurice André y Eric Aubier como trompetistas franceses, la de Arturo Sandoval como trompetista cubano, la de Rubén Marqués como trompetista español y la de Bob Wagner como trompetista estadounidense. Después de realizar una comparación de las cinco grabaciones, se han extraído unas

conclusiones y se ha realizado una propuesta interpretativa propia, enriquecida con el contenido teórico previamente recogido.

La estructura de este Trabajo Fin de Estudios se ha dividido en seis grandes partes denominadas introducción, desarrollo, conclusiones, valoración crítica: limitaciones y trabajo futuro, bibliografía citada y anexos. La introducción se divide en seis apartados: justificación, objetivos (generales y específicos), fuentes consultadas, estado de la cuestión, metodología y estructura y estimación de medios necesarios para la realización. Por otro lado, el desarrollo se divide en diferentes capítulos: contexto histórico-musical, biografía del compositor, la obra en cuestión, análisis interpretativo mediante las trompetas que se utilizan en cada movimiento y una comparación de las versiones, precedida por una presentación de las mismas.

## **1.6. Estimación de medios necesarios para la realización**

### **1.6.1. Para la elaboración de la memoria y la exposición**

- Un ordenador.
- Un software de procesamiento de textos (Microsoft Word).
- Un programa de edición de partituras (Sibelius).
- Fuentes de información sobre el tema a desarrollar.
- Las partituras de la obra objeto de estudio.
- Un programa de presentaciones (Power Point).
- Un proyector.

### **1.6.2. Para la interpretación de la obra**

- Seis trompetas (en do, en mi bemol, en si bemol, corneta de pistones, trompeta pícolo y fliscorno).
- Los instrumentos del trío de *jazz* que acompañan (un piano, un contrabajo y una batería).
- Un pianista, un contrabajista y un baterista.
- Las partituras de trompeta, piano, contrabajo y batería.
- Atriles para los diferentes instrumentistas.

## 2. DESARROLLO

### 2.1. Contexto histórico-musical

En el año 1981, François Mitterrand, veterano líder del Partido Socialista, sucedió a Valéry Giscard d'Estaing como presidente de la República Francesa. En esta etapa, Francia gozaba de una importante prosperidad económica y social. En los años 1980 y 1981 vieron la luz grandes símbolos tecnológicos como el Minitel<sup>4</sup> y el tren de alta velocidad entre París y Lyon. Además de estos avances científicos, también se produjeron cambios sociales como la prohibición de la pena de muerte, la legalización de la homosexualidad, la instauración de la jornada laboral de 39 horas, el establecimiento de las vacaciones anuales de cuatro a cinco semanas y la garantía del derecho de jubilación de los trabajadores a los 60 años (Barrenechea Hutchinson y Corro Manrique, 2020, p. 42).

A finales del siglo XIX aparece en Francia un nuevo término denominado americanización, en este caso en el ámbito de la cultura. Más adelante, con la participación de Estados Unidos en la victoria de la Primera Guerra Mundial, se promovió en Francia la distribución de productos americanos como el *jazz*, los cómics o el cine. En contra de esta americanización aparecieron personajes importantes e intelectuales como Georges Duhamel, que era el mayor representante de este antiamericanismo, o Robert Aron y Arnaud Dandieu, quienes publicaron *Le cancer américain*<sup>5</sup> en 1931 (Tournès, 1997, p. 65).

Después de la Segunda Guerra Mundial, aparece en Francia un nuevo movimiento de americanización, con mayor repercusión que el anterior. La llegada del modelo social y cultural americano a Francia está estrechamente ligada a la reconstrucción y la modernización del país que siguieron a la guerra. El modelo de consumo estadounidense de principios del siglo XX no solo refleja cambios fundamentales en la sociedad francesa a partir de los años cincuenta, sino que se extendió por Europa desde 1945 (Tournès, 1997, p. 65).

El *jazz* llegó a Francia en la década de 1920, pero alcanzó su mayor éxito a partir de 1945 de la mano de Sidney Bechet. Desde 1946 hasta finales de los años cincuenta se instalaron numerosos músicos de *jazz* en este país. Esto hizo que los músicos franceses tuvieran a su disposición maestros con una gran trayectoria como el baterista Kenny Clarke. Tener cerca intérpretes de *jazz* de este calibre propició que a mediados de los años

---

<sup>4</sup> Ordenador personal presente en todos los hogares.

<sup>5</sup> Cáncer americano (Trad. propia).

cincuenta nombres como Martial Solal, Pierre Michelot, Barney Wilen y Claude Bolling se dieran a conocer internacionalmente en este género (Tournès, 1997, pp. 66-69).

A partir de los años sesenta, y en especial en décadas posteriores, un amplio número de músicos se lanzó a la interpretación de composiciones que mezclaban el *jazz* con lo clásico. Este hecho tiene una gran importancia desde el punto de vista sociológico, pues así el *jazz* consiguió reunir a un mayor número de adeptos del que tenía hasta entonces. El interés francés por la búsqueda de nuevas sonoridades ya se había hecho visible a través de la figura de Maurice Ravel, que, en su *Concierto para Piano y Orquesta en sol mayor* compuesto en 1931, ya utilizó la escala de *blues* (Rodríguez López, 2001).

## 2.2. Claude Bolling (1930-2020)

Claude Bolling nació el 10 de abril de 1930 en Cannes (Francia) y falleció a la edad de 90 años el 29 de diciembre de 2020 en Garches, París. Bolling fue compositor, pianista, arreglista y director y descubrió el *jazz* a través de grabaciones de Duke Ellington y Louis Armstrong, entre otros (Quirarte, 2020). En Niza, con 14 años, se le reconoció como un niño prodigio del piano-*jazz* y, a partir de ese momento, Bolling comenzó a interesarse por este género. En esta época, Marie Louise "Bob" Colin descubrió sus capacidades para la improvisación, por lo que le impartió clases y lo animó a ir a París, donde ganó un concurso *amateur de jazz* en 1944 (Bolling, s. f.).

Bolling obtuvo una formación tanto en armonía como en contrapunto, pero la mayor parte de su educación musical vino dada por la audición de numerosas grabaciones. Un año después de ganar el concurso de París, Bolling formó un pequeño grupo musical con el que interpretaba principalmente música del gran pianista y compositor al que tanto admiraba: Duke Ellington. En esta época, la música interpretada por Bolling estaba altamente influenciada por el estilo del *jazz* de Nueva Orleans. En 1948, a la edad de 18 años, grabó su primer disco y acompañó a Chippie Hill en un festival de *jazz*. Posteriormente colaboró en conciertos y grabaciones de los grandes músicos de *jazz* estadounidenses que se daban cita en el Club Saint Germain de París, entre los que se encontraban Rex Stewart, Paul Gonsalves o Cat Anderson, entre otros (Clergeat, 2003).

En 1956 creó una Big Band tributo al gran pianista de *jazz* Duke Ellington, agrupación que cumplió sesenta años en 2016, justo el año en el que Claude Bolling se retiró de los escenarios. La banda sigue activa desde entonces bajo la dirección del que fue baterista habitual de Bolling desde 1985: Vicent Cordelette (Bolling, s. f.).



Claude Bolling tiene una trayectoria como compositor de bandas sonoras muy amplia, pues ha escrito música para más de un centenar de películas y programas de televisión. La primera composición que hizo en este género musical fue para el corto cinematográfico *Around a Trumpet* (1952) de Pierre Neurise. Sus composiciones de cine más reconocidas son *Borsalino* de Jacques Deray y *California Suite* de Herbert Ross, escritas en 1970 y 1978 respectivamente (Bolling, s. f.).

El género *crossover* entre la música clásica y el *jazz* comienza con las obras *Sonate pour Deux Pianistes* y *Suite for flute and jazz piano*. A partir de estas composiciones, y después de observar el éxito que obtuvieron, comenzó a utilizar mucho más esta mezcla de estilos con artistas de renombre como el flautista Jean-Pierre Rampal, el violonchelista Yo-Yo Ma, el violinista Pinchas Zukerman o el trompetista Maurice André. Su estilo con el piano muestra la influencia de Duke Ellington y ha sido considerado el mejor pianista francés de *ragtime* (Alonso, 2001, p. 32).

### 2.3. La obra: *Toot Suite*

Claude Bolling grabó en 1974 la *Suite for Flute and Jazz Piano* junto al flautista Jean-Pierre Rampal. Esta grabación fue todo un éxito, pues llegó a ser disco de oro y diez años después de su publicación aún seguía en la lista de mayores ventas de la discográfica *CBS Masterworks*. Después de este trabajo discográfico, grandes concertistas como el violonchelista Yo-Yo Ma o el violinista Pinchas Zukerman acudieron a Bolling en busca de nuevas composiciones basadas en el estilo del compositor francés (Frémeaux, 2006).

Con estas composiciones, Claude Bolling intentaba fomentar la fusión del instrumentista clásico con el piano-*jazz*, ya que este instrumento y el estilo descrito había marcado las raíces musicales del compositor. La composición de estas obras no tuvo como finalidad un uso comercial, sino que fueron utilizadas como material para grandes artistas con diversos talentos que habían promovido la necesidad de actuar juntos desde la admiración y el respeto mutuo (Frémeaux, 2006).

La pieza *Toot Suite*, para trompeta, piano-*jazz*, batería y contrabajo, fue compuesta en el año 1980 para el gran trompetista Maurice André, que admiraba al famoso músico de *jazz* John Birks "Dizzy" Gillespie. Aunque otros grandes músicos le habían solicitado composiciones, Claude Bolling se inspiró en este gran concertista de trompeta para hacer *Toot Suite*. La obra la estrenó Maurice André en 1980 en el programa de televisión francés *Le Grand Echiquier*. El compositor describe en una entrevista realizada por Oscar O. Passley cómo llegó a componer esta obra para este gran intérprete:

After having composed a Sonata for Two Pianists for Jean-Bernard Pommier (originally written for a tv-show), the great flutist Jean-Pierre Rampal after hearing this musical dialogue between a classical and a jazz pianist, requested a composition for his classical flute and my jazz piano. That's how the Suite for Flute was written. After hearing that, other great classical soloists requested from me some compositions between their classical language and my jazz piano. After having composed a Suite for violinist Pinchas Zukerman... I remembered this exceptional classical trumpet player I had heard with Henri Salvador a few years before and I had the idea of a composition for him<sup>6</sup> (Passley, 2012, p. 3).

*Toot Suite* es una obra muy completa puesto, que su interpretación exige utilizar varios tipos de trompetas y esto le otorga una gran dificultad. El uso de diferentes instrumentos de viento metal fue otro de los aspectos importantes para la dedicación de la pieza al gran trompetista francés Maurice André. La suite es una aproximación del *jazz* al intérprete clásico. Según Nelson Enrique Montoya, no hay nada improvisado en la parte del solista ni en la del resto del grupo (Montoya, 2015, p. 43). Se debe señalar que esto ocurre en todas las partes exceptuando las improvisaciones del piano, aunque Claude Bolling escribe las suyas propias en las partituras.

La introducción de los diferentes instrumentos en la parte solista de *Toot Suite* encuentra su razón en la dedicatoria a Maurice André. En el tercer movimiento, titulado *Rag-Polka*, se utiliza la corneta de pistones para recordar los inicios del concertista francés en la banda de mineros de su pueblo natal, Alès. La trompeta pícolo se incluyó en esta pieza en los movimientos cuarto y sexto, quizás por ser el instrumento más utilizado por Maurice André en sus interpretaciones de piezas del Barroco. También fue solicitado por el solista el uso del fliscorno en el quinto movimiento. Así, se puede apreciar un gran contraste en relación con el sonido brillante y el registro agudo de la trompeta pícolo (Frémaux, 2006).

El *jazz* es un estilo que influyó bastante en gran parte del repertorio francés escrito para trompeta, aunque en *Toot Suite*, a diferencia del resto de composiciones, se utiliza una sección rítmico-armónica propia de este género: piano-*jazz*, batería y contrabajo. Como

---

<sup>6</sup> Después de haber compuesto una sonata para dos pianos para Jean-Bernard Pommier (escrita originalmente para un programa de televisión), después de escuchar este diálogo musical entre un pianista clásico y un pianista de jazz, el gran flautista Jean-Pierre Rampal me pidió una composición para su flauta clásica y mi piano-*jazz*. Así se escribió la Suite para flauta. Después de escucharla, otros grandes solistas clásicos me pidieron algunas composiciones combinando su lenguaje clásico y mi piano-*jazz*. Después de haber compuesto una Suite para el violinista Pinchas Zukerman... recordé al excepcional trompetista clásico que había escuchado con Henri Salvador unos años atrás y tuve la idea de realizar una composición para él (Trad. Propia).

ocurre con la mayoría de las obras francesas para trompeta del siglo XX, la suite de Claude Bolling es muy compleja de ejecutar (Passley, 2012, p. 4). Quizá sea esta dificultad la que explique por qué hay tan pocas grabaciones interpretando *Toot Suite* en directo.

## 2.4. La trompeta en *Toot Suite*

En la obra *Toot Suite*, Claude Bolling introdujo diferentes tipos de trompetas e instrumentos afines a la misma. Utilizó uno distinto para cada movimiento, excepto en los movimientos cuarto y sexto, en los que optó por repetir el uso de la trompeta pícolo. Al escuchar la pieza se percibe que la intención del autor pudo ser la de aportar a cada una de las trompetas una personalidad distinta, acorde al estilo de cada movimiento.

El cambio de instrumentos es un aspecto que puede acarrear problemas para el trompetista. Al tener una construcción, tamaño y boquilla distintas, la manera de interpretar es diferente con cada instrumento. Variar el modo de ejecución en cada movimiento implica que el intérprete tenga que adaptarse a cada instrumento de manera ágil y flexible. Actualmente, se están componiendo conciertos para trompeta en los que hay que cambiar de instrumento en diferentes partes de la obra, como son *El Concierto de Otoño* de Arturo Márquez o *Cantos y Revueltas* del trompetista Pacho Flores.

En la obra *Toot Suite*, las cinco trompetas que se utilizan son la trompeta en do en el primer movimiento, la trompeta en mi bemol en el segundo movimiento, la corneta de pistones en si bemol en el tercer movimiento, la trompeta pícolo en si bemol en los movimientos cuarto y sexto y el fliscorno en el quinto movimiento. En el primer y en el segundo movimiento, Bolling incluye la transcripción a trompeta en si bemol en las partituras originales, aunque la composición de estos movimientos parece que estaba concebida en primer lugar para el uso de trompeta en do y trompeta en mi bemol, respectivamente. El propio Claude Bolling contestó de esta manera en una entrevista realizada por Oscar O. Passley en 2012:

Each movement of the Toot Suite is written for a different trumpet: flugelhorn, piccolo, in D, in C... because Maurice André played all these different trumpets. That was a game and a challenge for that exceptional artist, but I did not realize that it would be a difficult challenge for others trumpet players<sup>7</sup> (Passley, 2012, p. 31).

---

<sup>7</sup> Cada movimiento de *Toot Suite* fue escrito para una trompeta diferente: fliscorno, pícolo, en re, en do... porque Maurice André interpretaba todos estos instrumentos. Esto suponía un reto divertido para este artista excepcional, aunque no fui consciente de que este hecho sería una tarea difícil para otros trompetistas (Trad. propia).

En el primer movimiento, titulado *Allégre*<sup>8</sup>, se utiliza la trompeta en do, cuya tubería tiene una longitud de aproximadamente 1,20 metros (Giner Gutiérrez, 2020, p. 23). Actualmente es común el uso de este instrumento en el trabajo orquestal y en la interpretación de obras escritas en el siglo XX, como el *Concierto para trompeta y orquesta* de Henri Tomasi o el *Concertino para trompeta, orquesta de cuerdas y piano* de André Jolivet.

Al comienzo del movimiento, Bolling presenta cuatro compases de trompeta sola con una melodía con carácter de danza, en un tiempo de tres por cuatro y con una figuración de negras y corcheas. Esta estructura requiere en la interpretación por parte del trompetista una articulación clara y precisa, destacando así la brillantez del instrumento. En el cuarto compás comienza un discurso a modo de canon entre la trompeta y el piano hasta que en la conclusión de este primer tema se incorpora el resto de la sección rítmica.

En la siguiente intervención de la trompeta sigue apareciendo la misma fórmula rítmica con características similares, aunque presenta ciertas variaciones en cuanto a articulación. Esta es diferente en cada compás, lo que añade una dificultad extra a la interpretación. A continuación, se presenta una sección *cantabile* en la que la trompeta alcanza su máximo lirismo dentro del movimiento, antes de volver a repetir las dos secciones anteriores.

Para finalizar el movimiento, Bolling describe esta última sección, de nuevo, con el término *cantabile*, pero se basa en motivos de la primera sección. Esta última introduce variaciones en aspectos técnicos, tales como una mayor amplitud del registro y el uso de diferentes articulaciones: simple y doble picado, ligado, etc.

En el segundo movimiento, titulado *Mystique*<sup>9</sup>, se utiliza la trompeta en mi bemol, que es un instrumento más agudo y tiene una longitud de tubo de 95 centímetros aproximadamente (Giner Gutiérrez, 2020, p. 23). Con la trompeta en mi bemol se suelen interpretar actualmente en público las obras del período clásico, como el *Concerto per il clarino en mi bemol mayor* (1976) de Franz Joseph Haydn y el *Concerto a tromba principale en mi bemol mayor* (1803, originalmente en mi mayor) de Johann Nepomuk Hummel. Estos conciertos fueron concebidos para la *organisierte Trompete* o trompeta organizada, conocida actualmente como trompeta de llaves. Otro de los usos frecuentes de la trompeta en mi bemol es su interpretación en las *brass bands*.

En el comienzo del segundo movimiento, el compositor decidió escribir en la partitura de piano un compás de doce por ocho con grupos de tres corcheas en la mano derecha, es

---

<sup>8</sup> *Allégre*: Animado (Trad. Propia).

<sup>9</sup> *Mystique*: Misterioso

decir, la parte escrita en clave de sol, y un acompañamiento de blancas en compás de cuatro por cuatro en la mano izquierda, parte escrita en clave de fa. Tras la introducción de piano de seis compases, la trompeta comienza su tema en compás de cuatro por cuatro en registro agudo y con motivos líricos.

Cuando termina esta sección, en la que el trompetista muestra la parte más íntima del instrumento, hay un breve descanso. En él, se unen la batería y el contrabajo al piano, pasando a presentar un claro compás de doce por ocho, escrito esta vez por el compositor. La nueva parte se caracteriza en la voz de la trompeta por mostrar lo opuesto a la sección anterior. Este aspecto recuerda al primer movimiento por el tipo de articulación utilizado en los pasajes por grados conjuntos, en los que el movimiento de las melodías une los diferentes registros del instrumento. Se puede apreciar en esta sección cómo el cuarteto al completo interpreta en un estilo jazzístico.

Después de una improvisación para el piano de trece compases, escrita por Claude Bolling en las partituras, continúan los motivos articulados de semicorcheas. En este caso, el compositor escribió un juego de alternancia de acentos en la parte de trompeta y de piano. En esta sección se acentúa un pulso del compás cada tres semicorcheas y el siguiente pulso cada dos. A esta sección le sigue una transición en la que se mezclan motivos de articulación de esta última sección con motivos ligados, para volver al mismo tema del principio.

En el tercer movimiento, titulado *Rag-Polka*, se utiliza la corneta de pistones en si bemol. Este instrumento no es de la familia de la trompeta, sino que es afín a ella, puesto que el tamaño de la boquilla y su forma son similares. Por construcción es un instrumento más cónico que la trompeta y actualmente se fabrica de dos formas diferentes: el modelo inglés y el modelo americano. Su uso depende de la zona geográfica, el tipo de agrupación en la que se interprete y la sonoridad que se esté buscando para la ejecución (Giner Gutiérrez, 2020, p. 41).

Se puede apreciar en este movimiento cómo Bolling utiliza un lenguaje basado en la estructura compositiva derivada del concertismo romántico para la corneta de pistones. En este tipo de composiciones es necesario que el intérprete domine articulaciones variadas, como es el caso en este movimiento del doble y triple picado (Koehler, 2015, p. 40). La *Polka* con variaciones fue un género popular en Alemania y Francia a principios del siglo XX. Con el título del movimiento, el compositor muestra las raíces comunes que comparten el *ragtime* y la *polka* (Frémaux, 2006). Durante la intervención del trompetista en este movimiento, Bolling escribió para la parte de piano-jazz un acompañamiento de corcheas en

tiempo y contratiempo. Con esta estructura, el oyente puede percibir la relación del movimiento con la música de un local o club de comienzos del siglo XX.

Hay una repetición que hace volver al quinto compás del comienzo del movimiento, por lo que se vuelve a interpretar la primera sección. Al finalizar esta parte aparece el trío del movimiento, en el que la trompeta interpreta una melodía ligada y sencilla, mientras en la parte del piano aparece un adelanto de lo que será la nueva intervención de la corneta de pistones para finalizar el movimiento. Esta conclusión se asemeja a las variaciones escritas para corneta de pistones por Jean-Baptist Arban.

En el cuarto movimiento, titulado *Marche*<sup>10</sup>, se utiliza la trompeta pícolo en si bemol, instrumento que tiene una longitud de alrededor de 70 centímetros y está afinado una octava más aguda que la trompeta en si bemol. Normalmente posee un cuarto pistón que permite ampliar dos tonos descendentes su registro grave (Giner Gutiérrez, 2020, p. 24). Actualmente, el repertorio que más se interpreta con este instrumento es el barroco, ya sean conciertos originales para el instrumento o transcripciones de oboe, violín o flauta.

Este movimiento está escrito en cuatro por cuatro y el primer tema que expone el solista es una melodía sencilla de negras, corcheas y tresillos en un registro medio para la trompeta pícolo. El único instrumento que acompaña este tema es el piano, también con un acompañamiento simple, generalmente de negras y corcheas. Al finalizar esta sección, batería y contrabajo se unen al piano, mientras la trompeta descansa. En esta ocasión, el compositor escribe los términos *Jazz Style* y *equal and legato*. Con ello, el trío instrumental debe interpretar, según la indicación, en un estilo de *jazz* con *swing* o estilo clásico. La siguiente parte es la repetición del primer tema, en la que Bolling solo añade dos intervenciones más al trompetista.

Para la siguiente sección, el compositor escribe una improvisación de *jazz* al pianista de ocho compases de duración a modo de transición. Después de esta intervención jazzística del piano, la siguiente aparición de la trompeta contiene corcheas en pianísimo y en ella se puede apreciar el comienzo de una parte más virtuosa, con mayor amplitud de registro y diferentes articulaciones.

El movimiento continúa con los dos primeros compases del primer tema variado. Bolling escribe de nuevo el cambio de estilos con los términos *jazz*, en las intervenciones solistas de la trompeta, y *equal* a modo de respuesta del acompañamiento. Esto varía cuando el

---

<sup>10</sup> *Marche*: Marcha

trompetista ejecuta junto a la sección rítmica en estilo clásico con motivos de la primera y segunda sección del movimiento.

La siguiente parte es una marcha en estilo *jazz* con una melodía que no había sido expuesta todavía. Está basada en una frase con motivos en tresillos, que son utilizados durante todo el movimiento tanto en la parte de la trompeta como en la de piano. A esto le sigue una improvisación en estilo *jazz* por parte del piano con una extensión de veinte compases. Desde este momento hasta el final del movimiento, Bolling utiliza motivos de esta *jazz march* y de secciones anteriores que son variadas por medio de la repetición de notas en estructuras rítmicas de tresillos o semicorcheas.

En el quinto movimiento, titulado *Vespérale*<sup>11</sup>, se usa el fliscorno, cuya longitud es de 1,37 metros aproximadamente, al igual que la de la trompeta en si bemol. Junto a la corneta de pistones es un instrumento afín a la trompeta, pero, en este caso, su construcción es más cónica y su boquilla es más profunda. Años atrás existía la especialidad de fliscorno en los conservatorios de España, pero esta especialidad desapareció y ahora lo interpretan los mismos trompetistas. Se utiliza en música de *jazz* y en bandas de música (Giner Gutiérrez, 2020, p. 42). Existen obras para este instrumento como *Romance* de Andrés Valero-Castells o *Flugelhorn and Piano* de Michael Nyman.

Este movimiento comienza con una introducción para piano de trece compases en semicorcheas. A continuación, el solista interpreta con el fliscorno una melodía simple y expresiva al estilo de una balada de *jazz*, mientras la sección rítmica lo acompaña en figuraciones simples de corcheas y negras. Este tema está compuesto por motivos de dos semicorcheas y una corchea descendentes ligados a blancas y negras. Hasta la siguiente pausa del fliscorno, toda su intervención es técnicamente sencilla y en un registro medio-grave.

En la siguiente sección vuelve a aparecer el tema del comienzo, tanto los trece compases de introducción del piano como el mismo inicio del fliscorno. Solo varían en esta parte los últimos cuatro compases escritos para el instrumento de viento metal. Anteriormente eran cuatro compases con una nota larga ligada y ahora añade una nueva variación al solista con dos semicorcheas en el último pulso de cada compás (véase en los ejemplos musicales 1 y 2). De este modo, es posible enlazar con el sonido *tenuto* del primer pulso del siguiente compás. Para seguir variando este tema, el compositor escribe una improvisación de tres compases al piano que sirve de puente con la siguiente sección. Esta se compone de

---

<sup>11</sup> *Vespérale*: Anochecer

corcheas ascendentes y descendentes para el solista, mientras que en la sección rítmica aparece el término *Double T<sup>o</sup> (Swing)* en la partitura.



**Ejemplo musical 1.** Quinto movimiento *Vespérale* de *Toot Suite* de Bolling. Final del primer tema con cuatro compases de nota larga (Bolling, 1982).



**Ejemplo musical 2.** Quinto movimiento *Vespérale* de *Toot Suite* de Bolling. Variación del final del primer tema donde añade dos semicorcheas al final de cada pulso cuatro compases antes de la indicación J (Bolling, 1982).

El siguiente apartado comienza con una improvisación del piano en la que se inserta una breve intervención del fliscorno. Al finalizar esta, el solista tiene un nuevo motivo escrito en seisillos ascendentes, con los que llega a un registro agudo y baja al grave con la utilización de corcheas ligadas descendentemente. A través de este fragmento enlaza con el motivo final, que es la melodía principal del movimiento expuesta al comienzo de este por el fliscorno.

El sexto movimiento, titulado *Spirituelle*<sup>12</sup>, se compuso para la trompeta pícolo en si bemol, al igual que el cuarto movimiento. La primera sección comienza en compás de nueve por cuatro, dividido en cuatro por cuatro, tres por cuatro y dos por cuatro. La introducción la presentan el contrabajo, la batería y el piano durante dos compases en corcheas. Este comienzo es el mismo acompañamiento utilizado cuando el solista comienza a partir del compás número tres. Esta sección está escrita en un registro medio-agudo para la trompeta pícolo y en ella se utilizan corcheas y semicorcheas con articulación clara y precisa.

<sup>12</sup> *Spirituelle*: Espiritual



En la siguiente sección aparece el término *cantabile*, con figuración de negras y corcheas. Este motivo enlaza con otros parecidos a los de la primera parte, con el uso de corcheas y semicorcheas articuladas. El acompañamiento del piano está formado por una figuración de corcheas y negras y son constantes las respuestas del piano a la trompeta cuando esta tiene notas largas o silencio al finalizar las frases.

La siguiente parte incluye un cambio de compás a nueve por ocho durante dieciséis compases. La trompeta tiene cuatro compases de espera y comienza con un nuevo motivo, también escrito en semicorcheas y corcheas. Este motivo enlaza con cinco compases de blancas con puntillo y negras con puntillo, mientras el piano responde con el mismo motivo expuesto por la trompeta. Después de esta intervención, aparecen cuatro compases en nueve por cuatro con el mismo motivo del principio para la conclusión de esta sección.

La siguiente sección comienza en cuatro por cuatro, con el término *swing* escrito en la partitura de piano. En este momento se puede apreciar cómo el teclado tiene una parte bastante solista con improvisaciones. La trompeta se limita a responder al piano en sus intervenciones con motivos sincopados que luego enlazan con semicorcheas, para así llegar de nuevo a un compás de nueve por cuatro, en el que aparece el mismo tema del principio del movimiento. El compositor añade a este tema una progresión utilizando semicorcheas y, posteriormente, dos seisillos de semicorcheas ascendentes y un fa agudo en la trompeta pícolo para dar por finalizada la pieza.

## **2.5. Comparación de las grabaciones**

Para la realización de este Trabajo Fin de Estudios se van a comparar cinco versiones diferentes de grandes trompetistas, entre las que se encuentran las grabaciones de Maurice André, Arturo Sandoval, Eric Aubier, Rubén Marqués y Bog Wagner.

En este apartado, los parámetros a tener en cuenta para la comparación serán el año de grabación, la nacionalidad de los intérpretes, la duración de cada movimiento, el tempo, la agógica, la descripción del instrumento utilizado, la fidelidad a la partitura, la descripción del color, la técnica interpretativa, las articulaciones, la dinámica y el fraseo.

### **2.5.1. Presentación de las versiones**

A continuación, se aportarán algunos detalles referidos a las distintas grabaciones que se han utilizado para la comparación de versiones. Se prestará especial atención a los intérpretes de cada una de ellas, las discográficas con las que se realizaron, el año de publicación y algunos datos relevantes de las interpretaciones que aportan una mayor

claridad en la realización de la comparación y el diseño de una propuesta interpretativa propia.

### 2.5.1.1. Grabación de Maurice André y Claude Bolling

La grabación de Maurice André y Claude Bolling es la primera que se realizó, puesto que lo hicieron el solista para el que se compuso la obra y el propio compositor como pianista. Además de ser artistas excepcionales, un rasgo que tienen en común es la nacionalidad francesa. Este disco se grabó en París en 1981 junto a la discográfica *Sony BMG Music Entertainment*. En este trabajo, además de Maurice André y Claude Bolling, participaron en la sección rítmica Guy Pedersen con el contrabajo y Daniel Humair con la batería (Bolling y André, 1981).

Después de escribir una suite para el violinista Pinchas Zukerman, Bolling recordó al gran trompetista Maurice André. A él le escribió la obra *Toot Suite* por la brillante carrera que llevaba hasta el momento y la facilidad que tenía para interpretar con cualquier instrumento de la familia de la trompeta. En la fecha de la composición de la pieza, 1980, Maurice André tenía cuarenta y siete años. Hasta este año había conseguido ganar el premio internacional de Ginebra en 1955, cuatro después de haber comenzado sus estudios en el Conservatorio Superior de Música de París. Posteriormente, en 1963, obtuvo el primer premio en el prestigioso concurso ARD (*Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland*<sup>13</sup>) de Múnich.

Debido al prestigio del que gozó Maurice André a partir de la segunda mitad del siglo XX, Claude Bolling pensó en él para la creación de la pieza objeto de estudio. Fue el mismo André quien propuso al compositor la utilización de la corneta de pistones y el fliscorno en alguno de los movimientos de la obra. El motivo por el que introdujo la corneta de pistones fue el de recordar los comienzos de Maurice André con este instrumento y con el fliscorno perseguía realizar un cambio sustancial de color entre los dos movimientos de pícolo (Frémaux, 2006). André, en su libro *Le Soleil doit pouvoir briller pour tout le monde*<sup>14</sup>, dejó escritas estas palabras sobre Claude Bolling y *Toot Suite*:

Claude Bolling, cet excellent compositeur et interprète, m'a écrit une oeuvre spéciale où tous les instruments de la famille de la trompette pourraient intervenir, la "Toot

---

<sup>13</sup> Consorcio de instituciones públicas de radiodifusión de la República Federal de Alemania (Trad. propia).

<sup>14</sup> El sol debe poder brillar para todo el mundo (Trad. propia).

Suite" qui mélange le jazz et le classique, dans ce que l'on appelle généralement la cross-over music<sup>15</sup> (André, 2007, p. 67).

### 2.5.1.2. Grabación de Arturo Sandoval y Jorge Luis Prats

El trabajo discográfico de Arturo Sandoval y Jorge Luis Prats es la segunda grabación realizada después de la de Maurice André. Este disco se realizó en Cuba en 1986 por medio de los Estudios de Grabaciones EGREM, siendo grabado y mezclado por Jerzy Belc. Todos los músicos que participaron eran procedentes de este país. Arturo Sandoval es el intérprete de trompeta, Jorge Luis Prats el pianista, Jorge Reyes el contrabajista y Bernardo García el baterista del conjunto (Prats y Sandoval, 1986).

En 1976, en el Hotel Nacional de La Habana, el gran escritor Julio Cortázar quedó asombrado con el trompetista Arturo Sandoval en la presentación de un nuevo grupo de jazz, en el que interpretaba junto a Jorge Varona un duelo de trompetas. Al año siguiente, en 1977, el pianista Jorge Luis Prats se proclamaba vencedor del Primer Gran Premio del Concurso Marguerite Long y los premios Chevillon-Bonnaud y Maurice Ravel. El novelista y musicólogo Alejo Carpentier asistió a un concierto de este en París y quedó gratamente sorprendido. Las relaciones de Cortázar y Carpentier en París impulsaron casualmente la fusión de estos dos músicos, pues Sandoval y Prats unieron sus carreras para la realización de *Toot Suite* (Acosta, 1986). Leonardo Acosta, en las notas de la grabación de este trabajo, describiría del siguiente modo la obra:

La obra en sí, una suite para trompeta y "piano de jazz" se pudiera calificar de ecléctica y en gran medida lo es, pues integra de manera muy funcional el barroquismo de Vivaldi con el clasicismo de un Mozart y toda una tradición francesa que incluye los nombres de Ibert, Lalo, D'Indy, Massenet, Frank, Paul Dukas, Ravel, Paul Bonneau, Eugene Bozza, Faure, Jolivet, Henri Broser, Michel Lagrand, y en sus últimos exponentes incorpora elementos del jazz, género que siempre tuvo su avanzada europea en Francia (Acosta, 1986).

### 2.5.1.3. Grabación de Eric Aubier

Eric Aubier dispone de tres álbumes que contienen la obra *Toot Suite*. El primero de ellos fue publicado en 1998 por la reconocida tienda de música *Feeling Musique Paris*, situada en

---

<sup>15</sup> Claude Bolling, el excelente compositor e intérprete, me escribió una obra muy especial en la que se podían tocar todos los instrumentos de la familia de las trompetas, "*Toot Suite*", que mezcla el jazz y la música clásica, lo que generalmente se llama *crossover* (Trad. propia).

la Calle Roma de la capital francesa. Según los datos recogidos podría decirse que la propia tienda quiso promocionar los instrumentos de la casa americana Schilke, puesto que todas las trompetas utilizadas en este trabajo eran de esta marca, exceptuando el fliscorno, que era de la marca Kanstul. El segundo álbum fue publicado en 2005, trabajo realizado por la discográfica *Music Square*. El último fue publicado en 2017 y titulado *Virtuoso* y en él aparecen una gran variedad de conciertos para trompeta entre los que se encuentra *Toot Suite*. Este trabajo fue realizado por la discográfica *Indesens*.

Si se escuchan las tres grabaciones puede dar la sensación de que son la misma versión, aunque no se han encontrado datos al respecto. En los tres trabajos discográficos aparecen los nombres de los mismos instrumentistas. Estos intérpretes son Eric Aubier con la trompeta, Hervé Sellin con el piano, André Ceccarelli con la batería y Riccardo del Fra con el contrabajo (Aubier, 1998).

Oscar Passley, en su trabajo sobre *Toot Suite* de 2012, realizó una entrevista al trompetista francés en la que Aubier afirma que en el trabajo discográfico de 2005 utilizó la trompeta en do Yamaha Xeno special model Eric Aubier, la trompeta en mi bemol Selmer, el pícolo Schilke, la corneta de pistones Yamaha y el fliscorno Kanstul (Passley, 2012, p. 29). Esta entrevista podría indicar que la grabación de 1998 es diferente a las otras dos comentadas.

#### **2.5.1.4. Grabación del Cuarteto Vesperale**

El Cuarteto Vesperale realizó la grabación de la obra *Toot Suite* en Valencia en el año 1999. Este trabajo fue realizado junto a la discográfica Discofruit SL. El conjunto está formado por el trompetista Rubén Marqués, el pianista Fernando Ferrer Martínez (Ferrer Ferrán), el contrabajista Javier Sapiña y el baterista Jesús Salvador “Chapi”. Todos los intérpretes de esta grabación son de procedencia española.

Con la creación de este grupo se pretendió romper barreras y etiquetas, respondiendo al híbrido estético y social donde las estructuras buscan fusionarse con un lenguaje tan propio del siglo XX como es el *jazz* (Vesperale, 1999). En la descripción de este CD, la obra *Toot Suite* se describe de la siguiente manera: “En ‘Toot Suite’, obra del compositor Claude Bolling, l’ autor ha generat la confluència de passat, present i futur, centrant-se en la recerca

del colorit harmònic i sentit de les formes, imprimint una forta emotivitat en les melodies"<sup>16</sup> (Vesperale, 1999).

### 2.5.1.5. Grabación de Bob Wagner

La grabación del trompetista Bob Wagner es la versión más reciente de las cinco que se van a comparar. Este trabajo se realizó en 2018 en Pensilvania, Estados Unidos, por *Alfred Goodrich* en el *Silvertone Studio*. Los intérpretes que acompañaron a Wagner en esta grabación son el pianista Peter Hilliard, el contrabajista Ranaan Meyer y el baterista Sean J. Kennedy (Wagner, 2018). Todos los intérpretes de esta grabación son estadounidenses. Estas son las palabras que describen la pieza en este CD:

In the interest of fairness, understand that this recording compositionally is a blending of fine classical writing for various trumpets with highly stylized piano and rhythm accompaniment. There is no extended trumpet improvisation. That considered, *Toot Suite* is hands-down a superb performance that will, upon sampling, offer die-hard jazz and classical music aficionados a tasty brass buffet.<sup>17</sup> (Wagner, 2018).

### 2.5.2. Comparación de las distintas versiones

**Tabla 1.** Comparación del año de grabación y nacionalidad de cada una de las versiones (Elaboración propia)

Parámetros	André	Sandoval	Aubier	Marqués	Wagner	Partitura
Año de la grabación	1981	1986	1998	1999	2018	1980
Nacionalidad	Francia	Cuba	Francia	España	EE. UU.	Francia

<sup>16</sup> En "*Toot Suite*", obra del compositor Claude Bolling, el autor ha generado la confluencia de pasado, presente y futuro, centrándose en la búsqueda del colorido armónico y sentido de las formas, imprimiendo una fuerte emotividad en las melodías (Trad. propia).

<sup>17</sup> Para ser justos, hay que comprender que esta grabación es una combinación compositiva de fina escritura clásica para varias trompetas con acompañamiento de piano y ritmo muy estilizado. No hay una improvisación de trompeta extendida. Teniendo esto en cuenta, *Toot Suite* es, sin lugar a dudas, una actuación magnífica que, una vez probada, ofrecerá a los aficionados acérrimos al jazz y la música clásica un sabroso bufé de metales (Trad. propia).

### 2.5.2.1. Primer movimiento: *Allégre*

Tabla 2. Comparación de los diferentes parámetros de las versiones del primer movimiento (Elab. propia)

Parámetros	André	Sandoval	Aubier	Marqués	Wagner	Partitura
Duración	6:25 min.	6:10 min.	6:16 min.	7:00 min.	6:28 min.	---
Tempo	$\text{♩} \approx 75$	$\text{♩} \approx 79$	$\text{♩} \approx 80$	$\text{♩} \approx 70$	$\text{♩} \approx 73$	$\text{♩} = 76$
Agógica	Estable	Tendencia a acelerar	Estable	Tendencia a retrasar	Muy estable	---
Instrumento	Trompeta en do	Trompeta en do	Trompeta en do	Trompeta en do	Trompeta en si bemol	Trompeta en do o si bemol
Fidelidad a la partitura	Cambios: Articulación	Cambios: Articulación	Casi total	Cambios: Articulación	Cambios: Articulación Ritmo	---
Color	Camerística Trompeta sonoridad oscura	Trompeta solista con sonoridad brillante	Camerística Trompeta con sonoridad brillante	Trompeta solista con sonoridad oscura	Trompeta solista con sonoridad brillante	---
Técnica interpretativa (jazz)	---	---	Improvisación propia (Piano)	---	---	Improvisación Bolling (Piano)
Articulación	Preciso, <i>staccato</i>	<i>Staccato</i> <i>Slow T<sup>o</sup></i> <i>Legato</i>	<i>Staccato</i> , <i>Slow T<sup>o</sup></i> : <i>Legato</i> , suave	<i>Staccato</i> (-)	<i>Staccato</i> (-) <i>Slow T<sup>o</sup></i> : <i>Legato</i> , suave	Pocas indicaciones: <i>staccato</i>
Dinámica	<i>mf</i>	<i>p</i> , <i>mf</i> , <i>f</i>	Igual que partitura	<i>p</i> , <i>mf</i> , <i>f</i>	Igual que partitura	<i>mf</i> , <i>f</i>

Fraseo	Desde la anacrusa	Muy expresivo	Tensión hacia el agudo	Tensión hacia la nota larga.	Tensión hacia agudo	---
	Tensión hacia el agudo	Frases largas con tensión al final	CC. dos en dos	Expresivo en <i>cantabile</i>	Plano	
	CC. <sup>18</sup> cuatro en cuatro					

En el primer movimiento aparece la indicación de blanca con puntillo igual a 76. Las cinco versiones que se están comparando en este trabajo están interpretadas en tiempos cercanos al indicado. La más llamativa por un tempo menor es la de Rubén Marqués, que interpreta el movimiento a 70 la blanca con puntillo y con una duración de siete minutos. Por el contrario, Eric Aubier, con el pulso más rápido, desarrolla el primer movimiento a 80 la blanca con puntillo. Dicha versión tiene una duración de seis minutos y dieciséis segundos. En este movimiento, Maurice André, Eric Aubier y Bob Wagner mantienen el pulso muy estable de principio a fin. Arturo Sandoval imprime un poco más de velocidad en la indicación del compás SS. Rubén Marqués es el que más cambios de velocidad hace dentro del tempo. En todas las partes ligadas y *cantabile* hace *ritardando* y mantiene un tiempo más lento para después recuperar el *tempo primo* de nuevo.

La partitura indica que este movimiento debe ser interpretado con trompeta en do, aunque, en las partituras originales, el compositor añade una transcripción para trompeta en si bemol. En el caso de las grabaciones de André, Sandoval, Aubier y Marqués, la trompeta utilizada para este movimiento es la trompeta en do, que es para la que aparentemente está compuesta. Bob Wagner, en cambio, como indica en el libreto de su CD, lo interpreta con trompeta en si bemol (Wagner, 2018).

Las cinco versiones son muy fieles a la partitura, aunque todos los trompetistas realizan algún cambio en las articulaciones que propone Bolling para el movimiento. Maurice André ejecuta prácticamente toda esta parte articulando en *staccato*, incluso las ligaduras de unión que están escritas entre corcheas. Lo más llamativo de la interpretación de Sandoval es el cambio de la articulación indicada por el compositor con puntos encima de negras cambiados por rayas, ejecutando así estas negras con todo su valor. El trompetista cubano

<sup>18</sup> Compases

también interpreta el *Slow Tº* ligando las corcheas de dos en dos los dos primeros compases. Rubén Marqués, excepto en los compases de corcheas del primer tema donde sí que interpreta lo que refleja la partitura, liga siempre las dos primeras notas de cada motivo de corcheas. En la versión de Bob Wagner se puede apreciar cómo su ejecución imita a la de Maurice André, exceptuando un cambio de medida en el compás número ocho de la indicación *Final*. Esta alteración en la medida es el cambio de mi 3 blanca y re 3 negra por mi 3 negra con puntillo y re 3 negra con puntillo (véase ejemplo musical 3 y 4). En este aspecto, Eric Aubier es el más fiel a la partitura. Los dos únicos cambios que se aprecian son la ligadura de las dos primeras corcheas del compás anterior a la letra L y la ligadura de las dos primeras corcheas del segundo compás del *Slow Tº*.



**Ejemplo musical 3.** Primer movimiento *Allègre* de *Toot Suite* de Bolling.

Compás número ocho de la indicación *Final* (Bolling, 1982).



**Ejemplo musical 4.** Primer movimiento *Allègre* de *Toot Suite* de Bolling. Interpretación de Bob Wagner en el compás número ocho desde la indicación *Final* (Transcripción propia).

Referido al color entre las distintas versiones, excepto en los trabajos de Maurice André y Rubén Marqués que ejecutan el movimiento con un timbre oscuro, el resto de las grabaciones están impregnadas de un timbre brillante. Es en las versiones de los dos trompetistas franceses en las que se puede apreciar un mayor empaste en el seno del grupo, pues en ellas se percibe cómo el piano no cumple solamente una función de acompañante mientras el trompetista interpreta. En todas las versiones, la batería y el contrabajo tienen un papel de acompañamiento rítmico y armónico.

En cuanto a la técnica interpretativa referida al género de música *jazz*, las cinco versiones presentan una ejecución clásica por parte del solista de trompeta, sin ningún tipo de variaciones sobre lo que hay escrito. En la sección rítmica, los intérpretes de piano, contrabajo y batería son los que introducen el estilo de música *jazz* que buscaba el compositor con este *crossover*. Bolling dejó a libertad para el intérprete una improvisación



para el piano, aunque incluyó la suya propia en las partituras. Todos los pianistas ejecutan el mismo solo que escribió el compositor, excepto Hervé Sellin, el pianista de Eric Aubier, que sí realizó una improvisación propia, además de variar las líneas melódicas en otros puntos del movimiento.

En el aspecto de la articulación parece que todos los intérpretes tienen muy presente la grabación de Maurice André. Este ejecuta con una articulación corta y precisa todo el movimiento. Las versiones de Rubén Marqués y Bob Wagner se parecen a la articulación propuesta por el trompetista francés, aunque ellos prefieren ejecutarla un poco más larga. La articulación de Arturo Sandoval es la menos precisa junto a la del trompetista estadounidense, que es menos definida que las demás. Aubier, Sandoval y Wagner interpretan con una articulación *legato* el *Slow Tº*.







En cuanto a la dinámica, en la partitura solo aparecen dos matices que son *forte* y *mezzo forte*. En las grabaciones de Aubier y Wagner se puede apreciar cómo interpretan tal cual aparece en la partitura. La versión de Maurice André se escucha prácticamente en el mismo plano sonoro, con un *mezzo forte* de principio a fin. Rubén Marqués y Arturo Sandoval son los que más matices presentan además de los expuestos en la partitura, proponiendo así comienzos de frases con un matiz más *piano* que el resto de las grabaciones comparadas.

En cuanto al fraseo, Sandoval es el más expresivo con frases largas abarcando desde el *piano* al *forte*. En el lado opuesto está el trabajo de Bob Wagner, en el que interpreta con los matices propuestos en la partitura, pero sin demasiadas variaciones. Wagner busca la tensión hacia la nota aguda al igual que los dos trompetistas franceses. André frasea siempre desde la anacrusa, haciendo así que el movimiento se escuche como un minuetto del período del Clasicismo, con patrones de fraseo de cuatro en cuatro compases. Aubier, en cambio, suele interpretar toda la parte central fraseando los compases de dos en dos. Rubén Marqués suele llevar las frases con tensión hacia la nota larga final y es también muy expresivo en los tiempos *cantabile*, comenzando en *piano*, dirigiendo al agudo en *crescendo* y volviendo a *piano*.

### 2.5.2.2. Segundo movimiento: *Mystique*

**Tabla 3.** Comparación de los diferentes parámetros de las versiones del segundo movimiento (Elab. propia)

Parámetros	André	Sandoval	Aubier	Marqués	Wagner	Partitura
Duración	7:49 min.	7:18 min.	7:58 min.	8:43 min.	7: 43 min.	---

Tempo	 ≈ 63	 ≈ 68	 ≈ 60	 ≈ 56	 ≈ 64	 = 50
Agógica	<i>Rit.</i> antes de A, C y M <i>Accel.</i> en D	<i>Rit.</i> antes de A, C y M Más rápido en G	<i>Rit.</i> antes de A, B, C, M y O <i>Accel.</i> en D	<i>Rit.</i> antes de A, B, C, D y 3 antes M Más tempo D	<i>Molto rit.</i> antes de M y O	---
Instrumento	Pícolo en la bemol	Trompeta en mi bemol	Trompeta en mi bemol	Trompeta en mi bemol	Corneta soprano en mi bemol	Trompeta en mi bemol o si bemol
Fidelidad a la partitura	Cambios: Articulación en 12/8 Fa natural 4 antes de N	Cambios: Trinos por abajo Articulación en 12/8 y reexp.	Cambios: Trinos por arriba Fa natural 4 antes de N	Cambios: Semitrino en J	Cambios: Trinos por arriba 2 tiempos antes de J variación total Fa natural 4 antes de N	---
Color	Muy empastado Trompeta con timbre oscuro	Trompeta solista con timbre brillante	Trompeta solista con timbre oscuro	Empaste Trompeta con timbre oscuro	Trompeta solista con timbre brillante	---
Técnica interpretativa (jazz)	---	---	Impro. Propia (piano)	---	Impro. Propia (piano)	Impro. Bolling (Piano)

Articulación	Ligado 12/8 <i>staccato</i> (-)	Ligado 12/8 <i>legato</i>	Ligado 12/8 <i>legato</i>	Ligado 12/8 <i>staccato</i> (-)	Ligado 12/8 <i>staccato</i> (-)	---
Dinámica	<i>p, mp, f</i>	<i>p, mp, mf, f</i>	Igual que partitura	<i>p, mp, f</i>	<i>mp, mf, f</i>	<i>p, mp, mf, f</i>
Fraseo	Tensión hacia el agudo  CC. de dos en dos	Tendencia a frases largas con tensión al agudo	Tensión hacia el agudo  CC. de dos en dos	CC. de dos en dos  Ced. Final del compás	CC. de dos en dos  Tensión hacia la nota larga	---

Este movimiento se titula *Mystique* y cuenta con una indicación metronómica de negra con puntillo igual a 50. Prácticamente todas las versiones comparadas comienzan con la introducción del piano un poco más rápida. Un compás antes de la entrada de la trompeta se produce un *ritardando* por parte del piano que no está escrito, con el que se establece la velocidad de la interpretación de cada uno de los trompetistas. De los intérpretes, el que más se asemeja al tempo propuesto por Bolling es Rubén Marqués, que ejecuta el movimiento a negra con puntillo igual a 56. El resto de las versiones lo interpretan con un pulso más rápido. Esto hace que la grabación del cuarteto español sea la más extensa con ocho minutos y cuarenta y tres segundos. Por el contrario, la versión más rápida es la de Arturo Sandoval, que interpreta a 68 la negra con puntillo y, debido a esto, la grabación de Sandoval del segundo movimiento es la más corta de todas las estudiadas. La duración del trompetista cubano es de siete minutos y dieciocho segundos.

Agógicamente, Bob Wagner realizó la grabación más regular en cuanto a tempo de todo el movimiento. El grupo estadounidense, a diferencia de las otras cuatro versiones, es el único que no realiza un pulso más rápido en la introducción ejecutada por el piano. Wagner solo añade un *molto ritardando* en el compás anterior a la indicación M y otro igual en O. Los otros cuatro trabajos discográficos tienen en común la realización de un *ritardando* en los compases anteriores de A, C y M. Rubén Marqués y Eric Aubier, además de estos, realizan *ritardando* en el compás con la indicación B. Aubier añade otro más el compás que precede a O. Los dos trompetistas franceses y el trompetista español realizan *accelerando* en la

indicación D. Arturo Sandoval ejecuta en un tempo más rápido desde la indicación G hasta M, donde vuelve a interpretar en *tempo primo*.

Las partituras indican que el movimiento se debe interpretar con trompeta en mi bemol, aunque al igual que en el primero, Bolling también añadió una transcripción para trompeta en si bemol. Sandoval, Aubier y Marqués lo ejecutan con la trompeta en mi bemol. Wagner, según el libreto de su CD (Wagner, 2018), lo hace con una corneta soprano en mi bemol. Después de visualizar un vídeo en directo de la interpretación de este movimiento por Maurice André y Claude Bolling para un programa de televisión<sup>19</sup>, se puede comprobar cómo el trompetista francés utilizó una trompeta pícolo en la tonalidad de la bemol. Probablemente lo hiciera también para el trabajo discográfico. Esto podría justificarse con que en el libreto no se comenta nada sobre el instrumento en este movimiento, mientras que sí ocurre en el resto de ellos (Frémaux, 2006). En la descripción también se destaca que el movimiento está basado en una melodía barroca, estilo para el cual Maurice André utilizaba en la mayoría de sus grabaciones la trompeta pícolo.

Rubén Marqués ha realizado el trabajo más fiel a la partitura de todas las grabaciones. Este solamente añade un semitrino en la primera parte de la indicación J. Maurice André realiza variaciones en la articulación a partir de E, ejecutando picadas todas las semicorcheas que están escritas ligadas de dos en dos en la partitura. André añade otra variación en el compás anterior a N, donde cambia el fa sostenido 4 por fa natural 4, al igual que Wagner y Aubier. Estos dos trompetistas también tienen en común la interpretación de todos los trinos desde la nota superior. El estadounidense realizó una variación en las figuras en un compás antes de J. En la partitura aparecen en el tercer pulso tres tresillos de semicorcheas y seis semicorcheas en el cuarto pulso. Estas partes son variadas por dos grupos de cuatro semicorcheas y un tresillo de semicorcheas. Sandoval, en la interpretación de este movimiento, realizó dos variaciones de la partitura. El primer cambio es el de las articulaciones a partir de E, donde ejecuta todas las semicorcheas ligadas de dos en dos, hasta las que vienen escritas picadas. La segunda variación se encuentra en las secuencias de tres trinos consecutivos, que Sandoval realiza desde la nota real cuando el primero de ellos viene escrito para interpretarlo por la nota superior y los dos siguientes desde la nota real.

Referido al color de cada una de las versiones, los cinco trompetistas buscaron una sonoridad más íntima y oscura que en otros movimientos. Dentro de esta sonoridad hay que

---

<sup>19</sup> Recuperado de <https://youtu.be/FD3Q8hJSZHo> (Suzabo, 2016).

destacar a Arturo Sandoval y a Bob Wagner por ser dos grabaciones realizadas con un timbre brillante en comparación con la de los dos trompetistas franceses y el trompetista español. Sandoval y Wagner interpretaron este movimiento con una ejecución más solista de la trompeta y no tanto de cámara con el cuarteto. Los trabajos de Maurice André y Rubén Marqués son los más camerísticos. Eric Aubier, a pesar de ofrecer una versión muy solista, también logra un gran empaste con el cuarteto.

En cuanto a la técnica interpretativa referida al *jazz*, ocurre lo mismo que en el primer movimiento. El piano, la batería y el contrabajo son los que permiten que se pueda apreciar este estilo. Los cinco trompetistas ejecutan dentro de un estilo clásico. En la partitura se puede encontrar una improvisación escrita por Bolling para el piano, que fue la que interpretó en la grabación, al igual que en el anterior movimiento. Solo los pianistas de Aubier y de Wagner, Hervé Sellin y Peter Hilliard respectivamente, proponen una improvisación propia en la indicación de compás F.

La articulación que utilizaron los cinco trompetistas hasta la indicación de compás D es la misma, con frases largas ligadas. A partir de E, se puede apreciar cómo la articulación propuesta por Maurice André, Rubén Marqués y Bob Wagner es ejecutada con un picado corto y preciso, pero con resonancia. Esta articulación se podría plasmar a través de la utilización de un punto y una raya encima de la nota. Por el contrario, Arturo Sandoval y Eric Aubier prefirieron realizar toda esta parte con una articulación en *legato*. También se puede apreciar cierta dificultad en la grabación del trompetista cubano en los portamentos de la primera parte del movimiento, en los que los cambios de notas no resultan del todo precisos.

En cuanto a la dinámica, la partitura propone varios matices entre los que se encuentran el *piano* (*p*), el *mezzopiano* (*mp*), el *mezzoforte* (*mf*) y el *forte* (*f*). Eric Aubier es el más fiel en este parámetro. Arturo Sandoval interpreta el movimiento con los mismos matices que propone la partitura, aunque abarca más matices por medio del fraseo. En los casos de Maurice André y Rubén Marqués se puede apreciar cómo existe una gran diferencia entre *piano* y *forte*, aunque entre estos dos matices solo aparece el *mezzopiano*. Bob Wagner es el que más se diferencia por los matices que utiliza, pero es el que menos exagera el uso del matiz *piano*. El rango de matices del estadounidense es *mp*, *mf* y *f*.

En relación con el fraseo de este movimiento, Sandoval es el más expresivo con frases que contienen un gran abanico de matices y con la realización de frases largas que llevan la tensión hacia la nota aguda. El menos expresivo en este parámetro es Wagner, que generalmente se ciñe a los matices propuestos, aunque dirige la tensión hacia las notas largas. En el caso de André, Aubier y Marqués, los tres realizan un fraseo entre los compases de dos en dos, con tensión hacia las notas agudas. El trompetista español,

además, realiza un cediendo en el último pulso de cada compás de los motivos más líricos, aplicando así más énfasis a la primera parte de cada compás.

### 2.5.2.3. Tercer movimiento: *Rag-Polka*

**Tabla 4.** Comparación de los diferentes parámetros de las versiones del tercer movimiento (Elab. propia)

Parámetros	André	Sandoval	Aubier	Marqués	Wagner	Partitura
Duración	3:23 min.	3:02 min.	3:18 min.	3:51 min.	3:24 min.	---
Tempo	♩ ≈ 103	♩ ≈ 115	♩ ≈ 105	♩ ≈ 92	♩ ≈ 103	♩ = 92
Agógica	Poco <i>accel.</i> en M	Estable	Estable	<i>Rit</i> en E y desde F más lento  <i>M tempo primo</i>	Estable	---
Instrumento	Corneta de pistones	Corneta de pistones	Corneta de pistones	Corneta de pistones	Fliscorno	Corneta de pistones
Fidelidad a la partitura	Cambios: 2 antes de D, picado 3 antes de E, 2 ligadas	Cambios: 2 antes de D, tresillo ligado y el resto picado	---	Cambios: 2 primeras semicorcheas ligadas  <i>Glissandi</i> desde F	Cambios: 3 antes de E, 2 ligadas	---
Color	Trompeta solista con timbre oscuro	Trompeta solista con timbre brillante	Trompeta solista con timbre oscuro	Trompeta solista con timbre oscuro	Trompeta solista (cámara en trío) con timbre oscuro	---

Técnica interpretativa (jazz)	---	---	---	<i>Glissandi</i> desde F	---	---
Articulación	<i>Staccato</i> (-)	<i>Staccato</i>	<i>Staccato</i> (-)	<i>Staccato</i> (-)	<i>Staccato</i> (-)	---
Dinámica	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>pp, mf, f</i>
Fraseo	Tensión compases de 2 en 2 hacia  <i>f</i> hacia agudo y <i>p</i> hacia grave	Tensión compases de 2 en 2 hacia  <i>f</i> hacia agudo y <i>p</i> hacia grave	Tensión hacia  <i>f</i> hacia agudo y <i>p</i> hacia grave	Tensión hacia  <i>f</i> hacia agudo y <i>p</i> hacia grave	Tensión hacia  <i>f</i> hacia agudo y <i>p</i> hacia grave	---

Este movimiento es el más breve de los seis y las cinco versiones lo realizan con una duración de entre tres y cuatro minutos. El compositor le añadió la indicación metronómica de negra igual a 92. Las cinco grabaciones mantienen un pulso parecido al que propuso Bolling, rondando entre 92 y 115. Rubén Marqués ejecutó este movimiento aproximadamente al tempo que pedía el compositor, negra igual a 92. Esta es la versión más larga, puesto que es la que mantiene el pulso más lento. El trabajo del español tiene una duración de tres minutos y cincuenta y un segundos. Por el contrario, la versión más rápida es la de Arturo Sandoval, con un pulso aproximado de negra igual a 115 y que dura tres minutos y dos segundos.

En el aspecto agógico, en este movimiento no se aprecian muchas variaciones por parte de los intérpretes. Arturo Sandoval, Eric Aubier y Bob Wagner mantienen un pulso muy estable de comienzo a fin. En las versiones que más se pueden percibir cambios de tempo son en las de Maurice André y Rubén Marqués. El trompetista francés ejecuta en un tempo un poco más rápido desde la variación con indicación de compas M hasta el final. El trompetista español baja el tempo en la letra E, manteniéndolo en la repetición que se realiza desde el principio para saltar al *Trio*. Este recupera el *tempo primo* en la letra de compás M y lo mantiene hasta el final del movimiento.

En las partituras, Claude Bolling dejó indicado que este movimiento debe interpretarse con corneta de pistones. La elección de utilizar este instrumento le llegó por recomendación de Maurice André, puesto que fue con la que este comenzó en el mundo de la música en su localidad natal: Alès. André, Sandoval, Aubier y Marqués ejecutaron este movimiento con la corneta de pistones, pero Bob Wagner, según indica el libreto de su CD, lo interpretó con fliscorno (Wagner, 2018).

En cuanto a la fidelidad con la partitura, Eric Aubier fue el más correcto en su interpretación, pues no realizó ni una sola variación. En el caso de Maurice André se puede percibir cómo realizó dos cambios de articulación. Uno de ellos tiene lugar dos compases antes de D, en el que interpretó todo el compás picado. El segundo cambio se encuentra tres compases antes de E, donde liga las dos primeras semicorcheas del compás. Arturo Sandoval realizó dos variaciones en dos compases antes de D. La primera es la ligadura del tresillo, que en la partitura aparece articulado, y la segunda son las siguientes cuatro semicorcheas picadas, en las que las dos primeras son ligadas. Rubén Marqués decidió ligar siempre las dos primeras semicorcheas del compás y luego añadió algunos *glissandi* a partir de la letra F en la segunda repetición. De esta manera no realizaba la misma interpretación de este fragmento. Bob Wagner es, junto a Eric Aubier, el más fiel a la partitura. Solo realizó en la grabación la variación de añadir una ligadura a las dos primeras semicorcheas de tres compases antes de la indicación de compás E.

El color que buscaba el compositor en este movimiento, debido al uso de la corneta de pistones, podría ser una sonoridad oscura pero ligera. Maurice André, Eric Aubier, Rubén Marqués y Bob Wagner lo interpretaron con un sonido oscuro y redondo. En cambio, Arturo Sandoval ejecutó el movimiento con un sonido más brillante y penetrante. Las cinco grabaciones proponen una versión con la parte de trompeta como solista y el resto del grupo en calidad de acompañantes. Bob Wagner realiza este tipo de interpretación, aunque en el *Trio*, su versión se puede considerar como la más camerística de todas las estudiadas.

Este movimiento es el único de los seis en el que Bolling no introdujo ninguna técnica del *jazz* como improvisaciones o la utilización del *swing*. Solo se establece el estilo *jazz* en la batería y en el contrabajo con su acompañamiento. Los cinco trompetistas realizaron una interpretación del movimiento con un estilo clásico. Rubén Marqués es el único que añade ciertos *glissandi* después de la repetición desde la indicación F. De esta manera, la ejecución no es igual en el mismo pasaje y deja ver cierta libertad más propia del estilo del *jazz*.

En cuanto a la articulación utilizada por cada uno de los trompetistas, se puede apreciar, al igual que en el primer movimiento, que la primera grabación de *Toot Suite* realizada por

*Toot Suite* (1980) de Claude Bolling. Análisis comparativo de versiones y propuesta interpretativa



Maurice André y Claude Bolling ha sido utilizada como referencia para el resto de las interpretaciones. André, Aubier, Marqués y Wagner proponen una articulación precisa, pero con resonancia. Esta puede visualizarse como *staccato* y *raya*. Arturo Sandoval, en cambio, realiza una articulación corta y con menos resonancia.

En la partitura se pueden encontrar los matices *pianissimo* (*pp*), *mezzoforte* (*mf*) y *forte* (*f*). Las cinco grabaciones analizadas realizan la interpretación de este movimiento prácticamente en un mismo plano sonoro de principio a fin, pues se puede apreciar cómo todos interpretan en un matiz *mf*. Las dinámicas afectan directamente al fraseo de cada una de las versiones. Las cinco tienen en común la dirección hacia el *forte* para el agudo y hacia el *piano* para el grave.

Existe la tendencia por parte de los cinco trompetistas de llevar la tensión hacia el final de la frase de la primera sección. Rubén Marqués realiza *rubato* en el primer pulso de cada compás, donde también añade un *glissando* a partir de la indicación F. El trompetista español realiza esta pérdida y recuperación de tiempo en la segunda repetición del compás F, cinco compases después de F, en G, en el compás anterior a H y entre la última parte y la primera del compás de la indicación I. En el tema, Maurice André y Arturo Sandoval frasean con *crescendo* en el primer compás y *diminuendo* en el segundo compás.

#### 2.5.2.4. Cuarto movimiento: *Marche*

Tabla 5. Comparación de los diferentes parámetros de las versiones del cuarto movimiento (Elab. propia)

Parámetros	André	Sandoval	Aubier	Marqués	Wagner	Partitura
Duración	6:40 min.	7:05 min.	7:00 min.	7:12 min.	7:01 min.	---
Tempo	♩ ≈ 165	♩ ≈ 152	♩ ≈ 156	♩ ≈ 148	♩ ≈ 152	♩ = 152
Agógica	<i>Più mosso</i> en H  <i>Tempo primo</i> en R  <i>Meno mosso</i> en T	<i>Più mosso</i> 2 compases después de N  <i>Tempo primo</i> en R	<i>Meno mosso</i> en S	<i>Più mosso</i> en J  <i>Tempo primo</i> en N	Estable	No indica variaciones agógicas

Instrumento	Pícolo en si bemol	Pícolo en si bemol	Pícolo en si bemol	Pícolo en si bemol	Pícolo en si bemol	Pícolo en si bemol
Fidelidad a la partitura	Cambios: Articulación	Cambios: Variación de notas Articulación	---	Cambios: Articulación	---	---
Color	Camerístico Trompeta con timbre brillante	Trompeta solista con timbre brillante	Camerístico Trompeta con timbre brillante	Camerístico Trompeta con timbre brillante	Trompeta solista con timbre brillante	---
Técnica interpretativa (jazz)	Igual que la partitura Impro. propia (piano) en X	Igual que la partitura	Impro. propia (piano) en D, I y X	Igual que la partitura	Impro. propia (contrabajo) en I Impro. propia (piano) en X	<i>Jazz Style</i> en C, 2 antes de F, en P y 5 después de P Impro. (piano) en I y en X
Articulación	<i>Staccato</i> (-)	<i>Staccato</i> y <i>legato</i>	<i>Staccato</i> (-) y <i>legato</i>	<i>Staccato</i> (-)	<i>Staccato</i> (-)	---
Dinámica	<i>p</i> , <i>mf</i>	<i>mf</i> , <i>f</i>	<i>mf</i> , <i>f</i>	<i>p</i> , <i>mf</i>	<i>p</i> , <i>mf</i> , <i>f</i>	<i>pp</i> , <i>mf</i> , <i>f</i> , <i>ff</i>
Fraseo	Tensión hacia el agudo y las notas largas	Expresivo Tensión hacia el agudo	Tensión hacia el agudo	Tensión hacia el agudo	Tensión hacia el agudo	---

En este movimiento, el compositor añadió la indicación de negra igual a 152. Las cinco grabaciones lo interpretan a una velocidad aproximada a la que indicó Claude Bolling. La versión más destacable, por ser la más rápida, es la de Maurice André, que ejecuta el movimiento con un pulso aproximado de negra igual a 165 y con una duración de seis minutos y cuarenta segundos. Por el contrario, la grabación que utiliza un tempo menor es la de Rubén Marqués. El trompetista español interpreta este movimiento con un pulso aproximado de negra igual a 148, cuatro puntos de metrónomo por debajo de lo indicado en la partitura. Esta versión es la más extensa, con una duración de siete minutos y doce segundos.

Desde el punto de vista de la agógica, Bob Wagner fue el trompetista que realizó la versión más estable, pues estableció un tempo similar del principio al fin del movimiento, en un pulso aproximado de negra igual a 152. Maurice André realiza *più mosso* en la indicación H para volver a *tempo primo* en R. Este también ejecuta un *meno mosso* desde T para volver a *tempo primo* en DD. Arturo Sandoval realiza *più mosso* dos compases después de la indicación N y vuelve al *tempo primo* en R para mantener el tempo hasta el final. Eric Aubier realiza un *meno mosso* en la indicación S. Rubén Marqués ejecuta *più mosso* en la indicación de compás J e interpreta un *tempo primo* hasta el final desde la indicación N.

En cuanto al instrumento utilizado en este movimiento, Claude Bolling compuso la pieza para ser interpretada con trompeta pícolo en si bemol, siendo este el instrumento con el que más conciertos realizaba como solista el gran trompetista Maurice André. Los cinco trompetistas, André, Sandoval, Aubier, Marqués y Wagner, respetaron la idea del compositor y ejecutaron este cuarto movimiento con la trompeta pícolo en si bemol.

Eric Aubier y Bob Wagner son los más fieles a la partitura en este movimiento. Ambos instrumentistas no realizaron ninguna variación sobre la parte de trompeta. Maurice André solo realiza un pequeño cambio de articulación, que ocurre en el compás que sigue a F, donde añade una ligadura entre las dos primeras notas del primer tresillo. Arturo Sandoval realiza tres variaciones de las notas escritas y un cambio de articulación. La primera variación se encuentra en el compás anterior a R, en la que varía la primera nota del compás, fa 3, por un la 3. El siguiente cambio se encuentra en S y en W. El trompetista cubano, en su interpretación, realiza algunas variaciones en las notas de los tresillos (véase en los ejemplos musicales 5 y 6).



**Ejemplo musical 5.** Cuarto movimiento *Marche* de *Toot Suite* de Bolling. Dos primeros compases de las indicaciones S y W (Bolling, 1982).



**Ejemplo musical 6.** Cuarto movimiento *Marche* de *Toot Suite* de Bolling. Variación de las notas en la interpretación de Arturo Sandoval en los tresillos de las indicaciones S y W (Transcripción propia).

La variación que introduce Sandoval en la articulación se puede encontrar tres compases antes de HH. Sandoval ejecuta los cuatro tresillos ligando las dos primeras notas de cada uno de ellos. Rubén Marqués realiza una variación de articulación en todos los tresillos del movimiento, pues añade una ligadura entre las dos primeras notas de cada tresillo.

En cuanto al color, las cinco versiones ejecutan el movimiento con un timbre brillante, sonoridad característica de la trompeta pícolo. Maurice André y Rubén Marqués, aun buscando interpretar con un timbre brillante, logran con el instrumento un sonido más oscuro que el resto de los trompetistas. Los trabajos de André, Aubier y Marqués son los más camerísticos. En ellos se puede percibir cómo la trompeta es el instrumento solista, pero el piano, el contrabajo y la batería no se limitan a un papel de acompañante. En cambio, en las versiones de Sandoval y Wagner, se puede apreciar cómo la trompeta realiza un papel de solista y el resto del cuarteto se mantiene en un plano acompañante.

En la partitura aparecen dos improvisaciones para el piano, una en I y otra en X. Claude Bolling reflejó en las partituras todas las improvisaciones que realizó en su grabación, excepto en la improvisación de X, donde escribió una versión simplificada. El compositor quiso diferenciar algunas partes del movimiento en las que quería que el grupo interpretara en estilo *jazz*. Estos segmentos aparecen en la partitura como *Jazz Style* y se encuentran en las indicaciones C, dos compases antes de F, en P y cinco compases después de P. En la grabación de Maurice André se interpreta de manera exacta lo que aparece en la partitura,

excepto la improvisación de X que fue propia de Bolling. Arturo Sandoval y Bob Wagner ejecutan el movimiento igual que la partitura. El pianista de Eric Aubier, Hervé Sellin, interpreta dos improvisaciones propias siguiendo los acordes de guía escritos por el compositor. En la grabación de Bob Wagner, al igual que en la de Aubier, las dos improvisaciones también son propias. El trabajo de Wagner tiene la peculiaridad de que la improvisación escrita para piano en I es realizada por el contrabajo.

En cuanto a la articulación utilizada por cada uno de los intérpretes, Maurice André, Rubén Marqués y Bob Wagner ejecutan todo el movimiento con una articulación corta y precisa, pero con resonancia. Esta interpretación se puede visualizar como *staccato* con raya. Arturo Sandoval y Eric Aubier también buscan este tipo de ejecución, aunque introducen en ciertos momentos una interpretación en *legato*, más suave y larga. Sandoval interpreta en *legato* desde dos compases antes de I hasta K, desde Q hasta R y en el compás anterior a la indicación GG. Eric Aubier solo interpreta en *legato* los dos compases anteriores a R y el resto lo hace con una articulación precisa y con resonancia.

En la partitura aparecen las indicaciones de dinámica *pp*, *mf*, *f* y *ff*. Estos matices propuestos por Bolling no los cumplen las cinco versiones objeto de estudio. Bob Wagner es el que más se acerca a la partitura con el uso diferenciado de *p*, *mf* y *f*. En las grabaciones de Maurice André y Rubén Marqués se puede apreciar cómo los dos matices claramente diferenciados son *p* y *mf*, pudiendo llegar a apreciarse algún *forte* en la llegada a las notas agudas. En el trabajo de Eric Aubier se puede percibir el uso de los matices *mf* y *f*, mientras que Arturo Sandoval interpreta en *mf* prácticamente todo el movimiento. Se puede percibir en la indicación DD un matiz algo más *forte* pero sin destacar demasiado con respecto al resto del movimiento.

En cuanto al fraseo, la versión de Arturo Sandoval es la más expresiva. El fraseo realizado por el trompetista cubano busca la tensión hacia la llegada de notas agudas, mientras destensa cuando la melodía se dirige hacia el grave. Este fraseo también es utilizado por André, Aubier, Marqués y Wagner en sus grabaciones, aunque realizan una versión menos expresiva que la de Sandoval. Maurice André, además de frasear dirigiendo la tensión cuando la línea melódica va hacia el agudo, también suele llevar la intención musical hacia el final de las frases que terminan con notas largas.

### 2.5.2.5. Quinto movimiento: *Vespérale*

Tabla 6. Comparación de los diferentes parámetros de las versiones del quinto movimiento (Elab. propia)

Parámetros	André	Sandoval	Aubier	Marqués	Wagner	Partitura
Duración	7:07 min.	6:36 min.	7:35 min.	9:43 min.	7:59 min.	---
Tempo	♩ ≈ 73	♩ ≈ 80	♩ ≈ 69	♩ ≈ 50	♩ ≈ 69	♩ = 69
Agógica	<i>Rit. uno</i> antes de A, de E y de I <i>Più Mosso</i> en M <i>Tempo primo</i> en O <i>Molto rit. 3</i> últimos	<i>Rit. uno</i> antes de A, E, H e I <i>Più mosso</i> en J <i>Tempo primo</i> en M <i>Meno mosso</i> en P	<i>Poco rit. 1</i> compás antes de A, I y P <i>Poco più mosso</i> en C y J <i>Molto rit. 3</i> compases últimos	<i>Molto rit. en</i> A e I <i>Rit. en</i> E y O <i>Accel. en</i> H <i>Poco più mosso en</i> K	<i>Molto rit. 3</i> últimos compases	---
Instrumento	Fliscorno	Fliscorno	Fliscorno	Fliscorno	Fliscorno	Fliscorno
Fidelidad a la partitura	Cambios: Ritmo 6 después de P	Cambios: Sin silencio 4 después de C y D Variación de notas en F y de ritmo en J	Cambios: Pequeña impro. en J	---	---	---
Color	Camerístico con timbre oscuro	Camerístico con timbre oscuro	Camerístico con timbre oscuro	Camerístico con timbre oscuro	Camerístico con timbre oscuro	---

Técnica interpretativa (jazz)	<i>Swing</i> 5 después de E	<i>Glissandi</i> en C y en J	<i>Swing</i> e impro. de trompeta en J  Impro. propia (piano) 3 antes de J, en L y N	<i>Glissandi</i> en la trompeta	<i>Glissandi</i> entre C y D  Impro. propia (piano) 3 compases antes de J, en L y en N	Impro. (piano) 3 compases antes de J, en L y en N
Articulación	<i>Legato</i>	<i>Legato</i>	<i>Legato</i>	<i>Legato</i>	<i>Legato</i>	Todo ligado
Dinámica	<i>p, mf</i>	<i>p, mp, mf, f</i>	<i>p, mp, mf, f</i>	<i>p, mp, mf</i>	<i>p, mp, mf</i>	<i>p, mp, mf, f</i>
Fraseo	Primer motivo: El primer pulso del compás más importante  Tensión hacia el agudo	Primer motivo: Más tensión en el primer compás  Frasas muy largas con tensión hacia el agudo	Primer motivo: El primer pulso del compás más importante  Tensión hacia el agudo	Primer motivo: Más tensión en el primer compás  Tensión hacia el agudo	Primer motivo: El primer pulso del compás más importante  Tensión hacia el agudo	---

El compositor añadió en este movimiento la indicación de negra igual a 69. Eric Aubier y Bob Wagner realizaron sus trabajos aproximadamente a la misma velocidad indicada por Bolling. La versión más rápida de las cinco es la de Arturo Sandoval, que fue realizada con un pulso aproximado de negra igual a 80. La duración de esta grabación es de seis minutos y treinta y seis segundos. Por el contrario, la versión más lenta es la de Rubén Marqués, que interpreta el movimiento con un tempo aproximado de negra igual a 50. La grabación del trompetista español tiene una duración de nueve minutos y cuarenta y tres segundos. Esta versión es la que más varía en cuanto a duración y pulso en comparación con el resto de las versiones estudiadas.

En cuanto a la agógica, en las versiones de André, Sandoval, Aubier y Marqués, el piano realiza la introducción y la indicación H a un tempo mayor que el que interpreta después el trompetista. Maurice André realiza *ritardando* un compás antes de A, uno antes de E y uno antes de I e interpreta un *più mosso* en la indicación de compás M, volviendo a *tempo primo* en O. Para finalizar, el trompetista francés añade un *molto ritardando* en los tres últimos compases. Arturo Sandoval realiza *ritardando* un compás antes de A, uno antes de E, uno antes de H y uno antes de I y ejecuta en la indicación J un *più mosso* para volver a *tempo primo* en M. Sandoval desde P hasta el final interpreta en un tempo *meno mosso*.

En la versión de Eric Aubier, el pianista Hervé Sellin no comienza con un tempo muy diferenciado al del comienzo de la trompeta. Como se puede apreciar, Aubier realiza un *poco ritardando* un compás antes de A y uno antes de I y, a su vez, interpreta un *poco più mosso* en las indicaciones C y J. El trompetista francés también añade un *ritardando* en P y un *molto ritardando* en los tres últimos compases. Rubén Marqués, en el aspecto agógico, realiza *molto ritardando* un compás antes de A y uno antes de I e interpreta un *più mosso* desde la indicación de compás K hasta O, donde realiza *ritardando* para mantener el *tempo primo* hasta el final del movimiento. Bob Wagner mantiene un tempo estable de principio a fin, excepto en los tres últimos compases, en los que realiza un *molto ritardando* para finalizar el movimiento.

*Vespérale* fue compuesto entre dos movimientos para trompeta píkolo. El compositor añadió el fliscorno para que el oyente apreciara un gran cambio de color. Los cinco intérpretes realizaron sus grabaciones con el mismo instrumento para el que compuso Bolling. El timbre del fliscorno es oscuro debido a que su construcción es más cónica que la de la trompeta. Todas las versiones coinciden en este movimiento en la ejecución con una sonoridad oscura. Esta característica del instrumento puede ser la que hiciera que los cinco trompetistas consiguieran un mayor empaste con el resto del grupo en este movimiento, ya que no se aprecia cómo ninguno de los trompetistas ejecuta en un plano solista.

En cuanto a la fidelidad hacia la partitura, Rubén Marqués y Bob Wagner son los más fieles a la misma, ya que no realizan ninguna variación. Eric Aubier añade pequeñas improvisaciones entre las indicaciones de compás J y K y Maurice André solo varía el ritmo en los compases cinco y seis posteriores a la indicación P. Estos cambios consisten en la inclusión de dos semicorcheas en el último pulso del compás cinco después de P, además de un tresillo de corcheas en el último pulso del compás seis después de P. En este aspecto, Arturo Sandoval es el trompetista que más variaciones realiza en su interpretación. Una de ellas sucede cuatro compases después de C y de D, donde no respeta el silencio de negra del último pulso para ejecutar las frases más largas. La otra variación se produce en



los dos compases anteriores a G, en los que cambia el re 4 fusa y el re 3 fusa, por un fa 4 y un fa 3 de la misma figuración.

Respecto al color, como ya se ha comentado con anterioridad, en las cinco grabaciones se puede apreciar cómo la interpretación muestra un timbre oscuro, el característico del fliscorno. Dentro de la sonoridad oscura de los cinco, Bob Wagner es el que consigue un sonido algo más brillante que el resto. El timbre de Wagner produce que su versión de la impresión de ser la menos ensamblada, ya que ocasionalmente se percibe a la trompeta en un plano distinto al grupo. Aun así, los cinco trompetistas realizaron sus grabaciones de este movimiento de una manera camerística, en la que todos los intérpretes de la formación tenían importancia.

Este movimiento es el único donde los cinco trompetistas añadieron técnicas interpretativas de *jazz*. Maurice André ejecutó las semicorcheas de cinco compases después de E con *swing* y Arturo Sandoval añadió *glissandi* en el tresillo de negras de tres compases antes de D y entre las corcheas de la indicación J. Eric Aubier aportó pequeños adornos como una improvisación propia en J y su pianista, Hervé Sellin, también interpretó improvisaciones propias en las partes en las que Bolling escribió las suyas. Estas improvisaciones aparecen en los tres compases anteriores a J, en L y en N. Rubén Marqués interpretó con *glissando* ascendente la primera nota de cada compás en el primer tema. Bob Wagner, al igual que Sandoval, añadió un *glissando* en el tresillo de negras de tres compases antes de D y Peter Hilliard, su pianista, realizó improvisaciones propias en los tres compases antes de J, en L y en N.

En cuanto a la articulación propuesta por cada uno de los intérpretes, tal y como se ha podido apreciar en el análisis de las cinco grabaciones, no se han producido modificaciones por parte de los ejecutantes con respecto a la partitura original. Todos los motivos de este movimiento en la parte de trompeta aparecen ligados. Los cinco trompetistas no propusieron ninguna alteración de estas ligaduras y ejecutaron todas las frases ligadas, al igual que aparecen en la partitura.

Los matices que se pueden encontrar en la partitura son *p*, *mp*, *mf* y *f*. Arturo Sandoval y Eric Aubier respetaron todos los matices que propuso el compositor. Rubén Marqués y Bob Wagner no llegaron en ningún momento al matiz *forte* en sus versiones. Las dinámicas utilizadas por estos dos trompetistas son *p*, *mp* y *mf*. Maurice André es el intérprete que menos gama de matices utilizó en su grabación, pues se limitó a utilizar los matices de *p* y *mf*.

En cuanto al fraseo, las versiones de Maurice André y Arturo Sandoval son las más expresivas. André, al igual que Eric Aubier y Bob Wagner, realiza en el primer tema el primer pulso de cada compás con más énfasis que el resto de las partes. Arturo Sandoval y Rubén Marqués, en el primer tema, decrecen en cuanto a matiz desde el primer compás, progresivamente. El trompetista cubano realiza frases muy largas y expresivas, eliminando incluso silencios para alargar más la tensión hacia el agudo. André, Aubier, Marqués y Wagner llevan la tensión siempre hacia la nota más aguda de cada frase.

### 2.5.2.6. Sexto movimiento: *Spirituelle*

Tabla 7. Comparación de los diferentes parámetros de las versiones del sexto movimiento (Elab. propia)

Parámetros	André	Sandoval	Aubier	Marqués	Wagner	Partitura
Duración	6:04 min.	5:25 min.	5:33 min.	5:47 min.	6:19 min.	---
Tempo	♩ ≈ 132	♩ ≈ 160	♩ ≈ 150	♩ ≈ 140	♩ ≈ 126	♩ = 120
Agógica	Estable	<i>Poco meno mosso</i> en F <i>Tempo primo</i> en G <i>Meno mosso</i> en Q <i>Tempo primo</i> en Y	<i>Poco meno mosso</i> en S <i>Tempo primo</i> en Y	<i>Poco più mosso</i> en F <i>Tempo primo</i> en J	Estable	---
Instrumento	Pícolo en si bemol	Trompeta en si bemol	Pícolo en si bemol	Pícolo en si bemol	Pícolo en si bemol	Pícolo en si bemol
Fidelidad a la partitura	---	---	---	Cambios: Articulación	Cambios: Articulación	---

Color	Camerístico  Trompeta con timbre brillante	Trompeta solista con timbre brillante	Trompeta solista con timbre brillante	Camerístico  Trompeta con timbre brillante	Trompeta solista con timbre brillante	---
Técnica interpretativa (jazz)	Igual que la partitura	Igual que la partitura	Impro. propia (piano) en S, T y V	Igual que la partitura	Impro. propia (piano) en S, T, V y 3 después de W	Impro. de piano en S, T, V y 3 después de W
Articulación	<i>Staccato</i> (-)	<i>Staccato</i>	<i>Staccato</i> (-)	<i>Staccato</i> (-)	<i>Staccato</i> (-)	---
Dinámica	<i>p, mp, mf, f</i>	<i>p, mp, mf, f</i>	<i>p, mf, f</i>	<i>p, mp, mf</i>	<i>p, mp, mf</i>	<i>p, mf, f, ff</i>
Fraseo	<i>Cresc.</i> hacia motivos agudos	Tensión hacia el agudo	Tensión a la llegada del 2º compás y hacia el agudo	<i>Cresc.</i> hacia motivos agudos	Escalonado por matices	---

El compositor indicó en la partitura que este movimiento debe realizarse en un tempo de negra igual a 120. Los cinco intérpretes realizaron las grabaciones en un tempo mayor de lo indicado. La versión más rápida de todas es la de Arturo Sandoval, con un pulso aproximado de negra igual a 160 y que tiene una duración de cinco minutos y veinticinco segundos. Por el contrario, la versión más lenta es la de Bob Wagner, con un tempo aproximado de negra igual a 126. Esta grabación tiene una duración de seis minutos y diecinueve segundos. El estadounidense es el trompetista que más se acerca a la indicación metronómica de la partitura.

En cuanto a la agógica, las versiones más estables son las de Maurice André y Bob Wagner, pues ambos trompetistas mantienen un tempo parecido de principio a fin del movimiento. Arturo Sandoval realiza un *poco meno mosso* en la indicación F para volver a *tempo primo* en G. El trompetista cubano también ejecutó *meno mosso* en Q, volviendo a

*tempo primo* desde Y hasta el final. Eric Aubier realiza *poco meno mosso* en la indicación S y regresa a *tempo primo* en Y. Rubén Marqués, al contrario que Sandoval y Aubier, opta por introducir un *poco più mosso* en F y *tempo primo* en J, manteniendo así el pulso hasta el final.

El instrumento indicado en la partitura con el que hay que interpretar este movimiento es la trompeta pícolo. Maurice André, Eric Aubier, Rubén Marqués y Bob Wagner respetaron el uso del instrumento más agudo de la familia de la trompeta para su ejecución. Arturo Sandoval decidió utilizar la trompeta en si bemol para interpretar el movimiento. De esta manera, el trompetista cubano añadiría una trompeta más a las utilizadas por el resto de los intérpretes. Sandoval utilizó de esta manera seis instrumentos de viento metal diferentes cuando la partitura indica que solo son necesarios cinco de ellos.

En cuanto a la fidelidad a la partitura, Maurice André, Arturo Sandoval y Eric Aubier realizan versiones sin ningún tipo de variación. Rubén Marqués y Bob Wagner cambiaron algunas de las articulaciones. El trompetista español añadió una ligadura a las dos primeras semicorcheas de cada grupo de cuatro semicorcheas y a las dos primeras de cada grupo de seis semicorcheas a partir de la parte escrita en nueve por ocho. Bob Wagner añadió una ligadura a las dos primeras semicorcheas de cada grupo de seis semicorcheas de los compases cinco, seis, siete y ocho después de la indicación N.

En cuanto al color de cada uno de los intérpretes en este movimiento, los cinco lo ejecutan con un timbre brillante. Esto puede ser debido al uso de la trompeta pícolo, aunque Arturo Sandoval interpreta con la trompeta en si bemol. Rubén Marqués, a pesar de mostrar un timbre brillante, es el que posee una sonoridad más oscura y amplia con todos los instrumentos. Aunque en las cinco grabaciones la trompeta adquiere una faceta solista, las versiones de André y Marqués son las que parecen más ensambladas. Esto puede deberse al timbre que poseen estos dos trompetistas.

En las partituras, Claude Bolling dejó indicado que el piano debe realizar improvisaciones en las indicaciones S, T, V y tres compases después de W. El compositor escribió en ellas sus improvisaciones propias, realizadas en la grabación junto a Maurice André. Los pianistas de Arturo Sandoval y Rubén Marqués, Jorge Luis Prats y Ferrer Ferrán, interpretaron exactamente lo que está escrito en las partituras. Peter Hilliard, el pianista de Bob Wagner, optó por introducir las cuatro improvisaciones propias. Hervé Sellin, el pianista del grupo de Eric Aubier, también creó improvisaciones propias, menos en el caso de la que aparece tres compases después de W, que solo tiene una duración de dos compases.

Sobre la articulación en este movimiento no se aprecia nada indicado en la partitura. Maurice André, al ser el primero en realizar la grabación de la obra *Toot Suite*, podría haber influido en la articulación propuesta por el resto de los intérpretes. André ejecutó el movimiento con una articulación corta y precisa, pero con resonancia, al igual que Eric Aubier, Rubén Marqués y Bob Wagner. Esta articulación se puede visualizar como punto y raya encima de cada una de las notas. Arturo Sandoval, al igual que el resto de los intérpretes, utilizó un picado corto y preciso, pero con menos resonancia, por lo que se asemeja más a un *staccato*.

En cuanto a las dinámicas, la partitura propone realizar los matices *p*, *mf*, *f* y *ff*. Al analizar las cinco grabaciones se puede apreciar cómo ninguno de los intérpretes ejecuta las partes escritas en *ff* en dicho matiz. Maurice André y Arturo Sandoval son los que proponen más diferencias en las dinámicas con el uso de *p*, *mp*, *mf* y *f*. Por el contrario, los intérpretes que menos gama de matices utilizan en sus grabaciones son Rubén Marqués y Bob Wagner, que se limitan al intervalo de dinámicas entre *p* y *mf*. Eric Aubier no utiliza un número mayor de dinámicas que Marqués y Wagner, pero se puede apreciar una mayor diferenciación en el uso de las mismas. Aubier ejecuta el movimiento con los matices *p*, *mf* y *f*.

En este último movimiento, los cinco ejecutantes no muestran tanta expresividad como en los movimientos anteriores. Esto puede deberse a que no contiene frases de alto contenido lírico. Eric Aubier es el más expresivo de los cinco, con un fraseo en el que dirige la tensión musical hacia el segundo compás de cada motivo y hacia las notas agudas. Bob Wagner realiza un fraseo escalonado basado en las diferentes dinámicas que utiliza. Maurice André y Rubén Marqués ejecutan con un fraseo muy parecido, realizando un *crescendo* hacia los motivos que se repiten cada vez más agudos. Arturo Sandoval utiliza en este movimiento un fraseo menos expresivo que en el resto y en él lleva la tensión musical hacia las notas agudas.



### 3. CONCLUSIONES

Los objetivos generales formulados al inicio de la presente memoria fueron cumplir con los requisitos para realizar un Trabajo Fin de Estudios en el Conservatorio Superior de Música "Andrés de Vandelvira" de Jaén, mostrar las competencias y conocimientos adquiridos en las Enseñanzas Superiores de Música y desarrollar habilidades de investigación, síntesis y redacción. Así mismo, se establecieron como objetivos específicos analizar la influencia del *jazz* en la música culta de Europa, y más concretamente, de Francia, crear un contenido teórico que contribuyese de manera positiva a la posterior interpretación, interpretar una obra que no aparece en la guía didáctica del conservatorio y reunir en la misma pieza la interpretación de seis instrumentos diferentes estudiados por separado en las Enseñanzas Superiores. La consecución de dichos objetivos se ve reflejada en el trabajo realizado, así como se evidenciará posteriormente en su defensa y en la interpretación de la obra.

Con el presente Trabajo Fin de Estudios se ha pretendido realizar una interpretación fundamentada de la obra *Toot Suite* de Claude Bolling. Para ello, se ha llevado a cabo un análisis interpretativo propio y una comparación de versiones de cinco trompetistas de renombre. Los frutos que ha proporcionado esta investigación se verán reflejados en la interpretación propia de la pieza.

El estudio de la figura de Claude Bolling ha dejado entrever la influencia que el *jazz* comenzó a tener en la música clásica occidental a partir de la segunda mitad del siglo XX. *Toot Suite* es una obra que combina estructuras, técnicas, armonías y construcciones melódicas procedentes de ambos estilos. Esta fusión es reflejo de la mezcla de culturas y tendencias estilísticas que la globalización trajo consigo en el siglo pasado. El aspecto que más evidencia en esta pieza la influencia del *jazz* es el acompañamiento, pues mientras que otras composiciones se limitan a añadir una orquesta o un piano, Bolling utiliza en *Toot Suite* un trío de *jazz* (piano-*jazz*, batería y contrabajo).

Se ha podido comprobar en el estudio de *Toot Suite* que la pieza fue una composición realizada específicamente para el trompetista Maurice André. A través de lo recogido en varios textos se observa que la dedicatoria influyó de manera directa en el uso de los cinco instrumentos de la familia de la trompeta. La introducción de los distintos instrumentos refleja el interés de Claude Bolling por el parámetro tímbrico, por lo que el color será un aspecto determinante en la propuesta interpretativa propia.

En cuanto a las partituras de la parte de trompeta, hay que destacar que, tanto en el primer como en el segundo movimiento, además de escribirse para los instrumentos

previamente explicados, también se encuentran las partes para trompeta en si bemol. Esto podría explicarse con la finalidad de que cualquier trompetista pudiera ejecutar *Toot Suite* con un único instrumento. Según Gabriele Cassone (2009, p. 194) y Elisa Koehler (2015, p. 2), prácticamente en todas las escuelas del mundo, el peso académico en el estudio con la trompeta en si bemol es mayor que con el resto de los instrumentos de su familia, a no ser que el estudiante se encuentre en cursos avanzados y requiera de un mayor número de los mismos. De esta manera, un estudiante o un trompetista *amateur* podría interpretar la obra en público sin la necesidad de tener una trompeta en do, una trompeta en mi bemol, una trompeta pícolo, una corneta de pistones y un fliscorno.

La mayor particularidad que tiene *Toot Suite*, además de la influencia y el acompañamiento de *jazz*, es el uso de los distintos instrumentos de la familia de la trompeta. Bolling engloba a todos ellos en una misma pieza, al contrario de como se suelen estudiar en las Enseñanzas Artísticas Superiores de Música en la especialidad de trompeta. Hay que destacar en esta parte la versión de Arturo Sandoval, que utilizó en su grabación todos los instrumentos de la familia, pues intercambió el uso de la trompeta pícolo en si bemol del sexto movimiento por la trompeta en si bemol. Este hecho podría interpretarse como el deseo de reunir todos los instrumentos de los que hacen uso los trompetistas profesionales.

En la búsqueda de información para el presente trabajo se ha podido encontrar el programa de mano de una interpretación en directo de *Toot Suite* por el Cuarteto Vesperale, que se realizó el seis de mayo de dos mil once en el auditorio del Conservatorio Superior de Música de Aragón. El cuarteto decidió alterar el orden de los movimientos, intercambiando el cuarto y el sexto. No ha sido posible conocer el motivo de esta variación, aunque una posible causa podría ser que fuera más interesante para la interpretación y, otra, que aliviara el gran esfuerzo en términos de resistencia que presenta la pieza.

Con la realización del análisis interpretativo y la comparación de versiones se pretendía que fuera útil como ayuda para la realización de una propuesta interpretativa propia. Después de escuchar y analizar las diferentes grabaciones se puede comprobar cómo la versión de Maurice André y Claude Bolling ha sido la referencia para todos los demás intérpretes.

A continuación, se desarrolla la propuesta interpretativa propia a la que se ha llegado como conclusión del presente trabajo de investigación. En ella, al igual que en las versiones comparadas, se verá reflejada la influencia del gran trompetista Maurice André y del compositor de *Toot Suite*, Claude Bolling. Esta grabación podría considerarse como la más importante, ya que la realizó el solista al que se le dedicó la obra y el propio compositor



como pianista. Aun así, se han tomado referencias del resto de intérpretes estudiados para ejecutar la pieza y se han llegado a conclusiones propias después del estudio.

La propuesta interpretativa será redactada en el mismo formato en el que se ha realizado el apartado de la comparación de las distintas versiones, dividiéndola por movimientos y explicando en cada uno de ellos los diferentes parámetros que se han tenido en cuenta para la posterior interpretación. Dichos parámetros son duración, tempo, agógica, instrumento utilizado, agógica, fidelidad a la partitura, color, técnica interpretativa, articulación, dinámica y fraseo.

Para la interpretación del primer movimiento, *Allègre*, se ha escogido una velocidad algo menor a la indicada en la partitura. Esta velocidad está basada en las versiones de Bob Wagner y Maurice André. El tempo se situará entre la negra igual a 73 o 75 aproximadamente. De esta manera, el primer movimiento durará entre seis minutos y veinte segundos y seis minutos y treinta segundos. Agógicamente no presentará ninguna variación, excepto en el *Slow Tº*, puesto que aparece indicado en la partitura.

*Allègre* se interpretará con trompeta en do, al igual que lo realizaron todos los intérpretes estudiados en el presente trabajo, excepto Wagner. La interpretación será muy fiel en cuanto a ritmo y dinámicas, pero las articulaciones sí serán cambiadas, ligando corcheas de dos en dos, al igual que lo hace Rubén Marqués. Esto se realizará para que todas las veces que se repite el primer tema no se ejecute siempre de la misma manera. Se buscará una interpretación camerística con un timbre oscuro en la mayor parte del movimiento. En cuanto a la técnica interpretativa referida al *jazz*, se realizará una interpretación clásica en la parte de trompeta. La articulación que se utilizará en la mayor parte del movimiento será *staccato* con resonancia, excepto en el *Slow Tº*, donde se ejecutará con una articulación en *legato*, al igual que hacen Sandoval o Aubier. Las dinámicas serán respetadas tal cual las propuso el compositor. En cuanto al fraseo, este será aproximado al de Maurice André, aunque se tendrá en cuenta también el fraseo de Rubén Marqués, dirigiendo la tensión hacia las notas largas y buscando una mayor expresividad en el *cantabile*.

Para el segundo movimiento, *Mystique*, la indicación metronómica es de negra con puntillo igual a 50, pero todos los artistas realizaron una grabación con un tempo más rápido. La propuesta propia de este parámetro se verá influenciada por las versiones de los dos trompetistas franceses, con un tempo aproximado de la negra con puntillo entre 60 y 63. De esta manera, la duración del movimiento debería encontrarse entre siete minutos y cuarenta y cinco segundos y ocho minutos aproximadamente. Agógicamente se realizará un pequeño *acelerando* antes de la indicación E y, poco a poco, se volverá a la velocidad inicial en la indicación M.

Este segundo movimiento se interpretará con una trompeta en mi bemol. La ejecución se mantendrá fiel al ritmo y a la articulación, añadiendo solamente dos ligaduras en el segundo compás de la indicación E. Otra variación que se ha añadido tiene lugar en la parte de piano, en la que se han cambiado en un compás antes de N los dos la bemol 3 por la natural 3. Para ello se han tomado como referencia las grabaciones de Arturo Sandoval y Rubén Marqués, en las que realizan dicha variación para que no se produzca una disonancia de medio tono entre la trompeta y el piano. El color buscado será un timbre oscuro en la mayor parte del movimiento y algo más de brillantez entre las indicaciones E y M. La articulación utilizada en la mayor parte del movimiento será *legato*, excepto en la parte del doce por ocho, en la que se empleará el *staccato*. En cuanto a las dinámicas, la interpretación será muy fiel a la partitura. El fraseo que se va a realizar será de tensión hacia las notas agudas, con tendencia a crecer y decrecer en compases de dos en dos en el primer tema, y se buscará una gran expresividad.

En el tercer movimiento, *Rag-Polka*, aparece la indicación metronómica de negra igual a 92. La interpretación propia se realizará en un tempo aproximado entre negra igual a 92 y negra igual a 100. Este movimiento debería durar aproximadamente entre tres minutos y treinta segundos y cuatro minutos. Agógicamente, la única variación de tempo que se producirá será en la indicación M, en la que se aumentará ligeramente la velocidad.

Este movimiento se interpretará con corneta de pistones, que es el instrumento que introdujo Bolling en *Rag-Polka*. La interpretación será fiel en cuanto a ritmo y dinámicas, pero se añadirá *rubato* propio del intérprete en la repetición entre las indicaciones F e I. También se añadirá una ligadura en ciertos grupos de semicorcheas, al igual que lo realiza Rubén Marqués en su versión. En cuanto al color se interpretará con carácter solista excepto en el *TRIO*, en el que se le dará una mayor importancia al piano. Se utilizará una articulación *staccato* con resonancia, excepto en el *TRIO*. Las dinámicas se mantendrán como las propone el compositor. El fraseo será *crescendo* hacia el agudo y *diminuendo* hacia el grave, llevando además la tensión hacia el final de la frase en el primer tema.

En el cuarto movimiento, *Marche*, aparece la indicación metronómica de negra igual a 152. La interpretación propia se realizará en un tempo aproximado al original, entre negra igual a 145 y 152. De ser más rápido, podría parecer que no se representara una marcha como su nombre indica. De esta manera, la duración del movimiento debería ser entre siete minutos y siete minutos y veinte segundos. Agógicamente no se realizará ninguna variación.

El instrumento con el que se interpretará *Marche* será la trompeta pÍcolo en si bemol. La interpretación será fiel a la partitura en lo que a ritmo y dinámica se refiere, excepto en el tercer compás de la indicación N, en el que variará la dinámica *mf* por *p* e irá creciendo

hacia el sol agudo. También se añadirán ligaduras en las dos primeras notas del grupo de tresillos del primer tema, cuando este se repite varias veces. En cuanto al color, se ejecutará con un timbre brillante e interpretando de una manera solista excepto en las secciones en *piano*, donde se buscará un matiz más camerístico. La articulación utilizada será la de *staccato* con resonancia excepto los dos compases anteriores a la indicación R, en los que cambiará a *legato*. En cuanto al fraseo, en este movimiento se puede apreciar cómo la mayoría de las frases abren y cierran subiendo hacia el agudo y bajando hasta el grave. Por esto se interpretará llevando la tensión hacia el agudo y relajando hacia el grave.

En el quinto movimiento, *Vespérale*, aparece la indicación metronómica de negra igual a 69. Para la interpretación se ha escogido una velocidad similar a la de la partitura, pudiendo ir un poco más rápida, entre negra igual a 69 y 73 aproximadamente. Por lo tanto, la duración del movimiento debería estar alrededor de los siete minutos y treinta segundos. Agógicamente se acelerará ligeramente el tempo desde la indicación E hasta H. A partir de esta, la velocidad volvería a ser *tempo primo* hasta los tres últimos compases, donde se realizará un *poco ritardando*. Además, cada vez que aparece el primer motivo se realizará un breve cediendo en el último pulso del compás.

Este movimiento se interpretará con fliscorno, que es el instrumento para el que Bolling compuso *Vespérale*. Se realizará una ejecución fiel a la partitura en cuanto a ritmo y a dinámicas, excepto entre las indicaciones J y K, en la que se aprovechará la indicación escrita en la parte de piano, *swing*, para rubatear el tempo mientras la sección rítmica acompaña en un estilo de *jazz*. En cuanto al color, se interpretará con un timbre oscuro y realizando una versión camerística junto al piano.

En cuanto a la técnica interpretativa referida al *jazz*, este es el movimiento en el que el trompetista, aparentemente, puede realizar una ejecución más propia del estilo. Esto se debe a que la parte de fliscorno se asemeja a una balada. Se realizarán algunos *glissandi* sobre la nota sol 3 y una pequeña improvisación en las notas largas de la indicación J. La articulación utilizada será *legato* y el fraseo en este movimiento dirigirá la tensión hacia las notas agudas. Cada vez que aparece el tema de la indicación A, se le dará una mayor importancia al primer pulso de cada compás. En el tema de la indicación C, las frases se interpretarán largas y expresivas.

En el sexto movimiento, *Spirituelle*, aparece la indicación metronómica de negra igual a 120. En el caso de las cinco versiones comparadas en el trabajo, todas excepto la de Wagner interpretan en un tempo bastante más alto del indicado. En la interpretación propia se ejecutará teniendo en cuenta la velocidad presentada por el trompetista estadounidense, entre negra igual a 120 y 126. De esta manera, el movimiento debería tener una duración

aproximada de seis minutos y treinta segundos. Agógicamente, se realizará un *poco più mosso* en la sección en nueve por ocho, entre las indicaciones M y O.

*Spirituelle* fue compuesto para ser interpretado con trompeta pícolo en si bemol, pero Sandoval realizó su versión con trompeta en si bemol. La interpretación propia seguirá esta senda y optará por la utilización de la trompeta en si bemol. De esta manera se reunirán en una misma interpretación los seis instrumentos estudiados en las diferentes asignaturas obligatorias de la especialidad de trompeta en el Conservatorio Superior de Música "Andrés de Vandelvira" de Jaén.

La interpretación del sexto movimiento será totalmente fiel a la partitura en cuanto a ritmo y dinámicas. En lo referido al color, se buscará un timbre brillante y con carácter solista. La articulación utilizada será de *staccato* con resonancia excepto entre las indicaciones F y G y entre H e I, en las que será *legato*. El fraseo en *Spirituelle* se caracterizará por la introducción de ligeros *crescendo* hacia el agudo y *diminuendo* en las notas largas, excepto un compás antes de la indicación M, en la que el compositor indica en la partitura un regulador de *crescendo*.

#### 4. VALORACIÓN CRÍTICA: LIMITACIONES Y TRABAJO FUTURO

La investigación realizada sobre *Toot Suite* de Claude Bolling puede resultar de gran utilidad para el acercamiento a este compositor y a las obras del repertorio de trompeta que entremezclan aspectos del estilo clásico y del *jazz*, así como puede ser de interés para todo intérprete que desee afrontar la interpretación de esta pieza. Además, sirve para ampliar la bibliografía en torno a esta obra, cuya escasez de estudios puede deberse a la poca frecuencia con la que se interpreta en los escenarios.

No obstante, el estudio ha presentado una serie de limitaciones. La primera de ellas es, precisamente, la escasez de bibliografía relacionada con este objeto de estudio. A pesar de que Claude Bolling ha sido un pianista y compositor muy reconocido, encontrar información sobre él ha sido una tarea laboriosa. Solo se ha podido encontrar una página web propia del compositor, donde aparece una pequeña biografía, y trabajos realizados por él, pero las fuentes primarias o directas son escasas. Por ello, ha habido que recurrir al análisis de numerosos artículos y trabajos de menor envergadura o relevancia para llevar a cabo la investigación.

Otra de las limitaciones se encuentra en la comparación de versiones, pues el estudio podría haberse ampliado a un número mayor de estas. Sin embargo, las limitaciones de espacio del trabajo, el reducido número de grabaciones de la obra y su difícil acceso no lo han permitido. De hecho, mientras que las versiones de André, Aubier o Wagner han sido fáciles de escuchar en diferentes plataformas gratuitas, las de Sandoval y Marqués han presentado mayor dificultad. Hubo que ponerse en contacto con el trompetista español para que pudiera enviar los audios del Cuarteto Vesperale y, en el caso del trompetista cubano, la única grabación encontrada fue en disco de vinilo. Esto implica que se tuvo que realizar la compra del vinilo fuera de España y, después, transformar el audio a mp3 para su escucha y estudio. Posteriormente a la realización del análisis de la pieza sí que se ha podido encontrar esta versión subida recientemente a la plataforma YouTube.

En cuanto a la interpretación propia también han surgido diversas limitaciones. La primera de ellas ha sido la de no poder disponer de un pianista que interpretara íntegramente la obra. Para poder realizarla completa se ha tenido que contar con dos pianistas diferentes, lo que puede generar ciertas diferencias de estilo interpretativo entre estos y el conjunto.

En cuanto a las líneas futuras de trabajo, la presente investigación ha abierto diferentes caminos para estudiar más a fondo este tema. Uno de ellos es el estudio de obras para trompeta influenciadas por el género *jazz*, lo que permitiría realizar un análisis de cómo ha

ganado mayor terreno en los conciertos para este instrumento de viento metal, especialmente en el repertorio francés. Otro posible trabajo futuro sería el de identificar la influencia de esta obra en composiciones posteriores para trompeta u otros instrumentos. Por último, otra línea futura podría ser un estudio de campo de la efectividad del trabajo diario con las diferentes trompetas que aparecen en la obra. Después de la preparación de *Toot Suite*, se ha llegado a la conclusión de que el estudio técnico diario con los diferentes instrumentos resulta muy beneficioso y enriquecedor para el intérprete. Como se puede observar, este objeto de estudio aún ofrece grandes posibilidades de continuación.

## 5. BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alonso, A. (19 de octubre de 2001). Claude Bolling: El 'real jazz' del rey frances. *Reforma* (p. 32).

André, M. (2007). *Le Soleil doit pouvoir briller pour tout le monde. Souvenirs et mémoires de la Trompette du siècle*. París: Éditions Publibook.

Aubier, E. (1998) *Toot Suite* [CD]. París: Feeling musique.

Barrenechea Hutchinson, M. y Corro Manrique, C. (2020). *Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou*. Monterrey: Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey. Recuperado de [https://www.academia.edu/43299622/CENTRO\\_NACIONAL\\_DE\\_ARTE\\_Y\\_CULTURA\\_GEORGES\\_POMPIDOU](https://www.academia.edu/43299622/CENTRO_NACIONAL_DE_ARTE_Y_CULTURA_GEORGES_POMPIDOU) [09/04/2021].

Bolling, C. (s. f.). *Claude Bolling. Biographie*. Recuperado de <https://www.claude-bolling.com/biographie> [11/12/2020].

Bolling, C. (s. f.). *Claude Bolling. Film Music*. Recuperado de <https://en.claude-bolling.com/musiques-de-films-1> [18/02/2021].

Bolling, C. y André, M. (1981). *Claude Bolling: Toot Suite* [CD]. París: Sony BMG Music Entertainment.

Bolling, C. (1982). *Toot Suite*. París: Claude Bolling/CAID Music.

Cassone, G. (2009). *The Trumpet Book*. Varese: Zecchini Editore.

Clergeat, A. (2003). Bolling, Claude. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J051200>

Cuarteto Vesperale. (1999). *Bolling-Toot Suite* [CD]. Valencia: Discofruit SL.

Giner Gutiérrez, J. (2020). *Memoria de Trompeta: Aspectos históricos, técnicos e interpretativos del instrumento desde la Antigüedad hasta el siglo XXI*. Granada: Publicaciones Jorge Giner.

- Kim, M. (2018). *Jazz Language in Thought-Composed Chamber Works for Flute By Claude Bolling, Nikolai Kapustin, and Mike Mower* (Tesis académica). Cincinnati: University of Cincinnati.
- Koehler, E. (2015). *A Dictionary for the Modern Trumpet Player (Dictionaries for the Modern Musician)*. Maryland: Rowman & Littlefield.
- Montenegro Venegas, N. (2015). *Aproximación a la Relación entre el Jazz y la Música Académica Occidental en el Concierto para Guitarra Clásica y Trío de Jazz de Claude Bolling, Mediante la Descripción y Diferenciación de los Elementos Musicales Propios del Jazz y la Música Académica Occidental* (Tesis académica). Bogotá D.C.: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Montoya Palacio, N. (2015). *Memoria del Montaje y de la Ejecución Interpretativa de la obra para diversas trompetas "Toot Suite"* (Tesis de maestría). Medellín: Universidad de Antioquia.
- Passley, O. (2012). *Claude Bolling's Toot Suite for Trumpet and Jazz Piano: A Performance Guide* (Tesis doctoral). Denton: University of North Texas.
- Prats, J. y Sandoval, A. (1986). *Areito. Toot Suite* [Vinilo]. Habana: EGREM
- Probst, C. (2009). *Solo Flugelhorn Literature from 1950-2008: An Annotated Bibliography* (Tesis académica). Athens: University of Georgia.
- Quirarte, X. (31 de diciembre de 2020). Muere el pianista y compositor Claude Bolling. *Milenio*. Recuperado de <https://www.milenio.com/cultura/escenario/muere-el-pianista-y-compositor-claude-bolling> [02/01/2021].
- Rodríguez López, G. (2001). La Relación entre el Jazz y la Música Culta Occidental. *Filmúsica*, 19. Recuperado de [http://www.culturandalucia.com/JAZZ\\_La%20relación%20entre%20el%20Jazz%20y%20a%20música%20culta%20occidental\\_G.S.Rodriguez%20L.htm](http://www.culturandalucia.com/JAZZ_La%20relación%20entre%20el%20Jazz%20y%20a%20música%20culta%20occidental_G.S.Rodriguez%20L.htm) [14/02/2021].
- Suzano, A. (24 de abril de 2016). *Maurice André & Claude Bolling, 'Mystique'* [Archivo de video]. <https://youtu.be/FD3Q8hJSZHo>
- Tarr, E. (1988). *The Trumpet*. Londres: B. T. Bastford.
- Tarr, E. (2001). André, Maurice. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00876>



Tournès, L. (1997). La IVe République, Histoire, Recherches et archives. En *Historiens & Geographes n° 358* (pp. 65-79). París: Association Des Professeurs d'Histoire et De Géographie.

Tyulkova, Y. (2015). *Classical and Jazz Influences in the Music of Nikolai Kapustin: Piano Sonata No. 3, Op. 55* (Tesis académica). Morgantown: West Virginia University.

Wagner, B. (2018). *Toot Suite* [CD]. Oaks: Alfred Goodrich at Silvertone Studio

Wallace, J. y McGratan, A. (2011). *The Trumpet*. Londres: Yale University Press.



## 6. ANEXOS

### 6.1. Audios de las distintas versiones

A continuación se encuentran los enlaces a través de los cuales se puede acceder a las diferentes grabaciones que se han estudiado y comparado en el presente Trabajo Fin de Estudios:

- Maurice André:  
<https://www.youtube.com/playlist?list=PL64E42A3DEA6EB050>
- Arturo Sandoval:  
<https://youtu.be/Ng3A8wx7Mf0>
- Eric Aubier:  
[https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy\\_nFfJmorDSAYyIly0xP1lh5-AFv5pN-otw](https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nFfJmorDSAYyIly0xP1lh5-AFv5pN-otw)
- Rubén Marqués:  
<https://drive.google.com/drive/folders/1HH3lv0R38NZPOFveBQtf8qeg9ehQyweB?usp=sharing>
- Bob Wagner:  
[https://www.youtube.com/watch?v=4MGaFy6MJRI&list=OLAK5uy\\_INfc0FU6Os1z5iux6HEkzx0RXktAX-PIE](https://www.youtube.com/watch?v=4MGaFy6MJRI&list=OLAK5uy_INfc0FU6Os1z5iux6HEkzx0RXktAX-PIE)

### 6.2. Partituras

A partir de la siguiente página se encuentran las partituras de la parte de piano y, seguidamente, las de trompeta. Estas han sido las partituras con las que se ha llevado a cabo el estudio y el análisis de la pieza y con las que se realizará su posterior interpretación

# TOOT SUITE

## FOR TRUMPET & JAZZ PIANO

3

### I - ALLÈGRE

$\text{♩} = 76$  CLAUDE BOLLING

**(A)**

Trumpet in C  
*mf*  
 $\text{♩} = 76$

Piano  
3  
4  
*mf* 1 3 5

**(B)**

**(C)**

Copyright © 1982 by Claude Bolling/CAID Music  
International Copyright Secured All Rights Reserved

4

First system of musical notation. The upper staff is a single melodic line in treble clef. The lower staff is a grand staff (treble and bass clefs) with fingerings: 14, 2, 1, 1, 3, 14.

Ⓚ

Second system of musical notation, marked with a circled 'D'. The upper staff continues the melody. The lower staff has fingerings: 3, 1, 1, 3, 14, 2, 5.

ⓔ

Third system of musical notation, marked with a circled 'E'. The upper staff continues the melody. The lower staff has fingerings: 1, 5, 14, 3, 5.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the melody. The lower staff has fingerings: 14, 5, 3, 5.

(F)

(G)

*cantabile*

*mf*

(H)

The image displays a page of musical notation for a piano piece. It is divided into three sections labeled (F), (G), and (H). Section (F) consists of two staves: a single melodic line in the right hand and a piano accompaniment in the left hand. Section (G) also has two staves, with the right hand playing a melodic line marked 'cantabile' and 'mf', and the left hand providing harmonic support. Section (H) continues with two staves, showing further development of the melodic and accompaniment parts. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.



First system of musical notation for piano. It consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature. The first staff contains a melodic line with various intervals and slurs. The grand staff contains accompaniment with fingerings (1, 2, 3, 5) and slurs.

(M)

Second system of musical notation. The first staff is mostly empty with a few notes. The second staff is marked *cantabile* and *mf*. It features a melodic line with fingerings (1, 2) and a piano accompaniment with triplets and slurs.

(N)

Third system of musical notation. The first staff is empty. The second staff has a *tr* (trill) marking and a melodic line with fingerings (1, 2). The piano accompaniment continues with triplets and slurs.

(O)

Fourth system of musical notation. The first staff is empty. The second staff has a *tr* marking and a melodic line with slurs. The piano accompaniment continues with triplets and slurs. The system ends with a *mf* dynamic marking.



8

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Fingerings '1 5' and '5' are indicated above the piano part.

Second system of musical notation, marked with a circled 'P' (Piano). It continues the vocal and piano parts from the first system. Fingerings '1 5' and '5' are indicated above the piano part.

Third system of musical notation, marked with a circled 'Q' (Quasi). It includes a 'poco' marking under the piano part. The piano part continues with eighth-note patterns and chords. Fingerings '5', '1 5', and '5' are indicated above the piano part.

Fourth system of musical notation. It continues the vocal and piano parts. The piano part features a 'poco' marking and ends with a 'f' (forte) dynamic marking. Fingerings '5', '5', '5', and '5' are indicated above the piano part.

The image displays a musical score for 'Toot Suite' by Claude Bolling. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The tempo and mood are indicated as 'cantabile' with a circled 'R' above it. The dynamic marking 'mf' (mezzo-forte) is present in the vocal line and the first system of the piano accompaniment. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with chords in the left hand. There are several circled letters marking specific sections: 'S' (Soprano), 'T' (Tenor), and 'B' (Bass). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (e.g., 1, 2, 3, 5). The piano part concludes with a double bar line and a fermata over the final chord.

10 (U)

Musical score system U, marked *cantabile* and *mf*. It features a treble clef staff with a whole rest and a piano staff with a melodic line. The piano staff includes a fingering sequence: 5 2 1 2.

(V)

Musical score system V, continuing the piano part from system U. It includes a treble clef staff with a whole rest and a piano staff with a melodic line. The piano staff includes a fingering sequence: 1 2.

(W)

Musical score system W, continuing the piano part from system V. It features a treble clef staff with a whole rest and a piano staff with a melodic line. The piano staff includes a fingering sequence: 5 3 2 1.

Musical score system continuation, featuring a treble clef staff with a whole rest and a piano staff with a melodic line. It includes a fingering sequence: 5 3 2 1.

(X) 11

(Y)

(Z)

*mf*

*f*

*mf*

12

(AA)

(BB)

(CC)

(DD)

*mf*

13

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. The first system features a vocal line and piano accompaniment, with a circled 'EE' above the vocal staff. The second system continues the vocal and piano parts, with a circled 'FF' below the piano staff. The third system shows the vocal line and piano accompaniment, with a circled 'GG' below the piano staff. The fourth system includes the word 'Jazzy' above the vocal staff and 'mf' below the piano staff, indicating a change in mood and dynamics. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and fingerings.

14

(HH)

First system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill marked with a wavy line and a fermata. The lower staff contains a bass line with chords and triplets. Fingerings are indicated with numbers 1 and 2.

Second system of musical notation, continuing the grand staff from the first system. It features similar melodic and bass line patterns with triplets and a trill.

(II)

Third system of musical notation. The upper staff has a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *f*. The lower staff features a steady bass line with chords and triplets.

(JJ)

Fourth system of musical notation. The upper staff has a dynamic marking of *sfz > p* with a hairpin. The lower staff continues with the bass line and triplets.

(KK)

(LL)

(MM)

(MM)

Jazz impro.

Fm.7 Bb7 Fm.7 Bb7

*f* *mf*

*mf*

*f* *mf*

*mf* *p*



16

Ⓝ

First system of musical notation. It consists of a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) for piano accompaniment. The piano part features a series of chords: Fm7, Bb7, Fm7, Bb7, Ebm7, Ab7, and Ebm7. The melodic line is highly rhythmic and contains many accidentals.

Second system of musical notation. It continues the piece with a treble clef staff and a grand staff. The piano accompaniment chords are Ab7, Ebm7, Ab7, Ebm7, and Ab7. The melodic line continues with complex rhythmic patterns and includes a triplet of eighth notes.

Ⓞ

Third system of musical notation. It features a treble clef staff with dynamics markings of *mf* and *pppp*. The piano accompaniment has a steady bass line with chords. The melodic line includes a five-fingered scale-like passage marked with a '5'.

Ⓟ

Fourth system of musical notation. It continues the piece with a treble clef staff and a grand staff. The piano accompaniment has a steady bass line. The melodic line features a five-fingered scale-like passage marked with a '5'.

17

QQ

RR

SS

*f*

*mf*

46945

Detailed description of the musical score: The score is for a piano piece in 3/4 time. It consists of four systems of music. The first system (labeled 'QQ') shows a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system (labeled 'RR') features more complex rhythmic patterns in both hands, with fingerings (1, 2, 3) and accents. The third system (labeled 'SS') includes a dynamic marking of *f* and continues with intricate piano textures. The fourth system (labeled 'SS') has a dynamic marking of *mf* and shows a transition to a more sparse texture with sustained chords in the left hand. The page number 17 is in the top right corner, and the number 46945 is in the bottom right corner.

18

TT

mf

UU

XX

(Y)

(Z)

5

1

f

FINAL  
cantabile

mf

mf

1 2 4

3

2 3 5 1

5

2

1

3

20

The musical score is divided into four systems. The first system shows a vocal line with a forte (*f*) dynamic and a piano accompaniment with a forte (*f*) dynamic. The piano part features complex rhythmic patterns with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and accents. The second system continues the piano accompaniment with complex rhythmic patterns. The third system features a vocal line with trills and a piano accompaniment with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth system is marked "SLOW TR" and includes a vocal line and piano accompaniment.

## II - MYSTIQUE

21

### INTRO.

♩. = 50

CLAUDE BOLLING

The musical score is arranged for Trumpet in Eb and Piano. It begins with an introduction marked 'INTRO.' and a tempo of quarter note = 50. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 12/8. The score is divided into four systems. The first system shows the initial piano accompaniment with fingerings (1, 2, 2, 1, 1) and a dynamic marking of *pp*. The second system continues the piano accompaniment. The third system features a trumpet entry marked with a circled 'A' and a dynamic marking of *mp*. The fourth system continues the piano accompaniment with a '2-1' fingering and a trill-like ornament in the trumpet part.

22

The musical score is presented in four systems, each with a flute staff on top and a piano grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The first system shows the flute playing a melodic line with slurs and the piano providing a rhythmic accompaniment with fingerings 2, 3, 4, 2, 1, 5, 5. The second system continues the flute melody and piano accompaniment, with a circled 'B' marking the end of a section. The third system features a more complex piano accompaniment with slurs and fingerings 2, 2. The fourth system shows the flute playing a melodic line with slurs and the piano providing a rhythmic accompaniment with fingerings 1, 2-1, 2.

(C)

The musical score consists of four systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system is marked with a circled 'C' and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second system includes fingering numbers 1, 2-1, and 2. The third system includes fingering numbers 2 and 5. The fourth system includes fingering numbers 5, 1, and 1. The score concludes with a fermata over the final notes.



24

The musical score is presented in three systems. The first system shows the vocal line with a long melodic phrase and the piano accompaniment. The second system, marked with a circled 'D', shows the vocal line with fingering numbers (5 2 1 and 5 3 2) and the piano accompaniment. The third system shows the piano accompaniment with dynamic markings *f* and *p*. The fourth system, marked with a circled 'E', shows the vocal line with a 12/8 time signature and dynamic markings *mf* and *p*.

The image displays a page of musical notation for the piece 'Toot Suite' by Claude Bolling. The page is numbered 25 in the top right corner. The score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. Each system includes a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The piano accompaniment features a consistent eighth-note bass line and a treble line with various chordal textures and arpeggiated figures. The vocal line is melodic, with some grace notes and slurs, and appears to be a vocal line from a recording or a specific interpretation.

26 (F)

Jazz impre.

*mf*

Fm Gm7-5 Fm F7

Bbm Cm7-5 Bbm Bb7 Eb Eb7

Ab C7 F Bbm Bbm7

Eb Ab

The musical score for 'Toot Suite' (1980) by Claude Bolling is presented on page 27. The piece is in G minor and 3/4 time. The score is divided into four systems of piano accompaniment. The first system features chords Fm and Bb, with eighth-note patterns in the right hand and a simple bass line in the left hand. The second system introduces chords Eb, Ab, F, Bb, C, Fm, and C7, with more complex eighth-note patterns. The third system is marked 'mf' and 'sim.' (sustained), with a circled 'G' above it, indicating a key signature change or a specific section. It features sixteenth-note runs in both hands. The fourth system continues the sixteenth-note runs, with a final cadence. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers.

28

(H)

*legato*

*mf*

(I)

(J) 29

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures J-K) features a piano accompaniment with a *mf* dynamic. The second system (measures L-M) includes a *p* dynamic marking. The third system (measures N-O) features a *ff* dynamic marking and a *mf marcato* marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 5 4 3 2, 3 2 1).

30

The musical score for page 30 of *Toot Suite* by Claude Bolling is presented in four systems. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The first system shows a vocal line with a forte (*f*) dynamic and a piano accompaniment with a forte (*f*) dynamic. The second system features a vocal line with a piano (*p*) dynamic and a piano accompaniment with a piano (*p*) dynamic. The third system includes a vocal line with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a piano accompaniment with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The fourth system continues with a vocal line and piano accompaniment, both marked mezzo-piano (*mp*). The score contains various musical notations, including notes, rests, dynamics, and articulation marks.

The image displays a page of musical notation for Claude Bolling's *Toot Suite*. The score is written for voice and piano. It consists of five systems of music. The first system shows the vocal line with a long melodic phrase and the piano accompaniment with a rhythmic pattern. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system features a circled 'N' above the piano part, indicating a specific fingering or technique. The fourth system includes dynamic markings of *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The fifth system concludes with a *p* (piano) dynamic marking. The piano part is characterized by intricate fingerings and a steady rhythmic accompaniment.



32

The musical score is presented in four systems. Each system includes a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The key signature is B-flat major (two flats). The first system shows a vocal line with a long note and a piano accompaniment with eighth notes. The second system features a vocal line with a circled '0' and piano accompaniment with chords and eighth notes. The third system has a vocal line with a long note and piano accompaniment with eighth notes and chords. The fourth system shows a vocal line with a long note and piano accompaniment with eighth notes and chords. The score ends with a double bar line and repeat signs.

### III - RAG-POLKA

33

CLAUDE BOLLING

$\text{♩} = 82$

Cornet in B $\flat$

Piano

*mf*

2  
4

4 3 2 1

4 3 2 1

ⓐ

*mf*

*p*

ⓑ

5 3 1 2

34

The musical score for page 34 is written for flute and piano. It begins with a circled letter 'C' above the flute staff. The flute part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both the right and left hands. A second circled letter 'D' appears above the flute staff in the second system. The score is divided into five systems, each with a flute staff and a grand staff (piano right and left hands).

(E)

(F)

(G)

The image displays three systems of musical notation for sections E, F, and G of Claude Bolling's 'Toot Suite'. Each system consists of a piano part (left hand and right hand) and a violin part. Section E begins with a violin entry marked 'sfz' and a piano accompaniment marked 'mf'. The piano part features a complex rhythmic pattern with fingerings 1, 2, 3, 4, and 5 indicated. Section F shows a violin part marked 'f' and a piano part marked 'mf'. Section G features a violin part marked 'mf' and a piano part with a steady accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4.

36

(H) (I)

1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup>

(J) TRIO

*pp*

(K)

(L)

38

(M) Variation

First system of Variation M. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth-note patterns and triplets, marked *mf*. The lower staff (piano accompaniment) features a bass line with eighth notes and chords, marked *mf* with the instruction *swing syncopation ad lib.*

Second system of Variation M. The upper staff continues the melodic line with eighth-note patterns and triplets. The lower staff continues the piano accompaniment with eighth notes and chords.

(N)

First system of Variation N. The upper staff contains a melodic line with eighth-note patterns and triplets. The lower staff features a piano accompaniment with eighth notes and chords.

Second system of Variation N. The upper staff continues the melodic line, ending with a *f* dynamic. The lower staff continues the piano accompaniment, ending with a *mf* dynamic.





40

(C)

Musical score for measures 40-41, marked "Jazz Style". The score is written for piano and includes a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Musical score for measures 42-43. The notation continues from the previous system, showing the piano accompaniment and melodic line. The piano part features complex chordal textures and rhythmic patterns.

(D)

Musical score for measures 44-45. The notation continues from the previous system, showing the piano accompaniment and melodic line. The piano part features complex chordal textures and rhythmic patterns.

Musical score for measures 46-47. The notation continues from the previous system, showing the piano accompaniment and melodic line. The piano part features complex chordal textures and rhythmic patterns.

(E)

(F)

The image shows a page of musical notation for a piano accompaniment. It is divided into two systems. The first system is marked with a circled 'E' and contains the instruction 'Equal and legato'. The second system is marked with a circled 'F' and contains the instruction 'Jazz'. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and various musical notations such as notes, rests, and slurs. The page number '41' is located in the top right corner.

42

Ⓒ

Ⓓ

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a few notes with a *tr. mm* marking. The piano accompaniment features a complex texture with many notes and rests. A *Jazz impro.* marking is present above the piano part.

①

Second system of musical notation, marked with a circled 1. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Chord markings *C9* and *G9* are visible below the piano part.

Third system of musical notation. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Chord markings *C9* and *G9* are visible below the piano part. A *3<sup>ra</sup> alla* marking is present above the piano part.

②

Fourth system of musical notation, marked with a circled 2. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand has a *pp* marking and a *legato* marking. The left hand has a *p equal and legato* marking.

44

The musical score is presented in four systems. The first system (K) consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many sixteenth notes and slurs. The second system (L) continues the piece, featuring a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part includes a fortissimo (ff) dynamic marking and several triplet markings. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

The image displays a page of musical notation for the piano accompaniment of 'Toot Suite' by Claude Bolling. The page is numbered 45 in the top right corner. The score is organized into four systems, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system features a melodic line in the treble with triplets and a bass line with chords. The second system has a more active treble line with triplets and a bass line with chords and some melodic movement. The third system has a treble line with a '5' fingering and a bass line with chords. The fourth system shows a treble line with a melodic line and a bass line with chords. A circled 'M' is located below the second system.

46

(N)

The musical score consists of two systems. The first system (marked with a circled 'N') contains three systems of music. The first system of music in this block has a piano part with complex rhythmic patterns and triplets, and a flute part with a melodic line. Dynamics include *f*. The second system of music in this block has a piano part with triplets and a flute part with a melodic line. Dynamics include *mf*. The third system of music in this block has a piano part with triplets and a flute part with a melodic line. Dynamics include *f*. The second system (marked with a circled 'O') contains two systems of music. The first system of music in this block has a piano part with triplets and a flute part with a melodic line. Dynamics include *mf*. The second system of music in this block has a piano part with triplets and a flute part with a melodic line. Dynamics include *mf*.

First system of musical notation for piano. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a melodic line in the treble clef and a bass line in the grand staff. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The system concludes with a fermata over the final notes.

Ⓟ

Second system of musical notation, marked with a circled 'P'. It features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff below. The system is divided into two measures. The first measure is labeled "Jazz" and contains a sustained chord with a flat. The second measure is labeled "Equal" and contains a melodic line with fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 3, 2) and a bass line with fingerings (3, 2, 1, 4, 3, 1, 2, 3, 1).

Third system of musical notation, also marked with a circled 'P'. It features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff below. The system is divided into two measures. The first measure is labeled "Jazz" and contains a sustained chord with a flat. The second measure is labeled "Equal" and contains a melodic line with fingerings (1, 5, 4) and a bass line with fingerings (5, 1, 2, 1).

Ⓠ Classical

Fourth system of musical notation, marked with a circled 'Q' and labeled "Classical". It features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff below. The system is divided into two measures. The first measure contains a melodic line with fingerings (1, 2, 1) and a bass line with fingerings (1, 2, 1). The second measure contains a melodic line with fingerings (1, 2, 5, 1) and a bass line with fingerings (1, 2, 1).



48

(R)

*f*

*mf*

*f*

The musical score is for the piece "Toot Suite" by Claude Bolling, page 49. It is written for piano and violin. The score is divided into four systems. The first system is marked with a circled 'S' and a dynamic of *mf*. The second system is marked with a circled 'T' and a dynamic of *mf*. The third system is marked with a circled 'T' and the tempo marking "Jazz march" and a dynamic of *mf*. The fourth system is marked with a circled 'T' and a dynamic of *mf*. The score includes piano and violin parts with various musical notations such as triplets, slurs, and dynamics.



First system of musical notation for piano. It consists of a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody features several triplet markings.

(X)

Second system of musical notation. It includes a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with accompaniment. The key signature has two flats. The system is marked with "Jazz impro." and "sw alla" above the treble staff. The piano part is marked "ff" and includes dynamic markings "Gm mf" and "Bbm".

Third system of musical notation. It features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with accompaniment. The key signature has two flats. The system is marked with "sw" above the treble staff. The piano part includes chord markings "F", "Fm", and "Eb".

Fourth system of musical notation. It features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with accompaniment. The key signature has two flats. The system is marked with "sw" above the treble staff. The piano part includes chord markings "Eb m" and "D".

52 **Y** *Simplified version, not as the recording.*

*left hand ad libitum*

**Z** *As written*

**AA**

First system of musical notation for piano. It consists of a single treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a harmonic accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The system contains four measures of music.

(BB)

Second system of musical notation, marked with a circled 'BB'. It features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with a harmonic accompaniment. This system contains four measures of music.

Third system of musical notation, continuing the piece. It consists of a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with a harmonic accompaniment. This system contains four measures of music.

(CC)

Fourth system of musical notation, marked with a circled 'CC'. It features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with a harmonic accompaniment. A dynamic marking of 'f' (forte) is present at the beginning of the system. This system contains four measures of music.

54

(DD)

*mf*

*mf*

*f*

*mf*

*Equal*

(FF) 55

The musical score consists of four systems of music. The first system shows the piano accompaniment with a forte (f) dynamic. The second system features a flute part with a trill (tr) and a melodic line with slurs. The piano part continues with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The third system continues the piano part with similar rhythmic complexity. The fourth system is marked with a circled 'GG' and shows the piano part with further rhythmic patterns and fingerings. The score concludes with a final chord in the piano part.



56

The musical score is written in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of four systems of music. The first system shows a vocal line with eighth-note patterns and a piano accompaniment with complex rhythmic figures and fingerings. A circled 'HH' symbol is located between the first and second systems. The second system begins with a forte (*f*) dynamic and includes a piano accompaniment with a bass line featuring eighth-note patterns. The third system continues the piano accompaniment with similar rhythmic motifs. The fourth system concludes with a piano accompaniment featuring a forte fortissimo (*ff*) dynamic and complex rhythmic patterns. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

# V - VESPÉRALE

57

CLAUDE BOLLING

$\text{♩} = 69$

B $\flat$  Flugelhorn

Piano

4 *mp*  
4

58

(A)

*espressivo*

*mf*

*decresc.*

*tr*

*p*

*decresc.*

(B)

(C)

(D)

60

(E)

*f*

*mp*

*p*



The image displays a musical score for piano, consisting of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The score begins at measure 62, marked with a circled 'H' and the dynamic marking *mp*. The music is in a key with two flats (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The right hand features complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and fingerings (1-2-3). The left hand provides harmonic support with chords and single notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece concludes with a final chord in the right hand.

①

*espressivo*

*mf* *decresc.*

*tr.*

*decresc.*

*Impro. 1*

*f* *Em* *Em* *Cm7*

②

*mf*

**Double T<sup>o</sup> (Swing)**

*mf*



64

The musical score consists of four systems of piano accompaniment. The first system (measures 64-66) features a melodic line in the right hand with a triplet and a grace note, and a bass line with chords. A circled 'K' is placed below the first measure. The second system (measures 67-69) includes dynamic markings *f* and *p*, and a circled 'L' below the first measure. The third system (measures 70-72) is marked "Jazz impro." and includes a circled 'L' below the first measure. It features a complex melodic line in the right hand and a bass line with chords: B $\flat$ , A $\flat$ M7, Cm7, and F7+5. The fourth system (measures 73-75) continues the improvisation with chords B $\flat$ , E $\flat$ 7, D, and Cm7. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

First system of musical notation. It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music includes a melodic line with a dashed line above it labeled "loco". Chord symbols are provided below the staff: Em7, A7+b, and E#M7. The piece is marked with a 6/8 time signature.

Second system of musical notation, marked with a circled letter 'M'. It continues the grand staff notation with a piano accompaniment consisting of chords and eighth notes in the bass line.

Third system of musical notation, marked with a circled letter 'N'. It features a melodic line starting with a *mf* dynamic marking and a piano accompaniment with chords and eighth notes.

Fourth system of musical notation, marked with a circled letter 'N'. It is labeled "Jazz impro." and includes a melodic line with sixteenth-note runs and a piano accompaniment. Chord symbols B<sup>b</sup> and E<sup>b</sup>m are shown below the staff.

66

The musical score is presented in five systems. Each system contains a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *f* and *p*. A circled '0' is placed above the first measure of the first system, and a circled 'P' is placed above the first measure of the second system. The piano part features intricate textures, including arpeggiated figures and sustained chords.

## VI - SPIRITUELLE

CLAUDE BOLLING

INTRO.  $\text{♩} = 120$

B $\flat$  Piccolo  
Trumpet

Piano

9/4 (4,3,2) *mf*

(A)

*mf*

*mf*

(B)

*mf*

*mf*

68

(C)

(D) *Tacet 1<sup>ra</sup> Time*

69



70

(H) *cantabile*

*mf*

(I)

(1)

(2)

ⓐ

*p*

*mf* *f*

*crescendo*

ⓑ

*p*

*p*

*mf* *f*

*crescendo*



72 (L)

p

mf

*sfz* > *f*

*f*

*mf*

(M)

*sfz* >

*f*

*mf*

The musical score is written for piano and consists of four systems. The first system begins with a melodic line in the right hand marked *mf* and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system features a circled 'N' above the piano part, a melodic line in the right hand marked *p*, and a more active piano accompaniment marked *f*. The third system continues with a melodic line in the right hand marked *f* and a piano accompaniment. The fourth system concludes with a melodic line in the right hand marked *ff* and a piano accompaniment. The score is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics.

74

①

Section 1 (①) consists of two systems of piano accompaniment. The first system is in 9/4 time, marked *mf*. The second system is in 4/4 time, also marked *mf*. Both systems feature complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests.

②

Section 2 (②) consists of two systems of piano accompaniment in 4/4 time, marked *mf*. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble.

③

Section 3 (③) is titled "Swing" and is in 4/4 time, marked *mf*. It features a complex melodic line in the treble with many beamed notes and rests, and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

④

Section 4 (④) consists of two systems of piano accompaniment in 4/4 time. The first system is marked *f* and features a complex melodic line in the treble with many beamed notes and rests, and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the melodic line in the treble and features a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single melodic line with a dynamic marking of *mf* and a triplet of eighth notes. The middle staff is a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bottom staff shows a bass line with a few notes and rests. A circled letter 'S' is positioned below the first staff.

The second system features a melodic line with the instruction *Jazz impro.* and a piano accompaniment. The piano part includes chord changes from  $B\flat 7$  to  $E\flat 7$  and back to  $B\flat 7$ . The melodic line contains various fingerings and slurs. A circled letter 'T' is located below the first staff.

The third system shows a melodic line with the instruction *As written* and a piano accompaniment. The piano part has a  $B\flat 7$  chord. The melodic line includes fingerings and slurs. A circled letter 'T' is positioned below the first staff.

The fourth system contains a melodic line with the instruction *Jazz impro.* and a piano accompaniment. The piano part features chord changes from  $B\flat 7$  to  $E\flat 7$  and back to  $B\flat 7$ . The melodic line is highly technical with many slurs and fingerings. A circled letter 'T' is located below the first staff.

76

The musical score consists of six systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats).  
- System 1: Vocal line starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and A4. Dynamics are *f* and *p*. Piano accompaniment features a complex sixteenth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand. Chord  $B^b7$  is indicated. Fingering numbers are provided for the piano part.  
- System 2: Vocal line continues with quarter notes G4, A4, B4, and A4. Dynamics are *mf* and *f*. Piano accompaniment continues with similar patterns. A circled 'U' is placed below the vocal line.  
- System 3: Vocal line has a half note G4. Piano accompaniment features a more active bass line. A circled 'V' is placed below the vocal line.  
- System 4: Vocal line has a half note G4. Piano accompaniment continues. A circled 'V' is placed below the vocal line.  
- System 5: Vocal line has a half note G4. Piano accompaniment continues. A circled 'V' is placed below the vocal line.  
- System 6: Labeled "Jazz impro.". Vocal line has a half note G4. Piano accompaniment features a more active bass line. Chords  $B^b7$  and  $E^b7$  are indicated. Fingering numbers are provided for the piano part.

The musical score is presented in four systems. The first system includes a vocal line with a dynamic marking of *mf* and the instruction *As written*. The piano accompaniment features a *B<sup>b</sup>7* chord and includes a circled 'W' symbol. The second system shows a vocal line and piano accompaniment with a dynamic marking of *f* and an *E<sup>b</sup>7* chord. The third system continues the piano accompaniment with a *B<sup>b</sup>7* chord. The fourth system shows both vocal and piano parts with a dynamic marking of *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

78

(X)

(Y)

(Z)

FINAL

The image displays a musical score for the final section of Claude Bolling's 'Toot Suite'. It consists of three systems of music. The first system features a flute line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The flute part begins with a series of eighth notes, marked with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation with chords and moving lines. The second system continues the flute melody, which becomes more complex with sixteenth-note passages, and the piano accompaniment. The third system shows the flute playing a melodic phrase that concludes with a fermata, while the piano accompaniment continues with a final cadence. Dynamic markings include *f* and *ff* throughout the piece. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.



# TOOT SUITE FOR TRUMPET & JAZZ PIANO

## I - ALLÈGRE

C TRUMPET

CLAUDE BOLLING

*mf*  $\text{♩} = 76$  (A)

(B)

(C)

(D)

(E)

(F) 1

(G) 3 S

(H) S

(I) S

Copyright © 1982 by Claude Bolling/CAID Music  
International Copyright Secured All Rights Reserved



The image displays a musical score for 'Toot Suite' (1980) by Claude Bolling. The score is written for a single melodic line in treble clef, with a key signature of one flat (B-flat). It consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. Key annotations include circled letters (y, z, AA, BB, CC, DD, EE, FF, GG, HH, II) and numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6) indicating specific measures or fingerings. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present on the fourth staff. The score concludes with a final measure marked with the number 6.

4

JJ  
 sfz  $\rightarrow$  p  $\rightarrow$  f mf  
 KK  
 LL  
 MM  
 NN  
 PP  
 QQ  
 RR  
 SS  
 TT

5

XX

YY

ZZ

1 2 3 4 3

FINAL *cantabile*

*mf*

*f*

1 2 3 4

*rit.*

SLOW

# I - ALLÈGRE

7

CLAUDE BOLLING

B $\flat$  TRUMPET  
♩ = 76 (A)  
mf

(A) (B) (C) (D) (E) (F) (G) (H) (I)

8

J 1 2 3 4 5 6

sfz p f mf

K

L

M 1 2 3 4 5 4 N 8

O 1 2 3 1

P 1 2 3 1

Q 1 2 3

R cantabile mf

S

T

U 7 V 8

W 6 X

The musical score is written in G major (one sharp) and consists of ten staves. The notation includes various rhythmic values, slurs, and fingering numbers (1-6). Dynamic markings include *mf*. The score is annotated with circled letters (Y, Z, AA, BB, CC, DD, EE, FF, GG, HH, II) and circled numbers (8, 6) indicating specific sections or measures. The first staff has a circled '9' at the end. The second staff has a circled '1' above a measure. The third staff has a circled '5' and '6' above measures. The fourth staff has a circled 'AA' above a measure. The fifth staff has a circled 'BB' above a measure. The sixth staff has a circled 'CC' above a measure. The seventh staff has a circled 'DD' above a measure. The eighth staff has a circled 'EE' above a measure. The ninth staff has a circled 'FF' above a measure and circled numbers '1', '2', '3', '4', and '3' above measures. The tenth staff has circled letters 'GG', 'HH', and 'II' above measures, and circled numbers '8', '8', and '6' above measures.



10

The musical score on page 10 of "Toot Suite" by Claude Bolling is written for a single melodic line in G major. It consists of ten staves of music. The notation includes various dynamics such as *sfz*, *p*, *f*, *mf*, *pp*, *mf*, and *f*. Articulations like accents and slurs are used throughout. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Performance markings include *poco* and *f*. The score is marked with circled letters: (JJ), (KK), (LL), (MM), (NN), (OO), (PP), (QQ), (RR), (SS), and (TT). Some measures contain circled numbers: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, and 4. The music features a mix of eighth, sixteenth, and quarter notes, often with slurs and accents.

11

uu

xx

yy

zz

1 2 3 4 3

FINAL *cantabile*

*mf*

*f*

tr

Slow



(E) 13  
*mf*

(F) 12

(G) *mf*

(H) 2

(I)

(J) 1

14

*p* *f*

*mf marcato*

*f* *p*

*mp*

*f*

*mf* *p*

*p*

*p*

## II - MYSTIQUE

15

CLAUDE BOLLING

**B $\flat$  TRUMPET**  
♩ = 50

6 **A** *mp*

*tr*

**B** 4 **C**

*tr*

**D** 2

12

16 **(E)**

*mf*

**(F)** 12

**(G)** *mf*

**(H)** 2

**(I)** 4

**(J)** 3 3 3 1

17

The musical score is written for a single melodic line in G major, 4/4 time. It consists of ten staves. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and a circled letter **K** above the final measure. The second staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a circled letter **L** above the first measure, followed by the instruction *mf marcato*. The third staff continues the melodic line. The fourth staff features a forte (*f*) dynamic at the beginning and a piano (*p*) dynamic later, with a circled letter **M** above the first measure. The fifth staff includes a trill articulation. The sixth staff also features a trill. The seventh staff has a circled letter **N** above the first measure and a forte (*f*) dynamic. The eighth staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a piano (*p*) dynamic later. The ninth staff has a circled letter **O** above the first measure. The piece concludes with a double bar line and a '2' indicating a repeat.



### III - RAG-POLKA

CLAUDE BOLLING

**B<sup>b</sup> CORNET**  $\text{♩} = 92$

**A**

**B**

**C**

**D**

**E**

*mf*

*sfs*

19

**F** *f*

**G** *mf*

**H**

**I** 3 *mp*

**J** TRIO

**K**

**L** *H*

**M** VARIATION *mf*

**N** *f*

## IV - MARCHE

CLAUDE BOLLING

B<sup>b</sup> Piccolo TRUMPET

(A) (♩ = 152)

*mf*

(B)

(C) *s* (D) *s* (E) 6 *Piano*

(F) *mf*

(G)

(H)

The musical score on page 21 consists of ten staves of music. The first staff begins with a slur and an accent. The second staff contains circled letters 'I' and 'J', a slur, and the dynamic marking 'pp'. The third staff continues the melodic line. The fourth staff features circled letter 'K' and the dynamic marking 'f'. The fifth staff contains triplets. The sixth staff continues with triplets. The seventh staff features circled letter 'L' and the dynamic marking 'f'. The eighth staff continues with triplets. The ninth staff features circled letter 'M'. The tenth staff concludes the page with a final slur and accent.

22

**(N)**  
*f*

*mf*

**(O)**  
*mf*

**(P)**

**(Q)** *Classical*

**(R)**  
*f*

23

*mf* *f* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *ff*

(S) (T) (U)

24

mf

Piano

mf

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a circled section marker (DD) and a dynamic marking of *mf*. The music is characterized by frequent triplets and slurs. The second staff continues the melodic line. The third staff features a circled section marker (EE) and a fermata. The fourth and fifth staves show a more rhythmic and melodic progression. The sixth staff has a circled section marker (FF) and includes a trill (*tr.*) and a first ending bracket (*1*). The seventh staff continues with a circled section marker (GG) and more triplet patterns. The eighth staff has a circled section marker (HH) and a dynamic marking of *f*. The final staff concludes the piece with a first ending bracket (*1*).



## V - VESPÉRALE

CLAUDE BOLLING

**B<sup>b</sup> FLUGELHORN** *espressivo*

$\text{♩} = 69$

13

(A) *mf* *decresc.*

(B)

(C)

(D)

(E) *ff*

(F) *mp* *ff*

Copyright © 1982 by Editions Caid Publishing  
Sole distributor Silhouette Music Corp.  
International Copyright Secured Made in U.S.A. All Rights Reserved

27

The musical score on page 27 of *Toot Suite* by Claude Bolling consists of ten staves of music. The notation includes various dynamics such as *mf*, *f*, *p*, and *v* (pizzicato), as well as the instruction *espressivo*. Circled letters G through P are placed above the staves to denote specific sections. Measure numbers 13, 8, and 2 are also indicated. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and is characterized by frequent slurs and accents.

## VI - SPIRITUELLE

CLAUDE BOLLING

B<sup>b</sup> Piccolo TRUMPET

INTRO.  
♩ = 120

**A**

**B**

**C**

**D** Tacet 1<sup>st</sup> time

**E**

**F** *cantabile*

**G**

Copyright © 1982 by Editions Caid Publishing  
Sole distributor Silhouette Music Corp.  
International Copyright Secured Made in U.S.A. All Rights Reserved

(H) *cantabile* 29

mf

(I)

(J) p

crescendo f

(K) p

crescendo

(L) p

sfz f

(M) sfz f

mf

(N) p

30

The musical score on page 30 of *Toot Suite* by Claude Bolling is written for a single melodic line in treble clef. The key signature is one sharp (F#). The piece is characterized by its rhythmic complexity and dynamic contrasts. The score includes the following elements:

- Staff 1:** Starts with a dynamic marking of *f* (forte).
- Staff 2:** Continues the melodic line.
- Staff 3:** Features a circled letter **O** above the staff.
- Staff 4:** Features a circled letter **P** above the staff and a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte).
- Staff 5:** Features circled letters **Q** and **R** above the staff, with fingerings 1 and 2 indicated.
- Staff 6:** Features a circled letter **S** above the staff, a dynamic marking of *mf*, and a triplet of eighth notes.
- Staff 7:** Features a circled letter **T** above the staff, a dynamic marking of *p* (piano), and a slur.
- Staff 8:** Features a circled letter **U** above the staff, a dynamic marking of *f* (forte), and the instruction "(exact)".
- Staff 9:** Features a circled letter **V** above the staff, a dynamic marking of *mf*, and a slur.
- Staff 10:** Features a circled letter **W** above the staff, a dynamic marking of *mf*, and a slur.

The musical score on page 31 consists of ten staves of music. The first staff begins with a *mf* dynamic marking and a rehearsal mark **X**. The second staff continues the melodic line. The third and fourth staves show a more rhythmic and melodic development. The fifth staff features a *mf* dynamic marking and a rehearsal mark **Y**. The sixth staff is marked **FINAL** and begins with a *f* dynamic marking, followed by a rehearsal mark **Z**. The seventh and eighth staves continue the piece with increasing intensity. The ninth and tenth staves conclude the section with a *ff* dynamic marking.