

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Programa de Doctorado en Arte: Producción e
Investigación



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

**Propuesta de una fórmula de interpretación
para la práctica instrumental históricamente
informada del repertorio clásico para
trompeta**

**Aplicación performativa al *Concierto para Trompeta y
Orquesta en Mi Bemol Mayor* de Franz Joseph Haydn**

TESIS DOCTORAL

Autor: José Antonio García Sevilla

Directores:

Dra. Teresa Cháfer Bixquert

Dr. Vicente Llimerá Dús

Valencia, enero de 2018

Agradecimientos

“Le estaré agradecido a este hombre aun en la tumba...por haberme hecho perseverar en tantas cosas diversas, aunque por aquel entonces recibiera más tundas que comida”¹ (Grieisinger, 1801, p. 8)

En primer lugar quisiera agradecer a todos los profesores que de una u otra manera, a lo largo de toda mi trayectoria, han contribuido a mi formación investigadora y a la elaboración de esta tesis. Mi gratitud responde a los múltiples recursos y herramientas que han aportado durante mi proceso formativo y que han supuesto una gran ayuda a la hora de la elaboración de este trabajo, siendo estos recursos fundamentales también para mi formación continua como docente.

En el aspecto personal y más cercano, es necesario y agradable reconocer la colaboración de mis colegas Jesús Torres, responsable a la hora de recopilar las diferentes grabaciones que han sido objeto de análisis, y Jesús Sánchez, por su inestimable aportación al piano en la grabación de la versión propuesta como parte de esta tesis. Especialmente también he de agradecer la colaboración valiosa de Miguel Ángel Orero, encargado de la realización técnica de dicha grabación.

¹ Expresión que Haydn utilizaba a menudo para referirse al director de la escuela de Haimburg, de quien recibió clases de lectura, escritura, canto y una amplia variedad de instrumentos.

También he de agradecer la inestimable colaboración de todos aquellos relevantes trompetistas que a través de entrevistas abiertas han aportado su valiosa experiencia, que me ha sido de gran utilidad a la hora de identificar y describir los aspectos más significativos de la práctica profesional, de modo que éstos fueran la guía de la evaluación del rendimiento académico y profesional en esta tesis.

No puedo dejar de lado la estimable colaboración de muchos de mis compañeros en el Conservatorio Superior de Música de Castilla-La Mancha, especialmente de José Miguel Fayos, quien me ha asesorado en las labores de indagación de los aspectos formales derivados del análisis de la obra en torno a la que gira esta tesis. Del mismo modo he de reconocer con satisfacción el apoyo de todos mis alumnos en la elaboración de esta tesis; su paciencia y su participación han sido unas valiosas aportaciones.

Por último, he de agradecer especialmente el trabajo de los directores, Dra. Teresa Cháfer y Dr. Vicente Llimerá, por todas las orientaciones que he recibido por su parte a la hora de enfocar, desarrollar y analizar las diferentes secciones de esta tesis.

Resumen

Existen unas convenciones interpretativas que afectan de manera directa a los diferentes estilos musicales. La música de los distintos periodos o etapas en las que clasificamos la historia de la música generan una manera de escribir por parte del compositor que plantea numerosas dudas a la hora de una interpretación fiel al estilo de la obra. Se pueden observar distintas maneras de escribir que han ido evolucionando hasta llegar en la actualidad a un grado de concreción en cierto modo extenuante, que viene determinado por algunas tendencias que surgieron a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Las partituras de la primera mitad del siglo XVIII, barroco tardío, son en cierto modo imprecisas por la ausencia o carencia de indicaciones respecto a la dinámica o signos de expresión y articulación. Por otra parte, las partituras de la segunda mitad del siglo XVIII, clasicismo, contienen signos de articulación y dinámicas mucho más concretas, así como ciertos signos de expresión (rinforzando, crescendo, disminuyendo, fortepiano, etc). Esto se puede observar fácilmente al comparar manuscritos de estas dos etapas tan distintas en cuanto a la interpretación musical. Si tomamos como modelos dos grandes de la historia de la música como J. S. Bach y W. A. Mozart, podemos comprobar que, pese a observar algunas diferencias significativas, se supone van dirigidas a músicos que no necesitan indicaciones para saber cómo se han de interpretar estas obras, cada una en su época y con su estilo. No obstante, la manera

de articular o dar una cierta duración a los sonidos, por ejemplo a las corcheas delante de semicorcheas, o a las corcheas cuando van por grados conjuntos o por saltos que corresponden a intervalos mayores, suponen en la práctica musical unos aspectos que determinan el estilo.

La tecnología actual permite medir la duración de todos estos sonidos a partir de registros sonoros y nos capacita para ofrecer una serie de criterios que determinen un estilo determinado. En esta investigación nos interesa de manera especial el estilo clásico aplicado a la trompeta, instrumento al que nos dedicamos de manera profesional desde hace más de 27 años. La interpretación de la trompeta en el clasicismo, tanto como parte de la orquesta como en la función de solista, recoge en gran medida el estilo interpretativo heredado del barroco.

Resum

Existeixen unes convencions interpretatives que afecten de manera directa als diferents estils musicals. La música dels diferents períodes o etapes en què classifiquem la història de la música generen una manera d'escriure per part del compositor que planteja nombrosos dubtes a l'hora d'una interpretació fidel a l'estil de l'obra. Es poden observar diferents maneres d'escriure que han anat evolucionant fins arribar en l'actualitat a un grau de concreció en certa manera extenuant, que ve determinat per algunes tendències que van sorgir a partir de la segona mitat del segle XX.

Les partitures de la primera mitat del segle XVIII, barroc tardà, són en certa manera imprecises per l'absència o manca d'indicacions respecte a la dinàmica o signes d'expressió i articulació. D'altra banda, les partitures de la segona meitat del segle XVIII, classicisme, contenen signes d'articulació i dinàmiques molt més concretes, així com certs signes d'expressió (*rinforzando*, *crescendo*, *diminuendo*, *fortepiano*, etc).

Això es pot observar fàcilment al comparar manuscrits d'estes dos etapes tan diferents pel que fa a la interpretació musical. Si prenem com a models dos grans de la història de la música com J. S. Bach i W. A. Mozart, podem comprovar que, malgrat observar algunes diferències significatives, se suposa que van dirigides a músics que no necessiten indicacions per a saber com s'han d'interpretar estes obres, cadascuna en

la seua època i amb el seu estil. No obstant això, la manera d'articular o donar una certa duració als sons, per exemple a les corxeres davant de semicorxeres, o a les corxeres quan van per graus conjunts o per salts que corresponen a intervals majors, suposen en la pràctica musical uns aspectes que determinen l'estil.

La tecnologia actual permet mesurar la durada de aquests estos sons a partir de registres sonors i ens capacita per a oferir una sèrie de criteris que determinen un estil determinat. En esta investigació ens interessa de manera especial l'estil clàssic aplicat a la trompeta, instrument al qual ens dediquem de manera professional des de fa més de 27 anys. La interpretació de la trompeta en el classicisme, tant com part de l'orquestra com en la funció de solista, recull en gran manera l'estil interpretatiu heretat del barroc.

Abstract

There are interpretative conventions that directly affect the various musical styles. The various ages or periods whereby we classify the history of music influence the composer to write in a way that brings up many questions when we want to play a version according to the accurate style of the work. It is possible to observe various composing styles that have evolved up to a somehow extenuating degree of specification, which is determined by some trends that appeared during the second half of the 20th century.

Scores of the first half of the 18th c. –late Baroque– are somehow imprecise due to the absence or lack of instructions regarding dynamics or articulation and expression. On the other hand, scores of the second half of the 18th c. –Classicism– include much more precise signs for articulation and dynamics, as well as some signs for expression (*rinforzando, crescendo, diminuendo, fortepiano, etc.*). This can easily be noticed when comparing manuscripts of these two periods that are so different in terms of music interpretation. If we take J. S. Bach and W. A. Mozart, who are two relevant figures in history of music, as models, we realize that they wrote for musicians that do not need directions to know how to play these works –each of them in their own period and style– despite some significant differences. Nevertheless, some aspects that determine the style in music performance are the tonguing fashion or the length given to particular

sounds, such as quavers that are before semiquavers or quavers that evolve stepwise or by a greater leap.

Current technologies allow us to measure the length of these sounds by using sound records and to offer a series of criteria to determine a particular style. The particular focus of this research is the Classical period applied to the trumpet, the instrument to which I have professionally devoted more than 27 years. Trumpet playing in the Classical era, both as an orchestral part and a soloist role, largely comprises the style inherited from Baroque.

Abreviaturas

(Mi)b	(Mi)Bemol (modificación altura del sonido)
(Mi)M	(Mi) Mayor (tonalidad)
(Mi)m	(Mi) menor (tonalidad)
c./cc.	Compás / Compases
ca.	Circa
CE	Criterio de Evaluación
CO	Competencias
cresc.	Crescendo
ECTS	European Credit Transfer and Accumulation System
EAAASS	Enseñanzas Artísticas Superiores
EEES	Espacio Europeo de Educación Superior
EESMM	Enseñanzas Superiores en Música
F/f	Forte (indicación dinámica)
Fp/fp	Fortepiano
Hz	Hercios
IDCO	Indicador-Competencia
mov.	Movimiento
ms	Milisegundos
p.	Página
p.p.m.	Pulsos por minuto (velocidad de interpretación)

P/p	Piano (indicación dinámica)
pp.	Páginas
s. / ss.	Siglo / Siglos
Sfz	Sforzando

Tabla de ilustraciones

Relación de obras-competencias	40
Relación entre competencias y criterios de evaluación	84
Esquema propuesto de calificación.....	89
Indicadores competencia 1	90
Indicadores competencia 2	91
Indicadores competencia 3	92
Indicadores competencia 4	93
Indicadores competencia 5	94
Indicadores competencia 6	95
Indicadores competencia 7	96
Indicadores competencia 8	97
Indicadores competencia 9	98
Indicadores competencia 10	99
Indicadores competencia 11	100
Indicadores competencia 12	101
Indicadores competencia 13	102
Indicadores competencia 14	103
Indicadores competencia 15	104
Indicadores competencia 16	105
Indicadores competencia 17	106

Indicadores competencia 18	107
Indicadores a contemplar en una actuación en público.....	108
Caso 1 (Tabla 1a). Evaluación del Concierto en el ámbito de la clase de Enseñanzas Superiores y en el contexto de la observación del progreso y la realización de un examen o prueba final con carácter público.....	109
Caso 2 (Tabla 1b). Evaluación del Concierto en el ámbito de una prueba enmarcada en un proceso con carácter público de selección de candidatos a cubrir un puesto profesional.....	110
Puntos de observación competencia 1	111
Puntos de observación competencia 2	112
Puntos de observación competencia 3	112
Puntos de observación competencia 4	113
Puntos de observación competencia 5	113
Puntos de observación competencia 6	113
Puntos de observación competencia 7	114
Puntos de observación competencia 8	114
Puntos de observación competencia 9	114
Puntos de observación competencia 10.....	115
Puntos de observación competencia 12.....	115
Puntos de observación e indicadores asociados ordenados por orden de aparición..	117
Folleto de origen alemán de 1509 (?) con indicaciones sobre la sílaba "dran"	127
Ejemplo de las funciones del bajo en el método de Fantini (1638, p. 74).....	136
Ejemplo del uso de las sílabas en las señales militares (Fantini, 1638, p. 10)	137
Transcripción de E. Tarr (1999, p. 111)	138
<i>El Rey Salomón con el sagrario transportado triunfalmente en Jerusalén</i>	141
<i>La trompeta</i> de J. C. Wigel, 1661-1726.....	147
<i>Trompetistas de la corte de Graz en la procesión por el funeral de Carlos II</i>	158
<i>El trompetista de campo</i>	161
<i>Taller de un fabricante de trompetas</i> de Christoph Weigel, 1654-1725	167
Tabla de armónicos de la trompeta natural en Do.....	168
Seis trompetas fabricadas por la familia Haas. Fotógrafo: Hoffmann	169
Análisis comparativo de muestras sonoras. Figura 1	173
Análisis comparativo de muestras sonoras. Figura 2	173
Análisis comparativo de muestras sonoras. Figura 3	174
Análisis comparativo de muestras sonoras. Figura 4	175

Análisis comparativo de muestras sonoras. Figura 5	175
Análisis comparativo de muestras sonoras. Figura 6	176
Análisis comparativo de muestras sonoras. Figura 7	177
Análisis comparativo de muestras sonoras. Figura 8	178
Imagen del facsímil de la parte de trompeta usada por Weidinger en la actuación de 1798 - Musiksammlung Österreichische Nationalbibliothek.....	190
Weigl, Concierto en MibM, Allegro Moderato, Trompeta en Mib (Dahlqvist, 1974, p. 14)	190
Parte de violín 1º. Editorial Boosey&Hawkes (Haydn, 1796a, cc. 1-10_1 mov).....	191
Inicio (parte de trompeta). Editorial Universal Edition (Haydn, 1796c, cc. 13-16_mov 1)	192
Parte de trompeta solista. Editorial Universal Edition (Haydn, 1796c, c. 38_1 mov)..	192
Parte de trompeta solista. Editorial Universal Edition (Haydn, 1796c, c. 47_1 mov)..	192
Parte de trompeta solista. Editorial Universal Edition (Haydn, 1796c, cc. 115-117_1 mov)	193
Parte de trompeta solista. Editorial Universal Edition (Haydn, 1796c, c. 47_2 mov)..	193
Parte de violín 1º. Editorial Boosey&Hawkes (Haydn, 1796a, cc. 280-286_3 mov)...	193
Parte de violín 1º. Editorial Boosey&Hawkes (Haydn, 1796a, cc. 73-77_1 mov).....	194
Parte de violín 1º. Editorial Boosey&Hawkes (Haydn, 1796a, cc. 157-159_1 mov)...	194
Parte de violín 1º. Editorial Boosey&Hawkes (Haydn, 1796a, cc. 93-98_3 mov).....	194
<i>Réquiem</i> de Neukomm, Interludio nº 5 (Dahlqvist, 1974, p. 17)	197
Registros de los Conciertos de Haydn y Hummel	199
Ejemplo modulaciones; (Hummel, 1803, c.176-186_1 mov)	200
Ejemplo del uso de cromatismos (Haydn, 1796c, cc.86-97_3 mov)	200
Ejemplo del uso de cromatismos (Hummel, 1803, cc. 53-54_3mov)	200
Primeras intervenciones de la trompeta solista en el concierto de Haydn (1796c, cc. 1- 14_1 mov).....	201
Pasaje con adornos (Haydn, 1796c, 86-89_3 mov)	202
Pasaje con adornos (Hummel, 1803, cc. 194-202_3 mov)	202
Pasaje con trinos (Haydn, 1796c, cc. 248-256_3 mov)	203
Pasaje con trinos (Hummel, 1803, cc-222-232_3 mov).....	203
Ejemplo de uso del registro grave (Hummel, 1803, c. 118_mov 1)	203
Ejemplos con melodía doblada y sin doblar (Haydn, 1796c, cc. 63-70_1 mov)	204
Intervenciones sin doblar melodía (Hummel, 1803, cc. 77-82_1 mov)	204
Uso de las llaves en los conciertos de Haydn y Hummel (McCready, 1984)	205

Uso de las llaves en los conciertos de Haydn y Hummel (McCready, 1984)	205
Inicio del <i>Andante del Concierto número 21 para piano y orquesta en DoM (K.467)</i> (Mozart W. A., 1785).....	206
Inicio del <i>Andante del Concierto para trompeta y orquesta en Mi Mayor</i> (reducción para piano) (Hummel, 1803)	206
Inicio del <i>Allegro con Spirito de la Sinfonía n°35 en ReM "Haffner" K.385</i> (Mozart W. A., 1782, cc. 1-20_2 mov).....	207
Inicio del <i>primer movimiento del Concierto para trompeta y orquesta en Mi Mayor</i> (reducción para piano) (Hummel, 1803).....	207
Tema de <i>Les Deux Journées</i> (Pearson, 1992).....	208
<i>Rondó del Concierto para trompeta y orquesta en Mi Mayor</i> (reducción para piano) (Hummel, 1803, cc. 167-176_3 mov)	208
Interpretación apoyaturas. (Landon, 1956)	221
Parte de trompeta solista (Haydn, 1796c, c. 37_1 mov).....	222
Parte de trompeta solista (Haydn, 1796c, c. 76_1 mov).....	223
Parte de trompeta solista (Haydn, 1796c, cc. 107-108_1 mov)	224
Parte de trompeta solista (Haydn, 1796c, cc. 135-136_1 mov)	224
Parte de trompeta solista (Haydn, 1796c, cc. 10-12_2 mov)	225
Parte de trompeta solista (Haydn, 1796c, c. 40_2 mov).....	225
Parte de trompeta solista (Haydn, 1796c, cc. 50-51_3 mov)	226
Tabla de referencias metronómicas Haydn-Mozart (Malloch, 1988) (Temperley, 1991)	236
Ejemplos del uso de la armonía de Dominante secundaria (Haydn, 1796b, cc. 149- 151_1 mov).....	240
Ejemplos de alteración del acorde base; Sexta aumentada francesa (Haydn, 1796b, c. 18_1 mov).....	241
Ejemplos acordes que generan tensión armónica; sobre dominante (Haydn, 1796b, c. 21_2 mov).....	241
Relaciones tonales 1er movimiento	242
Relaciones tonales 2º movimiento	243
Relaciones tonales 3er movimiento	243
Ejemplo 1 (Haydn, 1796b, cc. 15-24_1 mov)	244
Ejemplo 2 (Haydn, 1796b, cc. 69-70_1 mov)	245
Ejemplo 3 (Haydn, 1796b, cc. 109-125_1 mov)	246
Ejemplo 4 (Haydn, 1796b, cc. 92-98_3 mov)	246

Ejemplo 5 (Haydn, 1796b, cc. 228-232_3 mov)	247
<i>El Concierto</i> . G. J. Probst (s. XVIII).....	248
Portada en la que se incluye el título y el subtítulo del método de Fantini.....	277
Ilustración incluida en el método de Fantini (1638)	278
Manuscrito del concierto de Haydn. Librería del Gesellschaft der Musikfreunde en Viena	279
Transcripción de P. Handke con anotaciones	281
Transcripción de P. Handke numerada.....	283
Velocidades de diferentes versiones (Moore, 2006)	284
Imagen de 1820-30; Propietario: Musikmuseet, Stockholm	285
Relación de versiones analizadas.....	286
Método de Fantini (1638). Ejemplos del uso de la lengua.....	313
Edición del concierto de Haydn; E. Hall - B&H.....	318
Concierto de H. Tomasi; Ed. Alphonse Leduc.....	329
Concertino de A. Jolivet; Ed. Durand	336
Concierto de L. Mozart; Heinrichshofen	338
Secuencia X de L. Berio; Universal Edition	344
Concierto nº 1 de V. Peskin	350
Concierto de D. Schnyder.....	365
Tabla de valoración. Gimnasia artística	366
Versión de la propuesta performativa del concierto de Haydn	371

Tabla de contenidos

Agradecimientos	I
Resumen	III
Resum	V
Abstract	VII
Abreviaturas	IX
Tabla de ilustraciones	XI
Tabla de contenidos	XVII
Capítulo 1. Introducción	1
1.1. Contextualización, enunciación y justificación del tema de estudio.....	3
1.2. Objetivos	6
1.3. Hipótesis	7
Capítulo 2. Estado de la cuestión	9
Capítulo 3. Marco, fuentes y métodos	15
Capítulo 4. Estructura la tesis	23
Capítulo 5. La evaluación en la trompeta en las EEAASS	25
5.1. Marco legislativo. Competencias en las EEAASS en la especialidad de Interpretación-Trompeta.....	27
5.2. Análisis de las exigencias profesionales.....	30
5.3. Repertorio seleccionado en base a las competencias y exigencias profesionales.....	39

5.3.1.	Justificación del repertorio. Relevancia en el desarrollo de las competencias	41
5.3.1.1.	Concierto de Haydn (Anexo XX)	41
5.3.1.2.	Concierto en Re Mayor de L. Mozart (Anexo XV)	45
5.3.1.3.	Concierto nº 1 en Do menor de V. Peskin (Anexo XVII)	47
5.3.1.4.	Concertino para trompeta de A. Jolivet (Anexo XIV)	53
5.3.1.5.	Concierto de H. Tomasi (Anexo XIII).....	59
5.3.1.6.	Sequenza X de L. Berio (Anexo XVI)	66
5.3.1.7.	Concierto para trompeta de D. Schnyder (Anexo XVIII)	70
5.4.	Ejemplos de buenas prácticas en la evaluación del rendimiento deportivo y la labor del juez deportivo como evaluador	74
5.4.1.	Breve análisis psicológico del juicio deportivo en semejanza con la labor del evaluador en la práctica instrumental.....	77
5.4.2.	Propuesta, conclusiones y modelo de evaluación/calificación.....	80
5.5.	Propuesta de modelo de evaluación.....	81
5.5.1.	Criterios de evaluación	82
5.5.2.	Indicadores de calificación	85
5.5.3.	Aplicación al concierto de Haydn	108
5.5.3.1.	Observaciones al sistema de calificación propuesto	118
Capítulo 6.	La trompeta en el s. XVIII	121
6.1.	Antecedentes	123
6.1.1.	Tutta l'arte della Trombetta (1614). Bendinelli.....	125
6.1.2.	Modo per Imparare a Sonare di Tromba (1638). G. Fantini.....	131
6.1.2.1.	Apuntes acerca de las diferentes copias y manuscritos	131
6.1.2.2.	Girolamo Fantini y la relevancia de su método.....	132
6.2.	Contexto.....	140
6.2.1.	El trompetista de corte a finales del s. XVIII. Periodo de convulsión. .	140
6.2.2.	Reclamación del estatus de la profesión. Posición social y tradición.	140
6.2.3.	Evolución de la trompeta en la corte de Viena en la segunda mitad del siglo XVIII.	143
6.3.	Uso de la trompeta en el s. XVIII	147
6.4.	Estilo de ejecución a finales del s. XVIII	150
6.4.1.	Emisión del sonido.....	150
6.4.2.	Aspectos generales	151
6.4.3.	Articulación y dinámica	152

6.4.4.	Cromatismos y ornamentación	153
6.4.5.	Duración de las notas y mantenimiento del pulso	155
6.5.	Hermandades. Su importancia en el estatus del trompetista y sus privilegios. El aprendiz	155
6.5.1.	Categorías dentro del oficio	158
6.5.1.1.	Trompetistas de corte	158
6.5.1.2.	Trompetistas de cámara	159
6.5.1.3.	Trompetistas de ciudad y trompetistas regionales.....	160
6.5.1.4.	Trompetistas de campo	161
6.6.	Formación del trompetista en el s. XVIII	162
6.6.1.	Requisitos del alumno	162
6.6.2.	Requisitos del profesor	163
6.6.3.	Lecciones. Conocimiento y competencia.	165
6.7.	El instrumento. Evolución	167
6.7.1.	El instrumento del s. XVIII y sus características constructivas.	167
6.7.2.	La limitación de la tabla de armónicos y los recursos técnicos.....	170
6.7.3.	Análisis de muestras de sonido	171
6.8.	Declive en el uso del “arte” y desarrollo del cromatismo en la trompeta	179
6.8.1.	Primeros intentos de cromatismo en instrumentos de viento metal....	181
6.9.	A. Weidinger.....	185
6.9.1.	Concierto para Trompeta y Orquesta en Mi Bemol Mayor. Franz Joseph Haydn y la trompeta de llaves de Weidinger; intento de proyección del instrumento 187	
6.9.2.	Dos estilos diferenciados en la escritura para trompeta de llaves: Haydn y Hummel.	199
6.9.3.	La trompeta de llaves y su influencia en el público. Éxito efímero.....	209
Capítulo 7.	Propuesta de interpretación y evaluación del concierto de Haydn 213	
7.1.	Marco estético. El paso del iluminismo al romanticismo.	215
7.1.1.	Kant y el formalismo.	215
7.1.2.	Empirismo y racionalismo. El concepto de progreso.	216
7.1.3.	Haydn y el iluminismo.	217
7.1.4.	Consideraciones acerca del estilo clásico.....	218
7.2.	Aspectos generales de la interpretación: tempo, articulaciones.....	219
7.3.	Indicadores y ponderación.....	228
7.4.	Dinámicas	229

7.5.	Articulaciones	231
7.6.	Ornamentación.....	233
7.7.	Tempo.....	234
7.8.	Análisis armónico	238
7.8.1.	Características generales	238
7.8.2.	Procesos armónicos destacables	243
7.8.2.1.	Procesos cadenciales elaborados.....	243
7.8.2.2.	Conclusiones del análisis armónico	247
7.9.	Propuesta de interpretación referida al repertorio orquestal de finales del XVIII y 1ª mitad del s. XIX.	248
7.9.1.	La figura de F. A. Dauverné.....	249
7.9.2.	Aspectos interpretativos de la trompeta como parte de la orquesta. ..	249
7.10.	Estudio comparado de versiones de referencia del concierto Haydn.....	251
Capítulo 8. Conclusiones. Propuesta interpretativa del concierto de Haydn (Presentación performativa; grabación de la reducción de trompeta y piano) ..		253
8.1.	El concierto de Haydn en el siglo XX.....	255
8.2.	Registro audiovisual de la versión para trompeta y piano	258
8.3.	Consideraciones finales	258
Capítulo 9. Archivos y fuentes.....		263
9.1.	Referencias bibliográficas	265
9.2.	Registros sonoros del concierto de Haydn:	271
Capítulo 10. Anexos.....		275
10.1.	Anexo I. Portada del método de Fantini (1638).....	277
10.2.	Anexo II. Ilustración de Fantini	278
10.3.	Anexo III. Imagen de parte del manuscrito del autor (concierto de Haydn) ..	279
10.4.	Anexo IV. Transcripción (concierto de Haydn) de Paul Handke.....	280
10.5.	Anexo V. Transcripción numerada (concierto de Haydn) del trompetista austriaco Paul Handke	282
10.6.	Anexo VI. Relación de velocidades. Estudio de Brian Moore.....	284
10.7.	Anexo VII. Trompeta de llaves.....	285
10.8.	Anexo VIII. Selección de versiones representativas. Concierto de Haydn. ..	286
10.9.	Anexo IX. Fichas de análisis de versiones representativas. Concierto de Haydn. ..	287
10.10.	Anexo X. Modo di barrere la lingua puntata in diversi modi (Fantini, 1638) ..	313
10.11.	Anexo XI. Concierto de Haydn. Edición de Ernest Hall.....	314

10.12.	Anexo XII. Cuestionario abierto empleado en las entrevistas con profesionales de prestigio.....	319
10.13.	Anexo XIII. Selección del repertorio correspondiente a las EESSMM (Interpretación-Trompeta). Concierto de H. Tomasi.....	322
10.14.	Anexo XIV. Selección del repertorio. EESSMM (Interpretación-Trompeta). Concertino de A. Jolivet	330
10.15.	Anexo XV. Selección del repertorio. EESSMM (Interpretación-Trompeta). Concerto de L. Mozart.....	337
10.16.	Anexo XVI. Selección del repertorio. EESSMM (Interpretación-Trompeta). Sequenza X de L. Berio	339
10.17.	Anexo XVII. Selección del repertorio. EESSMM (Interpretación-Trompeta). Konzert nº 1 in C-moll de V. Peskin.....	345
10.18.	Anexo XVIII. Selección del repertorio. EESSMM (Interpretación-Trompeta). Concerto de D. Schnyder	351
10.19.	Anexo XIX. Tabla de valoración. Ejercicio de Gimnasia artística femenina (2016)	366
10.20.	Anexo XX. Versión de la propuesta performativa del concierto de Haydn	367

Capítulo 1. Introducción

“No se trataba de vanidad, pero el mundo ha de saber que yo no he sido un miembro inútil de la sociedad y que también puede hacerse el bien por medio de la música”
(Grieisinger, 1801, p. 86)

La propuesta de una fórmula de interpretación para la práctica instrumental históricamente informada del repertorio clásico para trompeta y su aplicación performativa al *Concierto para Trompeta y Orquesta en Mi bemol Mayor* de Franz Joseph Haydn intenta aportar una herramienta doble. Por un lado de interés performativo y por otro de utilidad académica, en cuanto que ofrece un modelo de calificación que utilizará esta obra como referencia.

El principal objetivo, que es la presentación de un sistema de calificación y su aplicación performativa al *Concierto para Trompeta y Orquesta en Mi bemol Mayor* de Franz Joseph Haydn, se ha desarrollado a través de una metodología que garantiza la fiabilidad del sistema propuesto.

En la vertiente referida a la interpretación histórica se ha atendido al objetivo de ofrecer una visión completa del trompetista del siglo XVIII a través del estudio del contexto musical de la época, de manera que se puedan conocer y entender con mayor profundidad los rasgos interpretativos propios de ese periodo y aquellos que posteriormente se han consolidado a modo de herencia musical.

Por otra parte, el conocimiento del alcance de las características constructivas de la trompeta o las trompetas de la época y el peculiar declive que estos instrumentos experimentaron durante el siglo XIX complementan de manera transversal esta investigación.

Con la revisión de los diferentes tratados (Altenburg, Bendinelli, Fantini, Quantz, etc.²), el análisis técnico de la obra y la determinación de parámetros interpretativos precisos y fundamentados, se ha atendido al objetivo fundamental que persigue una propuesta de interpretación históricamente informada, que se completa en esta tesis con el establecimiento de un minucioso sistema de calificación.

Para ello, se ha procurado en un primer lugar atender a otros objetivos secundarios como son el determinar las competencias que en el mundo profesional son valoradas y exigidas, y determinar rasgos e indicadores que establezcan un mayor nivel de concreción.

Son diversas las razones que justifican esta investigación y entre ellas podemos destacar dos fundamentales, la importancia de esta composición en el mundo de la trompeta (tanto en la vertiente de la docencia como en el de la interpretación como solista) y la ausencia de sistemas de calificación o rúbricas para la interpretación con en este instrumento que sean lo suficientemente precisos como para poder servir de guía.

La importancia de esta composición se basa en que es una obra demandada en los diversos procesos de selección de profesionales y ello conlleva igualmente que en

2

Altenburg, J. E. (1795). *Trumpeters' and Kettledrummers'*. (E. Tarr, Trans.) Nashville: The Brass Press.

Bendinelli, C. (1614). *Tutta l'arte della trombetta*. (E. Tarr, Trad.) Nashville: The Brass Press.

Fantini, G. (1638). *Modo per imparare a sonare di tromba*. (E. Tarr, Trans.) Nashville: The Brass Press.

Quantz, J. J. (1752). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: Chez ChretienFrederic Voss.

todos los centros de enseñanzas superiores sea incluida como parte fundamental del repertorio básico.

En cuanto a la práctica evaluadora y calificadora, además de los estudios y recopilaciones realizadas al efecto, la experiencia adquirida durante los años (ca. 30) que se han dedicado a esta profesión, ha aportado una visión clara de las necesidades que dentro de la docencia de la práctica instrumental de la trompeta presentan los sistemas calificadoros.

El marco final de trabajo en cuanto a la referencia normativa ha sido el de la Comunidad Autónoma de Castilla-La Mancha y el nivel para el que se desarrolla esta herramienta de evaluación es el cuarto curso de la asignatura de Instrumento Principal, pues en él se entiende serán adquiridas todas las competencias necesarias para la titulación; se ha desarrollado en cuatro grandes apartados que se centran en la evaluación en la trompeta, el contexto histórico del siglo XVIII, la propuesta de evaluación para el concierto de Haydn y por último, como consecuencia de los anteriores apartados, la presentación performativa de la versión de trompeta y piano.

1.1. Contextualización, enunciación y justificación del tema de estudio

La justificación del tema de estudio ha venido motivada por la observación, a través de la experiencia propia en el ejercicio de la docencia, de cierto desconocimiento generalizado de una notable parte de los profesionales dentro del ámbito de nuestro país de las condiciones que han dado lugar a un estilo de interpretación, e igualmente sucede por una gran parte de los educandos de las Enseñanzas Superiores de Música.

Asimismo, se desconocen aspectos muy significativos de la docencia y estudio de la trompeta en el s. XVIII que ayudan a entender los aspectos interpretativos de esa época.

El repertorio clásico ha sido, es y posiblemente será durante largo tiempo, el que mejor permite comprobar las cualidades y el nivel técnico y artístico de un músico *clásico* en sentido genérico. Cualquier agrupación musical de nivel exige siempre como obra obligada, para el ingreso en la misma, una del periodo clásico. Esto es porque permite comprobar el grado de dominio técnico en cuanto a la emisión, control de la articulación y duración de los sonidos, de la dinámica, de la afinación y del fraseo. El *Concierto para Trompeta y Orquesta en Mi bemol Mayor* de Franz Joseph Haydn es, en el caso de la trompeta, la obra que se utiliza para este fin.

La idea inicial de la que partía la investigación se centra fundamentalmente en los aspectos performativos. Esta idea fue adaptada a la circunstancia de que, una vez se profundiza en la revisión de la multitud de artículos, éstos abordan de manera amplia estos aspectos más instrumentales y por ello se estimó adecuado ajustar la misma en los aspectos históricos y sociales de los que resultan esos aspectos técnicos interpretativos.

El análisis de diferentes versiones interpretativas de esta obra ha permitido conocer la manera en la que la interpretación ha ido evolucionando hasta llegar al estado actual; disponemos de grabaciones de destacados solistas de referencia en los sellos discográficos de referencia³ de multitud de solistas y sellos discográficos (*Deutsche Gramophon, Naxos, CBS, Philips, Denon*, etc.). El estudio comparado de las distintas ediciones también ha propiciado el conocer los aspectos musicológicos más destacados de la investigación actual respecto esta obra; en relación a esta cuestión, las ediciones más destacadas que son objeto de estudio son las de las editoriales *Breitkopf & Härtel* (Haydn, 1796a), *Eulenburg* (Haydn, 1796b) y especialmente la versión de la *Universal Edition* (Haydn, 1796c), revisada por E. H. Tarr.

Los prólogos de las ediciones, así como las notas de los CDs, nos han permitido conocer aspectos importantes en cuanto a la escritura real de la obra por parte del compositor pero nuestra propuesta parte de establecer una serie de criterios objetivos en cuanto a la duración, ataque o fraseo de la obra.

³ Debido al elevado número, en el anexo VIII se recopilan los nombres de los solistas y los sellos discográficos

Es por ello que creemos resulta una propuesta original e innovadora en tanto que nunca ha sido desarrollada una investigación de estas características aplicada al repertorio clásico y a la trompeta de manera específica.

En cuanto al análisis de los registros discográficos, la prioridad en la profundidad del análisis del primer y segundo movimientos del concierto de Haydn responde a dos motivos fundamentales.

Además de la importancia de la obra, como ya hemos indicado con anterioridad, a través del estudio de los registros sonoros del primer y segundo movimiento podemos tener un recorrido completo del desarrollo de las diferentes versiones y su línea histórica ya que el primer registro sonoro del que se tiene constancia solamente conserva estos dos movimientos, y por otro lado dichos movimientos incluyen todas las dificultades principales y podríamos afirmar con certeza que tienen características de paradigma.

La ausencia de repertorio amplio hasta el s. XX para la trompeta como solista, pone más en relieve la importancia de esta composición, que además es programada en la práctica totalidad de las aulas de trompeta de centros de enseñanzas superiores⁴.

La doble vertiente de esta propuesta de investigación encuentra aquí su justificación por la necesidad del establecimiento de un sistema objetivo de calificación de la interpretación de este repertorio puesto que en la práctica totalidad de los procesos selectivos esta composición está presente, siendo una aspiración del doctorando el que su evaluación responda a una serie de indicadores objetivos que permitan una valoración justa.

No se han encontrado trabajos relevantes en cuanto a la evaluación y calificación de este repertorio. Si bien hay multitud de propuestas de interpretación, ninguna de ellas propone un sistema de evaluación preciso y no concede un peso notable a los condicionantes históricos.

Del mismo modo no se ha encontrado, en cuanto a la bibliografía general del instrumento en las Enseñanzas Superiores, una propuesta fundamentada de selección

⁴ En contacto con profesores que han ejercido o ejercen su labor docente en los Conservatorios Superiores de Castilla-La Mancha, Valencia, Castellón y Aragón.

de repertorio basada en el estudio pormenorizado de las competencias que la titulación presume desarrollar, sin por supuesto hallarse tampoco sistemas de evaluación objetivos asociados a ese repertorio.

En el proceso de investigación han resultado de gran utilidad los antecedentes referidos a otras prácticas de disciplinas como son las deportivas. El estudio de los manuales de competición que incluyen precisos indicadores y conjuntos de elementos a valorar con escalas de valores ha resultado de gran interés y ha servido para establecer un sistema objetivo.

La notabilidad anteriormente descrita de esta obra, acompañada del abanico de versiones (que provocan en demasiadas ocasiones incertidumbres entre los alumnos que abordan esta magnífica composición, sobre todo en el primer y segundo movimiento) nos ha animado a realizar este trabajo, con la intención finalista de que las reflexiones proyectadas en el mismo puedan servir de referencia a la hora de abordar una interpretación historicista de este repertorio que debe ser completada con la personal participación de cada intérprete.

1.2. *Objetivos*

Los objetivos principales de la tesis pasan principalmente por presentar una visión del trompetista del s. XVIII para, a través de este estudio del contexto, explicar los rasgos interpretativos de esa época y los derivados de las posteriores. El tercero de los objetivos principales es el de la configuración de un sistema de calificación en la práctica instrumental históricamente informada de repertorio clásico para trompeta que se completa con la presentación de la aplicación performativa a través del *Concierto para Trompeta y Orquesta en Mi bemol Mayor* de Franz Joseph Haydn.

Como objetivos secundarios se destacan los siguientes:

- Conocer el contexto profesional del trompetista en el s. XVIII en Europa central.
 - Conocer hasta qué medida el contexto del trompetista condicionó su estilo interpretativo.
-

- Relacionar la docencia y estudio en el s. XVIII con el estilo interpretativo de esa época.
- Aplicar los conocimientos adquiridos en una propuesta de interpretación históricamente informada y fundamentada del repertorio para solista y del repertorio orquestal de la primera mitad del s. XIX.
- Conocer el declive en el uso de la trompeta durante el s. XIX y sus causantes.
- Entender la influencia de las características constructivas de los instrumentos representativos (trompeta natural y de llaves) en la conformación e interpretación del repertorio.
- Analizar versiones (s. XX) de repertorio representativo para trompeta solista de finales del s. XVIII e inicios del XIX y valorar su adecuación en cuanto a un criterio de interpretación históricamente informada.

Como objetivos secundarios relacionados con la propuesta de mejora del proceso de calificación se señalan los siguientes:

- Analizar y aplicar herramientas de disciplinas distintas a la enseñanza musical que pueden aportar un enfoque diferente dentro del proceso de evaluación en la enseñanza de la especialidad de Trompeta en el nivel superior.
- Establecer estándares y competencias que en el mundo profesional son requeridas en la especialidad de Trompeta.
- Analizar de los procesos y las herramientas de evaluación utilizados en el ámbito nacional para estas enseñanzas.
- Aplicar un modelo de evaluación objetiva a través del concierto de Haydn.
- Seleccionar el repertorio aplicado a la consecución de las competencias a desarrollar.

1.3. Hipótesis

La conformación del estilo de interpretación en la trompeta en el s. XVIII está basado en dos principios fundamentales: la tradición interpretativa anterior y las características constructivas del instrumento usado en la época.

La tradición interpretativa unida de modo inherente al estatus social del músico y especialmente del trompetista de corte influyó de manera importante en el estilo de interpretación. Su función muy importante pero casi artesanal dentro de la corte y el preeminente uso militar heredado definieron una manera de interpretar con un picado muy definido pero, paralelamente, con el salto de la trompeta hacía funciones *más musicales* se dotó a la técnica interpretativa del instrumento de una variedad de articulaciones que ofrecían diversas posibilidades de expresión.

Las características constructivas del instrumento de la época y el consecuente uso de la dinámica y articulación están evidentemente relacionados por las limitaciones que la trompeta natural y la posterior trompeta de llaves presentaban. Los compositores, hasta la llegada del cromatismo a este instrumento, condicionaban su escritura y el estatus de la trompeta a estas limitaciones, que fundamentalmente consistían en la restricción del rango de notas a la tabla armónica que parte de la nota principal, generándose de este modo la imposibilidad de interpretar notas fuera de ella y formándose un estilo compositivo condicionado a esa específica interválica.

Por otro lado, la relación directa del intérprete en cuestión, Anton Weidinger, con los compositores que conforman las obras fundamentales del repertorio del clasicismo para la trompeta, es fundamental y la evolución de ese repertorio así como el lenguaje empleado guarda relación directa con las implementaciones realizadas por el mismo intérprete en el instrumento en cuestión, la trompeta de llaves, y su tenacidad a la hora de defender y promocionar su nueva invención.

El establecimiento de parámetros objetivos que conformen y definan indicadores precisos de evaluación de una interpretación históricamente informada del concierto de Haydn nos dotará de un modelo válido de evaluación aplicable a las Enseñanzas Superiores de este instrumento. Al hacerse extensivo al resto del repertorio, podremos disponer de herramientas de evaluación que garanticen una visión objetiva de los resultados de aprendizaje que precisan ser desarrollados y que serán exigidos en el ámbito profesional.

Capítulo 2. Estado de la cuestión

“*Vixi, scripsi, dixi!*”⁵
(Grieisinger, 1801)

El número de estudios y artículos que abordan la interpretación de la trompeta en el barroco y clasicismo es significativo. No obstante, en su mayor parte son escritos en lengua inglesa (aunque ello no es relevante) y ponen el foco en aspectos técnicos de la ejecución instrumental, pasando solamente de manera puntual por el contexto social que envolvía a los trompetistas del período y a sus gremios y asociaciones.

Podemos destacar como relevantes los artículos de Peter L. Ciurczak (1988) en el prestigioso *International Guild Trumpet Journal*, que se centran principalmente en el repertorio operístico o los de Timothy A. Collins (1991) que abordan la figura de G. Reiche y la interpretación barroca. Nathan Mayfield (2011), también a través del ITGJ, se centra en el rol de la trompeta en la música de cámara mientras que otros autores interesantes como John Ellis (1985) abordan también, pero con más concreción, la interpretación barroca en algunos de sus artículos.

Una figura importante surge destacando entre las demás en cuanto al estudio de interpretación de la trompeta en el s. XVII como en el s. XVIII. Edward Tarr es

⁵ “¡Vine, escribí, dije!”; palabras de Haydn cuando bromeaba acerca de su insólita fecundidad compositiva.

probablemente la personalidad más reconocida en cuanto a estudios, artículos y conferencias. El perfil de investigador e intérprete de este autor nos aporta una serie de contenidos de un valor significativo que nos pueden ayudar a centrar la cuestión. Cabe destacar su artículo sobre el trompetista A. Weidinger, su tratado en tres volúmenes de interpretación barroca y su publicación "The Trumpet" (Tarr, 1988) donde nos esboza un recorrido por el mundo de este instrumento desde sus inicios.

Como anteriormente se ha apuntado, todos estos textos, que en su gran mayoría solo están disponibles en inglés, se enfocan hacia la interpretación de la trompeta en el XVII y XVIII, abordando el contexto del trompetista de una manera poco profunda. Por otro lado, aquellos textos que en el ámbito de nuestro país se han publicado se nutren de los anteriores artículos siendo en algunos casos unas meras traducciones.

La tendencia general en los diferentes estudios de la interpretación de la trompeta Barroca es a apoyarse en los tratados de C. Bendinelli (1614) y G. Fantini (1638) para la determinación del estilo en el s. XVII; aunque la interpretación entre las diferentes escuelas y gremios pudiera presentar diferenciaciones significativas, estos dos tratados son las principales referencias. Respecto a la interpretación en el s. XVIII, el tratado de J. E. Altenburg (1795), que a su vez recoge aspectos interpretativos comunes a los métodos antes mencionados, es sin lugar a duda la principal referencia. Podríamos destacar también como importante en cuanto al estado de la cuestión, el interesante estudio de Moore (2007), respecto a la interpretación del concierto de Haydn (obra representativa del repertorio para trompeta solista de la época) como uno de los trabajos más utilizados como referencia; es sobre todo muy significativo su análisis de las velocidades de interpretación en diferentes versiones y su fundamentación a la hora de determinar un criterio respecto a los *tempi*.

Como conclusión en cuanto al estado de la cuestión de esta parte de la tesis, tenemos que destacar que hay un extenso número de publicaciones actuales respecto a la interpretación de la trompeta en el s. XVII y XVIII y por ello los esfuerzos en este trabajo se han centrado en establecer, desde un punto de vista cercano a las corrientes musicológicas de finales del s. XX, un nexo entre el contexto que vivió en centro Europa el trompetista de corte y la conformación de un estilo de ejecución que condiciona tanto la interpretación solista como la orquestal. Para ello se ha abordado de una manera más profunda aquellos aspectos que nos acerquen a una visión

cercana de la vida del profesional y se ha profundizado en un análisis de la composición más exhaustivo respecto a lo que se ha podido recopilar anteriormente. Del mismo modo, se ha profundizado en el aprovechamiento de la actual tecnología, de modo que nos ha permitido definir las duraciones de los sonidos y otros aspectos interpretativos de una manera exhaustiva. Todo ello nos ha dotado de herramientas para la elaboración de una propuesta performativa históricamente informada del concierto de Haydn, que sirve de referencia además para los capítulos de la tesis dedicados a la evaluación del repertorio de las Enseñanzas Artísticas Superiores de trompeta.

En cuanto al bloque dedicado al diseño de una herramienta de evaluación que incluya la interpretación históricamente informada de esta obra, se ha observado en el entorno nacional de la especialidad de trompeta una carencia notable en el uso de herramientas de calificación lo suficientemente objetivas. Ha sido intención a través de esta tesis superar esa carencia y aportar soluciones. El nexo de unión ha sido la propuesta performativa de interpretación históricamente informada del concierto de Haydn.

Los estudios y trabajos al respecto que se han podido recopilar o consultar se limitan a un análisis de los procedimientos de evaluación que se utilizan en los diferentes centros de nuestro estado o una mera recopilación de repertorio (Rodríguez Azorin, 2016).

Del mismo modo, no se tiene constancia de estudios publicados basados en la adquisición y debate sobre las competencias en la enseñanza de trompeta y el desarrollo de las mismas a través de criterios e indicadores que resulten objetivos y consigan determinar diferentes niveles de desarrollo.

Son numerosos los artículos que tratan contenidos acerca de las virtudes y cualidades de un buen profesional o estudiante pero no profundizan en la evaluación de los mismos. Podemos destacar entre esos trabajos el de Ernesto Chuliá (2011).

Tenemos ejemplos también como el artículo de Harold E. Fiske Jr. (1977) donde se presenta un estudio que incide en el punto de vista del evaluador y las diferentes posibilidades que un alumno puede presentar en cuanto a los niveles relativos a otras

asignaturas no performativas. Aun siendo valiosa la información no presenta el punto de vista que en esta tesis se pretende desarrollar.

De modo similar, estudios como el presentado en la *12th International Society for Music Information Retrieval Conference* (Knight, Finn, & Ichiro, 2011) se centran únicamente en un parámetro de la interpretación como es la calidad del tono emitido por el trompetista. Es muy interesante este artículo en cuanto a que presenta una metodología donde la tecnología tiene una gran relevancia, procurando datos precisos que ofrecen conclusiones interesantes, aunque cabe señalar que este estudio no incluye muchos casos, algo que puede restarle importancia. En otros casos, como es el del artículo de F. Burrack (2002) se incide en la especial necesidad de herramientas en la evaluación en grandes agrupaciones, ofreciéndose posibilidades de instrumentos. De nuevo se aportan reflexiones y datos respecto a aspectos muy concretos, sin enfocar la cuestión desde en principio en las necesidades que se plantean en el mundo profesional y cómo son estas atendidas en la enseñanza.

Podemos destacar también textos como el de Eve Newsome (2015), que recoge la problemática de la heterogeneidad que respecto a la evaluación está presente en este caso en el ámbito de su país (Australia).

Podemos encontrar también textos interesantes en diferentes revistas de investigación como es el caso del artículo de M.J. Bergee (1993), donde se analiza la importancia de la auto evaluación y la evaluación compartida y se muestran una serie de dimensiones que podrían servirnos de orientación a la hora de establecer indicadores de evaluación concretos.

Finalmente se puede destacar como quizás los textos que más se aproximan a la intención que esta tesis pretende desarrollar el artículo de Charles Ciorba y Neal Smith (2009) que centra su estudio en establecer criterios claros de evaluación y en configurar unas rubricas, recogiendo datos y mostrando conclusiones en función de los evaluadores y calificaciones, del mismo modo que el artículo perteneciente a la misma revista de investigación (*Journal of Research in Music Education*) de Saunders y Holahan (1997), donde sí se recogen indicadores, aunque como material de un estudio amplio que no se centra en un único instrumento.

Existe pues todavía, desde nuestra opinión, una conexión insuficiente entre el mundo profesional y el académico que se base en la trayectoria “necesidades profesionales-determinación de competencias-establecimiento de herramientas de evaluación”; circunstancia que apoya la idoneidad y la necesidad de una investigación del carácter de la que se presenta en esta tesis.

Capítulo 3. Marco, fuentes y métodos

Hasta ahora, lo que encontramos aquí y allí en los escritos sobre trompetas y timbales se refiere en parte a su historia, en parte a su teoría y a su empleo. Sin embargo, son todos solamente fragmentos, los cuales estrictamente hablando no conforman un todo...En aquello que haya logrado con este ensayo, y en aquello que haya errado, deseo [aprender] del juicio de los eruditos imparciales. Solamente deseo que ellos, cuando juzguen este compendio, considerarán que soy el primero y el único hasta ahora en indagar, presentar y analizar no simplemente partes individuales, como [hicieran] mis predecesores, sino todo aquello perteneciente al arte de los trompetistas. (Altenburg, 1795, pp. viii-ix)

Uno de los propósitos de esta investigación ha sido la recopilación de la información más relevante, tanto de tipo histórico como la más reciente, acerca del contexto social del trompetista de corte en el s. XVIII, para conectarlos con el estilo de interpretación en esa época. Nos interesa establecer los aspectos interpretativos básicos y determinantes del estilo clásico, especialmente acerca del uso de la articulación, aspecto fundamental en la interpretación con la trompeta. Estas indicaciones pueden servir de referencia para aquellos alumnos o profesionales que afronten este repertorio.

Los tratados existentes dan luz sobre los rasgos interpretativos a través de los parámetros de interpretación básicos. Su traducción y estudio han influido en buena medida el desarrollo de esta tesis.

La aplicación de los parámetros interpretativos que se consideraban adecuados en la época en que se rescató este repertorio como solista (años 30 del s. XX), se presta a interpretaciones muy variadas y, en muchas ocasiones, con un rigor histórico susceptible de mejora. En esta tesis se han revisado comparativamente grabaciones sonoras de la obra más representativa del repertorio para trompeta solista en el clasicismo (el concierto de Haydn); complementándose con el seguimiento de artículos y estudios de relevancia publicados durante la segunda mitad del s. XX.

A partir de lo expuesto anteriormente se aporta una propuesta de interpretación útil para profesionales y estudiantes de nivel superior, que incluye la propuesta performativa desde un punto de vista acorde a una versión históricamente informada, del repertorio para trompeta solista aplicada al concierto de Haydn. También se ha abordado de manera tangencial la interpretación del instrumento como parte integrante de la orquesta en la época correspondiente a la segunda mitad del s. XVIII y los inicios del XIX.

A partir del estudio de esta obra, se ha desarrollado una herramienta de evaluación, que permite contemplar de un modo pormenorizado los actuales requerimientos de la práctica profesional; para ello se ha considerado conveniente el establecimiento de un repertorio sugerido para los estudios inmediatamente previos a la práctica profesional.

El diseño de rúbricas de calificación incluido en esta tesis parte del estudio previo de una serie de conceptos fundamentales relacionados con el Espacio Europeo de Educación Superior (EEES), así como las recomendaciones e indicaciones de distintos documentos elaborados por la Comisión Europea en cuanto a los ECTS (*European Credit Transfer and Accumulation System*) y al proyecto *Tuning*.

El Sistema europeo de transferencia y acumulación de créditos (ECTS) es un sistema centrado en el estudiante, que se basa en la carga de trabajo necesaria para la consecución de los objetivos de un programa. Estos objetivos se especifican

preferiblemente en términos de los resultados del aprendizaje y de las competencias que se han de adquirir.

En este sentido, es más que relevante la aportación del proyecto *Tuning Educational Structures in Europe* (“Afinar las estructuras educativas en Europa”) que tiene por objeto ofrecer un planteamiento concreto que posibilite la aplicación del proceso de Bolonia en el ámbito de las disciplinas o áreas de estudio y en las instituciones de educación superior. Este proyecto sirve de plataforma para desarrollar puntos de referencia en el contexto de las disciplinas que son importantes a la hora de elaborar programas de estudios comparables, compatibles y transparentes. Estos conceptos y documentos de trabajo han sido claves a la hora de diseñar los diferentes niveles de desarrollo o consecución de cada indicador en la propuesta de rúbrica que se proponen en el apartado 5.5.2.

Los puntos de referencia se expresan en resultados de aprendizaje y competencias. Los resultados de aprendizaje son manifestaciones de lo que se espera que un estudiante sepa, entienda y sea capaz de demostrar una vez concluido el aprendizaje y se expresan en niveles de competencia que debe conseguir.

En cuanto a la recogida de datos y la investigación de corte social que está implícita en las entrevistas realizadas con profesionales de la enseñanza y de la interpretación en el mundo de la trompeta, y que han tenido como finalidad el recoger información de las competencias necesarias en el ejercicio de la profesión, se han observado atentamente una serie de principios metodológicos.

Se ha procurado mantener una perspectiva crítica en la medida en que se ha buscado una conformidad con aquellas explicaciones que parecen adecuadas a primera vista y al mismo tiempo se ha asumido un punto de vista relativizador partiendo de que no se ha de considerar nada como incuestionable a la hora de abordar un tema a través de una entrevista. Se ha tratado de evitar un enfoque positivista de la investigación de manera que ésta no se limitase a una mera recogida de datos y respuestas sin análisis de ningún tipo, procurándose un enfoque interpretativo con una especial atención al discurso empleado por los trompetistas relevantes entrevistados.

A la hora de diseñar esta parte de la investigación se ha partido de una pregunta abierta que estimulara la fuente principal, la experiencia personal y profesional. Esa cuestión giraba en torno a cuáles eran las habilidades que eran más necesarias en la práctica profesional. A partir de ahí, las entrevistas se han ido dirigiendo a través de la expresión de la concreción de los pasos necesarios hacia la consecución de las competencias y la observación de las expresiones y reacciones del entrevistado.

La muestra empírica del muestreo se ha basado en la relevancia conceptual, no siendo numerosas las entrevistas pero sí representativas de las diferentes posiciones que en la actualidad son sostenidas, como por ejemplo la discusión entre la idoneidad de la búsqueda prioritaria de la seguridad en la ejecución instrumental o la prevalencia de un sonido de calidad y volumen adecuado. Estas muestras han ido evolucionando una vez comenzado el trabajo de campo, de manera que no se produjera una saturación o repetición de las mismas ideas por parte de diferentes participantes en esta investigación.

Los criterios de evaluación preponderantes a la hora de valorar la información recogida han sido los de veracidad, generalización y consistencia, de modo que lo argumentado pueda gozar de credibilidad, tenga la posibilidad de transferirse a diferentes situaciones y sea objetivable y auditable.

Como antes se ha comentado, en esta parte de la investigación no se ha valorado como útil el elaborar una mera estadística y por ello la técnica de investigación utilizada ha sido principalmente la entrevista cualitativa, haciéndose uso también en menor medida del grupo de discusión. Se ha propiciado que estos encuentros se desarrollaran a medio camino entre la conversación cotidiana y la entrevista formal con un esquema de preguntas flexible y no estandarizado, prestando especial atención, además de la información vertida, a los enfoques e interpretaciones observables. La entrevista, como antes se ha apuntado, se limitaba a proponer un tema y no partía de una rígida estructura fijada. Podríamos calificarlas como de entrevistas semiestructuradas con conjunto de preguntas y temas a explorar pero sin una redacción exacta ni tampoco un orden de exposición.

En cuanto a la transcripción de las mismas, partiendo del compromiso por parte del investigador de mantener el anonimato de los participantes⁶ y la confidencialidad de sus valoraciones, se han tomado notas durante las entrevistas, identificando las dudas, pausas, incorrecciones gramaticales, expresiones o giros que pudieran ser significativas y/o esconder ideas preconscientes, siempre con un planteamiento global en el que se ha procurado enfocar y dirigir la conversación hacia unos objetivos propuestos, en cuanto a las partes de la práctica instrumental que han sido objeto de estudio.

Una parte importante del trabajo desarrollado, en cuanto a la interpretación históricamente informada, está fundamentada en la revisión del tratado de J. E. Altenburg (1795) y en la indagación sobre los aspectos fundamentales que tras las líneas de este texto se esconden. Junto a los tratados de G. Fantini (1638) y C. Bendinelli (1614), el análisis de estas tres fuentes de carácter primario conforma el núcleo del trabajo a través del cual se pretende mostrar la evolución de la técnica interpretativa y explicar los importantes cambios que se cristalizaron durante el s. XIX. El estudio de otros tratados como los de J. J. Quantz (1752), L. Mozart (1787) y C. Ph. E. Bach (1753) ha complementado la información encontrada en los anteriores textos y procurar una visión de mayor ámbito que la meramente trompetística.

Las diferentes condiciones de tipo social y profesional y las consideraciones de carácter estético que en los diferentes textos se pueden observar sirven para configurar una idea lo suficientemente sólida de cómo era el ejercicio de la profesión y de la docencia y cómo se sucedieron las grandes transformaciones, configurándose además así el establecimiento de una propuesta de interpretación del repertorio propio del instrumento.

El establecimiento de una referencia como es el concierto de Haydn es una herramienta que ayuda a construir una idea de interpretación. En el apartado de conclusiones se incluye la presentación práctica de la propuesta performativa a través del registro audiovisual.

⁶ Trompetistas solistas en instituciones como la Orquesta Nacional de España y en agrupaciones como la Banda Municipal de Albacete son algunos de los participantes en esta investigación.

La búsqueda de los aspectos comunes tanto en los tratados revisados como en las versiones analizadas ha sido el punto metodológico de partida. Se ha procurado en este estudio el analizar diferentes transcripciones, ediciones y versiones que son representativas de diversas opciones interpretativas dentro del s. XX, para que la propuesta pueda ser válida dentro de un contexto actual en el mundo de la interpretación. La indagación acerca de una explicación probable de los cambios sucedidos en la interpretación trompetística y en su contexto social y profesional, y su confirmación a través de la información vertida, en los textos de J. E. Altenburg (1795) y F. A. Dauverné (1857) principalmente, es el procedimiento de estudio utilizado.

Para finalizar este capítulo, creemos necesario puntualizar algunas particularidades de la tesis, por el elevado número de ocasiones en las que citamos a un mismo autor, además de diferentes aspectos relacionados con abreviaturas y referencias.

En esta tesis todas las referencias que aparecen a “Haydn” o a “F. J. Haydn” se deben entender a Franz Joseph Haydn y en el caso de las referencias al “concierto de Haydn” o “concierto de F. J. Haydn” se deben entender a su *Concierto para Trompeta y Orquesta en Mi Bemol Mayor, Hob. VIIe: 1*.

Las referencias que aparecen a “Hummel” o a “J. N. Hummel” se deben entender a Johann Nepomuk Hummel y en el caso de las referencias al “concierto de Hummel” o “concierto de J. N. Hummel” se deben entender a su *Concierto para Trompeta y Orquesta en Mi Mayor, S.49*.

Todas las referencias que aparecen a “Altenburg” o a “J. E. Altenburg” se deben entender a Johann Ernst Altenburg y en el caso de las referencias al “tratado de Altenburg” se deben entender a su trabajo de 1795, *Trumpeters' and Kettledrummers'*.

Las referencias que aparecen a “Bandinelli” o a “C. Bandinelli” se deben entender a Cesare Bandinelli y en el caso de las referencias al “tratado de Bandinelli” se deben entender a su trabajo de 1614, *Tutta l'arte della trombetta*.

Aquellas referencias que aparecen a “Fantini” o a “G. Fantini” se deben entender a Girolamo Fantini y en el caso de las referencias al “tratado de Fantini” se deben entender a su trabajo de 1638, *Modo per imparare a sonare di tromba*.

Todas las referencias que aparecen a “Quantz” o a “J. J. Quantz” se deben entender a Johann Joachim Quantz y en el caso de las referencias al “tratado de Quantz” se deben entender a su trabajo de 1752, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*.

Utilizaremos los términos “emisión” y “articulación” para referirnos al inicio del sonido. Del mismo modo haremos uso del término “entonación”, más asimilado a la técnica vocal, para referirnos a la correcta colocación de la altura del sonido en la trompeta. Expresiones como la referida al “dominio de la resistencia” serán utilizadas para recalcar el entrenamiento y control de los músculos faciales que procuran el soporte de la presión de la embocadura.

Las denominaciones completas del repertorio de los apartados 5.3.1 y anexos XIII a XVIII se detallan en el apartado 5.3.

Las citas o términos en otros idiomas van siempre en cursiva. En cuanto a las traducciones de textos de otros idiomas que aparecen en esta tesis, son nuestras. Todas las indicaciones entre corchetes [...] son puntualizaciones nuestras, aunque aparezcan en citas o referencias textuales.

Las indicaciones de altura de los sonidos se han realizado según el índice acústico franco belga, en la que el Do¹ corresponde al Do de la segunda línea adicional inferior en la clave de Fa en cuarta línea. En este caso el La³ corresponde al La de 440 Hz (442 o 443, según la práctica habitual en Europa).

A la hora de referirnos a notas alteradas con un bemol, en ocasiones utilizaremos, seguido de la denominación de la nota, la abreviatura “b”, como por ejemplo “Reb” (Re bemol). De modo similar, en ocasiones utilizaremos abreviaturas para referirnos a tonalidades, como por ejemplo MiM (Mi Mayor) o Mim (Mi menor).

En el apartado 5.5.3 utilizaremos el esquema “número_de_movimiento.número_de_compás” para identificar los puntos de observación de una manera precisa y ágil. En el apartado 7.8 (Análisis formal) haremos uso de la numeración romana para determinar el movimiento al que se refiere el número de compás.

En la versión digital de esta tesis (en formato PDF) los títulos de los diferentes apartados aparecen como marcadores de modo que se facilita la navegación a través del documento; igualmente, tanto los textos de la Tabla de contenidos como los de la Tabla de ilustraciones funcionan como enlaces al contenido en cuestión.

En las tablas e ilustraciones los títulos se han ubicado en la parte inferior, con la excepción de aquellas ilustraciones que se ofrecen a modo de muestra, especialmente en la parte dedicada al análisis armónico y formal.

En el análisis espectrográfico (apartado 6.7.3) hemos hecho uso de la aplicación informática para editar audio digital, MIDI y un secuenciador de música Cubase original de la firma alemana Steinberg. En cuanto a medios técnicos utilizados para la realización del apartado 8.2, la grabación y producción de sonido del registro audiovisual ha corrido a cargo de Miguel Ángel Orero con los siguientes recursos:

Micrófonos

- ✓ 2 Neumann TLM 102
- ✓ 2 Neumann TLM 103
- ✓ 1 Neumann KM184 MT

Tarjetas de sonido

- ✓ Digidesign 003 Rack

Soportes de micro

- ✓ K&M 210/2 (con brazo)

Monitores de estudio

- ✓ Yamaha HS5

Sistema de grabación

- ✓ ProTools (versión 8.0.3) en un ordenador Macintosh con procesador 2.5 GHz Core i5, 16 Gb de RAM y reloj de 1600 MHz DDR3

La grabación y edición de video fue responsabilidad de Marcelo Galiano.

Capítulo 4. Estructura la tesis

“Entonces pensaba que estaba todo bien solo cuando el papel se encontraba bien lleno” (Grieisinger, 1801, p. 10)

La estructura de la tesis se fundamenta en tres bloques bien diferenciados. En el quinto de los capítulos se ha tratado de proponer un modelo de evaluación para la especialidad de trompeta en las enseñanzas superiores, con la aplicación del mismo para la composición en torno a la que gira este trabajo, el concierto de Haydn. En primer lugar se centra el marco legislativo y se establece un mapa de las necesidades que el actual mundo profesional procura. El establecimiento de una serie de competencias específicas del instrumento y su concreción en un repertorio para estas enseñanzas han sido la consecuencia natural del desarrollo de los apartados de esta primera sección. Las prácticas que han servido como referente para establecer un modelo con un corte objetivo han sido una herramienta de gran valor, estableciéndose por ello un apartado específico dedicado a ello. La estructura presentada en este primer bloque pretende, de una manera sencilla, exponer lo necesario de un modelo objetivo de evaluación y lo coherente de la construcción del mismo a través de la interconexión del mundo académico y el ámbito profesional.

En el sexto de los capítulos, se ha tratado de establecer los antecedentes que precedieron, en el contexto musical, social y profesional a los trompetistas de corte que vivieron durante el siglo XVIII, siendo relevante en ello el estudio de las

hermandades de trompetistas de corte. El uso del instrumento, el estilo de ejecución, relaciones profesionales, los aspectos docentes; conforman una parte importante de la tesis que enlaza con la explicación del declive en el uso del instrumento y con el paralelo desarrollo técnico del mismo. Dentro de este capítulo se ha procurado profundizar en los aspectos organológicos y la llegada del cromatismo al instrumento, siendo destacados los apartados centrados en la importante aportación del trompetista A. Weidinger y la relación de los conciertos de Haydn y Hummel, composiciones que reflejan la evolución del instrumento y la reivindicación del instrumento como solista.

En el capítulo séptimo, como consecuencia del capítulo sexto anteriormente descrito, se ha establecido una propuesta de interpretación del concierto de Haydn, a través de una serie de parámetros en los que se han tenido en cuenta las reflexiones y los resultados de investigación obtenidos en el capítulo 6 para, desde un plano técnico, determinar las recomendaciones en cuanto al criterio interpretativo. El marco estético y el análisis formal de la obra se presentan en esta ocasión con un elevado nivel de concreción, puesto que el peso de la obra en esta tesis es fundamental y ello hace necesario un análisis exhaustivo de la misma. El capítulo se complementa con una propuesta de interpretación del repertorio orquestal y se completa con el análisis de las versiones más representativas, partiendo de una serie de puntos de observación que sirven de orientación de cara a determinar la solidez de la versión desde el punto de vista de una interpretación históricamente informada.

El capítulo octavo de la tesis incluye un apartado fundamental como es el de la presentación de un registro audiovisual de la misma, partiendo de la propuesta de interpretación que en esta tesis se defiende. En una primera parte de esta sección se ha considerado adecuado situar el uso del concierto durante el siglo XX para pasar a la exposición de los aspectos técnicos relacionados ya directamente con el registro audiovisual.

Capítulo 5. La evaluación en la trompeta en las EEAASS

...el profesor...debe tener indulgencia y paciencia con las debilidades de su alumno, de manera que el alumno muestre su deseo y entusiasmo por sí mismo. (Altenburg, 1795, p. 119)

5.1. Marco legislativo. Competencias en las EEAASS en la especialidad de Interpretación-Trompeta

El establecimiento de las competencias a desarrollar por los estudiantes de la especialidad de Interpretación en las EEAASS debe marcar el camino de actuación que procure una adaptación idónea al marco profesional. Por ello, procede un análisis inicial de la normativa vigente.

En el caso de nuestro país, las EEAASS contemplan como ley fundamental la Ley Orgánica 2/2006 de 3 de mayo, de Educación, modificada por la Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa (LOMCE). A partir del texto consolidado, en el aspecto de las competencias, es el Real Decreto 631/2010 el que define el contenido básico de dichas enseñanzas, estableciendo las competencias a desarrollar.

En el mencionado Real Decreto se hace hincapié en la conexión con un mercado cada vez más plural; además de ello, la necesidad de un nivel común de ordenación académica justifica el ámbito estatal de decisión en cuanto al desarrollo de capacidades.

Además, la necesidad de unificación del Espacio Europeo de Educación Superior y la oportunidad de movilidad que ello conlleva justifica del mismo modo la necesidad de establecer una serie de competencias a desarrollar que se organizan y ponderan en torno a una unidad de medida común, como son los denominados créditos ECTS.

En esta disposición normativa la asignatura de instrumento principal tiene un peso importante ostentando la mayor carga lectiva y concentrando el mayor número de capacidades a desarrollar.

En un primer nivel en cuanto a principios generales, el estímulo de la creatividad, el desarrollo de destrezas, los conocimientos conceptuales y la puesta en valor del respeto a los derechos fundamentales y la igualdad, son aspectos fundamentales de desarrollo.

En el análisis de esta norma se aprecia una incidencia notable en la necesidad de formar profesionales cualificados y en la importancia del desarrollo de competencias básicas como herramienta fundamental, agrupándose las mismas en transversales, generales y específicas.

En cuanto al desglose de competencias a desarrollar, en un primer anexo se detallan las competencias transversales. En este grupo de competencias se incide en el desarrollo de mecanismos que dotan de autonomía al estudiante en cuanto a la organización del trabajo y la toma de decisiones. Se insiste en este nivel, de manera muy adecuada, en la importancia de la capacidad de iniciativa propia dentro del mundo profesional.

El dominio de las tecnologías de la información y de la lengua extranjera son del mismo modo pilares fundamentales en la vertebración del conocimiento, herramientas que además parecen pretender impulsar el fortalecimiento del espacio común europeo.

El trabajo en grupo, la adaptación a los cambios sociales, la capacidad de autocrítica y la contribución en el desarrollo de una sensibilidad social en nuestro entorno son aptitudes que en esta agrupación de competencias transversales cobran especial importancia y que persiguen de nuevo potenciar los aspectos colectivos en unas enseñanzas en las que tradicionalmente no se han valorado suficientemente estos ámbitos.

Por último, dentro del bloque de competencias transversales, cabe destacar la necesidad de búsqueda de excelencia y calidad en la actividad profesional y el fomento de la capacidad investigadora del profesional titulado. Si bien la primera

exigencia responde a lo requerido tradicionalmente al profesional de la música, es importante resaltar la necesidad del dominio de la metodología de la investigación como vehículo del desarrollo de la actividad profesional a un óptimo nivel. La tradicional división entre el intérprete y el investigador queda superada, al menos desde la intención de la redacción de esta norma, y se pone de relevancia el valor del profesional formado en las dos vertientes, así como la necesidad de responder a este perfil dentro de las actuales exigencias profesionales.

En la siguiente sección donde se describen las competencias generales se aprecia en general un paso en la concreción hacia aspectos más técnicos de las diferentes especialidades descritas en el Real Decreto. El dominio de un instrumento musical se establece ya como una competencia a desarrollar y en relación con ello se incide en el desarrollo de la lectura y la improvisación, sin olvidar aspectos inherentes a la lectura como es el caso del conocimiento de los principios teóricos de la música o el reconocimiento de la notación gráfica.

En algunos casos la redacción simplemente desarrolla en un nivel mayor de concreción competencias anteriormente expuestas, como es el caso de las referidas al uso de los recursos tecnológicos, insistiéndose también en otros anteriormente expuestos como es la capacidad de interactuar en un colectivo y la de poder expresar sus propias ideas musicales en la interpretación.

Dentro de estas competencias generales se distingue un destacado bloque con un registro pronunciadamente técnico de habilidades relacionadas con el conocimiento del hecho musical y la historia de la música, relacionándola con su contexto social de manera que procure la familiaridad del intérprete con los diferentes estilos y corrientes, además de la capacidad del reconocimiento, a través de la audición o estudio, de los diferentes materiales.

Al hilo de lo descrito en el anterior párrafo y en conexión con la relevancia expresada en cuanto al importante papel de la investigación, se incide en esta faceta y, como resultado de ella, en la vinculación de la música con otras disciplinas del pensamiento científico y humanístico, la innovación y el aprendizaje continuo a lo largo de la carrera del músico.

En cuanto a las competencias específicas se aprecia un mayor grado de concreción, hasta donde permite la estructura de división de las diferentes especialidades y la consecuente integración de la enseñanza de cualquiera de los instrumentos en la especialidad de Interpretación.

La insistencia en el conocimiento y dominio del repertorio y su correcta adecuación a las características estilísticas refuerza el punto de vista que en esta tesis se defiende que se plasma en el establecimiento de un procedimiento de calificación que parta de un repertorio determinado en función de las competencias necesarias para el ejercicio profesional, recogidas a través del marco normativo actual y en comunicación con el mercado laboral presente.

Cabe también destacar la relevancia recurrente que se le otorga a la actividad escénica, a la integración en el grupo y a la necesidad de comunicar las ideas tanto verbalmente como musicalmente.

5.2. Análisis de las exigencias profesionales

En base a lo dispuesto en el análisis de la normativa de referencia, es evidente que el nivel de concreción para los diferentes instrumentos necesita de la participación de las diferentes administraciones autonómicas, algo que en algunos casos no es una realidad útil. Por ello y por la necesidad de constante actualización de los conocimientos y comunicación con el mercado laboral que define el perfil profesional idóneo, se ha considerado necesario establecer en el texto que desarrolla esta tesis una serie de capacidades, a un nivel preponderantemente técnico, necesarias a desarrollar y que responden a las recomendaciones que desde la práctica profesional se apuntan. Estas cualidades han sido extraídas a raíz de entrevistas realizadas con profesionales de prestigio con un documento-cuestionario abierto como punto de partida que se muestra en el Anexo XII. Las técnicas de investigación cualitativa empleadas se encuentran desarrolladas en el capítulo 3 de este documento (Marco, fuentes y métodos).

A continuación pasamos a proponer y justificar dichas competencias, que podríamos ubicar como propias del itinerario instrumental y de la labor de la profesión del trompetista. Las hemos clasificado en tres grandes bloques:

1. Destrezas técnicas
2. Habilidades expresivas
3. Competencias de tipo actitudinal

En esta última división se ubicarían aquellas habilidades que los profesionales que han colaborado en esta valoración de destrezas consideran relevantes pero de menor importancia respecto a las anteriormente descritas.

1. DESTREZAS TÉCNICAS

CO1. Demuestra calidad del sonido en un amplio registro de dinámica y de altura

Probablemente la cualidad más valorada en un intérprete de trompeta ha de ser la del sonido. Las exigencias profesionales actuales requieren un profesional con un sonido claro, relajado y amplio. Tanto para el ejercicio como solista, pero especialmente para la labor de trompetista de orquesta, no cabe en el panorama actual la ausencia de calidad en la totalidad del registro del profesional, que podríamos delimitar desde Fa² hasta Mi⁵; del mismo modo, dicha calidad debe ser mantenida en los diferentes registros dinámicos. La amplitud de repertorio y la variedad en volumen de agrupaciones precisa de una adecuada flexibilidad en el dominio de las dinámicas. Cabe destacar que entre los profesionales consultados ésta es la competencia más valorada con una diferencia significativa respecto al resto. Sonidos calificados como “cerrados” o “pequeños” que responden a una ausencia de armónicos, de presión en la aportación de aire o de vibración insuficiente en el labio, no son valorados aun cuando el intérprete aporte precisión y ausencia de errores en la ejecución del repertorio.

Es probablemente uno de los parámetros interpretativos en los que el intérprete de trompeta puede marcar en mayor medida su propia personalidad, algo que le convierte en un rasgo distintivo. Paradójicamente es un aspecto en el que existe cierto consenso a la hora de establecer un estándar de calidad. Un sonido estable, con un vibrato sutil (muy subordinado al tipo de repertorio o al rol que se desempeña dentro de una

agrupación), la riqueza en armónicos, la sensación de proyección y amplitud, además de la igualdad en calidad en cuanto a registros y dinámicas son exigencias del actual mercado laboral y ello se plasma en el perfil del repertorio que habitualmente se exige en los diferentes procesos selectivos dentro del ámbito de la denominada música clásica.

CO2. Controla del pulso en la interpretación

El control del pulso debe igualmente ser una capacidad más que adquirida por el intérprete. Entre los profesionales dedicados a la orquesta es una cualidad muy valorada y demandada. Esta destreza facilita una estabilidad en la interpretación que permite una interacción segura con los demás miembros de la agrupación durante la interpretación, además de procurar un adecuado respeto a la partitura. Esta capacidad guarda además relación con la consecución de los pasajes de dificultad técnica al aportar una necesaria estabilidad que impide la aceleración del pasaje y la consecuente pérdida de control sobre el mismo.

CO3. Muestra precisión en la ejecución del ritmo en los pasajes musicales

En el caso de esta competencia, al igual que en anteriores capacidades, el dominio de las dificultades rítmicas debe mostrarse indudablemente en el profesional y difícilmente puede admitir grados menores de consecución pues, en opinión de la mayoría de los profesionales consultados, es la base de cualquier interpretación. La complejidad de la escritura rítmica de repertorio del s. XX-XXI puede ofrecer ciertas dificultades iniciales al intérprete que ha de poder solucionar con solvencia, independientemente de que dicho repertorio requiera algo más de profundización y estudio.

CO4. Muestra precisión en la entonación (afinación y colocación del sonido en la altura correspondiente)

Esta capacidad es especialmente valorada entre el profesional que ejerce su labor en el seno de una agrupación de pequeño o gran formato. Requiere de un necesario dominio técnico que ayude a suplir las carencias derivadas de un instrumento que se fundamenta en la física de los tubos sonoros y que por ello presenta una entonación entendida como imprecisa desde el punto de vista que podríamos calificar como

temperado. Es evidentemente una competencia con una importancia notable. La elección de repertorio a la hora de seleccionar candidatos nos ofrece un punto de vista claro que transmite la relevancia que a éste parámetro se le otorga, rasgo que en el actual panorama, en cuanto a los centros de formación, se descuida en demasiadas ocasiones.

CO5. Demuestra conocimiento y precisión en el uso de las diferentes articulaciones

En la trompeta uno de los recursos más expresivos que el intérprete puede desplegar es el del uso de una amplia variedad de articulaciones y es una de las competencias más valoradas en el ámbito profesional.

La herencia interpretativa proveniente del barroco musical en la trompeta procuró un notable enriquecimiento en el fraseo expresivo musical a través del uso de la lengua en la emisión de la nota. Es pues de gran valor el saber manejar ese rango de articulaciones a la hora de afrontar una interpretación históricamente informada y de ahí la importancia que se le atribuye desde el sector de profesionales cuya carrera se centra más en la interpretación como solistas. Es entendida esta competencia como un paso más en la calidad interpretativa pues ineludiblemente parte de un notable dominio de otros parámetros performativos.

Desde el perfil profesional centrado en la práctica como miembro de una agrupación de pequeño o gran formato se observa igualmente con importancia esta cualidad que el profesional debe dominar. Es notable la calidad de interpretación de una sección cuando ésta utiliza desde un planteamiento de homogeneidad las diferentes posibilidades que las articulaciones brindan y ello consecuentemente determina un importante criterio a la hora de seleccionar al futuro miembro.

CO6. Muestra precisión en la ejecución de pasajes de dificultad técnica en cuanto a la flexibilidad

Esta competencia tiene un valor relativo y contempla muchos puntos en común con la referida al dominio de la digitación. Al igual que en el caso del dominio de los mecanismos que derivan en la digitación, el control de la presión del aire y el adecuado uso de la musculatura que interviene en la embocadura procuran la ausencia de tensiones y la limpieza en la ejecución de aquellos pasajes que

demandan flexibilidad en el cambio de registro sin y con articulación. A un óptimo nivel profesional no deberían presentarse problemas en cuanto a la adquisición de esta competencia pues es un aspecto técnico en el que se insiste con un trabajo específico desde las primeras etapas del estudiante. No obstante, el ser un rasgo técnico valorado es indicativo de que en ocasiones se presenta problemática al respecto.

CO7. Domina la resistencia a través del uso adecuado de la musculatura facial

Como en la mayoría de instrumentos, existen dificultades propias que los hacen diferentes a otros. En el caso de los instrumentos de viento metal, especialmente en los que utilizan una boquilla relativamente pequeña, es determinante el factor de la resistencia. En las conclusiones extraídas a partir de las entrevistas realizadas y contactos mantenidos, los profesionales de diferentes ámbitos coinciden en la relevancia de este factor y en cómo marca en numerosos procesos selectivos una diferencia notable. Las características constructivas del instrumento, el débil punto de apoyo principal utilizado en nuestro cuerpo y las exigencias crecientes tanto en el repertorio solista como en el orquestal, han procurado un aumento en los requerimientos profesionales y la necesaria aparición de técnicas de estudio centradas únicamente en desarrollar esta destreza. En este caso, en base a lo extraído en cuanto al punto de vista de los profesionales, se trata de una destreza que tiene un carácter que podríamos definir de eliminatorio, ya que en el actual mercado laboral se traduce como de necesaria adquisición para poder ejercer como profesional de cierto nivel.

CO8. Controla y muestra precisión en las emisiones de inicio dentro de un amplio rango de dinámicas

Es común entre los profesionales de los instrumentos de viento metal, y especialmente en el mundo de la trompeta, la preocupación por la precisión en la emisión de las notas, especialmente en las dinámicas más suaves y las notas más agudas. Esta destreza sí podemos otorgarle ciertos grados o niveles de consecución. Los diferentes mecanismos que intervienen en el inicio de una nota (presión del aire, musculatura facial, respiración, precisión del uso de la lengua, control de la tensión) le confieren a esta capacidad una dificultad notable, generándose errores de emisión en ocasiones al no ser posible coordinar los elementos antes descritos. Son errores fácilmente

identificables por cualquier oyente y ello hace que por los profesionales sean más temidos, produciéndose de este modo una presión añadida que contribuye todavía más a la dificultad inicial. Un trompetista fiable, seguro, tampoco será valorado si no ofrece algo más al oyente y descuida los aspectos esenciales del fraseo expresivo. De ahí la importancia de esta competencia, dentro de un contexto de equilibrio con las demás.

CO9. Muestra precisión en la finalización de los pasajes y las notas largas atenuadas (entonación y control del sonido)

Del mismo modo que el inicio de las notas es importante para los profesionales y genera en ocasiones tensiones y fobias al respecto, la finalización de una nota larga en una interpretación de calidad exige esmero y precaución. El natural cambio de entonación o la inestabilidad en el sonido que puede generarse en el final de una nota de larga duración en un entorno de un *tempo* lento debe ser solventada con un control por parte del intérprete de los mecanismos de estabilización del sonido: la presión del aire, la adecuada tensión muscular, el uso de la lengua, el acomodamiento de la cavidad bucal, etc. Una carencia en el uso de estos elementos procurará una pérdida notable en la calidad del sonido, de ahí la importancia otorgada por profesionales principalmente del mundo de la orquesta sinfónica.

CO10. Demuestra precisión en la ejecución de pasajes de dificultad técnica en cuanto a la digitación

En este caso la competencia descrita no se encuentra en el nivel de importancia de las anteriores, pero es innegable que un profesional adecuadamente formado no puede presentar carencias a la hora de afrontar pasajes con problemática referida a la digitación. Una carencia notable en cuanto al dominio de los mecanismo psicomotrices que derivan en la ejecución de las notas ya por sí es indicativo de una ejecución carente de calidad suficiente y conlleva inevitablemente además la aparición de tensiones que mermarán la resistencia del intérprete, decayendo aún más la calidad en la interpretación, tanto en el plano del trompetista de orquesta como en el caso del concertista. No obstante, desde el mundo profesional se insiste en ponderar con más importancia otros parámetros de manera que, como anteriormente se ha apuntado, una interpretación no fundamente su calidad únicamente en la ausencia de errores.

CO11. Domina la lectura primera vista

El dominio de la lectura a primera vista es una cualidad muy valorada entre todos los colegas de la profesión y especialmente en el ámbito de aquellos que desempeñan su labor en agrupaciones de cámara o de gran formato (orquesta y banda). El dominio de esta capacidad, según se desprende de las sensaciones descritas por los profesionales que han colaborado en esta tesis con su opinión formada, es consecuencia del dominio de aspectos técnicos de importancia como son el ritmo, la entonación y el uso de las escalas en sus diferentes variantes. Por ello, como punto de partida, ya refleja buenas condiciones en el profesional cuya labor es objeto de valoración. A esto debemos añadir la necesidad de responder a las actuales exigencias profesionales donde el ritmo de trabajo exige desde un primer momento demostrar el mejor nivel en el intérprete. La complejidad de lectura de las partituras pertenecientes a creaciones del siglo XX y XXI, además de la particular dificultad de las partituras que necesitan de la lectura con transposición, construyen un interesante criterio y exigencia que proporciona argumentos a la hora de discriminar y jerarquizar entre los diferentes niveles de la capacidad interpretativa.

2. HABILIDADES EXPRESIVAS

CO12. Emplea el fraseo y la musicalidad a través de la expresión agógica y dinámica

En el ámbito profesional hay unanimidad en cuanto a que la capacidad que el intérprete debe mostrar debe ir más allá de la mera ejecución de los pasajes. Además de otros parámetros interpretativos que son ubicados como competencias de cara a una interpretación de calidad, la expresión agógica entendida como las pequeñas fluctuaciones de *tempo* que puede el intérprete aportar es una herramienta fundamental, especialmente en el intérprete especializado en el mundo del solista. Como antes se apuntaba, junto a otros elementos (dinámica, articulación, vibrato, etc.) conforma los elementos básicos del fraseo musical. El dominio de la agógica, entendiendo como dominio la aplicación racional de los criterios establecidos para los diferentes estilos y épocas, debe ser una de las cualidades más desarrolladas de un concertista pues le ayudara a conectar con el auditorio de una manera directa, imprimiendo un sello personal que atraiga todavía más al espectador.

CO13. Muestra dominio y autocontrol durante la interpretación en público

Aunque pudiera parecer a primera vista una competencia profesional obviamente más que necesaria, la capacidad de mantener el rendimiento durante la interpretación cuando ésta pasa a ser en público es un aspecto importante a tener muy en cuenta. Los profesionales consultados insisten en que en numerosas ocasiones estudiantes y profesionales que dominan técnicamente un repertorio en el ámbito más privado no son capaces de mantener sus prestaciones en el escenario ante el público. Muchas son las circunstancias que concurren en el dominio del escenario pero podemos destacar el dominio de la respiración, la conciencia del necesario trabajo previo y el cultivar una autoestima suficiente, como los más relevantes desde el punto de vista que aquí se expresa. La experiencia adquirida a través de una actividad en público periódica y suficiente y la programación adecuada del repertorio son factores clave en opinión de los profesionales colaboradores que han sido consultados.

CO14. Utiliza y domina la memoria comprensiva como herramienta de expresión musical

La memoria se ha demostrado como una valiosa herramienta de cara a procurar una mejor expresividad durante la interpretación. Tanto la ausencia de barreras físicas, como es el caso del atril, como una mayor integración en la ejecución desde un plano expresivo a través de la interpretación de memoria, mejoran la comunicación entre el intérprete y el público. Esta competencia es tremendamente valorada entre los profesionales, especialmente en el ámbito del concertista, que viene marcado por el dominio técnico unido a la capacidad de expresar y generar sensaciones en el oyente.

3. COMPETENCIAS DE TIPO ACTITUDINAL

CO15. Muestra capacidad de trabajo en equipo y competencia en la asunción de un rol de líder

La especificidad de los diferentes perfiles laborales en la trompeta exige que durante la época de formación que define el tránsito al mundo profesional, el estudiante adquiera destrezas que le permitan asumir diferentes roles, especialmente en la labor orquestal. Es destacado entre los profesionales dedicados a la orquesta como en una sección orquestal el trabajo del solista puede perder calidad si en el resto de la sección no se

mantiene a un nivel adecuado que procure consistencia. En las orquestas profesionales el uso de los recursos técnicos en cuanto a las dinámicas, estabilidad del sonido, control de la afinación, uso de las articulaciones, etc. en favor de la sección y para asistir la labor del solista, son cualidades muy valoradas. Capítulo aparte es el de la actitud y los condicionantes respecto a la personalidad que el rol de solista dentro de una orquesta exige en el actual panorama profesional. El solista, además de las cualidades técnicas adecuadas, ha de tener un temperamento que le dote de seguridad y confianza en la interpretación, con la presión además que el hacerlo en público conlleva, pero a la vez habrá de ofrecer flexibilidad en la interpretación y comprensión y empatía ante las indicaciones que desde la dirección artística se le van a transmitir.

CO16. Desarrolla de hábitos de estudio que generan la capacidad de resolver problemas técnicos

En la línea de la siguiente cualidad, el desarrollo de hábitos de estudio guarda tremenda relación con la autocrítica de nuestra labor profesional. La conciencia del esfuerzo y la dedicación como herramienta de mejora y la planificación de ambos como estrategia de obtención de un máximo rendimiento, promoverá en el profesional un aprendizaje permanente, con el añadido de dotarle de herramientas de enseñanza que puede traspasar a posteriores generaciones de modo que éstas puedan recoger beneficios de experiencias previas.

CO17. Muestra capacidad de autocrítica y exigencia en la labor profesional

Se trata en este caso de una habilidad claramente de tipo actitudinal pero que en el perfil profesional resulta más que conveniente. La capacidad de emitir juicios objetivos sobre nuestro propio rendimiento y labor profesional es una actitud que promueve una mejora continua. No podemos abstraernos de la naturaleza de esta profesión que implica la particular necesidad de una continua práctica y las posibilidades de mejora que una disciplina instrumental siempre ofrece. El adecuado y mesurado aprovechamiento de esta actitud ayuda a configurar profesionales con información y herramientas actualizadas y con una motivación estable en el tiempo que a través de las investigaciones continuarán en la búsqueda de mejores recursos interpretativos.

CO18. Demuestra inquietud por el entorno de la profesión y por la formación metodológica y humanística

Es de destacar la importancia que se le otorga, entre los profesionales, a los aspectos positivos que un corporativismo bien entendido puede ofrecer al perfil de un intérprete. La inquietud por el trabajo de los compañeros de profesión se complementa con lo anteriormente descrito en este mismo capítulo respecto a la iniciativa por la mejora constante y el desarrollo del aprendizaje permanente. Con la participación en la profesión desde el rol del espectador, no solamente se aportan beneficios por razón del respeto que se pueda demostrar sino por todo aquello que se puede aprender; asistir y mostrar interés por la labor de otros colabora en la conformación de un profesional con una mente abierta y con un saber ecléctico que le aporta mejores herramientas en la práctica diaria. Se ha de perseguir formar un profesional que valore y aprecie las manifestaciones musicales en general, más allá de lo meramente relacionado con la trompeta, y que posea una formación metodológica y humanística que se plasme a través de la investigación y el perfeccionamiento, manteniendo de este modo la inquietud por la mejora constante.

5.3. Repertorio seleccionado en base a las competencias y exigencias profesionales

La presente selección de repertorio intenta contemplar las sugerencias recibidas por parte de los profesionales de prestigio en el mundo de la trompeta que han accedido a colaborar en la elaboración de esta tesis con sus aportaciones, a través de cuestionarios y entrevistas.

Se han recogido y estudiado tanto las referencias al repertorio en concreto como a la relación de competencias a través de las cuales se ha determinado el repertorio final.

La selección final ha atendido también al repertorio solicitado habitualmente en los concursos internacionales de mayor prestigio, así como en los procesos de selección desarrollados en las más importantes orquestas.

El marco de referencia en este apartado será el del cuarto curso de las Enseñanzas Artísticas Superiores y en concreto en el último nivel de la asignatura de Instrumento Principal, como materia vertebradora que recoge la mayoría de las competencias a desarrollar.

En la presente tabla se presenta la relación de obras y las capacidades a desarrollar con las que en un mayor grado se les puede relacionar.

Obra/Autor	Competencias
<i>Concierto para trompeta y orquesta en Re Mayor</i> de L. Mozart	Todas menos 6, 9, 11, 12 y 15
<i>Concierto para Trompeta y Orquesta en Mib Mayor, Hob. VIIe:1</i> de F.J. Haydn	Todas menos 11 y 15
<i>Concierto nº 1 en Do Menor</i> de V. Peskin	Todas menos 9, 11 y 15
<i>Concertino para trompeta</i> de A. Jolivet	Todas menos 11 y 15
<i>Concierto para trompeta y orquesta</i> de H. Tomasi	Todas menos 11 y 15
<i>Secuencia X para trompeta en do y resonancia de piano</i> (1984) de L. Berio	Todas menos 6, 11, 12, 14 y 15
<i>Concierto para trompeta y orquesta</i> de D. Schnyder	Todas menos 6, 8, 9, 11, 14 y 15

Ilustración 1. Relación de obras-competencias

Seguidamente se presenta para cada obra una justificación que, realizando un recorrido por las diferentes capacidades seleccionadas, analiza la utilidad de la misma defendiendo el porqué de su inclusión en la selección final.

5.3.1. Justificación del repertorio. Relevancia en el desarrollo de las competencias

5.3.1.1. Concierto de Haydn (Anexo XX)

Esta composición es una parte fundamental de esta tesis y en su inclusión en el repertorio está más que justificada.

En cuanto a la primera competencia que a través del adecuado estudio de la obra se desarrolla, esta pieza exige al intérprete un dominio de un amplio registro y, por la naturaleza de las figuraciones que incluye, la calidad del sonido es fácilmente evaluable en el conjunto de la obra. La dificultad que emana de la belleza y sencillez de esta música provoca que las exigencias en este parámetro sean todavía mayores.

Al hilo de lo comentado anteriormente, la sencillez de esta música igualmente provoca que la atención hacia aspectos como el pulso sea mayor, especialmente en los pasajes con figuraciones largas o con dificultades en cuanto a la digitación.

Aun no siendo una obra que presente dificultades en el aspecto del ritmo, la inclusión de adornos en el tercer movimiento configura algún pasaje en el que se puede demostrar la adquisición de esta competencia.

La amplitud en cuanto al registro y la necesidad de utilizar un volumen sonoro que respete las cualidades del instrumento original para el que fue escrito y los gustos y esquemas interpretativos de la época, empujan a que aspectos como el de la entonación presenten una dificultad especial, de manera que puede ser convenientemente observada y valorada en este contexto.

En cuanto a las articulaciones, es importante la aportación que esta obra puede hacer al estudiante, pues la relevancia histórica de la misma hace que recoja una tradición interpretativa que basaba gran parte de la expresividad musical en el uso de la lengua y, a través de ésta, en el juego y variedad de las articulaciones. El concepto de interpretación históricamente informada irá ineludiblemente unido a este parámetro.

Los pasajes que Haydn quiso incluir mostrando la dualidad entre la vieja y la nueva manera de entender la interpretación en la trompeta, generan dificultades en cuanto a contrastes que el intérprete debe afrontar con un dominio notable de la flexibilidad, por ello, ésta cualidad igualmente puede ser evaluada a través de esta composición.

Por razón de las exigencias que esta obra presenta en cuanto a registro, también la convierte en relevante en cuanto a la resistencia. Pasajes como el correspondiente al desarrollo del primer movimiento, que se centra en el denominado registro *clarino*, procuran un desgaste a veces notable en el intérprete, que le puede provocar tensiones y pérdida de precisión en todos los niveles a causa de la enorme presión de aire que se ha de ejercer, lo que puede provocar un desgaste muscular acumulado.

Las peculiares características de este concierto, en el que el solista no tiene largas intervenciones y basa su participación en un constante diálogo con la parte orquestal, configura inicios de pasaje que requieren de gran destreza en el intérprete en cuanto a la precisión y la colocación del sonido. Por ello, es de enorme utilidad a la hora de demostrar el desarrollo de esta capacidad.

En relación con la anterior reflexión, el registro agudo, considerablemente presente en esta obra, exige de igual modo al intérprete un control técnico en la finalización de los pasajes, especialmente en las notas más largas o aquellas que ejercen la función de tercera en el acorde en el que descansa la intervención. Las particulares características de la trompeta provocan que estos finales habitualmente suban la afinación por la inercia natural de la pérdida de presión adecuada en el aire. El concierto ofrece interesantes pasajes en los que esta destreza puede ser fácilmente valorada.

Aun no disponiendo este concierto de demasiados pasajes con dificultades técnicas en cuanto a la digitación, las características estilísticas del repertorio al que esta obra pertenece configuran una exigencia notable en cuanto a la limpieza y precisión de los pasajes, a lo que además se añade la dificultad del registro agudo. Es paradigmático el pasaje del primer movimiento, compás número 152, en el que un fragmento no especialmente difícil se convierte en complicado por el contexto de la obra y por el registro en el que se sitúa.

En una obra del repertorio clásico el empleo del fraseo no suele contemplar fluctuaciones en el *tempo*, al menos en los fragmentos que no corresponden al final de los diferentes movimientos o en las partes previas a las cadencias que el solista ha de interpretar. No obstante, el fraseo es un parámetro importante y el intérprete, sobre todo con el uso de las dinámicas y los apoyos en determinadas notas cuya función es relevante; a través de esta composición se puede encontrar un importante espacio para mostrar habilidad en el desarrollo de esta destreza.

Por las características e importancia de esta obra es necesario que la misma sea programada para ser interpretada en público. En el proceso de preparación de las pruebas de acceso a puestos profesionales será importante que a través de la presentación en público de esta obra se adquiera seguridad y soltura en el escenario. La dificultad del registro y las figuraciones largas en esta obra hacen que las tensiones, que aparecen en los momentos en los que la presión escénica afecta al intérprete, puedan hacerse presentes fácilmente y sean además demasiado evidentes para el oyente. Por ello, este concierto es idóneo para desarrollar el hábito de desenvolverse en el escenario, que procurará al intérprete estabilidad y fiabilidad.

Las cualidades de este concierto, que se enmarca en el denominado repertorio clásico, lo hacen igualmente idóneo para la interpretación de memoria, que en este caso debe implementarse en la totalidad de la obra. El continuo diálogo con la parte orquestal obligará al intérprete no solo a memorizar su parte sino también el resto de la partitura, procurándole un mayor grado de asimilación del conjunto de la misma, lo cual le permitirá focalizar su atención en la música, ayudándole de este modo a abstraerse de las sensaciones negativas relacionadas con el miedo escénico. Del mismo modo, cuando se trata de comunicar con la audiencia, nos encontramos ante una composición interpretada en innumerables ocasiones por lo que nos presenta el reto de tener que captar la atención de un público que seguramente ya la conoce. La interpretación de memoria nos aportará herramientas para conectar en mayor medida con la audiencia.

En cuanto al desarrollo de hábitos encaminados a la resolución de problemas técnicos, no es una obra que presente pasajes de gran dificultad en cuanto a flexibilidad y digitación. No obstante, la exigencia en cuanto a presión de aire que procura el registro agudo, además de la necesaria agilidad en los pasajes que en ese registro

están escritos en ritmo de semicorcheas, demanda del estudiante una estrategia que le permita superar esas dificultades gradualmente. Es comprensible que, en un primer nivel, este tipo de pasajes (compases 107 y 152 del primer movimiento o el tema principal del rondó) ofrezcan dificultades al interprete. Éste, a través del estudio primero en “ligado” pasar más tarde a la utilización de articulaciones atenuadas, podrá gradualmente combatir aquellos problemas que el pasaje puede confrontar y que se traducen habitualmente en dificultades con la columna de aire, de precisión en la articulación, precisión en la digitación y coordinación psicomotriz y de resistencia. Dichos problemas deben también ser afrontados a través de las herramientas complementarias, como es el caso de los libros de ejercicios técnicos, que le permitirán realizar un trabajo paralelo que colabore en la mejora de los resultados.

Nos encontramos ante una obra que ofrece multitud de niveles en cuanto a la calidad de la interpretación y por ello es adecuada para desarrollar la capacidad de autocrítica y exigencia. Durante la carrera del trompetista esta composición se aborda en diferentes ocasiones lo cual permite ir aumentando las exigencias gradualmente. Del mismo modo serán muchas las influencias y aportaciones que desde distintos medios se reciban y por ello es necesario mostrar una buena disposición para el diálogo y para la recepción de las críticas. El desarrollo de la autoestima y los estímulos positivos son también cualidades que a través de esta composición pueden ser implementadas, por el carácter de largo recorrido que esta pieza va a protagonizar en la carrera del estudiante y profesional.

Finalmente, sería del todo incomprensible que en el estudio de esta composición no hagamos uso del acercamiento a los aspectos formales y a otras versiones, bien contemporáneas o de carácter histórico. El conocimiento de las versiones de los grandes intérpretes nos ayudará a centrar la referencia en cuanto a las características y la evolución de las interpretaciones históricamente informadas. El estudiante podrá comprobar la evolución de las mismas y cómo esta evolución ha ido unida a la aparición de corrientes musicológicas que han volcado sus esfuerzos en la investigación con rigor centrada parámetros interpretativos de esta y de épocas pasadas. La escasez de repertorio en la trompeta solista en esta época paradójicamente nos brindará la oportunidad de abrir nuestro campo de estudio y conocimiento hacia el repertorio solista de otros instrumentos y hacia otras disciplinas artísticas, procurándonos una valiosa información que nos facilitará el establecimiento

de sólidos esquemas conceptuales sobre la interpretación de la música de la época en su conjunto.

5.3.1.2. *Concierto en Re Mayor de L. Mozart (Anexo XV)*

Incidiré principalmente en las destrezas que con el estudio de esta obra se desarrollan de manera especial.

El hecho diferencial de ser una obra de repertorio barroco aporta dificultades concretas que en otras composiciones del resto del repertorio son difíciles de afrontar. La calidad del sonido es exigida en esta ocasión en el denominado registro clarino, a través de un instrumento singular como es la trompeta aguda (denominada también trompeta pÍcolo), la cual presenta una mayor dificultad a la hora de conseguir un sonido amplio y de calidad.

Al igual que en el caso del concierto de Haydn, el control del pulso en la composición de L. Mozart es fundamental, y la partitura permite desarrollar esta capacidad a causa de la escritura que presenta, en la que valores largos y cortos son alternados en un breve espacio de tiempo, siendo de esta manera necesario el dominio del pulso interno de manera que se pueda vencer la inercia de los cambios de figuración.

En cuanto al ritmo, la composición no debe ofrecer complicaciones al intérprete en este parámetro y la correcta interpretación de todos los motivos rÍtmicos que se suceden debe ser una exigencia de punto de partida.

La particular dificultad del instrumento con el que esta obra se interpreta provoca la complicación también en el plano de la afinación. Se trata de un instrumento que, además de ser pequeño en relación con el resto de la familia de las trompetas, está descompensado en cuanto a afinación en todos los modelos que en la actualidad se comercializan. En este caso, la entonación es una dificultad notable en la pieza y el desarrollo de la competencia relacionada con la misma encontrará en esta obra un importante campo de trabajo.

La época en la que se enmarca este concierto de L. Mozart no ofrece dudas en cuanto a la importancia del uso de las articulaciones. El carácter expresivo propio de este parámetro interpretativo cobra si cabe mayor importancia en las composiciones de esta época en la que el solista de trompeta tenía en el uso de la lengua el principal recurso expresivo. Tanto en el concierto de Haydn como en esta composición de L. Mozart, la conciencia de la importancia y el uso de la articulación en el ámbito de la búsqueda de una interpretación históricamente informada encuentra valiosos recursos y materiales de trabajo.

La peculiaridad del instrumento y del registro en el que esta composición está escrita exigen también del intérprete una resistencia muscular importante para poder conformar una embocadura que permita sostener la enorme presión de aire durante toda la obra. Son de destacar las exigencias en los pasajes del primer movimiento en el que los fragmentos con figuraciones largas en notas agudas pueden provocar un rápido hundimiento en la resistencia del intérprete.

En cuanto a la destreza en la precisión de la emisión de las notas, ofrece también esta composición pasajes de exigencia como es el caso de las emisiones que en el Mi6 el intérprete debe procurar producir en la dinámica correcta y con la dificultad añadida de la entonación, que en este caso tiende a subir pronunciadamente si no se ejerce un control muscular sobre la misma.

Respecto a la digitación, como hecho diferencial hay que subrayar la dificultad de los numerosos adornos a los que esta composición se presta. La limpieza que el repertorio exige en cuanto a los adornos se hace extensiva a los pasajes con figuraciones de fusas, que en un principio no deben presentar dificultad pero que suelen causar inconvenientes en este registro.

Esta composición ofrece una dura prueba de resistencia al intérprete, especialmente cuando debe ser interpretada en público. La tensión y rigidez que la búsqueda del registro agudo puede equivocadamente provocar tensiones que merman tremendamente la interpretación. Por ello, abordar esta obra en público debe ser el resultado de un ingente trabajo en cuanto a resistencia muscular, siendo una buena interpretación en público un indicador más que suficiente de un adecuado desarrollo de esta competencia.

Del mismo modo que en el concierto de Haydn, la interpretación de memoria de esta composición no exige un esfuerzo grande en cuanto a la retención de largos e irregulares pasajes. Por ello se puede asumir como un reto aconsejable el interpretarla al completo de memoria.

En cuanto al desarrollo de hábitos de estudio y la resolución de los problemas técnicos, el estudio y trabajo de esta obra procurará al intérprete la necesidad de potenciar la resistencia y el registro agudo como aspecto específico. A través de ejercicios específicos habrá de encontrar los mecanismos que le doten de la necesaria fuerza muscular que en este repertorio es indispensable. Un instrumento que penaliza físicamente al nivel como lo hace la trompeta pídolo demanda inteligencia y previsión. Debe haber un plan definido de trabajo que, sin provocar un desgaste negativo, consiga solventar progresivamente las necesidades en cuanto a las mejoras técnicas.

Difícilmente el estudiante podrá abordar con garantías esta composición desde el primer contacto. Deberá cultivar la paciencia, la autocrítica y la mejor disposición posible para asumir aquellos consejos que le hagan mejorar progresivamente en la interpretación.

La inquietud que debe sentir el estudiante por otras composiciones de este estilo, y sobre todo por composiciones para solistas de otros instrumentos, debe ser despertada a través de este concierto. Al igual que en el concierto de Haydn, la conciencia de las diferentes versiones de intérpretes de prestigio y su aportación desde el plano de las interpretaciones históricamente informadas debe ser de alguna manera espoleada a través de la audición crítica de esta obra en el entorno de su aprendizaje y práctica.

5.3.1.3. *Concierto nº 1 en Do menor de V. Peskin (Anexo XVII)*

La inclusión de esta obra en la selección final se debe a diversos motivos. Es una composición que se puede ubicar en el romanticismo musical, donde a la trompeta se le otorga un especial protagonismo en el virtuosismo, y como hecho destacado

también hemos de tener en cuenta que en la actualidad es demandada en numerosos concursos internacionales de prestigio.

Quizás el aspecto más importante en este estilo interpretativo en la trompeta sea el del sonido. Las composiciones ubicadas en este ámbito estilístico exigen al intérprete riqueza en el sonido, amplitud del mismo y un uso adecuado y suficiente del *vibrato*; los pasajes de especial dificultad con exigencias en cuanto a digitación o saltos en el registro contribuyen a que en muchas ocasiones sea difícil mantener la calidad y la amplitud del sonido; del mismo modo, un mal uso del *vibrato*, que debe ser utilizado con un cuidadoso equilibrio, puede devaluar la interpretación en un alto grado. En esta obra continuamente especialmente se presentan pasajes de virtuosismo en los que se solicita un importante volumen sonoro de la trompeta para más tarde demandar la expresividad a través de pasajes en *piano* en los que el intérprete debe igualmente mostrar toda la calidad sonora que el instrumento ofrece. Todo ello justifica la inclusión de la misma en el repertorio, por el estilo que representa y por las características especiales que despliega.

En cuanto al dominio del pulso, el estilo interpretativo en el que esta composición se enmarca exige del intérprete que, aun teniendo que realizar fluctuaciones en el *tempo* a modo de fraseo expresivo, disponga de un dominio del pulso de modo que los posibles cambios de velocidad sean realizados en un contexto de dominio de la situación tanto en el plano técnico como en el musical. Es de destacar la tremenda exigencia en pasajes como el final del primer movimiento o la totalidad del tercero en los que los pasajes se suceden con progresiones que pueden provocar en el intérprete un estrés que derive en una aceleración y posterior descontrol en el pulso. La búsqueda de apoyos en determinadas notas de los pasajes y sobre todo el control del pulso interno serán determinantes a la hora de superar este tipo de dificultades.

Este tipo de repertorio en la trompeta, y en concreto este concierto, no presenta en ninguno de sus movimientos una especial dificultad en cuanto al ritmo. Aun así, la elevada velocidad que se ha de imprimir en el primer y tercer movimiento y la dificultad de ciertos pasajes en los que aparecen grupos de semicorcheas o se producen cambios bruscos en la articulación, pueden provocar la aparición de dificultades en cuanto a la lectura rítmica. Podemos destacar al respecto los fragmentos con seisillos de semicorcheas o arpegios en semicorcheas del primer movimiento; también en el

primer movimiento la dualidad binario-ternario que aparece en el *Molto Piu Mosso* del final, donde el intérprete siempre debe estar alerta y diferenciar adecuadamente las figuraciones rítmicas; otra muestra es el ritmo ternario recurrente en el tercer movimiento en el que tras la primera corchea, que muchas veces inadecuadamente se corta o acelera, se suceden grupos de semicorcheas.

La velocidad con la que se suceden muchas veces los pasajes hace complicado el evaluar en este tipo de repertorio un rasgo significativo como es el de la entonación. No obstante, precisamente ese ritmo vertiginoso en ocasiones se ve salpicado de intervenciones con notas en figuraciones más largas, lo cual permite el observar este aspecto adecuadamente. En este repertorio, y el concierto de V. Peskin no es una excepción, a través de la dualidad temática que se suele utilizar se presentan fragmentos en los que se persigue la expresión y el contraste a través de melodías en las que la afinación puede ser observada atentamente. Los constantes cambios de registro y de dinámica provocan también dificultades puntuales en notas en las que el apoyo y la importancia que presentan debe igualmente ser sustentada con una buena colocación en cuanto a la altura del sonido. En cuanto a esta destreza encontraremos principalmente argumentos de observación en los pasajes antes comentados y en mayor medida en la cadencia del primer movimiento y en el segundo movimiento al completo.

En cuanto a las articulaciones, la velocidad de los pasajes de nuevo marca en gran medida la exigencia propuesta. La mezcla en un mismo grupo de notas ligadas y picadas requiere del intérprete un importante dominio de la articulación en estos pasajes en los que además se demanda una enorme agilidad. El uso de los acentos denominados de *campana* (>) persigue también en esta obra una expresividad, a través de estos apoyos en determinadas notas de muchos pasajes, que refleja la importancia y la relevancia que todavía se le otorgaba a la relación de cercanía expresiva entre voz y trompeta. De especial interés es igualmente el pasaje de la cadencia en el final del primer movimiento, donde el compositor propone al intérprete un interesante abanico de articulaciones que se verá culminado por el *Molto Piu Mosso* final en el que el uso del triple picado (*TTK*) se impondrá como dificultad principal, del mismo modo que el doble picado lo será en el tercer movimiento también respecto a la articulación.

Respecto a la flexibilidad, la principal dificultad que el concierto presenta radica en el cambio brusco que en ocasiones se produce al pasar de fragmentos con una gran concentración de notas a otros en los que, a través de notas ligadas en figuraciones largas, se exige una limpieza muy necesaria para la expresividad. El segundo movimiento, al igual que el segundo tema del primer movimiento, presenta fragmentos notablemente válidos para observar esta destreza, sobre todo en la búsqueda de pasos limpios de nota sin tensiones ni apoyos innecesarios. Además de ello, en el uso del triple y doble picado igualmente la flexibilidad ha de combatir la rigidez que el uso continuado de este recurso en el ámbito de la articulación provoca.

La resistencia en el intérprete se ve llamada a examen sobre todo en los finales del primer y tercer movimiento. Un excesivo desgaste y/o rigidez en el transcurso del movimiento puede provocar que en el exigente final no se pueda desplegar el necesario virtuosismo que los pasajes demandan. La notable longitud de la cadencia, que además no admite largas pausas, obliga al intérprete a ejercer un importante despliegue en cuanto a resistencia muscular de modo que el resto de la obra no se vea comprometida en cuanto a calidad. El virtuoso final del tercer movimiento del mismo modo necesita de un intérprete que en ese preciso momento posea la fuerza necesaria para afrontar el espectacular final en el registro agudo con la calidad y solvencia necesarias.

El ritmo de intervenciones constantes que en este concierto la trompeta disfruta permite al intérprete gozar de cierta seguridad en las emisiones de inicio, pues tanto el instrumento como los diversos mecanismos psicomotrices que intervienen en la emisión de las notas están preparados en mayor grado cuanto menor sea la pausa. Por ello, esta composición no presenta demasiadas dificultades en este ámbito; no obstante, es sin duda una capacidad que de cualquier modo ha de ser observada atentamente y evaluada.

Es de especial relevancia en esta composición, y en general en las que se ubican en el mismo estilo, la dificultad en cuanto a la digitación. El intérprete encontrará continuamente, especialmente en el primer y tercer movimiento, pasajes que generan dificultades relacionadas con la digitación. En muchas ocasiones la dificultad vendrá motivada por la velocidad alta y en otras por la propia disposición del pasaje. Una especial particularidad de este concierto es el que en muchos de esos pasajes se

añade la complicación de la disposición de la línea melódica en forma de arpeggios, lo cual añade compromiso al pasaje. La exigencia de limpieza en estos pasajes será la medida del nivel de desarrollo de esta capacidad, así como la demostración de autocontrol a la hora de que no afecte dicha superación de los pasajes al pulso que necesariamente se ha de mantener. La destreza en la interpretación de estos pasajes debe incluir cierto grado de fiabilidad, de manera que se consigan con regularidad y no se circunscriban a un logro puntual que no conlleve continuidad ni seguridad en el fragmento.

En cuanto al fraseo y la expresividad a través de los contrastes dinámicos y la expresión agógica, en esta composición encontramos un campo de pruebas de inmejorables condiciones. Las especiales características del estilo en el que se enmarca propicia que las fluctuaciones a través de las cuales la expresión agógica va a encontrar su espacio tengan un protagonismo importante, gozando el intérprete de una flexibilidad y autonomía notables, lo cual conlleva también una responsabilidad, en cuanto no deben superarse los límites de lo que el canon y la tradición interpretativa heredada contemplan. El manejo de los apoyos dinámicos y la búsqueda de contrastes igualmente encuentran un marco especialmente provechoso en esta composición, de manera que el intérprete podrá contribuir al fraseo con una autonomía que en otro tipo de repertorio no es aconsejable. La capacidad de expresar a través de estos dos parámetros interpretativos y la autonomía que la partitura ofrece procurarán al intérprete la oportunidad de transmitir hacia la audiencia desde un punto de vista más personal, desarrollándose adecuadamente la capacidad de captar la atención del público y su interés, procurándole mayor disfrute.

A diferencia de otro tipo de repertorio donde el solista disfruta de fragmentos de largos descansos, en esta obra el ritmo de interpretación demanda una concentración casi constante en el intérprete al gozar éste de pocos descansos. Esta interesante particularidad se hará especialmente beneficiosa a la hora de valorar la interpretación en público de esta obra. Mantener la concentración, con un ritmo de pasajes con una alta densidad en cuanto a número de notas a una velocidad alta, demandan una fortaleza mental significativa del intérprete; del mismo modo, la enorme capacidad expresiva que esta obra dispone permite también el valorar adecuadamente este parámetro referido a la interpretación en público, lo cual ayuda al correcto desarrollo de esta destreza.

A la hora de resolver los problemas técnicos que esta obra presenta, el estudiante-profesional deberá hacer indudablemente uso principal del metrónomo para procurar la necesaria coordinación y afianzamiento progresivo en velocidad en los pasajes. Como herramienta fundamental, además dispondrá de la posibilidad de incluir en el estudio apoyos en determinadas notas del pasaje que presente dificultad de modo que pueda conseguir aislar y superar el problema que hubiere surgido inicialmente. El cambio del ritmo como herramienta de estudio en algunos de los motivos o pasajes le ayudará a mejorar la coordinación en la digitación. La propia naturaleza de esta obra hará que el alumno necesariamente deba de desarrollar de manera autónoma estos hábitos en la resolución de problemas técnicos y por ello es adecuada la inclusión de esta obra en la selección final de repertorio propuesta.

Esta composición se configura además como una adecuada herramienta a la hora de asumir la crítica propia pues es habitual que la limpieza en los pasajes, especialmente en la interpretación en público sea consecuencia de un proceso de maduración por parte del solista con la propia obra. Ha de tratarse de un proceso de reflexión y búsqueda de mejoras que progresivamente procure en el intérprete la adquisición de confianza que posteriormente se transmita en seguridad y fiabilidad en la interpretación. La flexibilidad y libertad que permite al intérprete este repertorio demanda también de la necesaria humildad y capacidad de admitir las sugerencias que ayuden a perfilar esa interpretación por el buen camino que el criterio del experto profesor marque.

La flexibilidad antes comentada permite que, a lo largo de los años en los que esta pieza ha sido interpretada, numerosas versiones hayan surgido proponiendo diferentes puntos de vista. La capacidad y la inquietud por indagar e investigar sobre las mismas puede ser una cualidad adecuadamente valorada en este concierto. Al ser la única composición que en este estilo se ha seleccionado, puede calibrarse a través de su estudio el interés que ésta despierte en el intérprete, valorándose en qué medida le anima a escuchar repertorio similar de otros instrumentos, especialmente las grandes obras escritas para piano. Todo ello le ayudará a formar un punto de vista mucho más enriquecido que le aporte herramientas para una mejor interpretación, más allá incluso de este repertorio.

5.3.1.4. *Concertino para trompeta de A. Jolivet (Anexo XIV)*

Esta composición de A. Jolivet se ha configurado como un clásico en el repertorio de la trompeta solista desde mediados del pasado siglo XX. Recoge la mejor herencia compositiva e interpretativa de la escuela francesa de trompeta y supuso una revolución en cuanto al despliegue técnico requerido en el trompetista (especialmente en cuanto a resistencia y dominio de un amplio rango de articulaciones), poco común en la época en la que fue escrita. Además de por su importancia histórica, este concierto, del mismo modo a los anteriores, es programado periódicamente en las grandes salas y especialmente en concursos internacionales y procesos de selección en importantes orquestas.

El registro de este concierto es amplio y exigente. Ya en la primera sección, en el largo pasaje introductorio, todo el registro de la trompeta es presentado, además con una especial dificultad por la ausencia de pausas y los continuos contrastes en cuanto a registros, dinámicas y articulaciones. Es precisamente ésta la línea general que Jolivet presenta en su composición: los diferentes registros y las diferentes dinámicas se suceden continuamente, de manera casi frenética y todo ello, unido a la multitud de efectos y acentos, le confieren una especial dificultad a la hora de mantener la calidad del sonido y hacerlo sin tensiones que generen un desgaste excesivo. Los numerosos pasajes que enlazan registros extremos continuados con una sucesión de grupos de semicorcheas exigen igualmente combatir la merma en la calidad que en ocasiones se sucede por la pérdida del foco de la dinámica y la calidad sonora en detrimento de la resolución del pasaje en la vertiente de la digitación. Es de importancia, en el desarrollo de la capacidad referida a la calidad del sonido, el papel del vibrato en este tipo de composiciones. Nos encontramos ante una partitura que es un exponente de la escuela interpretativa francesa en la trompeta y por ello será necesario que el sonido en las notas largas, a partir de figuraciones de negras, posea en cierta medida las adecuadas dosis de vibrato. El estudiante debe presentarlo de manera amplia y elegante, sin empequeñecer el sonido y evitando la irregularidad.

Es usual presentar ciertas inercias en la interpretación, en cuanto a la gestión del pulso, fruto de los ritmos repetitivos que el compositor utiliza constantemente como materiales de trabajo. La ubicación de acentos en las partes débiles de los compases, la combinación de ritmos binarios y ternarios o determinados motivos rítmicos como el

presentado en el número 25 de ensayo promueven en el intérprete la aparición de cierta ansiedad rítmica que en ocasiones se traduce en la aceleración del pasaje. Por ello, esta composición será de mucho interés a la hora de observar el desarrollo de esta destreza en el estudiante. Pasajes como el ubicado en el número 31 o el situado en el número 34 son muestras claras de dificultades de digitación que generan ansiedad y en la mayoría de las ocasiones provocan aceleración en la interpretación si el estudiante no está entrenado en sentido contrario. De otro modo, el pasaje lento que parte del número 19 puede generar también aceleración en el pulso, debiéndose controlar adecuadamente esta circunstancia. Muy común es también el presentar aceleración en el motivo rítmico que se presenta en el número 3 de ensayo por la inercia a acortar la corchea con puntillo, algo muy habitual en los estudiantes que abordan esta obra por primera vez.

Unido a lo anterior, en esta composición encontraremos ciertas dificultades en cuanto a la lectura rítmica. La continua combinación de ritmos binarios y ternarios que el compositor utiliza en velocidades además altas exigirá en el intérprete un importante grado de precisión de modo que pueda apreciarse esta diferencia desde la audiencia. Un ejemplo importante es el tema que el compositor desarrolla a partir del número 7 de ensayo. Las exigencias de mantener el pulso y de limpieza en el pasaje chocan en ocasiones con la exigencia en cuanto a la precisión rítmica por la conformación de un motivo rítmico de cierta complejidad. En la parte lenta del número 19 encontraremos un comprometido pasaje en cuanto a la lectura rítmica; el lenguaje cercano al jazz que el compositor utiliza, con acentos en las partes débiles y la disposición de tresillos en figuraciones largas provocan la aparición de dudas en el intérprete que trabaja esta pieza en sus inicios. No nos encontramos con una obra difícil rítmicamente hablando pero inevitablemente, como en otras ocasiones, el cúmulo de dificultades convierte lo sencillo en complicado cuando el adiestramiento no ha sido el adecuado.

En cuanto a la colocación del sonido, encontraremos principalmente puntos de dificultad en fragmentos como el que abarca del número 2 al 3 de ensayo. De nuevo, el paso de un registro a otro favorece la aparición de tensiones que pueden ayudar a descolocar la nota, además de los giros dinámicos como es el caso de la última nota filada que aparece en este mismo pasaje, donde sin el adecuado entrenamiento auditivo y fortaleza muscular difícilmente se podrá mantener la entonación. Igualmente, la complicada interválica que maneja Jolivet, difícil siempre para la

colocación de la nota, y los numerosos y variados acentos en notas *forte* que pueden provocar la descolocación de la nota al bajarse la entonación de la misma, son aspectos que pueden ser observados atentamente a la hora de contemplar el desarrollo de esta destreza. Muy particular es el uso de la sordina, incluida en gran medida en la partitura. Especialmente en la parte lenta este complemento provoca un cambio en el timbre y en la afinación, además de descompensar la entonación relativa en el rango del instrumento, circunstancia que requiere de un especial cuidado en la interpretación.

Respecto al uso de las articulaciones, encontramos en este concierto, junto con el de D. Schnyder, aportaciones más que interesantes de cara al desarrollo de esta destreza. La variedad en el uso de las mismas y especialmente la ubicación cercana y los contrastes que se provocan, generan un lenguaje especial en el autor que exige del instrumentista una capacidad expresiva muy relevante en este aspecto. Podemos destacar en los primeros compases de la intervención de la trompeta la mezcla entre acento de campana, punto y raya (>/./-) en un breve espacio de tiempo. El compositor busca jugar con las resonancias, consiguiéndose un efecto de una alta calidad interpretativa cuando el instrumentista consigue ejecutarlo en el adecuado sentido. Lejos de provocar estrés en la audiencia, la numerosa variedad y los contrastes en las dinámicas añaden colorido y provocan la atención continua en el público. Como ejemplo significativo podemos también destacar, en el número 3 de ensayo, la combinación de acento de campana (>) y raya (-) que se ve continuada por un corte a modo de punto (.), de modo que se construye un interesante motivo melódico-rítmico que adquiere una personalidad propia que marca el resto del pasaje. Es también de especial dificultad en cuanto a la articulación el pasaje del número 15 al 19, donde la velocidad a la que el intérprete ha de utilizar el recurso del triple picado (TTK) es elevada, uniéndose a ello además de la exigencia de limpieza en la ejecución de esta característica articulación tan propia de este instrumento. De nuevo, en el final de la obra, el exigente fragmento conclusivo incluye un juego similar de articulaciones que unidas al registro agudo demandan en el intérprete una alta capacidad en cuanto a esta destreza.

En cuanto a la capacidad de ejecución en los pasajes con dificultades técnicas en la flexibilidad, dos pasajes principales nos ofrecen herramientas de observación valiosas a la hora de evaluar esta destreza. Desde el inicio de la obra hasta el número 3 de

ensayo el compositor dispone una serie importante de cambios de registros en notas ligadas que suelen provocar desgaste en el intérprete y cortes en la vibración que producirá el sonido, si no son ejercitados adecuadamente. Los cambios de nota han de realizarse de modo preciso sin la ayuda de apoyos que no estén contemplados en la partitura y además deben realizarse sin un desgaste que a su vez provoque un descenso en el rendimiento de pasajes posteriores. Del mismo modo, el fragmento del 15 al 19 de ensayo exige que en el marco de este pasaje, cuyo foco es la articulación en triple picado, se mantenga una necesaria flexibilidad de modo que en el avance del pasaje no se produzcan cortes al cambiar de registro.

La resistencia, junto al uso de las articulaciones, es probablemente la capacidad que mejor se puede observar y desarrollar a través de esta composición. Solamente los intérpretes bien ejercitados podrán afrontar con garantías la última sección de esta composición. Ya en el inicio de la obra (principio hasta número 3) las exigencias en cuanto a fortaleza muscular obligan a un esfuerzo importante. El uso continuo de efectos y articulaciones diversas, así como los diversos contrastes dinámicos irán mermando esta resistencia. Contra ello, en todo momento se ha de buscar ejercer una presión frontal hacia el instrumento evitando el efecto contrario, la presión de la boquilla sobre la embocadura y en especial sobre el labio. De ningún otro modo se puede finalizar la obra (número 31 hasta el final) con un nivel aceptable en cuanto a calidad y manteniéndose el buen nivel en el resto de parámetros que afectan principalmente al fraseo expresivo. Por ello, esta composición es idónea para la observación de esta dificultad.

De nuevo los contrastes dinámicos influyen en el desarrollo y la observación de las capacidades; respecto a la correcta emisión de inicio en los pasajes, un claro ejemplo de observación son las emisiones del número 2 de ensayo y la del cuarto compás antes del número 3. Estas emisiones difieren en cuanto a dinámica en poco espacio de tiempo lo cual requiere del intérprete un notable grado de seguridad y adaptabilidad en cuanto a los diferentes mecanismos que conforman la emisión del sonido. Aparte de circunstancias como ésta, el ritmo de intervención y la dinámica predominante en el concierto facilitan las emisiones en el conjunto del mismo con cierta seguridad, siempre y cuando el registro de la obra esté dominado técnicamente hablando.

En cuanto a la finalización de los pasajes y notas largas, prestaremos especial atención al fragmento del número 19 al 24, donde se podrá observar la correcta finalización de las diferentes intervenciones de manera que se mantenga una adecuada afinación y calidad en el sonido, sin dejar de lado la exigencia de aplicar a la nota la duración adecuada conforme a lo que la partitura refleja.

Respecto a la precisión en la digitación, de nuevo esta composición nos ofrece multitud de pasajes de gran complicación. Prácticamente en todas las secciones del concierto, y especialmente en la inicial y final, encontraremos pasajes que demandan del intérprete no solamente precisión en la digitación sino además cierto grado de seguridad que aporte estabilidad y fiabilidad a la interpretación. A ello habremos de unir la exigencia de que en esos pasajes tanto la calidad del sonido como la dinámica que se indica sean respetadas convenientemente. Es también destacable, en cuanto a la observación de esta capacidad, la notable complicación que el pasaje del número 25 al 35 dispone. En ausencia de una habilidad natural poco común, solamente mediante un estudio metódico y progresivo se conseguirá la superación de este tipo de pasajes con garantías.

Respecto al fraseo a través de la expresión agógica y dinámica, sin duda este concierto ofrece valiosas herramientas de observación, especialmente en lo relativo al uso de dinámicas. En el contexto de esta composición podemos destacar que, con la excepción de la introducción y el recitativo inicial, no se ofrece material suficiente en cuanto a la expresión agógica ya que es una pieza enmarcada en un estilo en el que la mayoría de estas pequeñas fluctuaciones de *tempo* viene indicadas. El compositor sí que manifiesta claramente a través de su obra la intención de promover una expresión a partir de materiales relacionados con la dinámica y la acentuación. Por ello, la observación de este parámetro y el grado de diferenciación será la principal herramienta de evaluación del desarrollo de esta competencia a través de esta obra.

La notable exigencia en los apartados antes descritos de esta obra la convierte igualmente en una pieza cuya interpretación en público supone un importante reto. La principal dificultad vendrá con la presión añadida en la interpretación en público y la posible tensión o rigidez muscular en que suele derivar. Ello puede afectar terriblemente a la resistencia y a los demás parámetros interpretativos. La superación de estas barreras en esta composición no está al alcance de muchos intérpretes por lo

que las exigencias habrán de ser acordes a la dificultad de la obra, notable en este caso.

La interpretación de memoria en esta obra igualmente supone un reto mayor que en el caso de otras de menor envergadura por la variedad temática, complejidad en el acompañamiento y duración. Por ello, aun cuando puede ser esta partitura una buena herramienta de observación del desarrollo de esta destreza, las exigencias pueden circunscribirse a la interpretación de fragmentos en los que se procure la utilización de este recurso como un medio de interiorización de la difícil interválica y además como herramienta de expresión y cercanía con el espectador.

La multitud de complicaciones en el plano técnico que esta obra presenta de inicio, demandan del estudiante la habilidad de desarrollar un método adecuado en el estudio. Del mismo modo que en otras obras, en el *Concertino* de Jolivet se podrá observar a través de los resultados ofrecidos si se ha hecho uso del metrónomo y si se han utilizado recursos para la superación de los pasajes con dificultades relacionadas con la digitación, como son los ya anteriormente comentados apoyos en determinadas notas del pasaje en cuestión, de modo que se aporte estabilidad en el pulso o el cambio de motivos rítmicos a modo de ejercicio de manera que se compensen las desigualdades e irregularidades que pudieran estar presentes de inicio en el uso de los pistones para ese fragmento. En el ámbito de la resistencia igualmente se deberá establecer un plan de trabajo que, más allá de la partitura y a través de ejercicios complementarios, procure progresivamente la necesaria fortaleza muscular para encarar la interpretación con un mínimo de garantías.

La autoestima cobra especial relevancia en aquel repertorio que por su complejidad difícilmente será conseguido sin un proceso largo de trabajo con mejoras progresivas y en ocasiones lentas. Por ello, la autocrítica en este tipo de composiciones ha de partir de la aceptación del error como parte de la interpretación en directo sin que ello tenga porque devaluar en exceso la versión. El estudiante puede y debe ser consciente de que esta obra se presta a diferentes niveles de consecución de las destrezas que en ella se agrupan y que el trabajo, si es enfocado desde la humildad y el reconocimiento de los méritos propios y de los demás, colaborará en desarrollar un aprendizaje positivo que procurará un resultado mejor.

Un interesante indicador en esta obra a la hora de observar la inquietud por la formación humanística puede ser el interés que se muestre por este compositor y por algunas de sus creaciones. Es un compositor con un lenguaje propio en el que las circunstancias personales influyeron notablemente en su estilo y esas circunstancias deben ser objeto de estudio.

5.3.1.5. *Concierto de H. Tomasi (Anexo XIII)*

De nuevo nos encontramos ante una composición enmarcada en la escuela francesa de interpretación que impulsó la creación de numerosas obras, dotando al instrumento de un repertorio propio con herencias significativas de Claude Debussy y Maurice Ravel. Al igual que en el caso de la composición de A. Jolivet, nos encontramos con un compositor con un lenguaje propio que recurre constantemente en el uso de motivos rítmicos característicos, sobre todo en el caso del primer movimiento. Es una obra que, igualmente a las anteriores, está presente en multitud de procesos de selección a puestos profesionales, siendo también protagonista en los concursos internacionales de relevancia.

En este concierto de nuevo destacaremos, en cuanto a la calidad del sonido, la especial dificultad de los continuos cambios de altura, que siempre complican la colocación del mismo con la adecuada calidad. Al igual que en el caso de la composición de Jolivet, el vibrato ha de ser indudablemente utilizado pero habrá de observarse que el uso sea comedido, de manera que aporte elegancia y no recargue en exceso. La multitud de pasajes rápidos con secuencias de semicorcheas de difícil digitación obligarán del mismo modo al intérprete a mantener la atención para que el sonido no decaiga en calidad. En cuanto al registro, el rango incluido abarca el registro que entendemos como referencia de un profesional formado (Fa²-Mi⁵). Un aspecto importante que marca un hecho diferencial es el uso de la sordina durante importantes secciones de la composición. El compositor utiliza dos tipos de sordinas diferentes buscando variedad de colores en el instrumento generándose de esta manera un rasgo importante a observar, que es la capacidad del intérprete de mantener un sonido de calidad durante el uso de este complemento. Del mismo modo, especialmente en el segundo movimiento, la calidad del sonido puede ser trabajada y observada; el compositor exige en esta ocasión del intérprete un lenguaje sonoro que se acerca al

Jazz; mientras que en el tercero de los movimientos el sonido habrá de ser cuidado para que la rápida velocidad y la disposición y dificultad de los pasajes no tenga como consecuencia una agresividad sonora que menoscabe la calidad del mismo.

En cuanto al pulso, el intérprete habrá de tener especial cuidado en los pasajes en los que el registro descende pues, como es el caso por ejemplo del compás 5 del primer movimiento, suele acelerarse el *tempo* inadecuadamente. La principal dificultad en este movimiento y en el tercero en cuanto al pulso suele ser la antes mencionada, como por ejemplo también ocurre en el número 3 de ensayo o especialmente en el número 4 de ensayo, al igual que en los pasajes del número 3 de ensayo del tercer movimiento y similares. En ese primer movimiento, habrá de observarse del mismo modo la ejecución en cuanto al pulso en la cadencia, ya que nos hallamos ante una larga cadencia con intervenciones en las que se presentan diferentes secciones diferenciadas que necesitan de estabilidad en el pulso que procure un adecuado contraste de las mismas. En el segundo movimiento ocurre al contrario, pues la dificultad radica en que el pulso en este lento movimiento suele ralentizarse, por lo que nos encontramos ante una obra que es idónea para comprobar el desarrollo de esta competencia.

Tal y como antes se describía, el autor recurre a fórmulas rítmicas que se repiten a lo largo del primer movimiento especialmente, como es el caso del motivo descrito en el primer compás y en el del quinto (primer pulso). En ambos casos cabe el riesgo de que esas figuraciones se desordenen rítmicamente por la dificultad de la primera (por el cambio de registro) y de la segunda (por el cambio de registro y la combinación de articulaciones utilizada). No nos hallamos ante una obra exigente en cuanto a los ritmos dispuestos pero, al unírseles otras dificultades, este parámetro puede sufrir imprecisiones durante la ejecución.

En cuanto a la afinación, además de la colocación de la entonación en los numerosos saltos hacia el registro agudo que en el primer y tercer movimiento han de ser observados, habrá de prestarse especial atención, respecto a este parámetro, en los pasajes lentos como es el caso del número 1 de ensayo o en la cadencia del primer movimiento. En ambos casos, el uso de la sordina complica la colocación de la nota por lo que nos encontraremos dos puntos interesantes a observar a la hora de evaluar esta capacidad. Un ejemplo significativo es el duro final de este primer movimiento, en

el que tras una exigente cadencia, la afinación suele resentirse en la subida final. Igualmente, el conjunto del segundo movimiento nos ofrece pasajes con ligaduras hacia el registro agudo (número 4 por ejemplo) que complican la entonación de las notas finales.

No presenta las mismas prestaciones que el concierto de Jolivet pero el concierto de Tomasi también ofrece un variado juego de articulaciones que, especialmente en el primer movimiento, nos ayuda a valorar el desarrollo de esta destreza. El uso del punto (.) es un rasgo común en Tomasi; es importante que el estudiante entienda el contexto en el que esa articulación es incluida y no cometa el error demasiado común de cortar en exceso la longitud de la nota. La multitud de pasajes con ritmos repetidos pone más en valor todavía la necesidad del juego de articulaciones de manera que se logre una necesaria expresividad que mantenga conectada a la audiencia. Un punto interesante de observación puede ser el final del segundo movimiento y la dificultad que hay en él en cuanto al uso de la articulación de raya (-) en un registro que complica notablemente su ejecución. En cuanto al uso del doble picado (TK) como recurso de articulación en velocidad, el despliegue presentado en el tercer movimiento nos ofrece material de observación más que suficiente. Encontraríamos un valioso complemento al uso del triple picado (TTK) que en el concierto de Jolivet hemos señalado, lo cual nos ayuda a completar un repertorio que, respondiendo a las necesidades planteadas, desarrolle convenientemente todas las destrezas incluidas.

Esta composición reúne además especiales exigencias en cuanto a la flexibilidad. En el desarrollo de los dos principales motivos rítmicos (primer compás y primer pulso del quinto) el cambio de registros ha de ser efectuado sin tensiones y con la suficiente flexibilidad que permita limpieza en el cambio y no genere cortes en el sonido. Los pasajes descendentes con ligadura que continuamente se repiten en este primer movimiento nos ofrecerán puntos de observación de esta destreza igualmente, del mismo modo que aquellos, como es el caso del pasaje del número 9, que, aun articulando con la lengua, necesitan de una adecuada flexibilidad y ausencia de tensiones para poder conseguir la finalización (en este caso en el registro agudo) sin un desgaste excesivo.

Al igual que en el concierto de Jolivet, la resistencia muscular es un parámetro que encuentra un campo de observación más que idóneo. En este caso además el

segundo movimiento es claramente más largo y costoso en cuanto a esfuerzo que la sección lenta de la obra de Jolivet. Ya en el primer movimiento las exigencias son importantes pues los continuos saltos suelen provocar cierta rigidez y tensión por la presión al querer evitar el error y ello conlleva que a lo largo del movimiento se acumulen tensiones y se malgasten esfuerzos, pudiéndose incrementar estas circunstancias negativas además en la cadencia y el lento final. Por ello, especialmente este primer movimiento, ofrece puntos de observación en cuanto al desarrollo de esta destreza relacionada con la fortaleza y resistencia muscular, como puede ser el pasaje del final, cuyo rendimiento y precisión depende en buena medida del desgaste que se haya acumulado anteriormente. Casi de manera idéntica, el final del segundo movimiento nos ofrece al final un pasaje de similares características en el que se puede valorar convenientemente el nivel de resistencia muscular. En la culminación del concierto, en el pasaje final del tercer movimiento, podremos apreciar también el desarrollo de esta destreza a través del rendimiento mostrado en los últimos compases tanto en precisión como en la ejecución de dinámicas y mantenimiento de la calidad sonora. Es destacable la experiencia del gran trompetista francés Maurice André acerca de este movimiento cuando, en contadas ocasiones, en el transcurso de sus clases magistrales, aludía frecuentemente a lo realmente exigente de este concierto en este segundo movimiento en cuanto a la resistencia y cómo esta particularidad era especialmente señalada en la trompeta, como cualidad propia y casi exclusiva del instrumento.

En el caso de esta composición de Tomasi, no encontraremos demasiados puntos de observación respecto a la seguridad en las primeras emisiones. Sí podremos destacar para la observación la emisión del tercer compás del número 1 de ensayo o el inicio del pasaje del número 12. En el segundo movimiento será interesante observar la precisión en el uso de un inicio “suave” en las diferentes intervenciones. Por lo demás, como antes se ha señalado, el ritmo alto de intervenciones y las características de las mismas no ofrecen más fragmentos significativos a observar en cuanto a esta destreza.

En cuanto a la finalización de las notas, destacaremos la necesaria continuidad en las notas largas de la introducción (hasta el número 1); será interesante observar que las notas ligadas no sean cortadas en su final de manera que no se pierda la dirección en el fraseo en el pasaje. Encontraremos en la cadencia del primer movimiento (número

23) y en el tema principal del segundo movimiento (número 1) sendos ejemplos de fragmentos en los que la finalización del pasaje y de la última nota ha de ser cuidada en calidad del sonido, dirección de fraseo y especialmente en afinación, del mismo modo que la nota que finaliza el pasaje de un compás antes del número 24 del tercer movimiento.

En cuanto a la digitación, el concierto dispone multitud de pasajes con dificultad. Si bien en principio en muchas ocasiones las combinaciones en las diferentes posiciones de los pistones no presentan problemas de inicio, la interválica y la dirección descendente de muchos de los pasajes procuran tensiones que pueden derivar en aceleraciones que compliquen el fragmento. La velocidad indudablemente influye añadiendo dificultad en cuanto a los procesos de coordinación psicomotriz que derivan en la digitación. Podemos destacar como pasaje interesante, a la hora de observar el desarrollo de esta capacidad, el fragmento que comienza en el número 8 de ensayo del segundo movimiento, donde en un lenguaje en el que se presenta una improvisación propia del Jazz se incluyen escalas de difícil ejecución en cuanto a la limpieza, igualdad en la digitación y el mantenimiento de la calidad del sonido y la dinámica. En el movimiento final encontraremos también dificultades en cuanto a la digitación que, al producirse dentro del contexto del uso del doble picado, aumentan todavía más en complicación respecto a la necesaria coordinación; sirva de ejemplo el pasaje dispuesto del número 4 al 5.

Refiriéndonos al fraseo, la constante inclusión de motivos rítmico-melódicos, sobre todo en el primer movimiento, provoca en ocasiones interpretaciones con ausencia de un fraseo basado en estructuras mayores, por la dificultad de los mismos motivos por sí mismos. Podemos encontrar en la introducción un claro ejemplo donde es común que los apoyos y esfuerzos se centren en articular y precisar la nota aguda, dejando de lado aspectos como el fraseo y cortando la dirección del mismo tras cada motivo rítmico-melódico. Otro claro ejemplo de lo antes apuntado lo tenemos en el número 2 del primer movimiento, donde claramente la continuidad y dirección en el sonido ha de llegar hasta el número 3, interpretándose en numerosas ocasiones con cortes como consecuencia de la dificultad del pasaje. Otro pasaje bien diferente e interesante para observar esta habilidad será el del número 1, donde en este caso el registro agudo y los intervalos presentes pueden dificultar el fraseo. Capítulo aparte tenemos en la cadencia de este primer movimiento, donde en las diferentes secciones podremos

observar como las dinámicas y las respiraciones marcan el fraseo con apoyos escritos que si bien facilitan el mismo, también exigen del intérprete cierta autonomía e iniciativa en cuanto al manejo de las fluctuaciones en el *tempo* que completan las herramientas expresivas. En el segundo movimiento podremos observar como el intérprete debe procurar imprimir la necesaria intensidad en cuanto a la continuidad del sonido en los finales en *diminuendo* cada dos compases, procurando que el significado del pasaje hasta el número 3 no quede desvirtuado con cortes innecesarios. Del mismo modo, todas las intervenciones en el resto del segundo movimiento han de atender a los apoyos escritos en forma de acento sin menoscabar la continuidad entre los compases en los que un *diminuendo* puede dar pie a lo contrario. Un fragmento singular en cuanto a la expresividad a través del fraseo lo encontraremos en este segundo movimiento en el número 7 donde, a modo de improvisación, de nuevo el autor nos aproxima al mundo del Jazz, propone una serie de escalas y arpeggios descendentes en los que el intérprete, además de mantener el *tempo* general, ha de proponer fluctuaciones, apoyos en determinadas notas y desequilibrios en el ritmo que provoquen en el oyente la impresión expresiva adecuada y la sensación de exclusividad y personalidad en la versión. En el tercer movimiento, la continuidad en las notas largas tras los pasajes de doble picado compondrán puntos de observación interesantes de cara a la evaluación del fraseo expresivo por parte del intérprete.

La notable dificultad técnica de esta obra y la cantidad de pasajes que se prestan a imprecisiones nos lleva a valorarla como muy adecuada a la hora de observar y graduar la capacidad que el intérprete tenga a la hora de afrontarla ante el público. El principal escollo consistirá en dotar de estabilidad en el pulso a la interpretación de manera que los pasajes no sufran imprecisiones por la aceleración de los mismos. La resistencia, especialmente en la cadencia y en el tercer movimiento será otro aspecto que al afrontar la obra en público verá incrementada su dificultad. La observación de la misma en comparación con lo mostrado en un ambiente más privado nos dará una medida ajustada de las prestaciones en cuanto a este aspecto ante la audiencia. Del mismo modo a lo anteriormente descrito, el fraseo y la continuidad en la tensión expresiva en el sonido puede ser un importante aspecto de observación pues la presión de la actuación en público, por la búsqueda de una precisión en los pasajes, puede provocar descuido en esta otra faceta.

Precisamente esta capacidad expresiva se verá incrementada con la interpretación de memoria de la obra completa o fragmentos de la misma. La necesidad de establecer esquemas y estructuras de mayor longitud que procuren una mejor memorización ayudará a que el fraseo maneje dichas estructuras amplias de manera que los motivos sean simplemente parte de ellas; de este modo el intérprete conseguirá una mejor asimilación y comprensión de la pieza desde un plano más general, una mayor conciencia de la importancia del fraseo y, por derivación, una mayor confianza basada en contemplar en un segundo plano las pequeñas imprecisiones aleatorias que en ocasiones cobran demasiada importancia y contribuyen a aumentar la presión en la interpretación y el miedo escénico. En esos esquemas el intérprete necesitará incluir la parte acompañante de modo que la estructura interna mental generada tendrá mayor solidez y estabilidad.

Esta composición presenta muchos aspectos en común con la obra de Jolivet y la necesidad del desarrollo de hábitos y estrategias de estudio es uno de ellos. A la hora de solucionar los pasajes, cobra especial relevancia la habilidad que el estudiante ha de desarrollar aislando las dificultades para aportar soluciones diferenciadas a las mismas. En el caso de las numerosas escalas complicadas y arpeggios, será interesante observar si en su estudio se han utilizado estrategias como el cambio de la figuración rítmica o el apoyo en las notas que puedan ayudar a realizar el pasaje con más precisión. El uso, como recurso de estudio, de los pasajes con saltos, de las ligaduras y de los ejercicios de vocalizaciones, procurará un progreso notable en el estudiante, aportándole flexibilidad, ligereza y precisión en los pasajes en los que el registro cambia rápidamente; sirva de ejemplo los 8 primeros compases del primer movimiento. En cuanto a los pasajes de doble picado, el metrónomo será de nuevo una herramienta fundamental. La homogeneidad en la articulación y la limpieza de los pasajes serán conseguidos desde una buena estrategia que contemple el endurecimiento progresivo de este tipo de articulación. De especial mención es el trabajo con la sordina que se habrá de hacer, por lo común de su uso en esta obra y la necesidad de que la calidad no decaiga en los fragmentos implicados. Es evidente que la observación de esta habilidad será más precisa durante una secuencia de clases que en una actuación o prueba finalista pero indudablemente los mejores resultados habrán de pasar por un trabajo enfocado desde esta línea.

Al igual que describíamos en composiciones anteriormente comentadas, nos hallamos ante una obra exigente en el plano técnico y que necesita por ello de un proceso. Por esa razón, de nuevo, la autoestima que se muestre a la hora de abordarla es un factor importante. Se habrá de aislar cada problema técnico y ello requiere de confianza en el propio trabajo y seguridad de que el camino es el correcto. Es un concierto que especialmente provoca inseguridad y difícilmente se logrará una versión precisa desde un primer momento; dentro de esa exigencia profesional que se ha de promover, a través del trabajo progresivo se conseguirá ir mejorando paulatinamente el resultado.

En cuanto a la formación referida a los aspectos que rodean al hecho musical y van más allá de la partitura, podremos observar en el intérprete el grado de conocimiento sobre este compositor tan importante. También podrá ser puesta en valor la actitud en cuanto al interés que pueda despertarle otros trabajos de este autor con diferente instrumentación, especialmente aquellos en los que otros instrumentos de viento metal tienen protagonismo, lo cual le ayudará a establecer una visión más global de su lenguaje y a no centrarlo únicamente en los parámetros propios de la trompeta.

5.3.1.6. *Sequenza X de L. Berio (Anexo XVI)*

Con la inclusión de esta composición se pretende complementar el resto de obras con una pieza que recoja elementos del lenguaje de vanguardia en la trompeta, aun cuando es una composición que supera los 30 años de longevidad, lo que le convierte en un clásico dentro del repertorio de trompeta. Tanto la relevancia del autor como de la obra está fuera de toda duda. Su inclusión en concursos internacionales es más común que en los procesos de selección y representa un lenguaje que no ha sido superado en cuanto a complejidad técnica, por lo que cumple la función encomendada de ofrecer herramientas de mejora dentro de este particular tipo de escritura.

En cuanto a la observación de la calidad del sonido, nos encontramos ante una obra que utiliza el amplio registro del instrumento tanto en altura como en dinámicas; a ello además hemos unido la utilización de efectos como el *fluttertongue*, el *doodle-tonguing* o el trémolo de pistones. Ante una primera impresión que puede dar a entender que el compositor, a través de los numerosos efectos, desestima la idea de un sonido *estándar* en el instrumento, la exigencia de calidad en el sonido está presente a lo

largo de toda la composición, donde entre continuos cambios de ritmo ubica muy hábilmente referencias melódicas al intervalo generador de esta *Sequenza X*. Los contrastes dinámicos y de altura se suceden a diferentes ritmos y velocidades de modo que la observación de la calidad del sonido encuentra una herramienta más que interesante en esta pieza. Del mismo modo, pasajes con complicadas digitaciones en figuración de fusas o en *tempo* libre y rápido ponen a prueba la destreza del intérprete a la hora de mantener un sonido de calidad.

La precisión que el autor pretende a la hora de delimitar las pausas, a través de los diferentes tipos de calderones con duración determinada, y la disposición de velocidades, confieren a esta composición de una dificultad manifiesta en cuanto al control del pulso, lo cual nos indica la idoneidad de la misma para la observación de esta destreza, que exige al intérprete un esfuerzo ingente en cuanto a concentración continua sobre este parámetro, teniendo en cuenta además lo extenso de la obra.

En cuanto a la lectura rítmica, es indudable la dificultad de esta obra al respecto y lo valioso de su inclusión a la hora de evaluar el desarrollo de esta destreza. Al igual que ocurrirá con el resto de planos de dificultad, la disposición de los motivos rítmicos por sí ya complican los pasajes, pero aumenta en complicación cuando se ve acompañado de exigencias en cuanto a dinámicas y efectos.

El carácter generador que el primer intervalo presenta y que define el resto de la obra se nos revela como herramienta a la hora de valorar el correcto desarrollo de la habilidad relacionada con la adecuada colocación de la altura del sonido. La utilización de dinámicas extremas nos permitirá analizar esta destreza con elementos de mayor complicación todavía.

Respecto al uso de las articulaciones, encontraremos en esta composición prácticamente todas las combinaciones posibles de los diferentes acentos en diferentes alturas y dinámicas. A ello hemos de añadir la dificultad generada por el uso de los efectos que obligan a un estudio que ha de contemplar muchos más planos de dificultad de los que estamos habitualmente acostumbrados, de ahí el valor singular de esta pieza y el motivo de su inclusión en la selección final del repertorio.

La interpretación de una obra de las características de esta *Sequenza* en cuanto a resistencia presenta una dificultad notable y por ello es idónea a la hora de evaluar el desarrollo de esta capacidad. La importante duración de la misma y la ausencia de una parte acompañante que aporte descansos significativos a la interpretación de la trompeta configura una composición en la que la resistencia muscular que se ha de mostrar es importante. A ello se ha de unir la descolocación en la musculatura que sostiene la resistencia que los numerosos efectos provocan, cuya consecuencia inmediata es una apertura excesiva de los labios que favorece el aumento del desgaste. Por todo ello, la observación de esta capacidad a lo largo de esta obra nos mostrará una imagen nítida del nivel que en cuanto a la resistencia el intérprete posee, debiendo tenerse también presente que las pausas que permiten el descanso se reducen notablemente en la parte final de la obra.

En cuanto a las emisiones de las notas, podemos destacar la dificultad que presenta esta composición en cuanto a que son numerosos los pasajes con emisiones muy continuadas, complicándose todavía más la interpretación al estar separadas con respiraciones por medio, y presentar además contrastes extremos en dinámica y registro. Estas pausas provocadas por las respiraciones obligadas en estos pasajes provocan la ausencia de un ritmo alto de intervención que aporte seguridad, estabilidad y contribuya a la mejora en cuanto a precisión.

Respecto a la finalización de las notas, en esta composición se puede observar, como rasgo exclusivo dentro del repertorio seleccionado, la dificultad añadida de los numerosos pasajes con notas en *diminuendo* que además incluyen efectos como los descritos anteriormente y que complican notablemente la finalización de la nota, produciéndose en ocasiones cortes de sonido o descontrol en el momento de la finalización.

En cuanto a la ejecución de pasajes de dificultad en la digitación, aun cuando la intención predominante del autor en la escritura de estos pasajes, en general, es el provocar efectos que no precisan de nitidez para cumplir su función, algunos pasajes como los situados en la última parte de la obra sí que demandan cierta precisión en la digitación por la interválica que presentan, con una clara influencia de los intervalos que en esta obra tiene un papel destacado desde el inicio.

En la interpretación en público encontraremos una notable dificultad, por su característica escritura, a la hora de mantener la concentración durante toda la duración de la obra. Aspectos importantes a observar serán la estabilidad que se ha de mostrar en el momento de las pausas, las cuales deben aportar y transmitir tranquilidad en el escenario. Un hecho diferencial destacable es la particularidad del uso de la resonancia de la trompeta en el interior del piano. Los movimientos que ello implica habrán de ser observados pues igualmente nos mostrarán información de cómo se desenvuelve en la interpretación en público.

El estudio de una obra tan característica en la escritura demandará del intérprete una sólida estrategia que se fundamente en la resolución de las complicaciones a partir del aislamiento de las mismas, determinando diferentes planos de trabajo; por un lado, en un primer nivel deberá resolver la correcta lectura rítmica para más tarde incluir progresivamente los diferentes efectos y dinámicas. El metrónomo será de nuevo de gran utilidad a la hora de asentar el pulso predominante en la obra. Será complicado presentar un buen rendimiento si no se ha diseñado un plan de estudio previo acorde a lo descrito; por ello, el resultado de la interpretación nos puede orientar en buena medida acerca de la capacidad de planificación del intérprete.

A través de esta composición podremos también observar adecuadamente el nivel de auto exigencia del intérprete. El rigor en la exigencia a la hora de interpretar la obra del modo más aproximado a las indicaciones descritas demanda del intérprete un proceso de mejora continuada, pues difícilmente los efectos y demás dificultades incluidas en la composición tendrán una óptima ejecución desde el inicio del estudio de la misma.

Por otro lado, el respeto a la partitura y a este tipo de escritura ha de estar presente y lo podremos observar a través de las actitudes mostradas y a través de la motivación que despierte el estudio de la pieza en el alumno. En este ejemplo en concreto podremos valorar en qué medida se conocen el resto de *Sequenza* que el compositor escribió. En demasiadas ocasiones, una mala interpretación de composiciones con similar estilo de escritura nacen como consecuencia de prejuicios latentes y el desprecio hacia este tipo de obras, además de una ausencia consciente de tiempo adecuado de estudio.

5.3.1.7. *Concierto para trompeta de D. Schnyder (Anexo XVIII)*

En esta composición el autor escribe para una trompeta a medio camino entre la trompeta clásica y la trompeta de Jazz. Su inclusión responde a la relevancia que esta composición de reciente creación ha adquirido en el panorama del repertorio de la trompeta, especialmente en los concursos más relevantes que de alguna manera marcan la tendencia del repertorio del instrumento.

En el ámbito de la calidad del sonido, esta obra reclama al intérprete la capacidad de conseguir una sonoridad un tanto más oscura y redonda, acercándose a las características del sonido del Jazz, donde la articulación define en gran medida la expresividad. El registro utilizado en el concierto es muy amplio y por ello se habrá de mostrar la capacidad de desplegar un sonido de calidad no solo en un determinado ámbito sino en la totalidad del registro, donde el vibrato tendrá también un protagonismo fundamental, especialmente en las notas largas que han de dar continuidad al fraseo. Como hecho diferencial respecto al resto del repertorio en esta pieza, el uso de las sordinas *harmon* y *plunger* es habitual, lo cual añade todavía más sonoridades a la interpretación. Sumamos también como particularidad el cambio de instrumento que se ha de realizar para interpretar el segundo movimiento. En el uso del fliscorno el intérprete habrá de adaptarse a la sonoridad y articulación del nuevo instrumento intentando mantener el estándar de calidad acorde al total de la obra, en la que el compositor adentra al intérprete un paso más en la sonoridad del Jazz a través de este instrumento tan propio de este género. Reúne pues este concierto cualidades interesantes a ser observadas para la evaluación de la calidad del sonido.

En cuanto al ritmo y el pulso, el compositor utiliza en la mayor parte del primer movimiento un ritmo ternario, ritmo que suele presentar una mayor complicación pues la inercia a resolver anticipadamente el compás suele estar presente. Por otro lado, otra dificultad añadida en cuanto al mantenimiento del pulso la encontramos en los numerosos cambios de compás que se suceden, especialmente en primer y tercer movimiento, con el uso además de compases de muy poca duración. Las síncopas que a lo largo de la obra son incluidas añaden complicación a los pasajes al desarrollarse en velocidades rápidas y figuraciones relativamente estrechas, síncopas que además han de ser interpretadas con cierta naturalidad de modo que no reflejen

tensión en el ritmo. Podemos destacar también, como aspectos importantes a observar, los cambios de ritmo binario a ternario que en ocasiones el compositor diseña a través de figuraciones y acentos.

De cara a la observación de la entonación, durante el segundo movimiento y en el pasaje final del tercero encontraremos puntos muy útiles de observación donde será preciso tener en cuenta la dificultad del cambio de instrumento, y en concreto las complicaciones que el fliscorno puede presentar en cuanto a entonación y el efecto de la resistencia en la colocación del sonido en el último fragmento de la obra con la dificultad añadida del uso de la sordina *harmon*.

Como antes se ha descrito, la herramienta más relevante de expresión en esta composición es el uso de las articulaciones. Esta capacidad encuentra en este concierto un campo de trabajo y observación interesante, especialmente en un primer movimiento donde la velocidad y la dificultad de los pasajes provocan que el intérprete en ocasiones aparque la precisión en la ejecución de las articulaciones de una manera bien diferenciada, de manera que procuren el efecto sonoro deseado. Los tres tipos de articulaciones utilizadas fundamentalmente (. > -) necesitan de una distinción clara entre ellas, siendo esta función fundamental para que la expresividad esté presente en la interpretación. La combinación tan característica del Jazz que une la raya (-) y el punto (.) está especialmente presente a lo largo del primer movimiento y ha de ejecutarse con gran precisión. Es sin duda esta obra una herramienta más que interesante de observación de la capacidad que en el uso de las diferentes articulaciones se dispone.

En lo referido a la resistencia, nos encontramos de nuevo ante una obra de una dureza importante, con dinámicas y registros extremos. Los finales del primer y tercer movimiento son puntos interesantes de observación por las exigencias que presentan. Los acentos y los continuos cambios de registros a través de escalas descendentes o ascendentes habrán de ejecutarse con ausencia de tensiones de manera que no merme en exceso esta resistencia. El cambio de instrumento que antes se apuntaba contribuye al desgaste del intérprete por las diferencias que ambos instrumentos presentan en cuanto a afinación y retención en la articulación. El tercer movimiento con un ritmo de intervención ciertamente frenético y con pasajes de larga duración que concluyen en el registro agudo, demandan al intérprete una considerable fuerza

muscular, capacidad que podremos fácilmente observar si ha desarrollado a lo largo del movimiento cuando se afronte el pasaje final, donde se propone una sonoridad más dulcificada.

Son numerosos los pasajes que esta composición ofrece de cierta dificultad en cuanto al plano de la digitación. La particularidad en este caso radica en el aumento de dicha complicación al disponer el pasaje de acentos que no coinciden con la inercia natural del compás y que buscan otorgar relevancia a determinadas notas, del mismo modo que la disposición de las ligaduras. Todo ello implica que pasajes que en un primer momento no tienen por qué presentar dificultad acaben resultando problemáticos. Esta circunstancia se da especialmente en el primer y tercer movimiento. Encontraremos además, en el tercer movimiento, una dificultad añadida que radica en los pasajes en los que por la velocidad se hace necesario el uso del doble picado. La precisión en la digitación debe ser mayor si cabe para que en estos fragmentos no se produzca devaluación en cuanto a la calidad y la claridad de la dicción.

En el ámbito del fraseo expresivo será de especial relevancia el uso de las articulaciones y la tensión mantenida en las notas de mayor longitud, de manera que no se produzcan cortes en la dirección y el sostenimiento de la dinámica de la frase. El uso del vibrato será importante en estas notas mantenidas. Un ejemplo claro de ello es la primera intervención del solista en el primer movimiento. Del mismo modo, en los pasajes con notas repetidas (por ejemplo el compás 219 del primer movimiento) podremos observar el correcto uso de la dinámica de modo que un adecuado y sutil crescendo permita mantener el pasaje con la necesaria tensión que evite el que se derive en una interpretación monótona. La gestión de las respiraciones será también un factor indispensable a observar, el correcto uso de las mismas dotará a la interpretación de solidez en el fraseo. La primera intervención nos presenta de nuevo un claro ejemplo, donde podremos valorar como arriesgado pero positivo el evitar realizar una respiración hasta el compás número 75. La correcta interpretación de los acentos y los ritmos de síncopas serán fundamentales dentro del material expresivo del que el intérprete dispone. En cuanto al segundo movimiento, al igual que en el compás 316 del primer movimiento, encontraremos fragmentos donde la expresión a través del uso de pequeñas fluctuaciones de *tempo* podrá ser observada adecuadamente a la hora de procurar más información sobre esta capacidad. En este segundo movimiento será de gran importancia observar la correcta finalización de los

diferentes pasajes de manera que no quede seccionado el fraseo general que el movimiento presenta.

A la hora de valorar la capacidad de la interpretación en público podremos valorar, como característica diferencial con respecto al resto del repertorio seleccionado, la templanza y control que del ritmo ternario y las síncopas desplegadas en el primer movimiento se muestre, de manera que se contrarreste el efecto de aceleración en el pulso que la tensión al interpretar en público puede conllevar. Los numerosos cambios de compás nos servirán para valorar la capacidad de concentración que se debe desplegar y que además debe estar unida a un fraseo que supere todos esos giros de compás.

A la hora de demostrar el desarrollo de hábitos de estudio destinados a la resolución de problemas técnicos, de nuevo el compás ternario, la importante variedad de articulaciones desplegadas y el uso de las síncopas por parte del autor demandará una estrategia de estudio de los pasajes partiendo de la velocidad lenta, observándose como fundamental en ese momento el uso del metrónomo. Paralelamente, esta estrategia de estudio nos procurará una mejor capacidad de seguimiento de la parte acompañante al acostumar al intérprete a no desligar su interpretación del contexto musical que rodea a la parte solista. En el caso del tercer movimiento es evidente la necesidad de plantear un estudio partiendo de velocidades lentas que permitan depurar y afianzar los pasajes en doble picado. En cuanto al registro extremo y la dificultad en cuanto a la resistencia, el intérprete habrá de procurar en un primer estadio afianzar el registro para más tarde dotarlo de amplitud, y no al revés, de modo que la fuerza muscular no se resienta. A través de los resultados mostrados podremos confirmar que los hábitos y estrategias de estudio han sido adecuadas.

La capacidad de adentrarse en un lenguaje distinto al habitual, sin prejuicios ni desmotivación, nos ayudará a evaluar la capacidad de autocrítica y de aspiración de mejora que el intérprete debe poseer para afrontar este repertorio y la práctica profesional en general. Se habrá de dejar de lado la articulación más propia del repertorio denominado clásico para abrir paso a una articulación que, con un mayor grado de indefinición, busca la expresividad.

El concierto de D. Schnyder nos ayudará a valorar la inquietud por el entorno relacionado con este lenguaje a través del interés que muestre el intérprete por la música de Jazz y por los grandes intérpretes, especialmente por los trompetistas. Del mismo modo podremos valorar en qué grado se valora como positiva la utilización de recursos musicales compositivos de otros géneros como elemento enriquecedor del repertorio propio del instrumento.

5.4. Ejemplos de buenas prácticas en la evaluación del rendimiento deportivo y la labor del juez deportivo como evaluador

La inclusión de un apartado referido las buenas prácticas concernientes a los procesos de evaluación y calificación en la práctica deportiva responde en primer lugar a los importantes paralelismos que se observan entre estas dos disciplinas, música y deporte.

En el caso de las disciplinas deportivas examinadas, se han seleccionado el Patinaje Artístico y la Gimnasia Rítmica por sus especiales características. Podemos determinar sin lugar a duda que se tratan de dos disciplinas que estarían a medio camino entre el arte y el deporte. Al igual que en la interpretación instrumental, existen unas determinadas destrezas que demandan al deportista un aprendizaje y desarrollo de las mismas a lo largo de un prolongado periodo de tiempo. Es necesario por supuesto cierto talento y también es preciso imprimir un estilo personal a la hora de alcanzar un nivel profesional.

En el caso de la Gimnasia Rítmica, los primeros campeonatos a nivel mundial no tuvieron lugar hasta el año 1963 (Fédération Internationale de Gymnastique-History, 2017). Los primeros Juegos Olímpicos que incluyeron esta disciplina dentro del programa de eventos propios fueron los celebrados en Los Ángeles (Estados Unidos de América) en 1984. El organismo que ha venido regulando y estableciendo los diferentes reglamentos es la Federación Internacional de Gimnasia (FIG), que incluye al Comité Técnico de Gimnasia.

La tendencia general en la mayoría de deportes es el enfrentamiento frecuente de intereses y puntos de vista de jueces, competidores y espectadores, siendo el papel del árbitro o juez el que suele cargar con la mayor carga en cuanto a la presión en el desarrollo de su labor, convirtiéndose habitualmente el objeto de la insatisfacción de los demás agentes anteriormente nombrados.

La Gimnasia no escapa a esta polémica que parece propia de la disciplina deportiva y que encuentra de nuevo paralelismos con la evaluación de los resultados en el ámbito de la música. La determinación de la calificación y el ranking de los competidores a través de una estimación subjetiva por parte de los jueces puede causar la duda de si un competidor ha sido correctamente calificado. Existen incluso estudios que tratan de determinar el alcance real de esa influencia (Popovic, 2000) a través del estudio de patrones de calificaciones de los jueces intervinientes en grandes competiciones. Son estudios que plantean la cuestión de si los jueces son capaces de observar objetivamente el rendimiento de los gimnastas en el ámbito de una competición con intereses nacionales. En muchos casos concluyen que existen evidencias de que los jueces tienden a beneficiar a los gimnastas de su propio país; si bien la parcialidad no está presente en un nivel significativo, estos estudios concluyen que sí la hay y que puede mermar la credibilidad de este deporte competitivo. Es relevante lo común de esta problemática tanto en las disciplinas deportivas con jueces como en la interpretación instrumental.

La diferencia sustancial con la práctica instrumental en la música es que en la Gimnasia existen una serie de códigos de puntuaciones que cumplen varias funciones fundamentales y que procuran asegurar una valoración objetiva de los ejercicios, estandarizar la puntuación y guiar a entrenadores y gimnastas en la construcción de los ejercicios de competición. En dichos códigos se observan tanto las destrezas técnicas como el comportamiento y vestimenta de los participantes, contemplándose en estos casos penalizaciones en la calificación por el incumplimiento de las normas dictadas. Es de resaltar como a la hora de observar el rendimiento de los competidores existe una división de tareas entre un equipo de hasta 9 jueces diferentes.

La puntuación de los ejercicios de competición se configura con la suma de las calificaciones de dos jurados con funciones diferenciadas. El primero de ellos

determina los valores de los elementos de dificultad que se presentan, mientras que el segundo determina una nota a la que, que partiendo de una calificación de 10, se le restan fracciones de punto por las incorrecciones cometidas por errores estéticos, de ejecución, técnicos y de composición.

Para las diferentes competiciones se determinan previamente una serie de elementos obligatorios que han de ser incluidos en el ejercicio del competidor. Se contemplan además deducciones por la ausencia de elementos de dificultad penalizando notablemente la no inclusión de un número suficiente de los mismos. Para estos elementos de dificultad se determinan además una serie de tablas de valoración (Anexo XIX) que prevén la inclusión de nuevos elementos, que han de ser valorados por el jurado.

Para el cálculo de la nota que se configura con las penalizaciones, los jueces miembros del jurado han de evaluar independientemente y no han de tener en cuenta la dificultad del mismo, esa dificultad vendrá determinada por la nota del primer jurado y en la nota final vendrá reflejada una vez realizada la suma. Por ello, el jurado encargado de deducir la nota partiendo de las imprecisiones está obligado a penalizar de igual manera cualquier error de idéntica magnitud sin tener en cuenta la dificultad de la combinación.

La segunda de las disciplinas deportivas seleccionadas y consideradas como ejemplo de buenas prácticas es el Patinaje Artístico sobre hielo. De nuevo, este deporte guarda gran similitud con las disciplinas instrumentales referidas a la música. El dominio de una técnica depurada será fruto de un trabajo constante y continuado durante años. Al igual que en el caso de la Gimnasia, en el patinaje artístico de competición existen elementos de dificultad de obligada inclusión que conforman una puntuación de partida sobre la que se va perfilando la puntuación final en base a las imprecisiones que por parte del competidor se suceden. De nuevo, una actuación colegiada de un jurado dota de consistencia a la valoración final.

La particularidad de tanto la Gimnasia como el Patinaje Artístico sobre hielo respecto a otras disciplinas donde igualmente se hace necesario el concurso de jueces árbitros es la meticulosidad con la que se establecen las tablas de códigos de elementos de dificultad y como, partiendo de la dificultad propuesta tanto de manera libre como de

manera obligatoria, a través de penalizaciones se establece la calificación final. En el caso de la práctica instrumental es defendible la asunción de un sistema similar con mayor rigor científico. No cabe duda de que en cierto tipo de asignaturas dentro de las Enseñanzas Superiores de Música existen rúbricas que proponen unos criterios claros y que indudablemente son de gran utilidad pero, en lo que respecta a la práctica instrumental y en concreto de la trompeta, no existen en el ámbito nacional herramientas que de alguna manera estandaricen la evaluación y calificación de las competencias y por derivación del repertorio, tanto en el ámbito de la docencia como en el de los procesos de selección de profesionales. Una de las motivaciones de esta tesis es la presentación de una herramienta basada en estos principios que asista tanto en el periodo de estudiante como en la etapa profesional a los “competidores” de manera que su rendimiento sea valorado de la manera más objetiva posible. Como en cualquier circunstancia en la que existan valoraciones personales de jueces o profesores, siempre pueden producirse situaciones en las que dicho objetividad se vea mermada pero, en cualquier caso, una buena herramienta y un buen punto de partida forzarán un mejor tratamiento y valoración de la información.

Seguidamente nos acercaremos al papel del juez y resaltaremos los paralelismos que se pueden establecer con respecto a la labor del evaluador en el campo de la práctica instrumental.

5.4.1. Breve análisis psicológico del juicio deportivo en semejanza con la labor del evaluador en la práctica instrumental

Posiblemente la función del juez deportivo, al igual que la del evaluador en la práctica instrumental, es una de las más estrechamente vinculadas al resultado final de una competición. Deben ser objeto de análisis la influencia que los diferentes factores psicológicos tienen sobre las personas implicadas en esta tarea a la hora de valorar tanto la actuación de un deportista como la de un intérprete instrumental.

Desde el punto de vista psicológico, la labor del juez, a la vez que la del evaluador es sin duda una de las más ricas. Por motivo de las conductas y decisiones que se han de poner en juego, podemos hablar sin lugar a duda de un comportamiento complejo,

que en la mayoría de las ocasiones ha de ser además desarrollado en un tiempo breve de tiempo. Por ello, y por la relevancia de su función, se hace necesaria una formación adecuada de estas personas que parta de un profundo análisis de los fundamentos psicológicos del comportamiento de evaluadores y jueces.

Es conveniente contemplar como base un modelo interconductual que considere a los fenómenos psicológicos como la distribución de un campo de interacciones en el que un grupo de variables interrelacionadas dan lugar a una forma de conducta determinada.

Adentrándonos en la determinación de las funciones de los jueces deportivos, y extrapolando la misma a la función del evaluador de la práctica instrumental, podemos determinar dos bien diferenciadas:

- a) Decidir la validez de una acción
- b) Valorar la acción contemplando los gestos técnicos y destrezas y otorgar una calificación

La objetividad se muestra como componente esencial en la labor de las dos actividades. Evidentemente, en el campo de la interpretación instrumental, nos centraremos en la segunda de las funciones, pues la primera no tiene cabida.

Como desglose de esta segunda actividad que es objeto de análisis, podemos identificar tres tareas:

1. Percepción de la situación
2. Interpretación. Comparación de lo percibido con las situaciones previstas
3. Valoración adecuada en base al baremo previsto

La percepción es una condición necesaria para que pueda llevarse a cabo la interpretación (comparación), en la que intervendrán factores tanto sociales como individuales. No cabe duda de que la dificultad radica en que las tres tareas (percibir, interpretar y calificar) constituyen una misma conducta, de modo que no escuchamos una trompeta primero y luego apreciamos que está desafinando, oímos directamente una trompeta desafinada. Por ello, la experiencia del juez o evaluador determinará la competencia a la hora de apreciar las diferentes tareas de manera global.

El modelo de interconductual de análisis que se aplica a la práctica del juez deportivo y desde el punto de vista de esta tesis puede aplicarse al ámbito del evaluador de la práctica instrumental, contempla la percepción como una forma de interacción del sujeto con el medio, de manera que se convierte en una forma de comportamiento que se da en un ámbito psicológico en el que un compendio de variables determinan la conducta.

De acuerdo con todo ello, esa interacción con el medio, en forma de percepción entendida como reactividad, vendrá determinada por el historial de interacciones que el sujeto en concreto haya experimentado con su medio específico, dándose lugar a una adaptación del sujeto a las mismas de manera que se procura una mejora en esa reactividad sin que la situación a observar sea modificada.

En cuanto a la interpretación de lo percibido y la toma de una decisión al respecto, existe un nivel mayor de complejidad al ser de mayor relevancia los factores histórico-experimentales y normativos. Esta complejidad de la conducta interpretativa de lo percibido, unida al hecho de la relación con aspectos de carácter social como es el lenguaje, lleva a que en determinados ámbitos sea considerada como una percepción social que, aun incorporando factores externos (ideología, cultura, etc.), está vinculada a aspectos de carácter subjetivo. Los reglamentos, baremos, rúbricas, costumbres, experiencias, conocimientos, etc. serán herramientas que permitirán interactuar con la realidad para emitir un juicio sobre ella. Son los reglamentos y baremos o rúbricas los que determinan los límites y los criterios interpretativos.

En el desarrollo de las labores propias de la evaluación y el juicio deportivo será de gran relevancia tanto los aspectos biofísicos, los referidos a las condiciones necesarias mínimas para una correcta percepción tanto en el sujeto como en el medio, como los aspectos psicológicos que atenderán a las variables propias del fenómeno observado y las referidas a la situación personal del observador, su competencia, su experiencia previa y sus características personales, además de la normativa reglamentaria o el uso de baremos y/o rúbricas.

De todo lo expuesto en este apartado, se deduce que el enjuiciamiento deportivo, y la evaluación de la práctica instrumental son procesos interactivos en los que intervienen numerosos factores. Si el proceso fuera sencillamente lineal bastaría con la mera

aplicación de un baremo para obtener una calificación. Por ello, se hace necesario cuidar por parte del evaluador los aspectos psicológicos asociados anteriormente descritos. Complementariamente a ello, la necesaria unificación de criterios ayuda a evitar las consecuencias negativas que una mala interpretación personal puede conllevar; una apreciación e interpretación de carácter personal de lo percibido que siempre estará presente, pues resulta imposible identificar todas las variables que pueden darse.

5.4.2. *Propuesta, conclusiones y modelo de evaluación/calificación*

El grado de importancia de los aspectos comunes entre la interpretación musical y el deporte tanto en el papel de los evaluadores como en la evaluación en sí misma, justifica de manera clara el argumento defendido en esta tesis.

Observando la práctica desarrollada y la evolución en los aspectos relacionados con la calificación en disciplinas deportivas con muchos puntos en común con la interpretación instrumental, cabe impulsar un mayor nivel de rigurosidad en los procesos de evaluación en la enseñanza de la disciplina de la trompeta, a través de herramientas que estén dotadas de un mayor rigor científico.

A la hora de calificar en la práctica instrumental comparada entre varios intérpretes, se propone una serie de premisas sobre las que asentar un modelo que posea una mayor solidez.

Partiendo del ejemplo de las disciplinas antes mencionadas, se hace conveniente la observación de las competencias a través de un repertorio que contenga al menos las más importantes, de manera que su selección nos resulte útil en cuanto a mostrarnos el estado real del desarrollo de las mismas. Igualmente resulta ventajoso, a la hora de determinar un ranking que suponga la selección de un profesional, que el repertorio sea común, de modo que las exigencias y los puntos de observación sean comunes a los competidores.

La determinación previa de las dificultades vendrá dispuesta por los contenidos de la composición a interpretar y, al igual que en el caso de los deportes observados, la definición de unos puntos determinados de observación y unos grados bien definidos de consecución de las destrezas será necesario para completar este modelo propuesto. Del mismo modo, un sistema de penalizaciones, referido a la calificación, que contemple aspectos actitudinales y de precisión técnica en un ámbito más general que el de los puntos de observación definidos previamente, nos garantizará que en la interpretación no se persiga únicamente la precisión en los pasajes de observación predeterminados y nos proveerá de una visión de mayor amplitud respecto al rendimiento del intérprete.

En el papel del evaluador también habrá de prestarse una especial atención. Los factores psicológicos que en este apartado se han resaltado justifican en mayor grado el diseño de una adecuada estrategia que contemple un modelo que aporte un alto grado de objetividad a la práctica calificadora.

Por todo ello, en el siguiente apartado de esta tesis se propone dicho modelo aplicado al concierto de Haydn, la obra cuya inclusión en la totalidad de los programas de los centros de estudios superiores de la enseñanza instrumental de trompeta es un hecho, además de ser parte del repertorio de selección de las diferentes orquestas y concursos internacionales.

5.5. Propuesta de modelo de evaluación

Una vez determinadas las competencias que habrán de ser desarrolladas para adquirir el nivel adecuado dentro de la profesión, es procedente señalar que criterios de evaluación nos servirán como herramientas para poder evaluar el grado de consecución de las mismas. En el siguiente nivel de concreción, partiendo de estos criterios, se determinarán los indicadores precisos que establecerán el nivel de desarrollo de la habilidad.

De nuevo, el marco de trabajo, en cuanto a referencia normativa, que sirve como punto de partida será el ámbito autonómico de Castilla-La Mancha. Para ello, partiendo de los indicadores de evaluación que la disposición normativa en cuestión

determina, relacionaré los mismos con las competencias descritas anteriormente en el apartado correspondiente (apartado 5.2).

Un primer paso será seleccionar aquellos criterios que se derivan de la normativa (Decreto 88/2014, de 29/08/2014; Comunidad Autónoma de Castilla-La Mancha) y que responden a las necesidades planteadas en la enseñanza del instrumento dentro del ámbito de la asignaturas relacionadas con la práctica del mismo (Instrumento principal, Repertorio orquestal, Repertorio con Pianista acompañante, Orquesta y Música de Cámara) y que desarrollan desde el plano instrumental las capacidades asociadas a la especialidad. Pudiera entenderse como idóneo el establecer los criterios en función de las competencias pero en el marco de funcionamiento de la región que sirve de estudio en esta tesis, estos criterios vienen determinados normativamente mientras que en el caso de las competencias no existe un nivel de concreción similar, refiriéndonos a un itinerario concreto de la especialidad de Interpretación, como es en este caso.

5.5.1. Criterios de evaluación

Los criterios que en esta tesis han sido seleccionados y adaptados al itinerario de Trompeta son los enumerados a continuación:

- CE1. Demostrar conocimiento sobre los principales repertorios de la tradición occidental y de otras músicas, valorando plenamente los aspectos expresivos, morfológicos, sintácticos y sonoros de sus obras, así como de las diferentes tendencias y corrientes sociológicas y filosóficas de la música.
- CE2. Desarrollar aptitudes para la lectura e improvisación demostrando la preparación adecuada para la lectura a primera vista, el transporte como recurso y el desarrollo progresivo que requiere la improvisación.
- CE3. Acreditar los recursos técnicos interpretativos instrumentales en la práctica del repertorio de cada época y estilo así como la capacidad comunicativa de expresión y perfeccionamiento artístico que permita adquirir un nivel profesional.

- CE4. Acreditar hábitos y técnicas de ensayo, integración en proyectos musicales colectivos, comprensión, adaptación al gesto del director y capacidad de escucha.
- CE5. Acreditar la capacidad de integración y participación en agrupaciones, el dominio adecuado para una correcta ejecución técnica, interpretativa y de estilo, valorando los recursos técnicos instrumentales de dinámica, agógica y formales.
- CE6. Adquirir los conocimientos de las características técnicas y expresivas de los diferentes instrumentos camerísticos, orquestales y sus enfoques históricos, antropológicos o científicos.
- CE7. Demostrar el conocimiento de compositores, escuelas y tendencias de la creación musical contemporánea, fundamentos estéticos y estilísticos y nuevas grafías.
- CE8. Reconocer los rasgos estilísticos que caracterizan el repertorio musical más significativo del itinerario de trompeta, describiéndolos de forma clara y completa.
- CE9. Comprender las tendencias fundamentales de la historia de la música así como su relación con otras artes y contextos socio-culturales.
- CE10. Acreditar una sólida formación metodológica y humanística que ayude en la tarea de investigación y experimentación musical.
- CE11. Demostrar el grado idóneo de conciencia del propio cuerpo y la capacidad de aplicación de los conocimientos necesarios para el autocontrol mental y emocional en relación con la práctica instrumental; el dominio de la comunicación corporal, escénico y el autocontrol mental y emocional.
- CE12. Dominar los elementos artísticos musicales que se requiere para la interpretación de la música de cámara de diferentes épocas y autores, valorando la ejecución rítmica e interpretación estilística, articulación, conciencia armónica, afinación y lectura a primera vista.
- CE13. Demostrar el nivel adecuado para una correcta lectura musical de los elementos esenciales formales, armónicos o temáticos, así como la transposición, repentización, improvisación y el transporte que requiera la interpretación de la obra.

A continuación procede relacionar los criterios con las competencias determinadas y descritas anteriormente. A través de la siguiente tabla se presenta dicha relación

que responde a la utilidad y la subordinación de los criterios de evaluación, como herramienta que son, a las competencias a evaluar:

DESTREZAS TÉCNICAS	
COMPETENCIA	CRITERIOS DE EVALUACIÓN
CO1. Demuestra calidad del sonido en un amplio registro de dinámica y de altura	CE 3, 5, 6
CO2. Controla del pulso en la interpretación	CE 2, 3, 5, 12
CO3. Muestra precisión en la ejecución del ritmo en los pasajes musicales	CE 2, 3, 5, 12
CO4. Muestra precisión en la entonación (afinación y colocación del sonido en la altura correspondiente)	CE 2, 3, 5, 13
CO5. Demuestra conocimiento y precisión en el uso de las diferentes articulaciones	CE 1, 3, 5, 7, 8, 12
CO6. Muestra precisión en la ejecución de pasajes de dificultad técnica en cuanto a la flexibilidad	CE 3, 5, 11
CO7. Domina la resistencia a través del uso adecuado de la musculatura facial	CE 3, 5, 11
CO8. Controla y muestra precisión en las emisiones de inicio dentro de un amplio rango de dinámicas	CE 3, 5, 6, 12
CO9. Muestra precisión en la finalización de los pasajes y las notas largas atenuadas (entonación y control del sonido)	CE 3, 5, 12
CO10. Demuestra precisión en la ejecución de pasajes de dificultad técnica en cuanto a la digitación	CE 3, 5, 12, 13
CO11. Domina la lectura primera vista	CE 2, 4, 12, 13
HABILIDADES EXPRESIVAS	
COMPETENCIA	CRITERIOS DE EVALUACIÓN
CO12. Emplea el fraseo y la musicalidad a través de la expresión agógica y dinámica	CE 3, 5, 6, 8, 9, 12, 13
CO13. Muestra dominio y autocontrol durante la interpretación en público	CE 2, 3, 11
CO14. Utiliza y domina la memoria comprensiva como herramienta de expresión musical	CE 3, 11
COMPETENCIAS DE TIPO ACTITUDINAL	
COMPETENCIA	CRITERIOS DE EVALUACIÓN
CO15. Muestra capacidad de trabajo en equipo y competencia en la asunción de un rol de líder	CE 2, 3, 4, 5, 6, 11
CO16. Desarrolla de hábitos de estudio que generan la capacidad de resolver problemas técnicos	CE 3, 4, 10
CO17. Muestra capacidad de autocrítica y exigencia en la labor profesional	CE 4, 11
CO18. Demuestra inquietud por el entorno de la profesión y por la formación metodológica y humanística	CE 1, 6, 7, 8, 9, 10

Ilustración 2. Relación entre competencias y criterios de evaluación

Si bien los criterios de evaluación son una parte importante del proceso de aprendizaje y formación continua de un profesional, son un nivel de concreción que debe ser precisado a través de los diferentes indicadores en los que ya guardaremos estrecha relación con el repertorio y que contribuirán a la adquisición de las competencias.

No tiene sentido evaluar por el mero hecho de evaluar si no se planifica con la voluntad de mejora y con un enfoque que contemple todas las circunstancias pero que se configure como lo más objetivo posible, algo que en las enseñanzas artísticas no es demasiado común y que por ello es más que necesario.

Por todo ello, en el siguiente apartado continuaré la propuesta con los indicadores a los que antes nos hemos referido. A través de estas herramientas trataremos de aportar un diseño de evaluación del aprendizaje y la formación del profesional que responda con objetividad y calidad al derecho que el alumno tiene a recibir una evaluación equilibrada y constructiva de su proceso de formación.

5.5.2. *Indicadores de calificación*

A partir de este punto, la principal intención de este apartado es aportar una relación de indicadores estandarizables que se inserten más tarde en un repertorio que sirva de referencia en las EEAASS, en el itinerario de trompeta.

La metodología a utilizar partirá del desarrollo de cada competencia y el establecimiento de varios estándares que definen la consecución de la misma. Es inevitable establecer paralelamente un sistema de ponderación de la calificación pues encontraremos destrezas que son necesarias y cuya hipotética debilidad o carencia de ningún modo pueden ser compensada con la fortaleza en otras.

En primer lugar estableceremos una escala de valoración⁷ que servirá, llegado el momento, para calificar numéricamente cada indicador. El nivel de desarrollo o consecución de cada competencia vendrá determinado por la media de la calificación numérica de los diferentes indicadores.

1. POBRE
2. DÉBIL
3. ACEPTABLE
4. BUENO
5. EXCELENTE

⁷ El diseño de esta escala atiende a lo indicado al respecto en el apartado de esta tesis dedicado a la metodología (proyecto *Tuning*)

Tras las reflexiones recibidas desde el ámbito profesional, una vez se aplican al proceso de evaluación de competencias, se hace necesario establecer una relación de habilidades que indudablemente han de desarrollarse en el profesional y que independientemente del nivel de consecución del resto, se entiende son necesarias demostrar para la obtención de la titulación que tomaremos como referencia para la habilitación profesional. Dichas competencias las calificaremos como “mínimo exigible” y será necesaria su consecución con una valoración mínima de “3-ACEPTABLE”.

Independientemente de ello, a la hora de establecer una nota numérica, en el momento se hubiera acreditado un nivel aceptable en las competencias definidas como “mínimo exigible”, procede ponderar convenientemente y establecer un sistema de calificaciones que responda a las necesidades y prioridades expuestas por los profesionales consultados.

El marco de referencia para la que se desarrolla esta herramienta de evaluación es el 4º curso, pues en él se entiende serán adquiridas todas las competencias necesarias para la titulación.

El resultado del esquema propuesto se presenta a través de la siguiente tabla:

COMPETENCIA	MÍNIMO EXIGIBLE	PONDERACIÓN CALIFICACIÓN %	PORCENTAJE POR DESTREZAS	MÁXIMO (ESCALA DE 5)
CO1. Demuestra calidad del sonido en un amplio registro de dinámica y de altura	SÍ	10,00	DESTREZAS TÉCNICAS 60% (CO1 a CO11)	0,5
CO2. Control del pulso en la interpretación		4,00		0,2
CO3. Muestra precisión en la ejecución del ritmo en los pasajes musicales	SÍ	3,00		0,15
CO4. Muestra precisión en la entonación (afinación y colocación del sonido en la altura correspondiente)	SÍ	7,00		0,35
CO5. Demuestra conocimiento y precisión en el uso de las diferentes articulaciones		7,00		0,35
CO6. Muestra precisión en la ejecución de pasajes de dificultad técnica en cuanto a la flexibilidad		4,00		0,2
CO7. Domina la resistencia a través del uso adecuado de la musculatura facial		7,00		0,35
CO8. Controla y muestra precisión en las emisiones de inicio dentro de un amplio rango de dinámicas		5,00		0,25

COMPETENCIA	MÍNIMO EXIGIBLE	PONDERACIÓN CALIFICACIÓN %	PORCENTAJE POR DESTREZAS	MÁXIMO (ESCALA DE 5)
CO9. Muestra precisión en la finalización de los pasajes y las notas largas atenuadas (entonación y control del sonido)		4,00	DESTREZAS TÉCNICAS 60% (CO1 a CO11)	0,2
CO10. Demuestra precisión en la ejecución de pasajes de dificultad técnica en cuanto a la digitación		5,00		0,25
CO11. Domina la lectura primera vista	SÍ	4,00		0,2
CO12. Emplea el fraseo y la musicalidad a través de la expresión agógica y dinámica	SÍ	10,00	HABILIDADES EXPRESIVAS 25% (CO12 a CO14)	0,5
CO13. Muestra dominio y autocontrol durante la interpretación en público		5,00		0,25
CO14. Utiliza y domina la memoria comprensiva como herramienta de expresión musical		10,00		0,5
CO15. Muestra capacidad de trabajo en equipo y competencia en la asunción de un rol de líder	SÍ	5,00	COMPETENCIAS DE TIPO ACTITUDINAL 15% (CO15 a CO18)	0,25

COMPETENCIA	MÍNIMO EXIGIBLE	PONDERACIÓN CALIFICACIÓN %	PORCENTAJE POR DESTREZAS	MÁXIMO (ESCALA DE 5)
CO16. Desarrolla de hábitos de estudio que generan la capacidad de resolver problemas técnicos		3,00		0,15
CO17. Muestra capacidad de autocrítica y exigencia en la labor profesional	SÍ	4,00		0,2
CO18. Demuestra inquietud por el entorno de la profesión y por la formación metodológica y humanística		3,00		0,15

Ilustración 3. Esquema propuesto de calificación

Es evidente la conveniencia de, a partir de la anterior tabla, el establecer un sistema de penalizaciones que contemple las desviaciones respecto a una correcta interpretación del repertorio en una prueba final. A través de ello se complementará la valoración anteriormente recogida ofreciendo una información más completa. Para la concreción que en este apartado se recoge del concierto de Haydn presentaremos, a modo de ejemplo, dicho sistema de puntuación.

Continuando con el análisis de las competencias y su desarrollo, el desglose de indicadores que para cada competencia se han considerado adecuados como herramienta de evaluación se presentan a continuación.

Para cada indicador se establecerá una nota numérica de 1 a 5 según la lista antes descrita de manera que el resultado final de la competencia será la media de la nota de cada indicador. A la hora de establecer el nivel de consecución es recomendable que dicho análisis se realice posteriormente, sobre la grabación de la prueba, por la complejidad y el número de los puntos de observación.

COMPETENCIA_1	CRITERIO EVALUACIÓN	INDICADORES (valoración de 1 a 5)
CO1. Demuestra calidad del sonido en un amplio registro de dinámica y de altura	3, 5, 6	IDCO1.1. En general posee riqueza tímbrica del sonido. Posee amplitud de armónicos, es brillante
		IDCO1.2. El sonido es estable y no se producen ondulaciones en la entonación
		IDCO1.3. La calidad del sonido se mantiene en los cambios dinámicos
		IDCO1.4. La calidad del sonido se mantiene en los cambios de registro (nivel profesional del instrumento: Fa3-Mi6)
		IDCO1.5. El <i>vibrato</i> es utilizado conscientemente y con mesura, sin ser descontrolado e irregular
		IDCO1.6. No se aprecian tensiones en el registro completo que puedan mermar la resistencia
		IDCO1.7. La calidad del sonido se mantiene en los pasajes con digitaciones rápidos y/o complicadas
		IDCO1.8. La calidad del sonido se mantiene en los <i>tempi</i> lentos
<p>CE3. Acreditar los recursos técnicos interpretativos instrumentales en la práctica del repertorio de cada época y estilo así como la capacidad comunicativa de expresión y perfeccionamiento artístico que permita adquirir un nivel profesional.</p> <p>CE5. Acreditar la capacidad de integración y participación en agrupaciones, el dominio adecuado para una correcta ejecución técnica, interpretativa y de estilo, valorando los recursos técnicos instrumentales de dinámica, agógica y formales.</p> <p>CE6. Adquirir los conocimientos de las características técnicas y expresivas de los diferentes instrumentos camerísticos, orquestales y sus enfoques históricos, antropológicos o científicos.</p>		

Ilustración 4. Indicadores competencia 1

COMPETENCIA_2	CRITERIO EVALUACIÓN	INDICADORES (valoración de 1 a 5)
CO2. Controla del pulso en la interpretación	2, 3, 5, 12	IDCO2.1. El pulso es estable y controlado en los pasajes con figuraciones largas
		IDCO2.2. El pulso es estable y controlado en los pasajes de dificultad de digitación
		IDCO2.3. El pulso es estable y controlado en los pasajes de dificultad rítmica
		IDCO2.4. El pulso es estable y controlado en los pasajes en los que la resistencia muscular se puede ver comprometida
		IDCO2.5. El pulso es estable y controlado en los pasajes de <i>tempi</i> rápidos
		IDCO2.6. El pulso es estable y controlado en los pasajes de <i>tempi</i> lentos
		IDCO2.7. El pulso es estable y controlado en los fragmentos con silencios
<p>CE2. Desarrollar aptitudes para la lectura e improvisación demostrando la preparación adecuada para la lectura a primera vista, el transporte como recurso y el desarrollo progresivo que requiere la improvisación.</p> <p>CE3. Acreditar los recursos técnicos interpretativos instrumentales en la práctica del repertorio de cada época y estilo así como la capacidad comunicativa de expresión y perfeccionamiento artístico que permita adquirir un nivel profesional.</p> <p>CE5. Acreditar la capacidad de integración y participación en agrupaciones, el dominio adecuado para una correcta ejecución técnica, interpretativa y de estilo, valorando los recursos técnicos instrumentales de dinámica, agógica y formales.</p> <p>CE12. Dominar los elementos artísticos musicales que se requiere para la interpretación de la música de cámara de diferentes épocas y autores, valorando la ejecución rítmica e interpretación estilística, articulación, conciencia armónica, afinación y lectura a primera vista.</p>		

Ilustración 5. Indicadores competencia 2

COMPETENCIA_3	CRITERIO EVALUACIÓN	INDICADORES (valoración de 1 a 5)
CO3. Muestra precisión en la ejecución del ritmo en los pasajes musicales	2, 3, 5, 12	IDCO3.1. La lectura de los ritmos sencillos es precisa
		IDCO3.2. La precisión en la lectura rítmica no afecta a otros parámetros (digitación, pulso, dinámica y <i>tempo</i>)
		IDCO3.3. La lectura rítmica no se ve afectada en pasajes con dificultades de dinámica o registro
		IDCO3.4. Se demuestra soltura y flexibilidad en la interpretación de fragmentos con ritmos irregulares. La precisión en el ritmo no afecta negativamente al fraseo ni a la expresión agógica
<p>CE2. Desarrollar aptitudes para la lectura e improvisación demostrando la preparación adecuada para la lectura a primera vista, el transporte como recurso y el desarrollo progresivo que requiere la improvisación.</p> <p>CE3. Acreditar los recursos técnicos interpretativos instrumentales en la práctica del repertorio de cada época y estilo así como la capacidad comunicativa de expresión y perfeccionamiento artístico que permita adquirir un nivel profesional.</p> <p>CE5. Acreditar la capacidad de integración y participación en agrupaciones, el dominio adecuado para una correcta ejecución técnica, interpretativa y de estilo, valorando los recursos técnicos instrumentales de dinámica, agógica y formales.</p> <p>CE12. Dominar los elementos artísticos musicales que se requiere para la interpretación de la música de cámara de diferentes épocas y autores, valorando la ejecución rítmica e interpretación estilística, articulación, conciencia armónica, afinación y lectura a primera vista.</p>		

Ilustración 6. Indicadores competencia 3

COMPETENCIA_4	CRITERIO EVALUACIÓN	INDICADORES (valoración de 1 a 5)
CO4. Muestra precisión en la entonación (afinación y colocación del sonido en la altura correspondiente)	2, 3, 5, 13	IDCO4.1. El sonido es colocado adecuadamente en el registro del instrumento, en dinámicas relativamente asequibles
		IDCO4.2. El sonido es colocado adecuadamente en el registro agudo del instrumento, en dinámicas incómodas (<i>Forte y Piano</i>)
		IDCO4.3. La entonación es adaptada a la escala en la que se interpreta, se realizan correcciones para corregir las desviaciones del instrumento
		IDCO4.4. En los finales de las diferentes intervenciones se mantiene la colocación del sonido
		IDCO4.5. Se demuestra sensibilidad para colocar adecuadamente el sonido en referencia con otro/s instrumento/s y se coordina con ellos
<p>CE2. Desarrollar aptitudes para la lectura e improvisación demostrando la preparación adecuada para la lectura a primera vista, el transporte como recurso y el desarrollo progresivo que requiere la improvisación.</p> <p>CE3. Acreditar los recursos técnicos interpretativos instrumentales en la práctica del repertorio de cada época y estilo así como la capacidad comunicativa de expresión y perfeccionamiento artístico que permita adquirir un nivel profesional.</p> <p>CE5. Acreditar la capacidad de integración y participación en agrupaciones, el dominio adecuado para una correcta ejecución técnica, interpretativa y de estilo, valorando los recursos técnicos instrumentales de dinámica, agógica y formales.</p> <p>CE13. Demostrar el nivel adecuado para una correcta lectura musical de los elementos esenciales formales, armónicos o temáticos, así como la transposición, repentización, improvisación y el transporte que requiera la interpretación de la obra.</p>		

Ilustración 7.Indicadores competencia 4

COMPETENCIA_5	CRITERIO EVALUACIÓN	INDICADORES (valoración de 1 a 5)
CO5. Demuestra conocimiento y precisión en el uso de las diferentes articulaciones	1, 3, 5, 7, 8, 12	IDCO5.1. En general se conocen y utilizan las diferentes articulaciones propuestas en la partitura
		IDCO5.2. El uso de las articulaciones es preciso en cualquiera de las dinámicas
		IDCO5.3. La precisión en el uso de las diferentes articulaciones no afecta al pulso
		IDCO5.4. La precisión en el uso de las diferentes articulaciones no afecta a la entonación
		IDCO5.5. Se utiliza la articulación como recurso expresivo
		IDCO5.6. Se es consciente de la importancia de la articulación dentro del ámbito de la interpretación históricamente informada
<p>CE1. Demostrar conocimiento sobre los principales repertorios de la tradición occidental y de otras músicas, valorando plenamente los aspectos expresivos, morfológicos, sintácticos y sonoros de sus obras, así como de las diferentes tendencias y corrientes sociológicas y filosóficas de la música.</p> <p>CE3. Acreditar los recursos técnicos interpretativos instrumentales en la práctica del repertorio de cada época y estilo así como la capacidad comunicativa de expresión y perfeccionamiento artístico que permita adquirir un nivel profesional.</p> <p>CE5. Acreditar la capacidad de integración y participación en agrupaciones, el dominio adecuado para una correcta ejecución técnica, interpretativa y de estilo, valorando los recursos técnicos instrumentales de dinámica, agógica y formales.</p> <p>CE7. Demostrar el conocimiento de compositores, escuelas y tendencias de la creación musical contemporánea, fundamentos estéticos y estilísticos y nuevas grafías.</p> <p>CE8. Reconocer los rasgos estilísticos que caracterizan el repertorio musical más significativo del itinerario de trompeta, describiéndolos de forma clara y completa.</p> <p>CE12. Dominar los elementos artísticos musicales que se requiere para la interpretación de la música de cámara de diferentes épocas y autores, valorando la ejecución rítmica e interpretación estilística, articulación, conciencia armónica, afinación y lectura a primera vista.</p>		

Ilustración 8. Indicadores competencia 5

COMPETENCIA_6	CRITERIO EVALUACIÓN	INDICADORES (valoración de 1 a 5)
CO6. Muestra precisión en la ejecución de pasajes de dificultad técnica en cuanto a la flexibilidad	3, 5, 11	IDCO6.1. En general no se producen cortes de sonido en los pasajes con ligadura
		IDCO6.2. El paso de una nota a otra es limpio, sin notas intermedias
		IDCO6.3. No se necesita de acentos que faciliten el paso de nota
		IDCO6.4. En pasajes con contrastes dinámicos los pasos de nota son precisos
		IDCO6.5. En pasajes con cambios bruscos de altura los pasos de nota son precisos
		IDCO6.6. No se genera precipitación ni tensión antes de los pasos de notas
<p>CE3. Acreditar los recursos técnicos interpretativos instrumentales en la práctica del repertorio de cada época y estilo así como la capacidad comunicativa de expresión y perfeccionamiento artístico que permita adquirir un nivel profesional.</p> <p>CE5. Acreditar la capacidad de integración y participación en agrupaciones, el dominio adecuado para una correcta ejecución técnica, interpretativa y de estilo, valorando los recursos técnicos instrumentales de dinámica, agógica y formales.</p> <p>CE11. Demostrar el grado idóneo de conciencia del propio cuerpo y la capacidad de aplicación de los conocimientos necesarios para el autocontrol mental y emocional en relación con la práctica instrumental; el dominio de la comunicación corporal, escénico y el autocontrol mental y emocional.</p>		

Ilustración 9. Indicadores competencia 6

COMPETENCIA_7	CRITERIO EVALUACIÓN	INDICADORES (valoración de 1 a 5)
CO7. Domina la resistencia a través del uso adecuado de la musculatura facial	3, 5, 11	IDCO7.1. En general se muestra resistencia y se termina la obra adecuadamente sin pausas no contempladas en la partitura
		IDCO7.2. La precisión en las emisiones se mantiene en los pasajes de exigencia respecto a la resistencia
		IDCO7.3. La calidad del sonido y la entonación se mantienen en los pasajes de exigencia en cuanto a la resistencia
		IDCO7.4. Las dinámicas no se ven afectadas en los pasajes de exigencia en cuanto a la resistencia
		IDCO7.5. Los fragmentos especialmente exigentes son interpretados sin tensiones que menoscaben la resistencia
<p>CE3. Acreditar los recursos técnicos interpretativos instrumentales en la práctica del repertorio de cada época y estilo así como la capacidad comunicativa de expresión y perfeccionamiento artístico que permita adquirir un nivel profesional.</p> <p>CE5. Acreditar la capacidad de integración y participación en agrupaciones, el dominio adecuado para una correcta ejecución técnica, interpretativa y de estilo, valorando los recursos técnicos instrumentales de dinámica, agógica y formales.</p> <p>CE11. Demostrar el grado idóneo de conciencia del propio cuerpo y la capacidad de aplicación de los conocimientos necesarios para el autocontrol mental y emocional en relación con la práctica instrumental; el dominio de la comunicación corporal, escénico y el autocontrol mental y emocional.</p>		

Ilustración 10. Indicadores competencia 7

COMPETENCIA_8	CRITERIO EVALUACIÓN	INDICADORES (valoración de 1 a 5)
<p>CO8. Controla y muestra precisión en las emisiones de inicio dentro de un amplio rango de dinámicas</p>	<p>3, 5, 6, 12</p>	<p>IDCO8.1. En general, se demuestra precisión en los emisión de las notas</p>
		<p>IDCO8.2. Las primeras intervenciones en la obra y aquellas que se producen tras pausas son precisas en cuanto a la emisión</p>
		<p>IDCO8.3. En las emisiones de notas agudas en las diferentes dinámicas se demuestra precisión</p>
		<p>IDCO8.4. En los <i>tempi</i> lentos la emisión es precisa en las diferentes dinámicas</p>
		<p>IDCO8.5. La claridad de la emisión no provoca retenciones que conlleven un retardo respecto al pulso</p>
		<p>IDCO8.6. En la emisión el sonido es colocado en la entonación adecuada desde el primer momento</p>
<p>CE3. Acreditar los recursos técnicos interpretativos instrumentales en la práctica del repertorio de cada época y estilo así como la capacidad comunicativa de expresión y perfeccionamiento artístico que permita adquirir un nivel profesional. CE5. Acreditar la capacidad de integración y participación en agrupaciones, el dominio adecuado para una correcta ejecución técnica, interpretativa y de estilo, valorando los recursos técnicos instrumentales de dinámica, agógica y formales. CE6. Adquirir los conocimientos de las características técnicas y expresivas de los diferentes instrumentos camerísticos, orquestales y sus enfoques históricos, antropológicos o científicos. CE12. Dominar los elementos artísticos musicales que se requiere para la interpretación de la música de cámara de diferentes épocas y autores, valorando la ejecución rítmica e interpretación estilística, articulación, conciencia armónica, afinación y lectura a primera vista.</p>		

Ilustración 11. Indicadores competencia 8

COMPETENCIA_9	CRITERIO EVALUACIÓN	INDICADORES (valoración de 1 a 5)
CO9. Muestra precisión en la finalización de los pasajes y las notas largas atenuadas (entonación y control del sonido)	3, 5, 12	IDCO9.1. La entonación se mantiene colocada adecuadamente en la parte final de la nota
		IDCO9.2. La calidad del sonido se mantiene en la parte final de la nota, con ausencia de un vibrato que la descoloque
		IDCO9.3. La duración de la nota se respeta
		IDCO9.4. La dinámica indicada en la partitura para la parte final de la nota es respetada
		IDCO9.5. La nota no es finalizada bruscamente, excepto cuando la partitura lo indica
<p>CE3. Acreditar los recursos técnicos interpretativos instrumentales en la práctica del repertorio de cada época y estilo así como la capacidad comunicativa de expresión y perfeccionamiento artístico que permita adquirir un nivel profesional.</p> <p>CE5. Acreditar la capacidad de integración y participación en agrupaciones, el dominio adecuado para una correcta ejecución técnica, interpretativa y de estilo, valorando los recursos técnicos instrumentales de dinámica, agógica y formales.</p> <p>CE12. Dominar los elementos artísticos musicales que se requiere para la interpretación de la música de cámara de diferentes épocas y autores, valorando la ejecución rítmica e interpretación estilística, articulación, conciencia armónica, afinación y lectura a primera vista.</p>		

Ilustración 12. Indicadores competencia 9

COMPETENCIA_10	CRITERIO EVALUACIÓN	INDICADORES (valoración de 1 a 5)
<p>CO10. Demuestra precisión en la ejecución de pasajes de dificultad técnica en cuanto a la digitación</p>	<p>3, 5, 12, 13</p>	<p>IDCO10.1. En general no se observan problemas en los pasajes con combinaciones de digitaciones de dificultad y se ejecutan con limpieza</p>
		<p>IDCO10.2. En los pasajes con dificultades respecto a la digitación el pulso no se acelera o retarda, a no ser que así lo indique la partitura</p>
		<p>IDCO10.3. En general se muestra seguridad en los pasajes con dificultad respecto a la digitación y el fraseo no se ve afectado</p>
		<p>IDCO10.4. En los pasajes con dificultades respecto a la digitación la dinámica y la calidad del sonido no se ven afectados</p>
		<p>IDCO10.5. En los pasajes con dificultades respecto a la digitación el ritmo no se ve afectado</p>
<p>CE3. Acreditar los recursos técnicos interpretativos instrumentales en la práctica del repertorio de cada época y estilo así como la capacidad comunicativa de expresión y perfeccionamiento artístico que permita adquirir un nivel profesional.</p> <p>CE5. Acreditar la capacidad de integración y participación en agrupaciones, el dominio adecuado para una correcta ejecución técnica, interpretativa y de estilo, valorando los recursos técnicos instrumentales de dinámica, agógica y formales.</p> <p>CE12. Dominar los elementos artísticos musicales que se requiere para la interpretación de la música de cámara de diferentes épocas y autores, valorando la ejecución rítmica e interpretación estilística, articulación, conciencia armónica, afinación y lectura a primera vista.</p> <p>CE13. Demostrar el nivel adecuado para una correcta lectura musical de los elementos esenciales formales, armónicos o temáticos, así como la transposición, repentización, improvisación y el transporte que requiera la interpretación de la obra.</p>		

Ilustración 13. Indicadores competencia 10

COMPETENCIA_11	CRITERIO EVALUACIÓN	INDICADORES (valoración de 1 a 5)
CO11. Domina la lectura primera vista	2, 4, 12, 13	IDCO11.1. No se producen pausas en la lectura de un pasaje a primera vista
		IDCO11.2. En la lectura se demuestra dominio en los pasajes con dificultades técnicas relacionadas con la digitación, lectura en la escala, emisiones o la entonación
		IDCO11.3. El pulso es el adecuado y es estable durante la lectura
		IDCO11.4. Los elementos rítmicos de dificultad no se ven perjudicados en cuanto a precisión en la lectura
		IDCO11.5. La lectura a primera vista no impide el desarrollo del fraseo expresivo y el despliegue de calidad en el sonido
<p>CE2. Desarrollar aptitudes para la lectura e improvisación demostrando la preparación adecuada para la lectura a primera vista, el transporte como recurso y el desarrollo progresivo que requiere la improvisación.</p> <p>CE4. Acreditar hábitos y técnicas de ensayo, integración en proyectos musicales colectivos, comprensión, adaptación al gesto del director y capacidad de escucha.</p> <p>CE12. Dominar los elementos artísticos musicales que se requiere para la interpretación de la música de cámara de diferentes épocas y autores, valorando la ejecución rítmica e interpretación estilística, articulación, conciencia armónica, afinación y lectura a primera vista.</p> <p>CE13. Demostrar el nivel adecuado para una correcta lectura musical de los elementos esenciales formales, armónicos o temáticos, así como la transposición, repentización, improvisación y el transporte que requiera la interpretación de la obra.</p>		

Ilustración 14. Indicadores competencia 11

COMPETENCIA_12	CRITERIO EVALUACIÓN	INDICADORES (valoración de 1 a 5)
CO12. Emplea el fraseo y la musicalidad a través de la expresión agógica y dinámica	3, 5, 6, 8, 9, 12, 13	IDCO12.1. Aplica fluctuaciones en el <i>tempo</i> con un criterio adecuado en pasajes con motivos melódicos o rítmicos que se repiten, cuando el estilo de la obra lo permite
		IDCO12.2. Aplica fluctuaciones en el <i>tempo</i> con un criterio adecuado en pasajes con progresiones, cuando el estilo de la obra lo permite
		IDCO12.3. Utiliza apoyos en las notas precisas como herramienta de expresión
		IDCO12.4. Empleo adecuado de las dinámicas como herramienta de expresión en el ámbito del fraseo clásico
		IDCO12.5. Empleo adecuado del contraste en el uso de las dinámicas como herramienta de fraseo y expresión
		IDCO12.6. Se evita el apoyo mecánico en el pulso, cuando la partitura no lo indica
<p>CE3. Acreditar los recursos técnicos interpretativos instrumentales en la práctica del repertorio de cada época y estilo así como la capacidad comunicativa de expresión y perfeccionamiento artístico que permita adquirir un nivel profesional.</p> <p>CE5. Acreditar la capacidad de integración y participación en agrupaciones, el dominio adecuado para una correcta ejecución técnica, interpretativa y de estilo, valorando los recursos técnicos instrumentales de dinámica, agógica y formales.</p> <p>CE6. Adquirir los conocimientos de las características técnicas y expresivas de los diferentes instrumentos camerísticos, orquestales y sus enfoques históricos, antropológicos o científicos.</p> <p>CE8. Reconocer los rasgos estilísticos que caracterizan el repertorio musical más significativo del itinerario de trompeta, describiéndolos de forma clara y completa.</p> <p>CE9. Comprender las tendencias fundamentales de la historia de la música así como su relación con otras artes y contextos socio-culturales.</p> <p>CE12. Dominar los elementos artísticos musicales que se requiere para la interpretación de la música de cámara de diferentes épocas y autores, valorando la ejecución rítmica e interpretación estilística, articulación, conciencia armónica, afinación y lectura a primera vista.</p> <p>CE13. Demostrar el nivel adecuado para una correcta lectura musical de los elementos esenciales formales, armónicos o temáticos, así como la transposición, repentización, improvisación y el transporte que requiera la interpretación de la obra.</p>		

Ilustración 15. Indicadores competencia 12

COMPETENCIA_13	CRITERIO EVALUACIÓN	INDICADORES (valoración de 1 a 5)
CO13. Muestra dominio y autocontrol durante la interpretación en público	2, 3, 11	IDCO13.1. La imagen que se presenta es la adecuada (vestimenta, saludos, etc.)
		IDCO13.2. En general se muestra seguridad en la interpretación en público
		IDCO13.3. Los elementos de dificultad técnica en la interpretación en público no se ven afectados negativamente (digitación, ritmo, pulso)
		IDCO13.4. La resistencia muscular en la interpretación en público no se ve afectada negativamente
		IDCO13.5. El fraseo expresivo no se ve afectado negativamente en la interpretación en público
		IDCO13.6. Se muestra ausencia de rigidez, presencia de comunicación y cercanía con el público
		IDCO13.7. Se utiliza la memoria como herramienta de interacción expresiva con el público
<p>CE2. Desarrollar aptitudes para la lectura e improvisación demostrando la preparación adecuada para la lectura a primera vista, el transporte como recurso y el desarrollo progresivo que requiere la improvisación.</p> <p>CE3. Acreditar los recursos técnicos interpretativos instrumentales en la práctica del repertorio de cada época y estilo así como la capacidad comunicativa de expresión y perfeccionamiento artístico que permita adquirir un nivel profesional.</p> <p>CE11. Demostrar el grado idóneo de conciencia del propio cuerpo y la capacidad de aplicación de los conocimientos necesarios para el autocontrol mental y emocional en relación con la práctica instrumental; el dominio de la comunicación corporal, escénico y el autocontrol mental y emocional.</p>		

Ilustración 16. Indicadores competencia 13

COMPETENCIA_14	CRITERIO EVALUACIÓN	INDICADORES (valoración de 1 a 5)
CO14. Utiliza y domina la memoria comprensiva como herramienta de expresión musical	3, 11	IDCO14.1. Demuestra iniciativa a la hora de memorizar pasajes y valora su utilidad
		IDCO14.2. A través de la memoria se comunica mejor con el oyente. Demuestra complicidad y cercanía
		IDCO14.3. Con la ayuda de la memorización de pasajes puede comunicarse mejor con el resto de intérpretes o el director
		IDCO14.4. La memoria le procura un mayor grado de asimilación de la obra y no le genera tensiones
		IDCO14.5. Con la interpretación de memoria contribuye a combatir el miedo escénico
<p>CE3. Acreditar los recursos técnicos interpretativos instrumentales en la práctica del repertorio de cada época y estilo así como la capacidad comunicativa de expresión y perfeccionamiento artístico que permita adquirir un nivel profesional.</p> <p>CE11. Demostrar el grado idóneo de conciencia del propio cuerpo y la capacidad de aplicación de los conocimientos necesarios para el autocontrol mental y emocional en relación con la práctica instrumental; el dominio de la comunicación corporal, escénico y el autocontrol mental y emocional.</p>		

Ilustración 17. Indicadores competencia 14

COMPETENCIA_15	CRITERIO EVALUACIÓN	INDICADORES (valoración de 1 a 5)
CO15. Muestra capacidad de trabajo en equipo y competencia en la asunción de un rol de líder	2, 3, 4, 5, 6, 11	IDCO15.1. Demuestra respeto hacia los compañeros y se comunica adecuadamente con ellos
		IDCO15.2. Asume las sugerencias que se le transmiten desde el grupo. Mantiene una actitud democrática
		IDCO15.3. Lidera el grupo y toma decisiones que afectan al mismo
		IDCO15.4. Promueve la motivación en el grupo
		IDCO15.5. Fuera del ámbito artístico promueve a través de su actitud un buen ambiente
		IDCO15.6. A través de su comportamiento ofrece un modelo de actitud respetuoso con la profesión
<p>CE2. Desarrollar aptitudes para la lectura e improvisación demostrando la preparación adecuada para la lectura a primera vista, el transporte como recurso y el desarrollo progresivo que requiere la improvisación.</p> <p>CE3. Acreditar los recursos técnicos interpretativos instrumentales en la práctica del repertorio de cada época y estilo así como la capacidad comunicativa de expresión y perfeccionamiento artístico que permita adquirir un nivel profesional.</p> <p>CE4. Acreditar hábitos y técnicas de ensayo, integración en proyectos musicales colectivos, comprensión, adaptación al gesto del director y capacidad de escucha.</p> <p>CE5. Acreditar la capacidad de integración y participación en agrupaciones, el dominio adecuado para una correcta ejecución técnica, interpretativa y de estilo, valorando los recursos técnicos instrumentales de dinámica, agógica y formales.</p> <p>CE6. Adquirir los conocimientos de las características técnicas y expresivas de los diferentes instrumentos camerísticos, orquestales y sus enfoques históricos, antropológicos o científicos.</p> <p>CE11. Demostrar el grado idóneo de conciencia del propio cuerpo y la capacidad de aplicación de los conocimientos necesarios para el autocontrol mental y emocional en relación con la práctica instrumental; el dominio de la comunicación corporal, escénico y el autocontrol mental y emocional.</p>		

Ilustración 18. Indicadores competencia 15

COMPETENCIA_16	CRITERIO EVALUACIÓN	INDICADORES (valoración de 1 a 5)
CO16. Desarrolla de hábitos de estudio que generan la capacidad de resolver problemas técnicos	3, 4, 10	IDCO16.1. Hay método en el estudio. Existe un planteamiento previo y unos objetivos claros y alcanzables
		IDCO16.2. Hace uso del metrónomo como herramienta de estudio
		IDCO16.3. Utiliza los apoyos en las notas o las variaciones en el ritmo como herramientas de resolución de problemas técnicos
		IDCO16.4. Tiene un plan de estudio definido, compensado y lo desarrolla
		IDCO16.5. Hace uso del material complementario de estudio de una manera adecuada y dirigida hacia objetivos basados en aquellos aspectos que ha de mejorar
		IDCO16.6. Lleva un registro del estudio realizado y un seguimiento del progreso logrado. Realiza un análisis del seguimiento y establece conclusiones
<p>CE3. Acreditar los recursos técnicos interpretativos instrumentales en la práctica del repertorio de cada época y estilo así como la capacidad comunicativa de expresión y perfeccionamiento artístico que permita adquirir un nivel profesional.</p> <p>CE4. Acreditar hábitos y técnicas de ensayo, integración en proyectos musicales colectivos, comprensión, adaptación al gesto del director y capacidad de escucha.</p> <p>CE10. Acreditar una sólida formación metodológica y humanística que ayude en la tarea de investigación y experimentación musical.</p>		

Ilustración 19. Indicadores competencia 16

COMPETENCIA_17	CRITERIO EVALUACIÓN	INDICADORES (valoración de 1 a 5)
CO17. Muestra capacidad de autocrítica y exigencia en la labor profesional	4, 11	IDCO17.1. Asume los errores e imprecisiones como algo natural. No convierte los errores en pensamientos negativos. Mantiene la autoestima en un nivel adecuado
		IDCO17.2. A partir de la autocrítica reflexiona trata de encontrar soluciones a los problemas
		IDCO17.3. Acepta los comentarios que recibe con buena actitud. Su lenguaje verbal y no verbal indica que valora positivamente las propuestas de mejora. Muestra apertura al diálogo.
		IDCO17.4. Reconoce los logros de los demás
		IDCO17.5. Es capaz de identificar sus debilidades y fortalezas
<p>CE4. Acreditar hábitos y técnicas de ensayo, integración en proyectos musicales colectivos, comprensión, adaptación al gesto del director y capacidad de escucha. CE11. Demostrar el grado idóneo de conciencia del propio cuerpo y la capacidad de aplicación de los conocimientos necesarios para el autocontrol mental y emocional en relación con la práctica instrumental; el dominio de la comunicación corporal, escénico y el autocontrol mental y emocional.</p>		

Ilustración 20. Indicadores competencia 17

COMPETENCIA_18	CRITERIO EVALUACIÓN	INDICADORES (valoración de 1 a 5)
CO18. Demuestra inquietud por el entorno de la profesión y por la formación metodológica y humanística	1, 6, 7, 8, 9, 10	IDCO18.1. Acude a actividades artísticas de otros compañeros
		IDCO18.2. Muestra interés por otras disciplinas artísticas
		IDCO18.3. Conoce versiones de intérpretes del repertorio y a grandes trompetistas de diferentes épocas
		IDCO18.4. Muestra interés por el repertorio sinfónico y solista de otros instrumentos
		IDCO18.5. Muestra conocimiento o interés por otros géneros musicales distintos al entorno clásico
<p>CE1. Demostrar conocimiento sobre los principales repertorios de la tradición occidental y de otras músicas, valorando plenamente los aspectos expresivos, morfológicos, sintácticos y sonoros de sus obras, así como de las diferentes tendencias y corrientes sociológicas y filosóficas de la música.</p> <p>CE6. Adquirir los conocimientos de las características técnicas y expresivas de los diferentes instrumentos camerísticos, orquestales y sus enfoques históricos, antropológicos o científicos.</p> <p>CE7. Demostrar el conocimiento de compositores, escuelas y tendencias de la creación musical contemporánea, fundamentos estéticos y estilísticos y nuevas grafías.</p> <p>CE8. Reconocer los rasgos estilísticos que caracterizan el repertorio musical más significativo del itinerario de trompeta, describiéndolos de forma clara y completa.</p> <p>CE9. Comprender las tendencias fundamentales de la historia de la música así como su relación con otras artes y contextos socio-culturales.</p> <p>CE10. Acreditar una sólida formación metodológica y humanística que ayude en la tarea de investigación y experimentación musical.</p>		

Ilustración 21. Indicadores competencia 18

En este punto resulta conveniente el señalar, a modo de resumen a través de la siguiente tabla, aquellos indicadores que demandarán en mayor grado de una observación durante la actuación en público:

(INDICADORES INCLUIDOS) COMPETENCIAS	a observar en la clase individual o de agrupación (Observación directa y anotación en cuadernos de seguimiento)	A observar en la interpretación del repertorio en clase y en público
1	X	X
2	X	X
3	X	X
4	X	X
5	X	X
6	X	X
7	X	X
8	X	X
9	X	X
10	X	X
11	X	
12	X	X
13		X
14	X	X
15	X	
16	X	
17	X	
18	X	

Ilustración 22. Indicadores a contemplar en una actuación en público

5.5.3. *Aplicación al concierto de Haydn*

En base a lo desarrollado en los apartados indicados, se propone a continuación un modelo para la calificación adaptado al concierto de Haydn.

En primer lugar podemos observar en la tabla primera como se distribuiría la calificación en base a las competencias que se pueden observar a través de la obra. Cabe destacar que se contemplan dos escenarios: la evaluación y calificación en un proceso de aprendizaje, donde también se observarían las capacidades de tipo actitudinal, y en segundo lugar el caso de una prueba finalista, donde la calificación de las destrezas técnicas y las destrezas de tipo expresivo sustentarían todo el peso de la calificación. Otra particularidad de esta concreción del sistema de calificación para esta composición sería la inclusión de la cadencia y la valoración de ésta, aspecto que se describe en las tablas a continuación relacionadas.

Tablas 1a-b. Competencias, Indicadores y distribución de la calificación:

COMPETENCIA	MÍNIMO EXIGIBLE	PONDERACIÓN CALIFICACIÓN %	PORCENTAJE POR DESTREZAS
CO1. Demuestra calidad del sonido en un amplio registro de dinámica y de altura	SÍ	14,00	DESTREZAS TÉCNICAS 60%* * La cadencia tendrá una ponderación del 10% sobre el total de la nota final anterior a la aplicación de las penalizaciones y bonificaciones
CO2. Controla del pulso en la interpretación		4,00	
CO3. Muestra precisión en la ejecución del ritmo en los pasajes musicales	SÍ	3,00	
CO4. Muestra precisión en la entonación (afinación y colocación del sonido en la altura correspondiente)	SÍ	7,00	
CO5. Demuestra conocimiento y precisión en el uso de las diferentes articulaciones		7,00	
CO6. Muestra precisión en la ejecución de pasajes de dificultad técnica en cuanto a la flexibilidad		4,00	
CO7. Domina la resistencia a través del uso adecuado de la musculatura facial		7,00	
CO8. Controla y muestra precisión en las emisiones de inicio dentro de un amplio rango de dinámicas		5,00	
CO9. Muestra precisión en la finalización de los pasajes y las notas largas atenuadas (entonación y control del sonido)		4,00	
CO10. Demuestra precisión en la ejecución de pasajes de dificultad técnica en cuanto a la digitación		5,00	
CO12. Emplea el fraseo y la musicalidad a través de la expresión agógica y dinámica	SÍ	15,00	HABILIDADES EXPRESIVAS 25%
CO13. Muestra dominio y autocontrol durante la interpretación en público		10,00	
CO16. Desarrolla de hábitos de estudio que generan la capacidad de resolver problemas técnicos		3,00	COMPETENCIAS DE TIPO ACTITUDINAL 15% (Solamente en el proceso de aprendizaje)
CO17. Muestra capacidad de autocrítica y exigencia en la labor profesional	SÍ	8,00	
CO18. Demuestra inquietud por el entorno de la profesión y por la formación metodológica y humanística		4,00	

Ilustración 23. Caso 1 (Tabla 1a). Evaluación del Concierto en el ámbito de la clase de Enseñanzas Superiores y en el contexto de la observación del progreso y la realización de un examen o prueba final con carácter público.

COMPETENCIA	MÍNIMO EXIGIBLE	PONDERACIÓN CALIFICACIÓN %	PORCENTAJE POR DESTREZAS
CO1. Demuestra calidad del sonido en un amplio registro de dinámica y de altura	SÍ	18,00	DESTREZAS TÉCNICAS 75%* * La cadencia tendrá una ponderación del 10% sobre el total de la nota final anterior a la aplicación de las penalizaciones y bonificaciones
CO2. Controla del pulso en la interpretación		4,00	
CO3. Muestra precisión en la ejecución del ritmo en los pasajes musicales	SÍ	3,00	
CO4. Muestra precisión en la entonación (afinación y colocación del sonido en la altura correspondiente)	SÍ	10,00	
CO5. Demuestra conocimiento y precisión en el uso de las diferentes articulaciones		10,00	
CO6. Muestra precisión en la ejecución de pasajes de dificultad técnica en cuanto a la flexibilidad		7,00	
CO7. Domina la resistencia a través del uso adecuado de la musculatura facial		7,00	
CO8. Controla y muestra precisión en las emisiones de inicio dentro de un amplio rango de dinámicas		5,00	
CO9. Muestra precisión en la finalización de los pasajes y las notas largas atenuadas (entonación y control del sonido)		4,00	
CO10. Demuestra precisión en la ejecución de pasajes de dificultad técnica en cuanto a la digitación		7,00	
CO12. Emplea el fraseo y la musicalidad a través de la expresión agógica y dinámica	SÍ	15,00	HABILIDADES EXPRESIVAS 25%
CO13. Muestra dominio y autocontrol durante la interpretación en público		10,00	

Ilustración 24. Caso 2 (Tabla 1b). Evaluación del Concierto en el ámbito de una prueba enmarcada en un proceso con carácter público de selección de candidatos a cubrir un puesto profesional.

A continuación se proponen un conjunto de tablas destinadas a la determinación de los puntos de observación diferenciados por competencias:

COMPETENCIA_1	INDICADORES (valoración de 1 a 5)	MOVIMIENTO.COMPÁS
CO1. Demuestra calidad del sonido en un amplio registro de dinámica y de altura	IDCO1.1. En general posee riqueza tímbrica del sonido. Posee amplitud de armónicos, es brillante	1.37
	IDCO1.2. El sonido es estable y no se producen ondulaciones en la entonación	1.152
	IDCO1.3. La calidad del sonido se mantiene en los cambios dinámicos	1.49, 1.52, 1.110, 1.157 2.49 3.289
	IDCO1.4. La calidad del sonido se mantiene en los cambios de registro (nivel profesional del instrumento: Fa3-Mi6)	1.49, 1.52, 1.80, 1.105, 1.115, 1.138, 1.141, 1.144 3.109, 3.200, 3.225, 3.289
	IDCO1.5. El <i>vibrato</i> es utilizado conscientemente y con mesura, sin ser descontrolado e irregular	1.110 1.157 2.9, 2.19 3.110
	IDCO1.6. No se aprecian tensiones en el registro completo que puedan mermar la resistencia	1.99, 1.105 3.200
	IDCO1.7. La calidad del sonido se mantiene en los pasajes con digitaciones rápidos y/o complicadas	3.51
	CONJUNTO	CADENCIA

Ilustración 25. Puntos de observación competencia 1

COMPETENCIA_2	INDICADORES (valoración de 1 a 5)	MOVIMIENTO-COMPÁS
CO2. Controla del pulso en la interpretación	IDCO2.1. El pulso es estable y controlado en los pasajes con figuraciones largas	1.73 2.21 3.51
	IDCO2.2. El pulso es estable y controlado en los pasajes de dificultad de digitación	1.107, 1.152
	IDCO2.3. El pulso es estable y controlado en los pasajes de dificultad rítmica	3.86
	IDCO2.4. El pulso es estable y controlado en los pasajes en los que la resistencia muscular se puede ver comprometida	3.204
	IDCO2.5. El pulso es estable y controlado en los pasajes de <i>tempi</i> rápidos	3.51
	IDCO2.6. El pulso es estable y controlado en los pasajes de <i>tempi</i> lentos	2.19
	IDCO2.7. El pulso es estable y controlado en los fragmentos con silencios	2.48
	CONJUNTO	CADENCIA

Ilustración 26. Puntos de observación competencia 2

COMPETENCIA_3	INDICADORES (valoración de 1 a 5)	MOVIMIENTO-COMPÁS
CO3. Muestra precisión en la ejecución del ritmo en los pasajes musicales	IDCO3.1. La lectura de los ritmos sencillos es precisa	1.49 2.9, 2.14 3.80, 3.204
	IDCO3.2. La precisión en la lectura rítmica no afecta a otros parámetros (digitación, pulso, dinámica y <i>tempo</i>)	1.145
	IDCO3.3. La lectura rítmica no se ve afectada en pasajes con dificultades de dinámica o registro	1.141
	CONJUNTO	CADENCIA

Ilustración 27. Puntos de observación competencia 3

COMPETENCIA_4	INDICADORES (valoración de 1 a 5)	MOVIMIENTO-COMPÁS
CO4. Muestra precisión en la entonación (afinación y colocación del sonido en la altura correspondiente)	IDCO4.1. El sonido es colocado adecuadamente en el registro del instrumento, en dinámicas relativamente asequibles	1.37, 1.60 2.9, 2.19 3.151
	IDCO4.2. El sonido es colocado adecuadamente en el registro agudo del instrumento, en dinámicas incómodas (<i>Forte y Piano</i>)	1.52, 1.73, 1.110, 1.115, 1.138, 1.157 2.49 3.110, 3.200, 3.210
	IDCO4.3. La entonación es adaptada a la escala en la que se interpreta, se realizan correcciones para corregir las desviaciones del instrumento	1.44, 1.80, 1.86, 1.140 2.21
	CONJUNTO	CADENCIA

Ilustración 28. Puntos de observación competencia 4

COMPETENCIA_5	INDICADORES (valoración de 1 a 5)	MOVIMIENTO-COMPÁS
CO5. Demuestra conocimiento y precisión en el uso de las diferentes articulaciones	IDCO5.2. El uso de las articulaciones es preciso en cualquiera de las dinámicas	2.14 3.204
	IDCO5.3. La precisión en el uso de las diferentes articulaciones no afecta al pulso	1.42 2.14 3.63, 3.204
	IDCO5.4. La precisión en el uso de las diferentes articulaciones no afecta a la entonación	1.49 3.157, 3.204
	IDCO5.5. Se utiliza la articulación como recurso expresivo	1.37, 1.42, 1.99, 1.152 2.14 3.63
	IDCO5.6. Se es consciente de la importancia de la articulación dentro del ámbito de la interpretación históricamente informada	1.49, 1.99, 1.152 3.157
	CONJUNTO	CADENCIA

Ilustración 29. Puntos de observación competencia 5

COMPETENCIA_6	INDICADORES (valoración de 1 a 5)	MOVIMIENTO-COMPÁS
CO6. Muestra precisión en la ejecución de pasajes de dificultad técnica en cuanto a la flexibilidad	IDCO6.2. El paso de una nota a otra es limpio, sin notas intermedias	2.9
	IDCO6.5. En pasajes con cambios bruscos de altura los pasos de nota son precisos	1.138 3.210
	IDCO6.6. No se genera precipitación ni tensión antes de los pasos de notas	2.9
	CONJUNTO	CADENCIA

Ilustración 30. Puntos de observación competencia 6

COMPETENCIA_7	INDICADORES (valoración de 1 a 5)	MOVIMIENTO-COMPÁS
CO7. Domina la resistencia a través del uso adecuado de la musculatura facial	IDCO7.3. La calidad del sonido y la entonación se mantienen en los pasajes de exigencia en cuanto a la resistencia	1.99
	IDCO7.5. Los fragmentos especialmente exigentes son interpretados sin tensiones que menoscaben la resistencia	1.99
	CONJUNTO	CADENCIA

Ilustración 31. Puntos de observación competencia 7

COMPETENCIA_8	INDICADORES (valoración de 1 a 5)	MOVIMIENTO-COMPÁS
CO8. Controla y muestra precisión en las emisiones de inicio dentro de un amplio rango de dinámicas	IDCO8.2. Las primeras intervenciones en la obra y aquellas que se producen tras pausas son precisas en cuanto a la emisión	1.37, 1.52, 1.73, 1.157 3.51, 3.78, 3.200
	IDCO8.3. En las emisiones de notas agudas en las diferentes dinámicas se demuestra precisión	3.200
	IDCO8.4. En los <i>tempi</i> lentos la emisión es precisa en las diferentes dinámicas	2.9
	IDCO8.5. La claridad de la emisión no provoca retenciones que conlleven un retardo respecto al pulso	1.52, 1.73, 1.157 2.9 3.51, 3.78
	IDCO8.6. En la emisión el sonido es colocado en la entonación adecuada desde el primer momento	1.52, 1.73, 1.157 2.9 3.51, 3.78, 3.200
	CONJUNTO	CADENCIA

Ilustración 32. Puntos de observación competencia 8

COMPETENCIA_9	INDICADORES (valoración de 1 a 5)	MOVIMIENTO-COMPÁS
CO9. Muestra precisión en la finalización de los pasajes y las notas largas atenuadas (entonación y control del sonido)	IDCO9.1. La entonación se mantiene colocada adecuadamente en la parte final de la nota	1.63
	IDCO9.2. La calidad del sonido se mantiene en la parte final de la nota, con ausencia de un vibrato que la descoloque	1.63
	IDCO9.3. La duración de la nota se respeta	1.38, 1.53
	CONJUNTO	CADENCIA

Ilustración 33. Puntos de observación competencia 9

COMPETENCIA_10	INDICADORES (valoración de 1 a 5)	MOVIMIENTO-COMPÁS
CO10. Demuestra precisión en la ejecución de pasajes de dificultad técnica en cuanto a la digitación	IDCO10.2. En los pasajes con dificultades respecto a la digitación el pulso no se acelera o retarda, a no ser que así lo indique la partitura	1.107, 1.152 2.38 3.63
	IDCO10.3. En general se muestra seguridad en los pasajes con dificultad respecto a la digitación y el fraseo no se ve afectado	1.107, 1.152 2.38 3.63
	IDCO10.4. En los pasajes con dificultades respecto a la digitación la dinámica y la calidad del sonido no se ven afectados	1.107, 1.152 2.38 3.63
	IDCO10.5. En los pasajes con dificultades respecto a la digitación el ritmo no se ve afectado	1.107, 1.152 2.38 3.63
	CONJUNTO	CADENCIA

Ilustración 34. Puntos de observación competencia 10

COMPETENCIA_12	INDICADORES (valoración de 1 a 5)	MOVIMIENTO-COMPÁS
CO12. Emplea el fraseo y la musicalidad a través de la expresión agógica y dinámica	IDCO12.3. Utiliza apoyos en las notas precisas como herramienta de expresión	1.43, 1.56, 1.60, 1.99 2.30 3.151
	IDCO12.4. Empleo adecuado de las dinámicas como herramienta de expresión en el ámbito del fraseo clásico	1.99, 1.115 2.13, 2.47 3.290
	IDCO12.5. Empleo adecuado del contraste en el uso de las dinámicas como herramienta de fraseo y expresión	3.86
	CONJUNTO	CADENCIA

Ilustración 35. Puntos de observación competencia 12

A continuación se propone la siguiente relación de puntos de observación e indicadores asociados ordenados por orden de aparición:

COMPÁS	INDICADOR	DESCRIPCIÓN
Movimiento 1º		
37	1.5	CALIDAD SONIDO ENTONACIÓN ARTICULACIÓN EMISIONES
	4.1	
	5.5	
	8.2	
38	9.3	FINALIZACIÓN
42	5.3/5.5	ARTICULACIÓN
43	12.3	EXPRESIÓN
44	4.3	ENTONACIÓN
49	1.3/1.4	CALIDAD SONIDO RITMO ARTICULACIÓN
	3.1	
	5.4/5.6	
52	1.3/1.4	CALIDAD SONIDO ENTONACIÓN EMISIONES
	4.2	
	8.2/8.5/8.6	

COMPÁS	INDICADOR	DESCRIPCIÓN	
53	9.3	FINALIZACIÓN	
56	12.3	EXPRESIÓN	
60	4.1 12.3	ENTONACIÓN EXPRESIÓN	
63	9.1/9.2	FINALIZACIÓN	
73	2.1 4.2 8.2/8.5/8.6	DOMINIO PULSO ENTONACIÓN EMISIONES	
80	1.4 4.3	CALIDAD SONIDO ENTONACIÓN	
86	4.3	ENTONACIÓN	
99	1.6 5.5/5.6 7.3/7.5 12.3/12.4	CALIDAD SONIDO ARTICULACIÓN RESISTENCIA EXPRESIÓN	
105	1.4/1.6	CALIDAD SONIDO	
107	2.2 10.2/3-4-5	DOMINIO PULSO DIGITACIÓN	
110	1.3/1.5 4.2	CALIDAD SONIDO ENTONACIÓN	
115	1.4 4.2 12.4	CALIDAD SONIDO ENTONACIÓN EXPRESIÓN	
138	1.4 4.2 6.5	CALIDAD SONIDO ENTONACIÓN FLEXIBILIDAD	
140	4.3	ENTONACIÓN	
141	1.4 3.3	CALIDAD SONIDO RITMO	
144	1.4	CALIDAD SONIDO	
145	3.2	RITMO	
152	1.2 2.2 5.5/5.6 10.2/3-4-5	CALIDAD SONIDO DOMINIO PULSO ARTICULACIÓN DIGITACIÓN	
157	1.3/1.5 4.2 8.2/8.5/8.6	CALIDAD SONIDO ENTONACIÓN EMISIONES	
CADENCIA 1ER MOV. (OBLIGATORIA) – 10%			
-	1/4/7	SONIDO/ENTONACIÓN/RESISTENCIA	20%
-	2/3	DOMINIO PULSO/RITMO	15%
-	5/8	ARTICULACIÓN/EMISIONES	15%
-	6/9	FLEXIBILIDAD/FINALIZACIONES	10%
-	10/12	DIGITACIÓN/FRASEO	10%
-	-	ADECUACIÓN EN EL USO DE LOS ELEMENTOS TEMÁTICOS Y RÍTMICOS (MÍNIMO EXIGIBLE)	15%
-	-	CORRECTA ESTRUCTURACION CONFORME A LOS CÁNONES DEL ESTILO DE LA ÉPOCA (MÍNIMO EXIGIBLE)	15%
COMPÁS	INDICADOR	DESCRIPCIÓN	
Movimiento 2º			
9	1.5 3.1 4.1 6.2/6.6 8.4/8.5/8.6	CALIDAD SONIDO RITMO ENTONACIÓN FLEXIBILIDAD EMISIONES	

COMPÁS	INDICADOR	DESCRIPCIÓN
13	12.4	EXPRESIÓN
14	3.1 5.2/5.3/5.5	RITMO ARTICULACIÓN
19	1.5 2.6 4.1	CALIDAD SONIDO DOMINIO PULSO ENTONACIÓN
21	2.1 4.3	DOMINIO PULSO ENTONACIÓN
30	12.3	EXPRESIÓN
38	10.2/3-4-5	DIGITACIÓN
47	12.3	EXPRESIÓN
48	2.7	DOMINIO PULSO
49	1.3 4.2	CALIDAD SONIDO ENTONACIÓN
COMPÁS	INDICADOR	DESCRIPCIÓN
Movimiento 3º		
51	1.7 2.1/2.5 8.2/8.5/8.6	CALIDAD SONIDO DOMINIO PULSO EMISIONES
63	5.3/5.5 10.2/3-4-5	ARTICULACIÓN DIGITACIÓN
78	8.2/8.5/8.6	EMISIONES
80	3.1	RITMO
86	2.3 12.5	DOMINIO PULSO EXPRESIÓN
109	1.4	CALIDAD SONIDO
110	1.5 4.2	CALIDAD SONIDO ENTONACIÓN
151	4.1 12.3	ENTONACIÓN EXPRESIÓN
157	5.4/5.6	ARTICULACIÓN
200	1.4/1.6 4.2 8.2/8.3/8.6	CALIDAD SONIDO ENTONACIÓN EMISIONES
204	2.4 3.1 5.2/5.3/5.4	DOMINIO PULSO RITMO ARTICULACIÓN
210	4.2 6.5	ENTONACIÓN FLEXIBILIDAD
225	1.4	CALIDAD SONIDO
289	1.3/1.4	CALIDAD SONIDO
290	12.4	EXPRESIÓN

Ilustración 36. Puntos de observación e indicadores asociados ordenados por orden de aparición

5.5.3.1. Observaciones al sistema de calificación propuesto

Lo anteriormente expuesto se complementa con el siguiente sistema de penalizaciones en base a imprecisiones no previstas en puntos no destinados a la observación o destinados a la observación de otros indicadores:

Penalizaciones (escala de 1 a 10):

- Desafinación: -0,2 por cada una
- Nota errónea: -0,3 por cada una
- Emisión imprecisa: -0,3 por cada una
- Tensión inadecuada: -0,1 por cada una
- Imprecisión en el ritmo: -0,4 por cada una

Bonificaciones:

- Interpretar de memoria: +1 por la obra completa

Para la observación de la Competencia 13 (Interpretación en público) se habrá de comparar el resultado que se ofrezca en diferentes situaciones en las que el factor diferenciador sea la presencia de público.

En la observación de la competencia relacionada con la memoria igualmente se habrá de valorar la iniciativa y que la totalidad de la obra sea interpretada sin partitura; se propiciarán situaciones en las que la interpretación de memoria se suceda en un primer nivel sin público y en un segundo con público. Tal y como se ha indicado, será objeto de bonificación el afrontar la partitura completa de memoria. En el caso de un concurso público o una prueba finalista, en el que la interpretación de memoria no fuera exigida, debe ser un aspecto a valorar positivamente y debe poder aumentar la nota. Desde el punto de vista que se expresa en nuestro trabajo, se recomienda recompensar con, al menos, 1 punto sobre 10 la interpretación sin partitura, una vez han sido calificadas el resto de competencias, y en base a la observación de los indicadores dispuestos en la tabla anteriormente descrita para esta competencia.

Para la evaluación de las capacidades de tipo actitudinal (16, 17 y 18) inevitablemente habrá de realizarse una observación sistemática de dichas destrezas a lo largo del proceso de aprendizaje de la obra por lo que solo son evaluables en el ámbito del estudiante. En una prueba de selección o concurso dicho bloque no se valoraría y el porcentaje asignado a la nota final en este bloque sería transferido a la parte de las destrezas técnicas, que pasaría a tener una valoración de un 75%.

Capítulo 6. La trompeta en el s. XVIII

Haydn fue conducido con la música de trompetas y timbales hasta una butaca situada en el centro, delante de la orquesta. Sentado entre su adorada princesa Esterházy y varias virtuosas. Rodeado de artistas, discípulos, caballeros y damas de primer rango y una extraordinaria concurrencia del mayor refinamiento, Haydn recibió de todos los que pudieron acercarse a él las muestras más sinceras de su alta estima, del interés más afectuoso por la debilidad de su proecta edad y de la dicha que le había sido concedida de vivir para disfrutar ese día. (Grieisinger, 1801, p. 88)⁸

⁸ Haydn recibe un homenaje el 27 de marzo de 1808 en un acto público en el que los presentes muestran el agradecimiento y la veneración que le profesan por su trayectoria artística.

6.1. Antecedentes

El tratado dedicado al estudio de la trompeta considerado quizás como más completo es probablemente el de Altenburg (1795), que fue publicado a finales del s. XVIII. A pesar de su importancia, no fue el primero y se nutre además de varias fuentes, entre las que cabe destacar los métodos de C. Bendinelli (1614) y G. Fantini (1638).

Estos trabajos recogen una importante tradición interpretativa y asociativa. Existen testimonios de que ya en 1508, en Brescia, los instrumentistas expresaban su deseo de vincular su profesión a unas condiciones “dignas y destacadas”, a lo que es “noble y elevado” y a productos de talentos “sublimes y excelentes”, refiriéndose con desdén a los intérpretes “infames, viles e inexpertos” de instrumentos primitivos y poco refinados (Hill, 2005, p. 89). Las compañías de instrumentistas eran seleccionadas por un grupo de expertos a partir de una audición. En una petición del año 1546, uno de los conjuntos compuesto por seis intérpretes, entre los que estaban incluidas las trompetas, atestiguó que tocaban “en conjuntos instrumentales con órgano y de manera improvisada”⁹. En 1562 la ciudad reconoció tres conjuntos instrumentales especializados: un cuerpo de trompetas, una banda de vientos y un grupo de la familia de los violines (Hill, 2005, p. 89).

Tanto en la Italia como en el resto de Europa del siglo XVII, el cuerpo de trompetas hacían música combinando la improvisación con melodías y las instrucciones, que normalmente se aprendían de memoria y que en excepcionales ocasiones eran escritas. Como antecedentes a los trabajos de Cesare Bendinelli y Girolamo Fantini, podemos destacar dos manuales encaminados a la enseñanza con un claro afán

⁹ *In concerti et nell' órgano, come all'improviso*

recopilatorio escritos por trompetistas de la corte danesa: Hendrich Lübeck (ca. 1596-1609) y Magnus Thomsen (1598).

Hendrich Lübeck incluye en su recopilación fanfarrias en ritmos binarios y ternarios con la particularidad de añadir un índice temático (Brook & Viano, 1997). Junto con Magnus Thomsen llevaron la tradición interpretativa germana a la corte de Christian IV, uno de los grandes héroes militares en la historia de su país. Existen importantes testimonios del legado germano en esta corte, como por ejemplo el hecho de que en la coronación de este monarca en 1596 participaran alrededor de 64 músicos, entre los que se incluían 17 trompetistas de origen germano. Tanto los trabajos de Hendrich Lübeck como Magnus Thomsen incluyen una rica variedad de repertorio para trompetas de campo y de corte y nos muestran un alto nivel de homogeneidad en cuanto a la realidad interpretativa de este instrumento en la Centroeuropa del siglo XVII.

Todos estos manuales de enseñanza nos ayudan a entender la función de la trompeta en la corte y la evolución del rol de este instrumento. Podemos deducir que los cuerpos de trompeta eran normalmente para cinco instrumentistas en los que existía una variedad, función, carácter y nombre que quedaban determinados por la tradición establecida. El más agudo de estos instrumentos, el *clarino* improvisaba una melodía ornamentada, a esta voz se le añadían las restantes: *sonata*, *alto e basso*, *vulgano* y *basso*. Las composiciones de este tipo, sonatas, se escuchaban en los campos de batalla, jardines, banquetes e iglesias de Europa, siendo muy relevante su aportación al paisaje sonoro europeo.

Los trabajos de Cesare Bendinelli y Girolamo Fantini serán más adelante los primeros métodos propios conocidos para trompeta y marcan una línea que culmina en J. E. Altenburg y que supone el paso del mero artesano musical con una mera función militar al artista polivalente y refinado.

Es difícil entender el contexto profesional de los siglos XVIII y XIX, en lo referido a la trompeta, sin el conocimiento de estos antecedentes que conformaron parte importante del mismo.

6.1.1. *Tutta l'arte della Trombetta (1614). Bendinelli*

Originario de Verona, Cesare Bendinelli en 1614 dona una trompeta y su famoso método a la academia filarmónica de su ciudad. Esta valiosa fuente nos aporta una considerable información acerca del periodo cercano al 1600, justo antes de que la trompeta fuera introducida en el mundo de la *música artística*. No solamente es el primer método para trompeta sino que además nos transmite las primeras piezas conocidas en el registro *clarino*¹⁰, piezas que datan de épocas anteriores a 1584. Presumiblemente el método parte como una recopilación de señales, tal y como era costumbre, algo que más tarde veremos cómo Altenburg confirma como procedimiento habitual.

Podemos señalar como destacados otros documentos significativos en la interpretación de la trompeta de la época de Bendinelli, como son, por orden cronológico, los siguientes:

1. Los antes comentados álbumes de los trompetistas de la corte danesa Hendrick Lübeck (escrito entre 1596 y 1609) y Magnus Thomsen (escrito aproximadamente en 1598).
2. La *Toccata* del *Orfeo* de Claudio Monteverdi (1607), la cual pasa por ser una valiosa muestra de la tradicional disposición del *ensemble* de trompetas a 5 partes.
3. Instrucciones recogidas en el tercer volumen del tratado de Michael Praetorius *Syntagma Musicum* (1619).
4. Señales militares transmitidas por Marin Mersenne en su *Harmonie universelle* (1636-1637).

¹⁰ Es de interés en cuanto a este término la consulta del artículo de Reine Dahlqvist "Clarino" en el *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Este concepto se ha venido utilizando tanto para referirse al instrumento como para el registro agudo y su modo de tocarlo. En el contexto de esta tesis la referencia principal es al registro.

En su trabajo, las voces de las diferentes partes de los *ensembles* son nombradas al estilo tradicional: *Grosso, Vulgano, Striano, Mezo ponto, Quinta, Schil, Claretto*. Parece ser que Claretto era considerado un término del pasado y por ello Bendinelli utiliza el vocablo Clarino, al igual que Monteverdi y otros autores.

5. El método de Fantini *Modo per imparare a sonare di tromba* (1638), que hasta el redescubrimiento del trabajo de Bendinelli pasaba por ser conocido como el primer método de trompeta.

Los contenidos del trabajo de Bendinelli comprenden señales militares, ejercicios de desarrollo del registro medio y grave, ejercicios de expansión hacia el registro *clarino* y composiciones propias (como sonatas y *ricercas*¹¹).

La aportación de señales militares, como antes se ha señalado, no era una novedad pues las encontramos también en los trabajos de Thomsen y Mersenne. Con unas contadas excepciones, las señales utilizan el segundo, tercero y cuarto tono de la tabla de armónicos, el rango que se venía empleando habitualmente en los siglos precedentes por lo que en este aspecto en concreto de su trabajo evidentemente no se denota evolución ya que se limita a recopilar el repertorio que era objeto de uso.

En general los contenidos son expuestos de modo progresivo, de valores largos a cortos y del registro medio-grave al agudo, como antes se ha apuntado, y las señales son escritas en un ritmo libre pero bien definido, sin líneas divisorias de compás. En su prefacio, Bendinelli alude a la relativa libertad en este aspecto:

Las señales y toccatas han de ser interpretadas enérgicamente, de manera cantada, y con poca consideración respecto al ritmo, pero bien articuladas, de modo que se pueda oír lo que está siendo tocado; y no es problema si el intérprete está medio compas adelante o detrás (Bendinelli, 1614)

Así podemos entender que el ritmo fuera escrito de un modo libre tanto en el trabajo de Bendinelli como en los coetáneos. Conforme se van desarrollando a lo largo del tiempo las diferentes transcripciones, podemos comprobar como los autores van precisando la escritura rítmica; desde Thomsen hasta Fantini, pasando por Bendinelli, se puede apreciar claramente esta evolución en la escritura. Además, como se puede observar en este extracto, también se puede encontrar una valiosa información acerca de la emisión de las notas, del picado.

¹¹ El componente pedagógico le inclina a ir alargando progresivamente los valores en sus *ricercas* y ensanchando el registro hacia arriba; una muestra más de lo innovador de su trabajo adecuada denominación de “método”; el autor asume que con el ejercitamiento progresivo los músculos irán adquiriendo la necesaria fuerza. En el caso del trabajo de Fantini, el ascenso al registro más agudo se produce de una manera más rápida.

Su importancia como fuente que conecta el pasado más remoto de este instrumento se puede ver en el uso de la sílaba “dran”¹² en algunas de las señales militares (Bendinelli, 1614, p. 3), utilizando incluso una grafía concreta. El efecto consistía en, junto con un movimiento de barbilla, golpear una primera nota que pasaría a una segunda con un acento sobre la misma, una especie de *glissando* golpeado. Como se señalaba antes, este efecto conecta con la parte más antigua del repertorio de esa época; el registro grave en el uso de esta sílaba es representativo de su antigüedad y su uso puede remontarse con certeza hacia la Edad Media.



Ilustración 37. Folleto de origen alemán de 1509 (?) con indicaciones sobre la sílaba "dran"

Otra importante aportación del método de Bendinelli es el uso de las sílabas a la hora de definir diferentes clases de picado y utilizarlo como recurso de memorización de las señales. Las primeras clases de picado que Bendinelli muestra guardan relación con el método de Corneto de Girolamo dalla Casa (1584)¹³.

Reconocido como el *capo de concerti delli instrumenti da fiato* (Coelho & Polk, 2016, p. 223) en la basílica de Venecia durante la década de 1580-90, el estilo interpretativo de

¹² Mersenne en su método describe como los cazadores se comunicaban en los dos sentidos, con el uso de la voz y con el uso de la sílaba “tran” en la trompa de caza. Podemos encontrar referencias a “tran” o “dran” indistintamente para referirse a la sílaba con la que articulaban los intérpretes.

¹³ Girolamo dalla Casa *detto da Udene*, fue un importante intérprete de corneto y compositor que codificó el estilo compositivo e interpretativo italiano en su famoso trabajo “*Il Vero Modo di Diminuir*” de 1584.

Girolamo dalla Casa pudo servir de inspiración en la composición de las cantatas instrumentales y sonatas de Giovanni Gabrielli. Su trabajo es esencialmente un tratado de ornamentación en el que se incluyen ejemplos de líneas melódicas adornadas de motetes y madrigales de muchos de los compositores que en esa época eran importantes. Su importancia en el contexto musical radica en la aportación de una idea del estilo de ornamentación italiano, siendo considerado como una referencia en toda Europa. En cuanto al ámbito concreto de la trompeta, la capacidad interpretativa a través del uso de la lengua y la diversidad de articulaciones que se producen es la principal aportación de su trabajo, que encuentra una línea de continuidad en el trabajo de Cesare Bendinelli.

De acuerdo con lo transmitido por Dalla Casa, existían tres diferentes clases de picado “desigual” y dos de picado “igual”. El primero de los “desiguales” podía ser interpretado de diferentes formas, en base a la dureza en la pronunciación¹⁴: «*ler(e) ler(e)*», «*der(e) ler(e)*», y «*ter(e) ler(e)*». Era utilizado en los pasajes de velocidad con valores cortos. El segundo tipo de picado “desigual”, «*tere*», «*tere*» era utilizado en velocidades más moderadas y el tercero «*teche*», «*teche*»¹⁵ era utilizado para producir un efecto más áspero. Los dos tipos de picado “igual” serían los producidos a través de las sílabas «*te*», «*te*» y «*de*», «*de*» y eran utilizados en valores a partir de las corcheas.

En el trabajo de Bendinelli podemos encontrar igualmente antecedentes que guardan relación con el picado que a día de hoy es utilizado como principal en la trompeta, es decir, con la punta de la lengua. Así pues, además de aportar los antecedentes de la conformación del actual picado, incluyendo el picado doble, y ofrecer un recurso de aprendizaje de las señales militares de memoria, a través del uso de sílabas como “*da*”, “*ta*”, o “*ton*” para el registro grave y “*tin*”, “*tan*” y “*da*” para el registro agudo, inconscientemente adelanta conceptos que cuatro siglos después son muy utilizados para trabajar los distintos registros, nos referimos al concepto actual de la técnica de acomodar la cavidad bucal para conseguir los diferentes registros. Esta técnica, que se sirve de una embocadura que no sufre tensiones innecesarias, es todavía empleada tanto en la orquesta como en cualquier tipo de repertorio para trompeta. Las

¹⁴ Las sílabas han de ser pronunciadas en idioma Italiano

¹⁵ Fonéticamente podríamos entenderlo como ['te ke]

embocaduras del Barroco y tiempo actual son mucho más cercanas de lo que se podría suponer de inicio.

Dentro de los contenidos del tratado, en cuanto a las 27 *toccatas* que Bendinelli incluye en su método, éstas debían ser interpretadas por un solo trompetista en ceremonias diversas. Al igual que en las señales, se disponía de cierta libertad en cuanto al ritmo y la sílaba “*dran*” era también aquí utilizada. Las *toccatas* constan de cuatro secciones; en las tres primeras el registro principal abarca el do³ y el mi³, siendo el do³ la nota más usada. En la cuarta sección el registro se amplía hasta el do⁴. Las piezas suelen comenzar con varios motivos rítmicos que van sumando nuevos motivos rítmicos en cada sección nueva.

En cuanto a las piezas escritas para 5 partes, éstas nos aportan una valiosa información sobre el uso de la improvisación en los *ensembles*, sobre el número de componentes (5) y acerca de la nomenclatura de las diferentes partes, como anteriormente se ha señalado. También es de importancia la información que aporta de los aspectos formales en la interpretación de la *sonata* (estructura):

- *Intrada*: suenan todos los trompetas
- *Sonata*: suenan todos los trompetas pero al comienzo solo uno de ellos toca
- *Rotta*: solo han de sonar los trompetas que tienen el registro más grave¹⁶
- *Final*: como en la *Intrada* pero comenzando primero la *Quinta*¹⁷.

En las sonatas de menores dimensiones encontraremos menos secciones y en cuanto a la forma, en general, las sonatas de Bendinelli son cercanas a las de Lübeck y Thomsen. En cuanto a la escritura rítmica de estas piezas a 5, sí existen diferencias significativas; mientras que Lübeck y Thomsen escribieron generalmente con semicorcheas en valores cortos en contraste con valores largos, Bendinelli utiliza una notación más precisa y mayor rango de valores, aunque en ocasiones se generen omisiones o inexactitudes.

¹⁶ Claramente vemos aquí un recurso interpretativo que permitía a la voz más aguda y exigente, Clarino, el tomar cierto descanso para poder resistir hasta el final

¹⁷ Recuerdo en este punto los términos de las voces del *ensemble* a los que Bendinelli hace referencia en su tratado: *Grosso, Vulgano, Striano, Mezoponto, Quinta, Schil, Claretto*

Es importante también la información que el método aporta respecto a las funciones de las distintas voces al ofrecernos una imagen aproximada del uso de la improvisación dentro de los *ensembles*, protagonizada por la voz *clarino*. El arte de improvisar con esta voz es ilustrado en la última sección de este libro, teniendo el resto de voces una clara función subordinada a la voz denominada *quinta* y a la destacada *clarino*. La interpretación del *ensemble* tiene sin embargo un carácter de bloque. Desde esta perspectiva, la *toccat*a del *Orfeo* de Monteverdi puede entenderse de una manera más clara como un ejemplo del arte de la improvisación desde una textura compacta en cuanto a voces.

En cuanto al registro en general, la sonata de 1584 incluida en su método pasa por ser la primera pieza preservada más antigua escrita para el registro *clarino*. Su rango abarca de do⁴ a la⁴. Como antes se ha apuntado, Bendinelli incluye ejercicios de expansión del registro donde el motivo de quinta ascendente de do⁴ a sol⁴, al igual que ocurre en el *Orfeo* de Monteverdi, cobra especial importancia, del mismo modo que el uso de trinos articulados e incluso la aparición de notas no correspondientes a la tabla armónica, indicio de los comienzos de la técnica de rectificación de labio de cuyo uso no se tiene constancia con anterioridad.

En resumen respecto a este apartado, las aportaciones del método de Bendinelli son de gran importancia no solo por ser el primero conocido sino por suponer un puente entre el repertorio anterior y el tratado de Fantini. Su contribución además es importante por la extensión del registro *clarino* y la inclusión de sus propias sonatas, además de las tradicionales señales militares. Es posible que muchas de las piezas incluidas sean incluso anteriores a las recopilaciones de Thomsen y Lübeck, lo cual reafirma la importancia del trabajo de Bendinelli. También es de relevancia la valiosa información que aporta acerca de la interpretación en los *ensembles* de trompetas de aquellos días.

Otros detalles técnicos de importancia que aporta son el uso de las silabas, conceptos como el uso de la barbilla y la cavidad bucal y la modificación de la altura del sonido a través de la rectificación labial. Bendinelli inicia con su libro un importante legado pedagógico dentro de la trompeta que será continuado por Fantini y más tarde por J. E. Altenburg.

6.1.2. *Modo per Imparare a Sonare di Tromba (1638). G. Fantini*

6.1.2.1. *Apuntes acerca de las diferentes copias y manuscritos*

Cabe tener en cuenta previamente los aspectos relativos a los diferentes ejemplares del método de Fantini que en la actualidad se disponen, pues ciertas consideraciones nos pueden ofrecer valiosas conclusiones acerca de la importancia de este trabajo.

Este método es el único trabajo reconocido de Girolamo Fantini. Se conservan del mismo cinco copias del original¹⁸, que fue publicado en 1638, y un manuscrito. Además, se han publicado dos ediciones facsímiles publicadas por *Bollettino Bibliografico Musicale* en las series *Collezione di trattati e musiche antiche edite in facsimile* (Milán, 1934); y la segunda por Brass Press (Nashville, 1972-78), editado y con la introducción de Edward H. Tarr.

En el estudio de Iginio Conforzi (1994), del que se extraen diversas conclusiones, podemos destacar las siguientes:

- De las copias impresas no existen dos idénticas
- El facsímil de Nashville es idéntico al de Milán, que evidentemente es la fuente.
- El facsímil de Milán difiere de todas las copias impresas existentes.

La cuestión que se plantea es determinar qué copia original impresa fue la fuente para el facsímil de Milán, publicado en 1934. En el trabajo de Iginio Conforzi (1994) se apuesta por el estudio de una desconocida copia previa (en Venecia) pero se determina que no es la usada para la edición de Milán. Existen diferencias según determina el estudio de Conforzi tales como correcciones en la impresión y anotaciones añadidas a mano. Todo parece indicar que dichas correcciones fueron probablemente sugeridas por el mismo Fantini tras una revisión del texto. Las diferencias antes mencionadas, según Conforzi determina, parecen señalar a que las copias impresas existentes se sitúan en el tiempo a través de la determinación de las

¹⁸ Florencia, Bolonia, Paris, Berlin y Venecia.

fechas de impresión. Se puede asumir que los ejemplares impresos en Florencia, Venecia y Paris fueron impresos en primer lugar y más tarde lo fueron aquellos encontrados en Bolonia y Berlín. El estudio del tipo de papel utilizado, las marcas de agua y los impresores de la época confirman dicha teoría.

6.1.2.2. *Girolamo Fantini y la relevancia de su método*

Una vez centrado el origen de los materiales que en la actualidad han sido el objeto de estudio, procede destacar la relevancia y utilidad del método de Fantini.

Tanto el particular momento histórico, muy fructífero tanto para la historia como la cultura de los instrumentos musicales, como la excepcional experiencia y talento de este autor contribuyen en la tremenda relevancia de este método. Con su publicación consiguió representar la vanguardia de la interpretación de la trompeta además de a la vez convertirse en líder, abriendo nuevos horizontes para su desarrollo y uso.

El desarrollo del título de su tratado ya revela su propósito, demostrar la manera correcta de interpretar tanto en el “viejo” estilo militar como en el nuevo “musical” estilo, con la trompeta al lado del bajo continuo. Podemos comparar a Fantini con creadores del temprano Barroco que, imbuyéndose y tratando de preservar las tradiciones del Renacimiento, abrazan el nuevo estilo Barroco de una manera entusiasta. Pero el objetivo de su método trasciende a una mera transformación estilística. Claramente busca realzar la posición social del trompetista más allá de la mera función de las llamadas militares para situarlo en el campo del “arte” en la música.

Girolamo Fantini nació en Spoleto en 1600 en el seno de una fuerte tradición trompetística a nivel local que marcó sin lugar a duda su futuro. Entró al servicio de Fernando II de Médici, Gran Duque de Toscana, como Trompetista Jefe de la Corte alrededor del año 1631. Tenía una asignación mensual de 10 *scudi* lo cual era inusualmente generoso y nos da una pista de lo valorado que era, pues el resto de músicos eran peor pagados y solo los cantantes o los maestros de capilla ganaban más; en ese año 1631 le fue asignada una trompeta fabricada en plata y lujosamente

adornada con cabezas de ángeles y joyas adornando el escudo de armas de los Medici.

Fantini nos ha dejado la primera actuación de trompeta y órgano que está documentada¹⁹ junto a Girolamo Frescobaldi (1583-1643). Esta actuación ofrecida en la cámara de su antiguo empleado, el Cardenal Borghese de Roma, como veremos más tarde, podría calificarse de histórica por recoger testimonios directos del uso de la técnica de rectificación labial.

Los últimos datos sobre su vida que se conservan datan de 1675 y dan a entender que vivía en un estado de pobreza y que incluso fue requerido para el pago de la renta obligatoria por el priorato del convento en el que su hija ejercía como monja.

A lo largo de su fructífera carrera existen documentos que atestiguan su alto nivel de maestría, como es el caso de aquellos que se refieren a la ceremonia de la boda de Ferdinando II. Refiriéndose a un ballet ecuestre fechado el 15 de julio, los textos describen que:

(...) durante la danza, el canto continuó un largo tiempo a plena voz con la melodía apropiada al clamor de ese sonido; cuando el canto paraba, era acompañado en ocasiones, con singular maestría, por la trompeta de Girolamo, el famoso trompetista de su Majestad (Solerti, 1905, p. 209)

Dentro de su método aparecen además una serie de poemas que nos dan la idea de su notoriedad y en cuyas letras se muestra perfectamente como ya no solo se habla de su arte desde el plano militar sino también desde un ámbito más expresivo, nombrándosele incluso como “Monarca de la Trompeta”²⁰. Esto nos demuestra el concepto que sus contemporáneos tienen acerca de la habilidad que Fantini poseía para suavizar el estilo guerrero asociado a la trompeta: “caballeros y damas languidecen por igual con alegría, su talento marcial puesto al servicio del amor”²¹.

¹⁹ Una carta enviada por el escritor musical Pierre Bourdelot a Marin Mersenne en la que se refiere a G. Fantini como “el más grande trompetista en toda Italia”.

Un hecho que ha escapado a los historiadores hasta hace poco es que incluso Frescobaldi pudo haber estado durante un breve periodo de tiempo (1628 a 1634) al servicio de Fernando II de Médici, coincidiendo evidentemente en el tiempo con Fantini.

²⁰ Poema de autor desconocido incluido en el método.

²¹ Poema de autor desconocido en la página final del método de G. Fantini.

Otra prueba de su tremenda habilidad era el dominio, poco común, de la rectificación labial para obtener sonidos intermedios entre armónicos²². En el testimonio que se conserva de su actuación con G. Frescobaldi, anteriormente comentada, se recoge como conseguía esos sonidos que despertaron los celos de trompetistas franceses, que veían en este recurso una imperdonable pérdida de timbre y cualidad sonora, críticas en buena medida fruto de la envidia que con certeza le tenían.

Al respecto, en la *Quinta Parte* de la *Prima sonata per salire dal Basso al Soprano*, se encuentran las primeras notas que no pertenecen a la tabla de la serie armónica. Fantini ya realiza una anotación al respecto:

Encontrará varios tonos que no estaban enumerados al inicio de este trabajo, estos son imperfectos si se desea mantenerlos; pero si se ejecutan rápidamente pueden ser usados (Fantini, 1638)

Su reputación se asienta principalmente en este método, publicado en 1638, que tras el de Bendinelli, es el segundo conocido en la historia de la trompeta. En la tercera página de su método podemos encontrar una ilustración (Anexo I: portada y Anexo II: ilustración), realizada cuando tenía 36 años de edad, con una medalla, presumiblemente de oro, en la que aparece la siguiente inscripción: FERDINANDUS SECUNDUS IMPERATOR. Acerca de esta medalla existen versiones que la presentan como un regalo directo del emperador Fernando II²³ y por otro lado se apunta a que el significado de la medalla es la pertenencia a la Hermandad Imperial de Trompetistas Militares que este emperador había fundado con la concesión de un Privilegio Imperial en 1623.

Los contenidos en su método son desarrollados de modo progresivo, partiendo del registro grave, al igual que Bendinelli y como más tarde hará Altenburg. La distribución de las lecciones de aprendizaje de este último, en las cuales me extenderé en el apartado dedicado a ello, se respeta lo expuesto en los métodos de Bendinelli y Fantini, lo cual nos muestra la tendencia natural a seguir una tradición que además había brindado excelentes resultados.

²² Resulta significativa la diferenciación que el autor apunta en el Prefacio cuando, señalando la tabla de armónicos que da lugar a las posibilidades primarias del instrumento, escribe: "...interpretar...como los otros instrumentos perfectos, incluso aunque la trompeta no tiene otras notas más allá de las incluidas en la tabla armónica..." (Fantini, 1638)

²³ El sobrino del Emperador fue aprendiz de G. Fantini.

Dentro de las piezas con una sola voz, las primeras 15 *toccatas* están pensadas por el autor para familiarizar al estudiante con las notas más asequibles para la trompeta natural. El picado múltiple, particularmente importante en las señales militares, es empleado desde el inicio apuntando, como más adelante señalaremos, los inicios del moderno “doble picado” en la trompeta. Encontramos en este uso del picado, al igual que en el trabajo de Bendinelli, la herencia de la escuela italiana de viento, representada por la figura de Girolamo Dalla Casa, quien dejó como legado la presentación más completa y sistemática de las diferentes posibilidades del uso de la lengua y sus efectos, tal y como hemos señalado en apartados anteriores.

Es de utilidad, al igual que en el caso del trabajo de Bendinelli, el utilizar como referencia las reflexiones que Dalla Casa incluyó en su trabajo. En la aplicación al ámbito del registro *clarino*, en las *toccatas* del método de Fantini, podemos observar que el modo adecuado de interpretar es a través del uso de una articulación suave, especialmente en las melodías con intervalos de segunda.

En cuanto a la arte de improvisar, es importante la información que se desprende de los ejercicios situados en las páginas 78 a 81 del método. En el periodo barroco es sabido que de los virtuosos del instrumento se esperaba mucho más allá de la mera lectura de la partitura. En los patrones recogidos en esta sección de su método, Fantini muestra un compendio con prácticamente todas las fórmulas melódicas que el trompetista podía utilizar a la hora de improvisar. Algunas aparecen compuestas de manera más libre mientras que otras aparecen de una manera más académica.

Una aportación histórica de Fantini, como anteriormente se ha apuntado, es la inclusión de 8 sonatas para trompeta y órgano en su método (Fantini, 1638, pp. 72-78&83-86). Estas sonatas, las primeras de su clase en el repertorio para trompeta, estaban diseñadas para la interpretación de la trompeta junto al órgano, sin viola da gamba ni otros instrumentos que tuvieran que dar soporte a la línea del bajo, la cual cumplía a menudo funciones únicamente de soporte armónico de la línea de la trompeta que, en contadas ocasiones, realizaba algún descanso que servía para que el órgano anticipase el siguiente motivo. La sonata número 3 (p. 74) es un claro ejemplo de las diferentes funciones que el bajo podía realizar.



Ilustración 38. Ejemplo de las funciones del bajo en el método de Fantini (1638, p. 74)

La parte más importante, en cuanto a número de piezas, del método de Fantini es la sección que incluye 70 piezas para trompeta y continuo (1638, pp. 27-65). En ellas, el autor ofrece variedad en la métrica, no cerrándose a un único modelo. La mayoría de ellas tiene forma bipartita AABB aunque algunas añaden más secciones con una estructura armónica que se aleja de las tradicionales progresiones que en el repertorio anterior a este trabajo se manejaban.

A diferencia del método de Bendinelli, Fantini en su trabajo incluye una única pieza (1638, pp. 17-21) comparable con las que Bendinelli escribe a 5 partes; de esa comparación podemos reafirmar y señalar, al ser Fantini continuador de esta disposición, como estable la división de voces y el protagonismo y los descansos significativos que Bendinelli incluía en su método.

En su trabajo, Fantini hace especial hincapié en la emisión del sonido, esencialmente en el picado. En las instrucciones que aparecen en su obra señala la importancia de articular con un picado preciso, advirtiendo que no es suficiente con el empuje del aire, que por sí solo no produce un buen efecto y que es necesario un picado definido que para él es "la manera correcta de tocar" (1638, p. 6). El uso de las sílabas es de nuevo, al igual que en el método de Bendinelli, una constante en el trabajo de Fantini. En el apartado dedicado a las señales militares, presta una especial atención al

germen de lo que en la actualidad es el doble picado, a través de las sílabas «"te" "ghe" "te" "ghe" "da"»²⁴, pero con un componente más expresivo pues esta articulación se hacía de modo desigual, especialmente en la interpretación de pasajes con valores cortos en velocidades moderadas o altas; únicamente se utilizaría el mismo picado cuando se trataba de interpretar un adorno conocido como *grosso* que consistía en picar de modo muy definido e igual sobre una misma nota varias veces.

The image displays six staves of musical notation for trumpet signals. The first staff is labeled 'Decima terza toccata' and features a 6/4 time signature. The second staff is labeled 'Decima quarta toccata' and uses a 3/4 time signature. The third staff includes the lyrics 'Da teghe teghe da teghe teghe da sa da teghe teghe da teghe teghe da sa' and has a 2/4 time signature. The fourth staff continues the lyrics 'da sa da sa da sa da sa' with a 2/4 time signature. The fifth staff is labeled 'Decima quinta toccata' and also has a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, rests, and repeat signs (double dots) indicating specific phrasing or repetition of notes.

Ilustración 39. Ejemplo del uso de las sílabas en las señales militares (Fantini, 1638, p. 10)

El autor utiliza diferentes tipos de escrituras de compás, sin embargo, son pocas las indicaciones al respecto del carácter o el *tempo*²⁵. En cuanto a las dinámicas, utiliza el *forte* y el *piano* convenientemente para producir el típico efecto de “echo”, ya utilizado en la música para *ensembles* de trompetas en los que un grupo de intérpretes a menudo se ocultaba de la vista del público con la intención de sorprender y hacer la interpretación variada y placentera.

La primera parte de su libro, escrita para el *uso militar*, incluye típicas llamadas militares. Incluye la tradicional *Chiamata di Guerra*, *Sparata di Buttasella*, *L'accavallo*,

²⁴ Fonéticamente podríamos entenderlo como ['te ge]

²⁵ En alguna ocasión utiliza expresiones como *Si deve fare allegra*; *Si facci allegra*, *Si deve fare presto* y *Adagio*, siendo éstas las únicas expresiones que aparecen

La Marciata, acompañándolas de indicaciones de unas particulares articulaciones, utilizadas como relación de la llamada con el uso para el que es concebida; por ejemplo: «"tut"-*"tia"*-*"to"*-*"vo"*-*"la"*» que podría entenderse como "todo el mundo a la mesa".²⁶

Así pues, al igual que Bendinelli, Fantini utiliza como recurso memorístico y de articulación la pronunciación de sílabas de cara a interiorizar las señales. Dedicó además apartados específicos (*Passaggi di lingua*) a la ejercitación del doble picado y otro apartado que se centra en el picado principalmente como recurso musical, *Modo di barrere la lingua puntata in diversi modi* (1638, pp. 10-11) (Ver Anexo X).

The image shows a musical score for a trumpet exercise, consisting of four staves of music in treble clef with a common time signature. The lyrics are written below the notes. The exercise is a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often used for articulation training. The lyrics are: le ra le ra li ru li ta te ta ta ti ta ta; ti ri ti ri ti ri di la le ra la la la la; te ghe te ghe te ghe di la de ra de ra de ra; ta te ta te ta te ta le ra le ra la ta te ta te ta; la ra le ra la ra la te ghe te ghe da te re te re da; ti a ti a da la la le ra la la la le ra le ra la; di a di a da ta ra te re da ta ra te re te re da; le ra le ra la ti ri ti ri da te ghe te ghe te ghe da; la la le ra le ra le ra te ghe te ghe te ghe te ghe ti ri ti ri ti ri ti; te re te re te re te re le ra le ra le ra te ghe te ghe te ghe di.

Ilustración 40. Transcripción de E. Tarr (1999, p. 111)

En este tipo de ejercicios nos intenta mostrar las diferentes posibilidades disponibles para la interpretación, dependiendo del contexto musical, con diferentes niveles de definición del picado:

- Más suave: «"le" "re" "le" "ra" "li" "ru" "li"»
- Intermedio: «"ti" "ri" "ti" "ri" "ti" "ri" "di"»
- Más duro: «"te" "ghe" "te" "ghe" "di"»

Al igual que en el trabajo de Bendinelli (1614), en la obra de Fantini se aprecia la influencia de Girolamo Dalla Casa, cornetista que fue pionero en la enseñanza a

²⁶ El autor indica en el libro "son dichas de esta manera, de modo que son mejor pronunciadas con la trompeta, y se convierten en más sencillas de articular con la lengua"

través del uso de las sílabas. Las interpretaciones de melodías en el registro *clarino* requieren de una destreza que no la hace comparable a la interpretación de repertorio moderno con instrumentos modernos. El procedimiento aceptado, como anteriormente se ha señalado, era el uso de las sílabas en los pasajes con intervalos de una segunda.

En el uso de las dinámicas como recurso interpretativo, el autor realiza anotaciones de importancia a la hora de establecer el estilo interpretativo en esa época y región:

Cuando encuentre notas largas deben ser mantenidas al estilo del canto, comenzando suavemente y después realizando un crescendo a lo largo de la mitad del valor de la nota, y después en la segunda parte realizando un decrescendo hasta el final de la nota, de manera que apenas pueda ser escuchada... (Fantini, 1638)

La idea inicial de recopilación de señales militares prevalece, al igual que en el método de Bendinelli, siendo el tipo de señales más o menos similar pero, en el caso del método de Fantini, éste incluye 6 compuestas libremente (1638, pp. 21-22) en las que se adivina el cambio de puro uso militar a un estilo más de música de cámara, tal y como señalan los eruditos como Meredith (1984), ascendiendo del registro grave al agudo y conectándolo con pasajes líricos en registro *clarino*, el cual requiere mayor flexibilidad, sutileza y control que una sencilla llamada militar.

En los 24 años que separan los métodos de Bendinelli y Fantini, el registro de la trompeta aparentemente subió del *la*⁴ de Bendinelli hasta el *do*⁵ de Fantini, incluso se llega al *re*⁵ en alguna de las últimas piezas. Este importante cambio de registro conecta con lo que se ha comentado anteriormente al hablar de la diversificación y “suavización” del papel de la trompeta. Quizás en su cabeza, además del concepto de evolución técnica, estuviera presente el anhelo de una emancipación de un uso puramente militar del instrumento.

Con ese nuevo estilo introducido por Fantini (1638), se establece la natural dualidad de la trompeta que más tarde Altenburg (1795) reafirmaría en su tratado y que sigue vigente en nuestros días.

La enorme diferencia entre los dos métodos, el de Bendinelli y el de Fantini, estriba en que el primero ofrece más de 300 piezas pensadas para *ensemble* mientras que

Fantini se centra más en el repertorio de trompeta sola con bajo continuo. Esto reafirma la idea del paso real de la trompeta desde la función meramente artesano-militar al “mundo del arte”.

6.2. Contexto

6.2.1. *El trompetista de corte a finales del s. XVIII. Periodo de convulsión.*

Es indudable la referencia continua en los diferentes textos estudiados a la importancia del uso de la trompeta a lo largo de la historia. Los autores revisados, especialmente Altenburg, mencionan su uso desde el tiempo de los antiguos Hebreos. En el contexto del Sacro Imperio Romano, las constantes referencias en los textos a capítulos bíblicos donde la trompeta es protagonista son una clara alusión y defensa de su estatus en el momento de su escritura (finales del s. XVIII). La tesis central de Altenburg era la justificación de la elevada jerarquía en el denominado Barroco musical a través de continuas referencias a los denominados como “antiguos” por él. En su tratado, este mismo autor insiste continuamente en los derechos de pertenencia a una clase social alta de su gremio por razón de su historia y su incuestionable utilidad y necesidad en el campo militar.

El periodo en el que los textos estudiados fueron escritos (finales del XVIII), un periodo de convulsión afectaba especialmente a la Europa central, donde muchas cortes comenzaban a ser disueltas una tras otra y los trompetistas que pertenecían a ellas eran consecuentemente privados de su medio de subsistencia. Se estaba produciendo a la vez un enorme cambio en el orden social y un cambio en el gusto musical que en la trompeta se concretó en el declive del estilo de interpretación denominado *clarino*.

6.2.2. *Reclamación del estatus de la profesión. Posición social y tradición.*



Ilustración 41. *El Rey Salomón con el sagrario transportado triunfalmente en Jerusalén*²⁷

Como antes se ha apuntado, un argumento de peso que se utiliza a la hora de elevar el estatus de la profesión es su asociación a lo bíblico. A través de las referencias a estos textos sagrados y la asociación de los sacerdotes al uso de la trompeta se le consigue dotar de mayor solemnidad y posición a este arte; incluso se alude que acompañaban al rey con suntuosos trajes y se les consideraba por su posición “trompetistas sagrados” (Altenburg, 1795, p. 15). En los textos revisados son también importantes las alusiones a los antiguos griegos y el importante uso de la trompeta tanto en la guerra como en sus famosos Juegos Olímpicos. A este colectivo se le tenía además una gran estima también en la época del antiguo Imperio Romano, donde tenían especiales derechos y privilegios y cuyas funciones incluían servicios públicos divinos, considerando el instrumento como sacro y exclusivo y al trompetista como músico noble (Altenburg, 1795, p. 19).

En el intento de preservar su posición, es abundante la referencia a una condición diferente a la de otros músicos de viento metal, trombones y trompas, basándose en el uso de estos instrumentos, como por ejemplo antes de algunas ejecuciones (un

²⁷ Philippe Galle (Nacido en 1537). El texto incluido dice así: “Como es costumbre, el profeta del Rey precede al arca de la alianza...La solemne procesión resuena con los clarines y la *buccina* llena el aire con sus sonidos....”. Haags Gemeentemuseum.

trombón lo anunciaba), actos de excomuniones, etc. De nuevo se hacen además alusiones a las Sagradas Escrituras para referirse a algunas de las ocasiones en las que el uso de estos instrumentos “menores”, desde el punto de vista de los autores, eran utilizados (Altenburg, 1795, p. 17). Del mismo modo no era permitida la intervención de trompetistas ya formados con aquellos que no lo estuvieran, con peligro de una importante multa (Altenburg, 1795, p. 23).

Es significativo el trato que se le otorgaba en las crónicas de los diarios de la época a otros instrumentos, como era el caso de la trompa, en comparación con la trompeta. Es ya revelador que este instrumento era mucho menos nombrado y cuando era nombrado su uso no era asociado a la música ceremonial. Eran considerados de un nivel social inferior con respecto a los trompetistas de corte o militares. Existen testimonios reveladores como la crónica del *Wienerisches Diarium* en la que se anuncia la orden de búsqueda de dos músicos “sirvientes” trompistas a los que se les acusa de desaparecer habiendo sustraído además ciertos objetos²⁸.

Al respecto son importantes los edictos que los textos recogen de los años 1661, 1711 y 1736, promulgados por la administración del Sacro Imperio Romano, en los que se pretende combatir el uso no autorizado de trompetas y tambores. En ellos se advierte que “ningún trompetista respetable, bajo amenaza de penalización que sería decidida por la hermandad, debe tocar con juglares, vigilantes de la torre, etc.” (Altenburg, 1795, p. 46). El edicto, en el marco del establecimiento de unos privilegios, pretendía también establecer unas normas claras que evitaran el mal uso que había por parte de algunos de los miembros del cuerpo de trompetistas de corte.

Paradigmático es el artículo octavo de los mencionados privilegios que otorgaba el Sacro Imperio Romano, donde se menciona que el “trompetista debe comportarse honestamente, sinceramente, temperadamente, etc. con el ánimo de prestar sus servicios en cualquier momento y ningún superior podrá procurarle un trato malo y deberá tratarlo como un oficial honorable” (Altenburg, 1795, p. 54). De nuevo se reclama a través de los escritos de la época un estatus superior al de cualquier otro músico o al de un simple soldado en la guerra. Incluso la existencia de una deuda del pagador podía liberar al trompetista de sus obligaciones, como recogía el mencionado edicto, insistiendo además en su octavo punto, en palabras textuales, en que “Como

²⁸ *Wienerisches Diarium*, 16 de julio 1740, no. 57

arte caballeroso debe ser protegido por todas las loables cortes en el nombre de los Privilegios Imperiales obtenidos” (Altenburg, 1795, p. 54). Es esta alusión y muchas más las que en los textos de la época, especialmente en el tratado de Altenburg, persigue el reconocimiento social que en aquella convulsa época presentaba un inevitable declive.

Otros aspectos fundamentales que servían de alguna manera para reconocer también una cierta posición dentro de la jerarquía social y militar eran el rango, la vestimenta y la paga. En cuanto al rango, usualmente solían tener el de sargento mayor. La imagen que debían dar era importante y por ello los ropajes utilizados, aunque variaban dependiendo del ejército, eran de gran calidad y con gran cantidad de adornos. La paga de un trompetista discípulo en Sajonia rondaba los 6 *thalers* imperiales y cuando éste era destinado a un regimiento recibía mensualmente 4 *thalers* imperiales y de 12 a 16 *groschen*. Ello era significativo del nivel de consideración que tenían y de la obligación que debían cumplir de “vivir en un gran estilo, especialmente cuando se es joven y soltero” (Altenburg, 1795, p. 55). Altenburg hace una interesante comparativa en la página 40 de su tratado donde presenta el sueldo de los trompetistas de campo en diferentes regiones de Europa, comparativa que viene a confirmar la importancia de su función en el ejército. Para que tengamos una visión clara de qué suponía el sueldo mencionado antes en un aprendiz que era destinado a un servicio en un destacamento (4 *thalers*), si ese aprendiz se liberaba por su propia cuenta de su posición de discípulo sin el consentimiento de su maestro, debía afrontar una multa de 50 *thalers* (Altenburg, 1795, p. 37). Es evidente que la consideración social se ayuda del apercibimiento a través de importantes montantes económicos para asegurar la posición.

6.2.3. *Evolución de la trompeta en la corte de Viena en la segunda mitad del siglo XVIII.*

Anterior a la publicación del tratado de Altenburg, se disponen de valiosos estudios que nos aproximan a una imagen clara del estatus y la importancia de la trompeta, especialmente en la Viena de 1740 a 1760.

Una valiosa fuente que nos describe el uso de la trompeta en la corte de Viena durante este periodo son las publicaciones del *Wienerisches Diarium*, cuyo descendiente hoy

en día es el *Wiener Zeitung*. Este medio comenzó sus publicaciones en 1703, convirtiéndose en el principal periódico de la Viena del siglo XVIII, además de una valiosa herramienta para las publicaciones oficiales de la corte, algo que en ocasiones puede generar dudas en cuanto a la fiabilidad de las informaciones descritas.

Un ejemplo de la utilización partidista de este medio es la crónica de la toma de juramento de un nuevo gobernante con la presencia de la emperatriz María Teresa, evento que el *Wienerisches Diarium* describe como una “procesión vista por una organizada multitud con la distribución de comida y vino para el público” mientras que la *Gazette de France* lo considera como “ceremonias que son seguidas por un alboroto de borrachos en las calles”. Es evidente que en este periodo Austria y Francia no mantenían lazos especialmente amistosos y la utilización propagandística que de este diario hace la corte es evidente. No obstante, la información que atañe al uso de la trompeta en la ciudad es más que valiosa y de una notable fiabilidad.

Las trompetas y los timbales son sin lugar a duda los instrumentos que tienen una mayor mención en este diario durante el periodo que comprende de 1740 hasta los inicios de la siguiente década. Estos instrumentos participan en los eventos de importancia celebrados en las iglesias tales como bautismos reales, bodas reales, procesiones, ceremonias de beatificación, consagraciones, ceremonias en honor de cardenales, etc.

Uno de los deberes de los trompetistas de los que existe mayor documentación era el de tocar en festivales reales. De modo que se pudiera permitir a las clases menos favorecidas el participar en esos eventos especiales de la familia real, se programaban dichos actos en grandes espacios abiertos repletos de simbolismo monárquico. Se solía repartir comida, vino e incluso medallones conmemorativos mientras las trompetas y los timbales sonaban. Aparecían en el rol de instrumentos de la realeza conformando el “magnífico regalo” que la realeza otorgaba a su pueblo²⁹. En sus actuaciones solían utilizarse de dos a cuatro coros, *ensembles*, de trompetas y predominantemente ejecutaban “piezas de campo”, fanfarrias asociadas al uso militar de este instrumento.

²⁹ Un claro ejemplo fue la coronación de María Teresa el 22 de noviembre de 1740. Tuvo lugar con la participación de trompetas a pesar del edicto de luto vigente que prohibía todo tipo de actividades de carácter festivo asociadas a celebraciones. Las trompetas eran esenciales para las celebraciones de iglesia y estado considerándose su participación mucho más allá de una mera diversión.

Cuando los miembros de la familia real viajaban o ejercían su posición en asuntos de carácter más privado, las trompetas y timbales no tenían ningún protagonismo pues probablemente el séquito utilizado era de menores dimensiones y su participación no era necesaria.

Sin embargo, cuando aparecían en público eran acompañados por la guardia real con su uniforme de gala y por los trompetas y timbales. Era también común el uso de estos instrumentos en los eventos de entretenimiento de la nobleza, tales como las procesiones o desfiles que durante el carnaval se celebraban anualmente. En alguna de las crónicas se recogen como hecho diferenciador las expresiones de *ensembles* de *Musik* y de *Feldmusik*. Una clara muestra de que, en ocasiones, participaban otros grupos que podían interpretar música “más elaborada” en comparación con las fanfarrias de los grupos de trompetas.

Aunque el uso de los trompetistas parecía estar reservado para los eventos en los que la familia real tomaba parte, no era una regla estricta y existen evidencias de que la alta nobleza también podía hacer uso de sus servicios.

Tal y como es presumible, las celebraciones de las victorias militares eran uno de los principales eventos en los que las trompetas tomaban parte. La utilización de estos instrumentos en su rol militar, y a raíz de ello su alta consideración en la corte de Viena, era todavía una característica fuertemente presente. Existen testimonios que adelantan lo expuesto más adelante en otra parte de esta tesis sobre el derecho que los trompetistas tenían para realizar movimientos atravesando líneas enemigas. Los mismos instrumentos, por sí solos suponían un valioso trofeo de guerra, tal y como recogen las crónicas³⁰. Los grandes movimientos de tropas, especialmente en la salida o llegada a Viena eran coronados por la actuación de trompetistas de manera que al pueblo se le ofreciera un espectáculo de renombre de manera que ayudara a los ciudadanos a tener conciencia de la preparación de la nación para la guerra y generase confianza en el lado propio y a la vez inquietud en el del enemigo. Los testimonios en este sentido tienen el lógico sesgo que el celo por guardar los secretos militares imprime a la publicación.

³⁰ *Wienerisches Diarium*, 9 abril de 1760, no. 29

Además de la relevancia del uso de las trompetas como instrumentos de alto rango, la utilidad de las mismas como herramientas de rápida difusión de noticias entre los ciudadanos también estaba presente. Muchos eventos utilizaban de estas llamada para anunciar su inminente inicio y los edictos concernientes a los asuntos más diarios eran anunciados al público con el sonido de las trompetas y timbales en las plazas públicas de modo que todo el segmento de la población pudiera acceder a los anuncios públicos y no solamente la élite que tenía acceso al diario.

Las ceremonias conectadas con el ámbito académico, especialmente con la universidad, y con otras facetas de la vida intelectual hacían uso también de las trompetas y timbales. Existen testimonios que describen la participación en ceremonias de graduación.

A finales de la década de 1750 descienden notablemente las crónicas que informan de la participación de trompetas y timbales. El descenso en el número de festivales es notable y el deseo de la emperatriz de recortar gastos económicos debido a las campañas militares, junto con las directrices llegadas desde el Vaticano a través de la encíclica *Annus Qui* (1749) del entonces Papa de Roma Benedicto XIV, provocan un descenso notable en la actividad de las trompetas y timbales. El edicto imperial de 1753 prohíbe el uso de trompetas y timbales en la iglesia y su uso en las procesiones no se considera conveniente. Sin embargo, los instrumentos pronto comienzan a reaparecer en varias iglesias. La prohibición que en un primer momento fue considerada como taxativa pronto fue relajando su aplicación, participando principalmente las trompetas como parte de la orquesta en las misas solemnes. Las celebraciones pasan a ser más austeras en general anticipándose los cambios que en la vida de la corte están por venir.

Así pues, las crónicas publicadas en el *Wienerisches Diarium* son una valiosa fuente que nos sugiere que tanto los trompetistas de la corte como los militares mantenían un alto estatus social respecto a otros músicos, mostrándose todavía como emblemas de poder. Además de ello, su uso fuera de estos contextos tenía gran importancia y repercusión, donde muchos de esos eventos estaban conectados con la iglesia y las hermandades religiosas. La prohibición de 1753 fue estrictamente observada en su inicio pero la necesidad del uso de las trompetas hizo que fuera relajándose su cumplimiento, aunque esto no pudo evitar el cambio que se estaba produciendo en la

sociedad y especialmente en la profesión; las necesidades de recortes económicos provocaron la simplificación de muchos de los eventos que con anterioridad reclamaban la participación de las trompetas y todo ello derivó en un número ostensiblemente menor de apariciones de los trompetas y timbales. Habían sido fundamentales y muy valorados como muestras de poder para Papas y monarcas en la primera mitad del siglo XVIII. Aunque la viabilidad del instrumento era posible igualmente en el siglo XIX, la inminente extinción del estilo *clarino* al igual que el descenso del uso de la trompeta en las ceremonias eran síntomas de los cambios sociales que presagiaban un inevitable cambio de orden.

6.3. *Uso de la trompeta en el s. XVIII*



Ilustración 42. *La trompeta* de J. C. Wigel, 1661-1726³¹

La consideración hacia este instrumento por parte del propio colectivo musical desde el punto de vista de otros instrumentistas, nos puede acercar a su estilo de ejecución desde una perspectiva diferente a la habitual. Tratados como el de J. J. Quantz (1752) nos pueden ayudar a comprender la interpretación de la música en general a lo largo de la primera mitad del XVIII. Su importante experiencia en diferentes regiones de

³¹ El texto dice así: “Trompeta. Cuando uno escucha mi tra-ra-ra resonando en el campo, los soldados se alegran, mi espíritu y coraje crece, uno puede ver como el corazón audaz por si mismo se llena de coraje, la sed por la sangre caliente del enemigo se incrementa; Ningun rey, príncipe o señor puede vivir sin nosotros, debemos contribuir al placer de su corte, a su majestuosidad y embellecimiento”.

Europa con muchos otros músicos de prestigio permite que su perspectiva sea lo suficientemente amplia para que abarque y ponga en común aspectos interpretativos de las diferentes zonas geográficas que en la amplia Europa se registraban.

Siempre ha de tenerse presente la arbitraria división y el amplio abanico que la denominación “Barroco” contempla pues se engloba, en un amplio periodo, un mismo estilo uniforme a multitud de zonas geográficas en las que siempre encontraremos matices diferenciadores. El intérprete ha de ser extremadamente cuidadoso y ubicar el repertorio tanto en el autor como en su contexto geográfico y social, abordando una interpretación históricamente informada, con rigor y desde una perspectiva estilística que huya de una visión dogmática puramente positivista y clasificatoria de la historia de la música.

Volviendo a las consideraciones que sobre el músico en general se tenían a mitad del XVIII, es importante entender el paso que se producirá del artesano al artista, el cambio de rol del intérprete. Hay aspectos indicativos que parecen anunciar tal cambio como son las consideraciones y diferenciaciones entre “artista o mero aficionado que busca entretenerse” (Quantz, 1752, p. 1). Igualmente, en el estudio de los textos se interpreta como se pone en valor la figura del músico a través de las exigencias o cualidades que se entienden necesarias, reclamando la exclusividad de este colectivo a través de la necesidad de poseer un gran talento.

Además de encontrar en los tratados revisados requerimientos actitudinales para ser un buen músico, del mismo modo se consideran indispensables diversas disposiciones físicas adecuadas a la naturaleza de cada instrumento. En el caso de los instrumentos de viento se entendía necesario contar con un cuerpo sano, buena respiración, complexión facial, especialmente la bucal, adecuada. Es muy interesante como Quantz en su tratado pone estos aspectos en común entre instrumentistas de viento y cantantes (1752, p. 4); de nuevo las conexiones entre la voz y la trompeta son manifiestas. En el s. XVIII era entendida de esta manera la aptitud para la música y una mejor disposición en uno u otro aspecto debía condicionar la elección de un instrumento. En cuanto a los condicionantes físicos, es ilustrativo como, ante la duda que el estudio de un instrumento de viento pueda perjudicar la salud, Quantz expone a la trompeta como ejemplo de instrumento que procura salud y longevidad a aquél que la estudia (1752, p. 24). En cuanto a la dinámica, la asociación a lo *fuerte* que se tiene

de la trompeta en esa época incita a deducir que su potencia dinámica, aun siendo menor que la de la trompeta actual, era considerada como grande y que se debía cuidar especialmente su uso en los acompañamientos (1752, pp. 375-379).

Respecto al uso de la trompeta en el s. XVIII, la tradición de la división, entre los toques de alarma y la sostenida emisión de un tono que conformaba las distintas maneras de tocar en la antigüedad (Altenburg, 1795, p. 23), es mantenida en la región de Sajonia durante el s. XVIII pero con la utilización del registro *clarino*; conformándose de esta manera una división entre las piezas de campo y el modo *clarino* como maneras de utilizar la trompeta en esta época. Esta *evolución* que el registro *clarino* habilita se verá reflejada en que de este modo la trompeta puede producir melodías en este registro alto.

La asociación de la trompeta a lo militar sigue plenamente vigente e incluso, dentro de este ámbito, tienen este instrumento una especial consideración. De nuevo su dinámica, su *ruidoso y heroico sonido* (Altenburg, 1795, p. 24), muestra a este instrumento como el idóneo para los cometidos castrenses. Es evidente cuando se hace referencia a su atemorizador sonido cuando se aproxima el enemigo y en el caso de Altenburg se relatan ejemplos de cómo con un ejército menor se vencía a otro mayor con la estrategia del uso de un toque continuo de trompetas ubicadas en diferentes posiciones que hacían imaginar al enemigo que el contendiente tenía un mayor número de combatientes (Altenburg, 1795, p. 25). Para los tratadistas de la época, su sonido, penetrante en el agudo y ruidoso en el grave, inspiraba valentía y coraje y se le consideraba por encima del resto de instrumentos pues era posible escuchársele desde lejos cumpliendo así una importante función.

De mayor importancia aún era el papel del trompetista que era encargado de transmitir algún mensaje al enemigo. Su trato ante el contendiente era similar el de un embajador, incluso con una mayor libertad de movimiento. Una vez utilizaba su instrumento, las líneas enemigas debían ofrecerle paso (incluso en el caso de no disponer de un salvoconducto) y estaba protegido por las leyes internacionales. El mensaje era cuidadosamente guardado por el trompetista para que no resultase ensuciado y éste debía tener siempre su trompeta visible para evitar ser atacado por patrullas enemigas. El mensaje solo debía ser entregado al comandante oficial. El trompetista además debía cuidar no revelar las debilidades de su propio ejército y a la

vez prestar atención para traer información acerca de la posición del enemigo o de cualquier otra circunstancia, solicitando al final un recibo del documento entregado (Altenburg, 1795, pp. 42-43).

Es evidente que la asociación a lo militar y a su vez a lo honorable, marca el carácter tanto de los trompetistas como de la manera de interpretar que presentaban. La prevalencia del oficio de trompetista de campo en referencia al de cámara tuvo una cierta influencia en cuanto a las consideraciones dinámicas y de articulación.

6.4. *Estilo de ejecución a finales del s. XVIII*

6.4.1. *Emisión del sonido*

Adentrándonos en lo escrito sobre la trompeta en concreto, los conceptos técnicos de la emisión del sonido a través de la vibración de los labios son evidentemente conocidos y explicados en los escritos de la época. Se hace especial hincapié en la dificultad de los sonidos intermedios entre armónicos y en cómo ha de dirigirse la presión del aire para producir estos sonidos que no son propios de la trompeta natural. A través de los textos estudiados podemos tener la certeza de que el dominio de estos sonidos intermedios no era algo sencillo y se requería de una destreza importante para controlar su emisión, sobre todo las emisiones prolongadas (Altenburg, 1795, pp. 68-69). Estas consideraciones advertidas por Altenburg nos dan una idea clara de cómo el paso al cromatismo en este instrumento, a través de la trompeta de llaves principalmente, supuso una novedad con un impacto realmente notable.

En cuanto al registro de las denominadas notas pedales, por la dificultad de su emisión se excluían habitualmente. El registro grave se tocaba generalmente con una mayor agresividad en cuanto a la dinámica mientras que en la medida que se ascendía en el registro se iba suavizando la misma (Altenburg, 1795, p. 71). En cuanto al registro denominado *clarino*, la referencia es en torno a las notas comprendidas alrededor la segunda línea adicional. Era una función claramente especializada y se requería una embocadura bien formada en la que los labios ejerzan una mayor fuerza hacia el centro, donde se consigue que el aire salga expulsado con más presión de modo que

las vibraciones aumenten. Altenburg apunta una serie de requisitos necesarios para que un trompetista pueda afrontar ese rol, insistiendo en que la producción de un agradable y puro sonido y la resistencia son esenciales (Altenburg, 1795, p. 96).

6.4.2. Aspectos generales

El estilo de ejecución inevitablemente estará condicionado por las características constructivas y por el tradicional uso de este instrumento asociado al ámbito militar, que conformarán unas posibilidades de articulación que definirán ese estilo. En cuanto a la articulación desde un plano general, tratados como el de Quantz nos muestran conceptos generales que nos serán de utilidad a la hora de definir las articulaciones. El concepto de ligadura y su uso está claramente definido por este autor. Destacaremos también como relevante el uso de las sílabas (que ya en los tratados de Fantini y de Bendinelli son utilizadas) para definir el uso de la lengua y los refinamientos en la emisión inicial del sonido.

A través de la dualidad en el uso de las sílabas «"ti"-“di”» Quantz nos apunta como aplicar severidad y fuerza o dulzura al inicio de una determinada nota. Se recomienda además el uso de la sílaba «"ri”» para dotar de agilidad a la ejecución de determinados ritmos. Igualmente se explica el uso del doble picado para dotar también de agilidad a ciertos pasajes y se insiste en la interpretación “desigual” de las notas rápidas de un mismo valor, algo en lo que Altenburg también insiste (Quantz, 1752, pp. 85-87).

Es relevante el concepto de uso de la ligadura que Quantz plantea como recurso de ayuda a la hora de resolver pasajes de dificultad. Este detalle, junto a la cuota de libertad que al intérprete se le otorgaba será de especial importancia cuando más adelante analicemos aspectos técnicos del repertorio de trompeta. Es también de relevancia, aunque Quantz se refiere específicamente al uso del arco en los instrumentos de cuerda, sus observaciones acerca del inicio la duración de los sonidos en los *Allégros*. Nos puede ilustrar como, aplicando estas observaciones generales, la interpretación dentro de la orquesta con la trompeta debía de tener cierta subordinación a estos principios, que además se condicionaban aún más por las características constructivas de este instrumento (Quantz, 1752, p. 293). El concepto del balance de dinámicas enfocado a la necesidad de destacar del plano sonoro

melódico, que Quantz también señala como importante, es igualmente un condicionante más de la interpretación, dentro de la orquesta, del mencionado instrumento.

6.4.3. *Articulación y dinámica*

Después de la elección de la boquilla y la adquisición de los conocimientos teóricos básicos, la articulación, a través del uso de la lengua y aire conjuntamente era impartida desde las primeras lecciones, como más adelante apuntaremos en el apartado dedicado a la docencia. El uso de las sílabas para definir las diferentes posibilidades de articulación era el proceso a seguir. Una vez se conseguía una articulación bien pronunciada en el registro grave se, comenzaban a trabajar en el medio y agudo.

Es importante señalar ciertas diferencias importantes respecto a la visión actual del picado en la trompeta. La exigencia en la actualidad de igualdad en el picado contrasta con la variedad de sílabas que procuraban a su vez una variedad en cuanto al refinamiento del picado en el barroco y en el periodo inmediatamente posterior. El concepto de doble picado no corresponde tampoco exactamente el que se desarrolló posteriormente, sería más bien una manera diferente de pronunciar las sílabas que responde a esa articulación desigual con la búsqueda de una mayor agilidad.

La exigencia de un picado definido, tanto en las labores militares como en las propias de la corte es algo señalado claramente en los textos revisados. La dinámica evidentemente guardaba relación con la articulación. La distinción entre notas principales y de paso era señalada a través del uso del *forte-piano* (Altenburg, 1795, p. 97), generándose del mismo modo la antes mencionada articulación desigual.

La libertad del intérprete en cuanto al uso de las ligaduras y diferentes picados era considerada parte de su aprendizaje y habilidad, se perseguía el imitar a los buenos cantantes. Altenburg presenta al respecto algunos conceptos básicos que nos señalan ciertos patrones de interpretación (1795, p. 97), como el uso de un picado corto en los pasajes ascendentes con saltos (arpeggios o intervalos mayores), el uso de la ligadura en pasajes rápidos con melodías con notas conjuntas. Si bien las indicaciones de

libertad en la ejecución son claras, también es manifiesta su advertencia de que solo se deben usar las mismas en el momento en que no aparezca nada en la partitura, debiéndose respetar aquello que aparece en el manuscrito (1795, p. 98).

El caso de las notas (mismo tono y duración) repetidas con puntos y ligadura, es tratado por Altenburg como un adorno y especifica la necesidad de crecer y decrecer en las mismas. A la hora de definir algunos aspectos de la interpretación de la trompeta como parte integrante de la orquesta a principios del XIX nos serviremos de este y otros recursos para establecer conclusiones y una propuesta de interpretación.

Esa libertad antes referida, es igualmente disfrutada por el intérprete en cuanto a lo que dinámica se describe. En los textos estudiados se incide en la necesidad de la adecuación al contexto de aquello que se interpreta y en la obligación de adaptar el volumen del sonido a estas propiedades referidas al tipo de música (con o sin texto), tamaño del grupo y el lugar (espacio cerrado a al aire libre).

Es necesario contemplar una serie de aspectos que eran comunes en cuanto al uso de dinámicas. Atenuar el volumen de una nota con valor largo ubicada entre figuraciones más breves era también un rasgo interpretativo de la época (Mozart, 1787, p. 261). Del mismo modo, las notas agudas de un pasaje con saltos solían interpretarse con mayor dinámica. En los pasajes de acompañamiento, con corcheas repetidas, se destacaba siempre por encima de las demás la primera, creándose además una breve separación (Mozart, 1787, pp. 262-264).

6.4.4. *Cromatismos y ornamentación*

En los pasajes con caída o subida de semitono era usual y formaba parte del estilo de interpretación el enfatizar ese giro de manera que *despertara ciertas emociones* en el oyente. En su tratado, Leopold Mozart dedica un importante apartado a este concepto (Mozart, 1787, p. 261). Esta característica, bien conocida en la interpretación barroca en general, nos la presenta Altenburg en su tratado y es de especial relevancia a la hora de abordar el repertorio para solista de finales del XVIII e inicios del XIX, donde la llegada definitiva del cromatismo a la trompeta procurará la novedad de un número significativo de pasajes cromáticos.

Hay mucha gente que da muy mal uso a todos los adornos arbitrarios, así como a las apoyaturas y a otros adornos esenciales. Mientras que el tiempo y los dedos lo permitan, ellos no dejan pasar ninguna nota sin agregarle algo” (Quantz, 1752, p. 120)

Quantz apunta hábilmente la necesidad de que el intérprete sea prudente a la hora de no abusar de los adornos. Si bien es cierto que para él los adornos expuestos son esenciales para lograr una buena expresión, indica que han de utilizarse con moderación, sin abusar. Para Quantz, “los trinos se ejecutan lentamente en las piezas tristes, pero deben ser más rápidos en las alegres”, algo que parece de sentido común. Aun así, en nuestros días encontramos todavía demasiadas interpretaciones equivocadas al respecto, desde el punto de vista aquí defendido. Ya en el contexto de su tratado se penaliza tanto la excesiva lentitud o rapidez en la ejecución de los mismos. De la lectura del tratado también se concluye claramente que aun cuando la nota aparezca sola en el trino, ésta debe ser acompañada de las necesarias apoyatura inicial y resolución final.

En cuanto a lo reflejado en los tratados de la época referidos a la trompeta, encontramos interesante cómo se apunta claramente a la libertad del intérprete en cuanto a los denominados adornos de interpretación (aquellos no escritos rítmicamente). Se señala además que se debe tener un gusto entrenado y si no se dispone de esa habilidad se ha de limitar la interpretación de los ornamentos a lo que esté indicado. Coincide Altenburg con el punto de vista expresado por Quantz en su tratado y además lo refiere explícitamente (Altenburg, 1795, p. 114). Altenburg, en la misma línea interpretativa en cuanto a ornamentación que Quantz, señala aspectos referidos a la duración y ubicación de las apoyaturas. En cuanto a los trinos, apunta la obligación de utilizar la nota superior en el inicio de los mismos. Es quizás el adorno que será más utilizado en el repertorio solista para trompeta, por ello es relevante el incidir en esta particularidad.

6.4.5. Duración de las notas y mantenimiento del pulso

Aunque a los ojos de un intérprete del s. XX la duración de los sonidos no pudiera albergar dudas pues la codificación utilizada en la actualidad es la misma a la utilizada en el s. XVIII, aspectos relacionados con las características constructivas de los diferentes instrumentos y los estilos interpretativos heredados ofrecían ciertos patrones interpretativos que han de ser tenidos en cuenta.

Para una correcta interpretación de los ritmos de acompañamiento, especialmente en los tiempos rápidos, en los textos estudiados se señala la conveniencia de acortar los valores para dotar de ligereza y vivacidad al pasaje (Mozart, 1787, p. 266). Del mismo modo, Quantz en su tratado indica la conveniencia de reducir valores y tocar corto en los acompañamientos para dotarlos de ligereza.

6.5. Hermandades. Su importancia en el estatus del trompetista y sus privilegios. El aprendiz

Como se ha mencionado anteriormente, la relación de lo trompeta con lo sagrado y la referencia a un uso propio por parte de sacerdotes en tiempos antiguos definen un carácter exclusivo que fue conformando las poderosas hermandades de trompetistas.

Las constantes alusiones a la participación de las trompetas en las ocasiones de real importancia y los decretos que establecían privilegios importantes pero también cuantiosas multas sobre aquellos que permitieran el menosprecio de este arte, refuerzan el papel de estas hermandades que persiguen mantener el papel de importancia de los trompetistas respecto a otros músicos y demás sirvientes, además de luchar contra el declive de su estatus social, consecuencia de una época convulsa y del cambio de gusto. La utilización de la trompeta era también distintiva de su rango superior. Su uso estaba asociado desde la antigüedad a los eventos de mayor rango. La constante contraposición con trombones y trompas se ejemplifica en fragmentos del tratado de Altenburg como el siguiente:

Los sacerdotes trompetistas, quienes siempre permanecían con el Rey, llevaban magníficos trajes, y eran, en aquel tiempo, completamente separados de los trompistas comunes, a quienes solamente se les permitía tocar sus trombones y trompas fuera del templo. Consecuentemente, esos sacerdotes eran investidos con el nombre de trompetistas sagrados. (Altenburg, 1795, p. 15).

Las constantes referencias que Altenburg hace a la época de los hebreos, se complementan con la publicación de decretos que insisten en los privilegios y obligaciones de los trompetistas de corte. Desde que en 1623 el emperador Fernando II concediera a los trompetistas un particular Privilegio Imperial, que restauraba algunos derechos que habían perdido, las exigencias imperiales en cuanto a la formación y preservación de arte fueron importantes. En estas disposiciones imperiales, que fueron renovadas y ampliadas sucesivamente, eran contemplados diferentes aspectos de importancia. Por ejemplo, las disputas referidas a los trompetistas de toda Sajonia debían ser estudiadas y resueltas por el jefe de la comunidad en Dresde; los diferentes gobernantes no podían resolver directamente las mismas. También se establecía la obligación de pagar una tasa que el Jefe de los Trompetistas era responsable de recoger y que se destinaba al pago de los funerales de los *hermanos* fallecidos, para la prosperidad de la hermandad y en honor al arcángel Gabriel quien era considerado su patrón (pues siempre era representado con trompetas), en preferencia sobre los demás músicos. Era también costumbre por ello el establecer una celebración anual en su honor.

Un signo de sus privilegios era su denominación de *noble y caballeroso arte* que además obligaba a la consideración del trompetista como un oficial más que tenía el derecho de vestir plumas de avestruz en su sombrero como signo de rango caballeresco. La noble consideración de este arte encontraba en el proceso de aprendizaje un terreno en el que se debía mantener esa exclusividad y rango superior. Un documento de sumo interés que Altenburg aporta es su aceptación como aprendiz. El pago de la tasa de 100 ducados era obligatorio para recibir la enseñanza de manos del maestro pero la circunstancia de ser su propio padre su profesor le eximía de tal pago, según recogían los privilegios de la hermandad. Una suntuosa asamblea de la hermandad con 34 trompetistas revestía el acto de la solemnidad donde se reconocía la capacidad del candidato y se le recordaba y advertía respecto a los derechos y deberes hacia sus compañeros (Altenburg, 1795, pp. 33-34).

Como muestra de esa alta consideración, no podían ser admitidos como aprendices aquellos no concebidos en puro matrimonio. No se podía acoger a un alumno sin que, al menos, tres o cuatro camaradas dieran su visto bueno. Al finalizar con un aprendiz, el maestro debía esperar al menos 2 años para acoger a otro. Un maestro además no podía acoger a un aprendiz si no había transcurrido al menos 7 años desde la finalización de su propio entrenamiento y sin haber realizado debidamente las obligatorias campañas; aquel que no había tenido el honor de realizar su labor en el campo de batalla no podía acoger un discípulo. Los dos años de aprendizaje eran independientes a la obligatoriedad del cumplimiento de funciones militares en batalla y no se podían solapar; solamente eran consideradas válidas las campañas que se realizaban una vez eran considerados ya liberados del aprendizaje.

El pago de la tasa era una obligación cuyo incumplimiento invalidaba el proceso de aprendizaje. Si fallecía el alumno durante el periodo de aprendizaje, el pago de la tasa igualmente se debía realizar. En caso de fallecimiento del profesor, si había transcurrido al menos un año, debía pagarse el resto de la tasa a quien el maestro hubiera designado. En el caso de que un alumno abandonase el aprendizaje, aun cuando adquiriera el dominio del instrumento, no debía ser tolerado en ninguna corte ni ejército aliado o enemigo. En el caso de que un aprendiz se relacionara durante su periodo de formación con mujeres y causara un embarazo, perdería el dinero aportado y además no podría ser admitido en el “noble y caballeroso arte de tocar la trompeta”.

En estas normas de nuevo se insiste en la distancia respecto a otros instrumentistas y se prohibía a los aprendices el asociarse con otros músicos de viento metal ni mucho menos enseñarles las piezas de campo. Una vez leídas y aceptadas estas normas, la carta que las contemplaba por los asistentes era firmada y comenzaba el periodo de aprendizaje. Estas reglas (Altenburg, 1795, pp. 35-37) nos muestran el alto rango que entre los miembros de la hermandad se observaba y se intentaba inspirar en los nuevos profesionales. La rigidez creciente de estas normas nos acerca a la verdadera intención de evitar el inevitable declive de las cortes y de sus trompetistas.

Una vez superado el periodo de aprendizaje, el aspirante era reunido y, una vez se comprobaba que su comportamiento había sido el adecuado, debía interpretar 5 piezas de campo como demostración de su capacidad. Una vez se cumplía este

requisito, el aspirante recibía una palmada en su mejilla y recibía su carta firmada por los asistentes que certificaba su superación del estatus de aprendiz.

Es fundamental el papel de estas hermandades y en los textos estudiados se advierte que para estas comunidades solo aquellos que hubieren estudiado el arte de acuerdo con los Privilegios Imperiales podían llegar a ser considerados como “entrenados” y que aquellos que no lo habían hecho de este modo o pertenecían a otras cortes o ejércitos no podían ser tolerados entre ellos.

6.5.1. *Categorías dentro del oficio*

Además de la más relevante, la división entre trompetistas de corte y trompetistas de campo, existían categorías subsidiarias en función del destino o de las tareas que se desempeñaban. Las más importantes eran las siguientes:

6.5.1.1. *Trompetistas de corte*

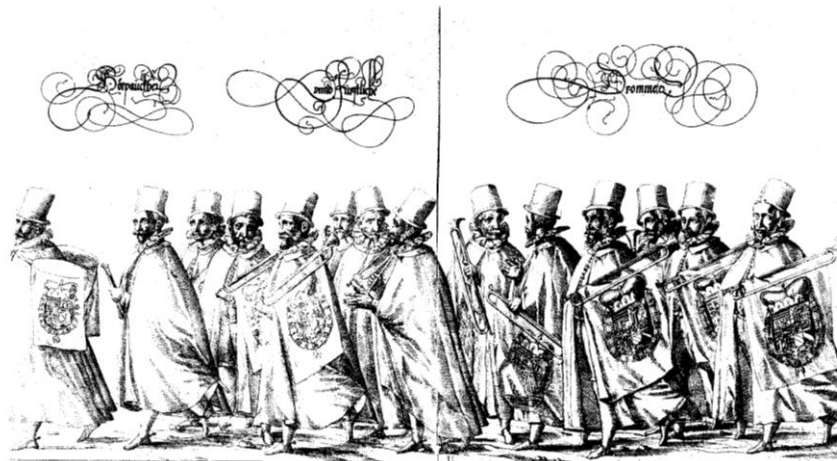


Ilustración 43. *Trompetistas de la corte de Graz en la procesión por el funeral de Carlos II*³²

La solemnidad de una corte requería de un cuerpo estable de trompetistas que, dependiendo del tamaño de la corte, podían oscilar desde 4 miembros hasta 12.

³² Georg Pehan, 1590. Stadtmuseum, Graz

Dentro de sus deberes se incluían los propios de la corte, la participación como músico de cámara, o como oficial de intendencia. En las grandes cortes estas funciones eran separadas pero en las pequeñas se compartían, e incluso se realizaban tareas de corte menor y fuera de lo estrictamente musical. Algunas de las funciones como oficiales de intendencia eran las de convocar en las audiencias a los emisarios, invitar a los dignatarios a la mesa, supervisar la labor de los sirvientes y viajar anticipadamente para asuntos de importancia, para lo cual un caballo estaba siempre preparado con la silla de montar para el oficial de intendencia.

Los trompetistas que eran empleados en la orquesta o en los grupos de cámara eran denominados trompetistas de cámara o de concierto.

Numerosos testimonios nos aporta Altenburg en su tratado de como los trompetistas de corte precedían a los soberanos y como en el anuncio de la guerra, de la paz e incluso de la proclamación del Emperador, su protagonismo era esencial.

6.5.1.2. *Trompetistas de cámara*

Es importante señalar como ya a finales del XVIII la distinción y consideración del trompetista de cámara era relevante. Aunque el estatus del trompetista de campo y de corte era de gran importancia, como intentamos argumentar en muchos de los apartados de esta tesis, aquellos trompetistas que además debían desarrollar labores de música de cámara eran liberados del resto de sus obligaciones, siempre y cuando no fuera absolutamente precisa su participación en esas otras labores. El trompetista de cámara o de concierto (Altenburg, 1795, p. 28) debía conservar su delicada embocadura para el registro *clarino*, por ello disfrutaban de descansos respecto a sus compañeros también trompetistas de corte. Además recibían una paga mayor y eran distinguidos con uniformes diferentes. Los datos muestran que un trompetista de cámara inevitablemente debía haber pasado por el campo de batalla anteriormente puesto que para ser trompetista de corte debía cumplir este requisito anteriormente.

6.5.1.3. Trompetistas de ciudad y trompetistas regionales

La posibilidad de tener trompetistas en las ciudades era una concesión que el Emperador debía otorgar. En el Sacro Imperio, bajo el mandato de Segismundo I, la ciudad de Augsburgo obtuvo ese privilegio en 1426 mientras que otras todavía habían de manejarse con músicos de torre. Más tarde, otras ciudades obtuvieron ese privilegio. Estos músicos realizaban igualmente labores en las orquestas locales.

Al igual que en el caso de los trompetistas de ciudad, el acceso al cuerpo a los trompetistas regionales no era sencillo si previamente no se había servido como trompetista de campo. Su servicio se prestaba en determinados distritos o dominios donde no se disponía de cuerpo trompetistas de ciudad.

6.5.1.4. *Trompetistas de campo*

Von Kriegs Beuelch vnd ämptern. XCII
Der Feldt Trommeter.



Zu ein Feldtrommeter bin ich	Lärmen blasen / zugreifen an
Erwählt / beim Hauptman halt ich mich /	Allzeit halt ich mich bey dem Fahnen /
Vnd wart auff ihn / die nacht / vnd tag	Wit blasen zu dem Essen rieß /
Das er mich allzeit haben mag /	Auch so man etwan ein Feindt brüeff /
In Zug rept ich vorm Hauptmann her	Oder gefangner wirt hingelent /
Mein blasen / erschelt nah vnd fer /	Dem Feindt oder cönig sendt /
Kan vnderschiedlich blasen wol /	Oder Blasung auff fordern wil /
Also / wann man sich fatten sol /	Bottschafften schicken / in der still /
Zum anzug / vnd auff sigen sein /	Weiß ich zu reden / wie / woh / was
Auch so der Feindt vorhand wärd sein /	Zuschweigen / wie sich zimet das.

Ilustración 44. *El trompetista de campo*³³

De acuerdo con las prerrogativas, solamente aquellos trompetistas que hubieran servido en la caballería en tiempos de guerra y al menos hubiera participado en una campaña podía usar el título trompetistas de campo. Ni si quiera un oficial de intendencia o trompetista de cámara podía utilizar esa denominación sin haber realizado el pertinente servicio. A la hora de acoger un discípulo solamente podían hacerlo si cumplían este requisito.

³³ El texto dice así: "He escogido ser un trompetista de campo. Estoy cerca del comandante, atendiéndole noche y día por si en cualquier momento me reclama. En el 'en marcha' yo corro delante de mi comandante y mi llamada resuena lejos y cerca...La trompeta anuncia la comida, el mensaje del enemigo, y suena antes de la ejecución de un prisionero. Levanta a las tropas para el ataque y es el medio de transmisión de mensajes. Es éste el estilo en el que yo se cómo hablar; cómo, dónde, y qué debe ser silenciado. Éste es mi lenguaje, mi comunicación. ¡debería ser universal!"

Se interpreta este matiz del servicio en el “campo de batalla” como distintivo de valor y honor. Un “trompetista de corte” tenía esa denominación menor, desde la perspectiva del colectivo profesional, en relación a los “trompetistas de campo”, incluso aunque realizaran labores de intendencia, de cámara o de concierto. De hecho un trompetista que sirviera en el regimiento solamente era considerado de campo si servía en las necesarias campañas.

A través de los textos revisados, se puede afirmar con certeza que los privilegios emanados a través de la publicación de los diferentes decretos se basan en el honor de aquellos que para los ojos de los coetáneos ofrecían su vida por el Sacro Imperio.

Dentro del ámbito del Sacro Imperio, existían otra serie de categorías profesionales como trompetistas de barco, guardia montada, etc. que respondían a funciones específicas.

6.6. *Formación del trompetista en el s. XVIII*

6.6.1. *Requisitos del alumno*

En apartados anteriores se ha intentado apuntar el carácter suntuoso del proceso de designación de un aprendiz. Más allá de los actos solemnes, un aprendiz debía observar una serie de requisitos que marcaban la idoneidad del alumno.

En los textos que se han podido estudiar se demandaba del aprendiz, además de obediencia a su profesor, un cuerpo sano, buenos pulmones y una correcta embocadura con dientes firmes y una lengua ágil. Del mismo modo, en muchos contextos tradicionalmente se ha venido observando la idoneidad o no de un músico en base a ciertas cualidades morfológicas (son comunes expresiones como “el alumno...tiene labios para la trompeta/trombón”, etc.). Afortunadamente, los recursos de enseñanza permiten que hoy en día, salvo en el caso de carencias físicas o psíquicas graves, cualquier persona puede alcanzar un nivel adecuado con la trompeta si es bien instruida y ejerce adecuadamente el instrumento.

El alumno de trompeta en la Europa central de finales del XVIII debía además tener conocimientos previos de música vocal e instrumental. Los profesores valoraban mucho el uso de la voz y el cantar las diferentes instrucciones musicales para un mejor aprendizaje. El valor del esfuerzo personal era igualmente una constante:

La experiencia nos enseña que hay mucha más gente ignorante entre los dotados de múltiples dones naturales que entre aquellos cuya diligencia e investigaciones han llegado a perfeccionar su talento mediocre. (Quantz, 1752, p. 13)

En cuanto a la importancia del pulso, que ya ha sido adelantada en un apartado anterior, se le exigía al aprendiz que en su estudio personal estuviera acostumbrado a llevar el pulso con su pie o su mano.

Como curiosidad, Altenburg, de cuyo texto se recoge el grueso de estos requerimientos, recomendaba no tocar justo después de comer ni beber nada frío después de tocar. Esta reflexión es exactamente la misma que Quantz recoge en su tratado (Quantz, 1752, p. 23).

Todos estos requisitos (Altenburg, 1795, p. 120) dirigidos a los alumnos nos muestran que el aprendizaje tomaba un punto de partida, en cuanto al nivel físico y mental del alumno, adecuado y exigente. Las exigencias derivadas de la alta consideración del estatus de aprendiz que los tratadistas observaban se ejemplifican en reflexiones como la que Quantz manifiesta. Debemos observar que la edad del aprendiz de la época dista mucho de la edad actual:

...además exijo, que el estudiante de Música se dedique plenamente y le aconsejo a los que no están dispuestos a adoptar la mayor diligencia posible, que renuncien al estudio de la Música, sobre todo si estudian con la intención de hacer su fortuna por medio de ella. (Quantz, 1752, p. 10)

6.6.2. *Requisitos del profesor*

La mentalidad abierta que en muchos aspectos se ha podido adivinar en los tratados estudiados se ejemplifica en uno de los requisitos que un buen profesor debía disponer. El docente debía instruir de una manera transversal que no fijase el ámbito

de estudio únicamente en las piezas de campo. Debía instruir progresivamente y aclarar cualquier aspecto que pudiera despertar dudas en el alumno.

Altenburg en sus reflexiones (Altenburg, 1795, p. 119) plantea que un buen profesor debe ser un buen trompetista y debe tener indulgencia y paciencia con las debilidades del discípulo, sabiendo alimentar además su deseo y motivación. La primera parte de este requisito se complementa (se entiende, más que se pudiera contradecir) con la reflexión que Quantz plantea cuando convenientemente disocia la facultad interpretativa de la docente: “Es muy posible que alguno pueda tocar bien y sin embargo no sepa enseñar” (Quantz, 1752, p. 8). Por los tratadistas de la época, ya era considerado como indicativo de buen docente el poseer conocimientos sobre armonía y ser más que “un simple instrumentista”. Quantz en su tratado, más que considerar como es un buen docente, sí observa claramente cuando un maestro es “deficiente”. Sobre todo se refiere en este caso a cuando el profesor enseña todo “de oído”, no maneja principios y conceptos claros y presenta aspectos técnicos e interpretativos inadecuados. Para Quantz:

Un mal maestro es aquel cuya ejecución no es clara ni agradable y que, por lo común, no tiene un gusto refinado;”...”; que prefiere el interés al honor, la comodidad al trabajo arduo, y los celos y la envidia al servicio del prójimo, en fin, un maestro cuya finalidad general, al enseñar, no es la Música (Quantz, 1752, pp. 8-9).

Las adecuadas condiciones morales, que tanto se ha procurado resaltar a lo largo de este trabajo como nexos de establecimiento de un estatus de “artista dentro de los artistas”, eran también requeridas a la hora de enseñar al alumno y también se les instruía acerca de cómo las debía respetar y de qué modo comportarse. En las palabras de Altenburg acerca de que el profesor “...debe enseñar a su discípulo los caminos del mundo y cómo comportarse correctamente en él.” se aprecia el componente transversal que anteriormente se comentaba que se condensa en un aprendizaje que va más allá de lo meramente musical. Se encuentra además en estos requisitos una concordancia enorme con lo que hoy en día debe ser un buen profesor, en opinión de muchos. Reflexiones como la que Quantz acerca de lo perjudicial del cambio frecuente de maestros pueden ser considerados también como plenamente vigentes.

6.6.3. *Lecciones. Conocimiento y competencia.*

Altenburg en su tratado plantea la distribución del proceso de aprendizaje en nueve lecciones. Para cada una de las lecciones preveía utilizar al menos un mes, tiempo en el que el maestro debía combinar tanto el señalar los aspectos susceptibles de mejora como aquellos en los que se registraba un adecuado progreso. Para él, “si el profesor ha instruido al alumno de esta manera, ha hecho su labor y puede tener la esperanza de ganar honor con él”.

En la explicación de sus ideas señala ya primariamente que no pretende recomendar su método como el mejor posible o el único. Inicialmente el profesor, desde el punto de vista de Altenburg, debe centrarse en procurar una boquilla que se adecue a las características del alumno. Seguidamente ha de mostrarle como coger el instrumento con las manos y como colocar los labios y producir el sonido. Debe vigilar especialmente que el alumno no hinche los carrillos³⁴ para que la presión de aire sea la adecuada. A continuación ya puede comenzar con la emisión de los 5 o 6 sonidos más graves del instrumento. Primero a modo de imitación del maestro y luego el alumno solo. Después se pasaba a la lectura de esos sonidos con partitura, para acostumbrar al discípulo a los símbolos. Esta lección de aproximadamente media hora, debía repetirse varias veces al día siempre teniendo en cuenta que el alumno no se cansara o dañase. Estos conceptos iniciales, en gran medida, son idénticos a los de la época actual.

En la segunda de las lecciones se le impartía al alumno conceptos del uso de la lengua. El picado nítido es de nuevo referido y la utilización de las silabas para obtener distintos tipos de articulación se enseñaba desde esta segunda lección, primero en el registro grave y más tarde en el agudo.

Desde la tercera lección Altenburg considera que ya es momento de comenzar la enseñanza de las piezas de campo, comenzando por las más sencillas. Gradualmente se habría de dar paso a las más complicadas de las piezas de campo y el resto de piezas, explicando siempre el maestro cómo y cuándo interpretarlas. Hasta esta

³⁴ Existía, un artilugio de piel que rodeaba la boca y que servía para entrenar la embocadura evitando el hinchamiento de los carrillos.

tercera lección la enseñanza, apunta Altenburg, debía ser principalmente sin partitura (aunque desde el inicio sí se va ir familiarizando poco a poco el alumno con ella).

En la cuarta lección se habría de comenzar con partituras de corales lentos, reconocibles y fáciles de asimilar. Poco a poco se debía ir ampliando la dificultad de los intervalos. Esta práctica, que debía dar consistencia y seguridad a la alumno, se debía combinar con la recopilación por su parte de las diferentes piezas aprendidas³⁵ para ejercitarse en el manejo de la escritura.

A partir de las siguientes lecciones el profesor debía ir introduciendo ya al alumno en la práctica del estilo *clarino* y en la interpretación de piezas nuevas y piezas con varias partes. En la parte final del método de Altenburg el alumno debía ejercitarse en el estudio y práctica de conciertos y piezas concertantes para dos trompetas.

El cuidado y el descanso eran y son importantes en la enseñanza de la trompeta. Durante el primero de los dos años que el aprendizaje duraba el discípulo debía descansar un día a la semana mientras que en el segundo cada dos o tres semanas. La mañana debía ser utilizada para el estudio del estilo *clarino* mientras que por la tarde las piezas de campo eran el objeto de práctica.

Estas lecciones en muchos de sus planteamientos no distan de los actuales, si bien, los tiempos y las finalidades de estudio son totalmente distintos. La edad del discípulo condicionaba importantemente el proceso de aprendizaje. En los valores transmitidos en las diferentes lecciones y en los requisitos de profesores y alumnos se aprecia un ensalzamiento del concepto del honor y de la tradición, lo cual nos puede mostrar lo sólido de los conceptos técnicos mostrados y lo fiable que puede resultar la aplicación de estos conceptos en el repertorio de las épocas cercanas.

³⁵ De un modo similar, tanto C. Bendinelli como G. Fantini igualmente recomendaban que los alumnos escribieran las señales en un cuaderno propio.

6.7. El instrumento. Evolución

6.7.1. El instrumento del s. XVIII y sus características constructivas.



Ilustración 45. Taller de un fabricante de trompetas de Christoph Weigel, 1654-1725³⁶

Como anteriormente se ha apuntado, durante el periodo Barroco, incluso bien entrada la época del Romanticismo (de 1600 a 1830-35), la trompeta usada en la orquesta era

³⁶ El texto dice: "El fabricante de trompetas. Uno sabe, a través del buen o mal sonido, como el metal ha sido trabajado! Cuando las trompetas resuenan alrededor de ti con un sonido falso y forzado a través del instrumento, tapa tus oídos! No muestres placer! Pero aquel, que con humildad sigue los pasos de su Salvador, recibirá el respeto y elogio, en un ambiente de gloria"

la conocida trompeta natural. El sonido no era tan fuerte como el de la trompeta actual debido a la longitud del instrumento y a que se utilizaban armónicos superiores, cuyo sonido es más débil. Se mezclaba mejor que la trompeta moderna con otros instrumentos pero tenía importantes inconvenientes que más adelante serán desarrollados, tales como que la escala era incompleta y muchos sonidos estaban desafinados.

Como anteriormente se ha apuntado, a diferencia de la trompeta moderna, el instrumento heredado del barroco no disponía de elementos mecánicos (pistones, llaves, agujeros y similares), que permitieran al intérprete obtener una escala completa desde el registro grave hasta el agudo. Se trataba simplemente de un tubo metálico largo, enrollado en espiral o doblado que contenía una columna de aire de longitud total fija. Por tanto, el instrumento se encontraba hasta cierto punto limitado a aquellas notas que pueden producirse a partir de una columna de aire fija, los denominados armónicos. De ahí la denominación de trompetas naturales.

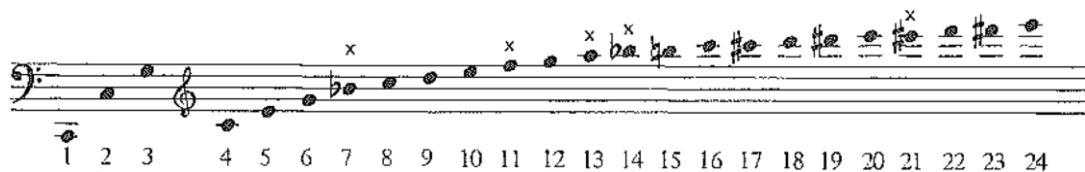


Ilustración 46. Tabla de armónicos de la trompeta natural en Do

El 7º y el 14º armónico están aproximadamente un octavo de tono bajos, el 11º un cuarto de tono alto y el 13º un cuarto de tono bajo. Entre el armónico 21º y 22º hay un cuarto de tono. Eran defectos consecuencia de la acústica del tubo que generaba el sonido que debían ser enmendados por experimentados intérpretes.

El registro de Do¹ a Do² (ver figura anterior) era designado como *Principal* y curiosamente ese primer armónico debía obtenerse con una boquilla similar a la de un trombón, El registro de Do⁴ a Do⁵ era conocido como el registro Clarino, como en anteriores apartados hemos señalado, y era tremendamente exigente. Un trompetista muy dotado podía tocar en todo el registro pero lo cierto es que lo usual era que estuvieran especializados en los diferentes registros y funciones.

Las trompetas naturales del s. XVIII presentaban una variedad de materiales de fabricación que conformaba diferentes modelos con diferentes prestaciones. La plata y el cobre eran los metales más utilizados y la principal finalidad del constructor era conseguir una buena unión entre las diferentes partes del instrumento, para procurar facilidad de ejecución y un sonido puro y claro.

El instrumento al que Altenburg se refiere principalmente en su tratado es la trompeta natural ordinaria que se usaba especialmente en la caballería y que era fabricada en plata o cobre³⁷. Se componía de seis secciones que formaban tres tubos principales. En cuanto el grosor del metal, se distinguía dependiendo de la función para la que el instrumento estaba pensado. Un metal grueso procuraba la necesaria resistencia y sonido fuerte y penetrante requerido en una trompeta de campo o en una trompeta para el registro principal, mientras que un metal más fino era idóneo para el estilo de interpretación *Clarino* o para un trompetista de concierto, ya que procuraba una mayor facilidad de ejecución en el registro agudo con un sonido más agradable. El tono recomendado era el de Re pues se adaptaba a las necesidades tanto de las trompetistas de campo como a los de cámara y permitía desenvolverse en el registro agudo.

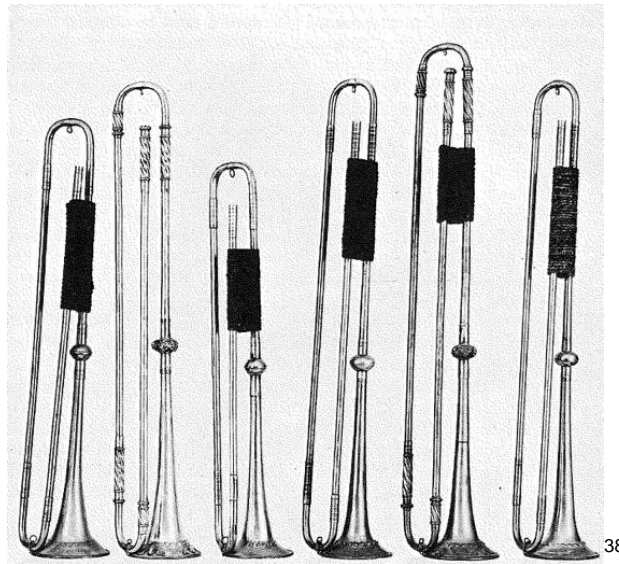


Ilustración 47. Seis trompetas fabricadas por la familia Haas. Fotógrafo: Hoffmann

³⁷ Materiales constructivos que atenúan más si cabe la dinámica.

³⁸ Seis trompetas fabricadas por la familia Haas, de la colección Bernouilli (Greifensee, Suiza). De izquierda a derecha, las tres primeras fueron fabricadas por el fundador de la dinastía Johann Wilhelm Haas. Fotógrafo: Hoffmann.

6.7.2. *La limitación de la tabla de armónicos y los recursos técnicos*

El vacío durante muchos años en la continuidad en la fabricación y la falta de costumbre en las técnicas de interpretación posibilitaron que la trompeta natural haya sido un instrumento difícil de recuperar. En las características constructivas de los antiguos modelos podemos encontrar también respuestas a como resolvían el problema de la ejecución de aquellas notas que estaban fuera de la tabla de armónicos.

De importancia es lo que sucede en las zonas situadas antes (detrás) y después (delante) de los labios sometidos a vibración: los denominados ambientes pre vibratorios y pos vibratorios, que interactúan. La generación del sonido de la trompeta no depende exclusivamente de la región de aire vibrante que, desde los labios del músico, se extiende hasta el extremo del instrumento. La vibración de los labios imprime al aire regímenes de oscilación dentro de la boquilla y del instrumento, pero también en la cavidad bucal del músico. Las modificaciones de las resonancias anteriores a los labios del músico (en las regiones previbratorias) son capaces de modificar la dinámica de la columna de aire postvibratoria (que ocupa la boquilla y el instrumento).

Para que se produzcan notas en el registro grave, el paso de aire debe estar abierto, la lengua bajada en la posición de la primera vocal y los labios lo más sueltos e hinchados posible. El registro agudo, al contrario, requiere que la lengua se arquee hacia arriba, acercándose a la parte anterior central del paladar (en la posición de la tercera vocal), dejando el mínimo espacio al paso del aire y cerrando casi el paso desde la cavidad bucal. Además, los labios, en tensión, deben plegarse de manera que ofrezcan una resistencia muscular suficiente a la presión que el registro genera y que se transmite desde el instrumento hacia la embocadura. De este modo, para obtener tonos estables en el registro *Clarino* debe reducirse en lo posible el volumen de la boca, aunque no siempre se obtenga un timbre satisfactorio.

De mucha importancia al respecto es el diseño de las boquillas de trompeta del s. XVII y XVIII que difiere básicamente del actual. Ello facilita un mayor volumen sonoro de los

armónicos de frecuencias más graves, permite mayor definición a los armónicos más agudos y permite un mayor control de los tonos intermedios.

La superficie interior regular y suave del cuerpo del instrumento que las réplicas actuales consiguen, hace que cueste tocarlos más con la debida afinación. Los componentes de los instrumentos antiguos eran conformados de planchas martilleadas manualmente, lo que producía una serie de irregularidades que permitían al músico variar con mayor facilidad los armónicos naturales sin provocar cambios importantes en el timbre. El posterior recurso de la fabricación de trompetas naturales con agujeros responde a una aspiración de acercarse a esa capacidad de inflexión, pero procura inevitablemente un alejamiento de una rigurosa interpretación históricamente informada; se trata en definitiva de una modificación sustancial del timbre que, si bien obtiene una correcta entonación, desvirtúa, en relación al instrumento original, la sonoridad de la nota en cuestión.

A pesar de la flexibilidad de ejecución que las antiguas trompetas naturales permitían al intérprete, el cambio de gusto de compositores y público exigía un instrumento más ágil y capaz de tocar melodías como el resto de la orquesta. Desgraciadamente para la trompeta estos recursos eran insuficientes y las modificaciones de cara a conseguir un cromatismo real llegaron cuando a este instrumento ya se le había relegado, dentro de la orquesta, a un papel muy secundario.

6.7.3. Análisis de muestras de sonido

Desde una perspectiva personal, tras la interacción experimentada con la trompeta natural, el instrumento propio del siglo XVIII, que ofrece además las mismas prestaciones que la trompeta de llaves en el momento en que éstas no son utilizadas, se ha podido observar como las características constructivas del instrumento condicionan tremendamente muchos de los parámetros interpretativos. El instrumento utilizado en esta experiencia ha sido una trompeta artesana en Re (Afinada a 415 Hz) marca Monke (de nuestra propiedad) con una boquilla marca Egger. La metodología se ha basado en el estudio práctico, performativo y analítico del método para trompeta barroca de E. Tarr (1999), de los estudios incluidos por el mismo autor, además de las señales y estudios de los tratados de Bendinelli y Fantini.

Se aprecia claramente como la emisión nítida del sonido, sobre todo en el registro grave, demanda de una clara articulación, cuyo resultado además se atenúa en el oyente, ya que el instrumento ofrece una resistencia natural provocada por las características de la boquilla utilizada en la época y por la morfología y material del cuerpo del instrumento. Continuando con la articulación, en el registro agudo el instrumento demanda una articulación más suave, y el picado desigual que los tratados presentan ofrece un resultado sonoro realmente agradable por la ausencia de cualquier atisbo de agresividad, además de proporcionar la necesaria agilidad.

El característico sonido *rasgado* que esta trompeta ofrece hace imposible conseguir la dinámica cercana al *forte* que en la actualidad conocemos. Es curioso como fácilmente puede “romperse” el sonido en el momento en que se supera cierto nivel sonoro. Inevitablemente, en un *forte* interpretado con una trompeta actual en un repertorio del siglo del XVIII, no se debe de ninguna manera presentar toda la potencia que el moderno instrumento dispone. Del mismo modo, tanto las características interpretativas como las características constructivas del instrumento provocan una disminución de la dinámica, una atenuación en los valores largos.

Para confirmar las percepciones descritas, se realizó un registro sonoro y posterior análisis espectrográfico a partir de muestras tomadas tanto en la trompeta natural como en la moderna trompeta en Sib de pistones, la trompeta que es más utilizada hoy en día para la interpretación de la composición de Haydn.

Después de analizar cuantitativamente las grabaciones y gráficas de la mencionada sesión experimental, podemos llegar a las siguientes conclusiones, que confirman lo ya comentado anteriormente en este apartado.

Podemos ver a continuación las tres primeras gráficas correspondientes a la grabación de la trompeta natural. En las figuras 1 a 6, el eje horizontal corresponde la frecuencia (Hz), a los diferentes armónicos, mientras que el eje vertical corresponde al tiempo de permanencia del armónico (ms; milisegundos).

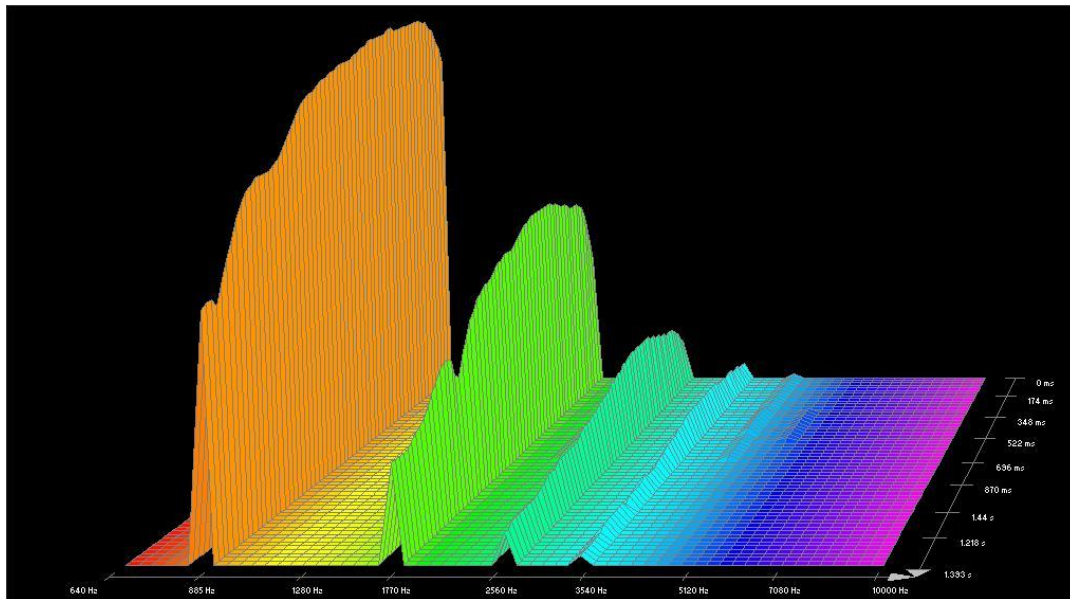


Ilustración 48. Análisis comparativo de muestras sonoras. Figura 1

Esta primera imagen (figura 1) corresponde a una nota en dinámica *piano* (un Reb) y se aprecia que el quinto armónico, a mitad de la emisión desaparece.

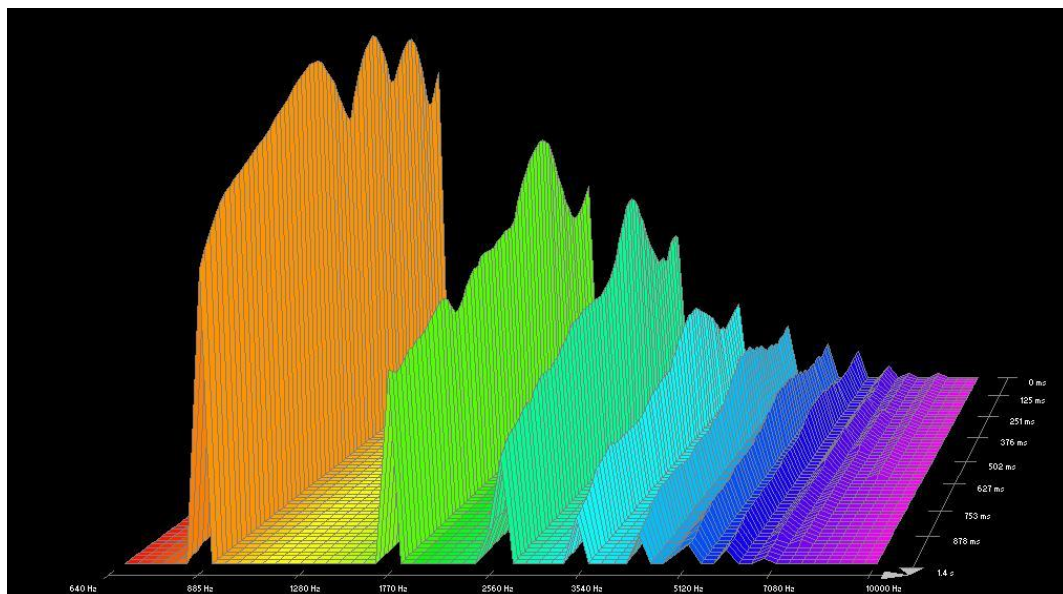


Ilustración 49. Análisis comparativo de muestras sonoras. Figura 2

Esta segunda imagen corresponde a una dinámica de *forte* (un Reb) y se aprecia claramente que hay mayor número de armónicos.

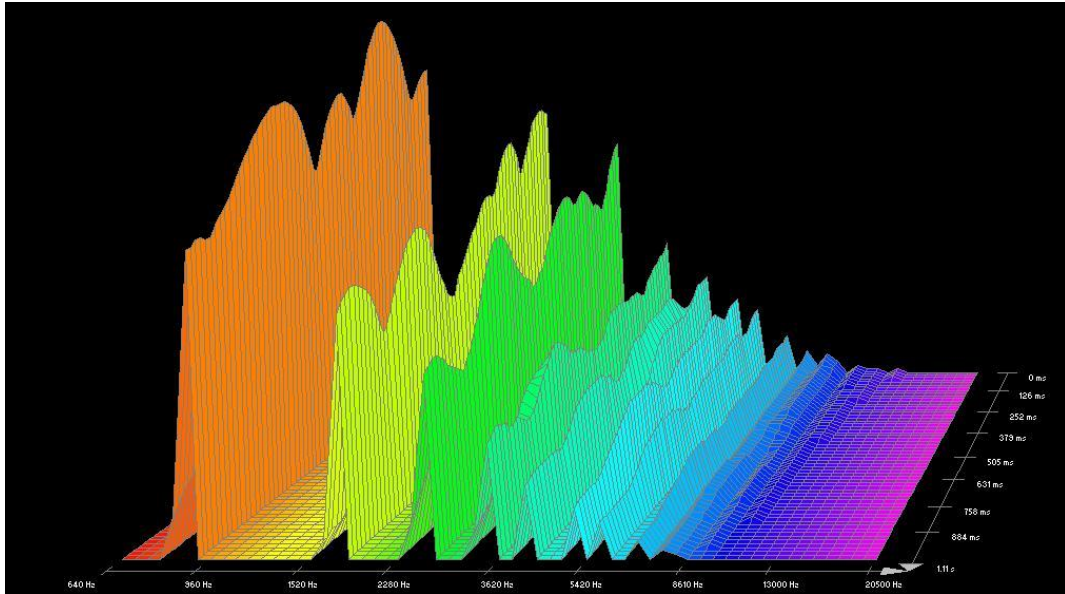


Ilustración 50. Análisis comparativo de muestras sonoras. Figura 3

En esta tercera imagen, la gráfica se corresponde a la dinámica *fortissimo* (Reb). Como era de esperar, cuanto más fuerte se interpreta la misma nota más armónicos se detectan. Podemos apreciar que en el *fortissimo* se detectan alrededor de 11 armónicos claros. Tocando *piano* (figura 1) solo 5 (siempre contando la fundamental como primer armónico).

Ahora podemos repasar las gráficas generadas a partir de las muestras de la trompeta moderna en Sib.

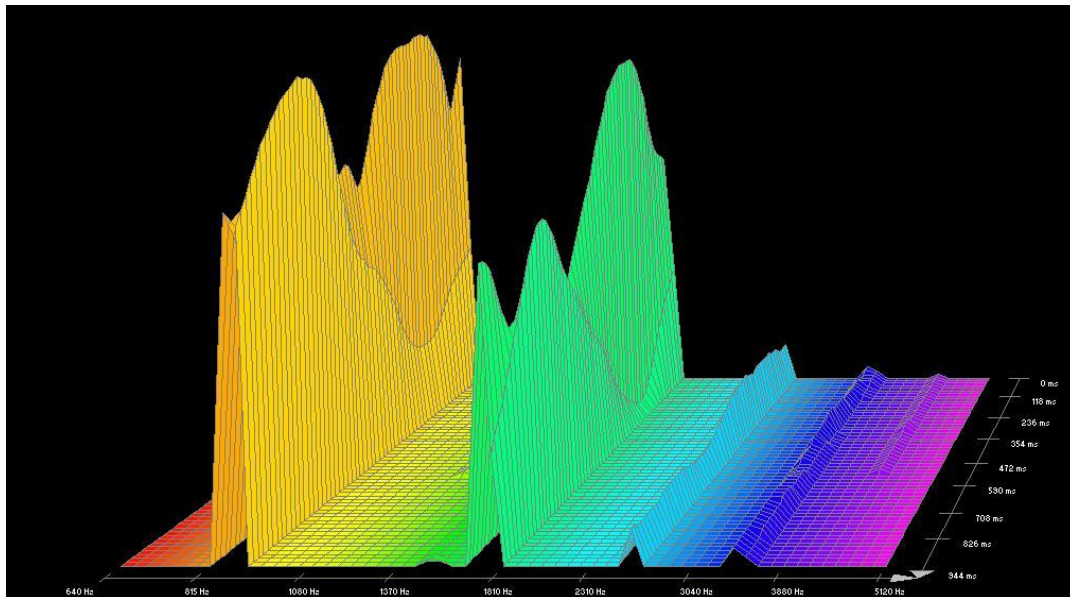


Ilustración 51. Análisis comparativo de muestras sonoras. Figura 4

Esta primera imagen corresponde a una nota en dinámica *piano* (un Reb) y se aprecia que el quinto armónico, a mitad de la emisión desaparece. Como primera conclusión podemos afirmar que en la dinámica *piano* no hay diferencia apreciable significativa, en cuanto a este parámetro, entre los dos tipos de instrumento.

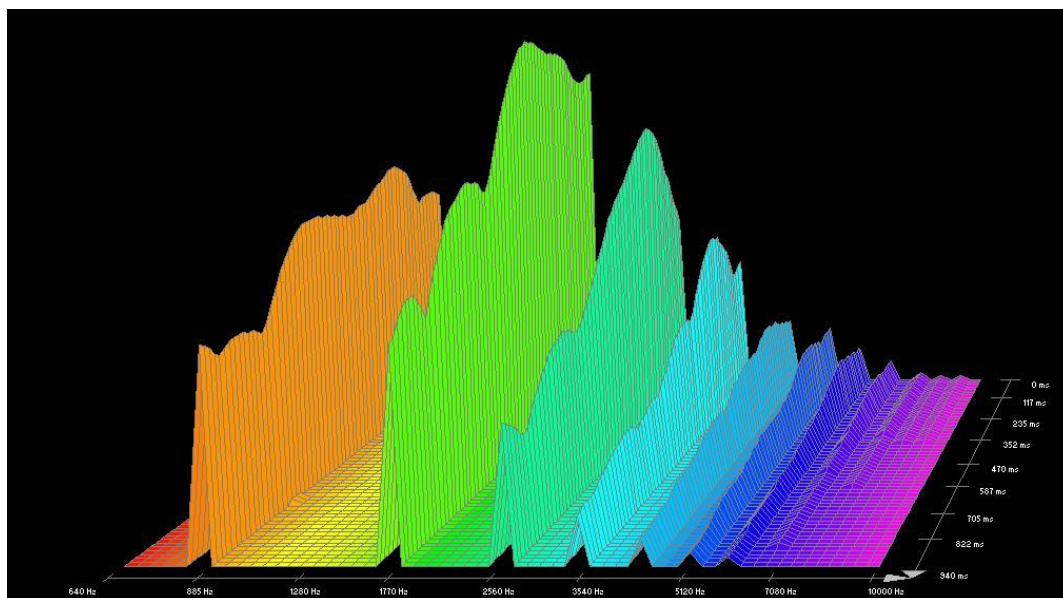


Ilustración 52. Análisis comparativo de muestras sonoras. Figura 5

Siguiendo con el análisis comparativo, esta segunda imagen de la trompeta en Sib (figura 5) corresponde a una nota en dinámica *forte*.

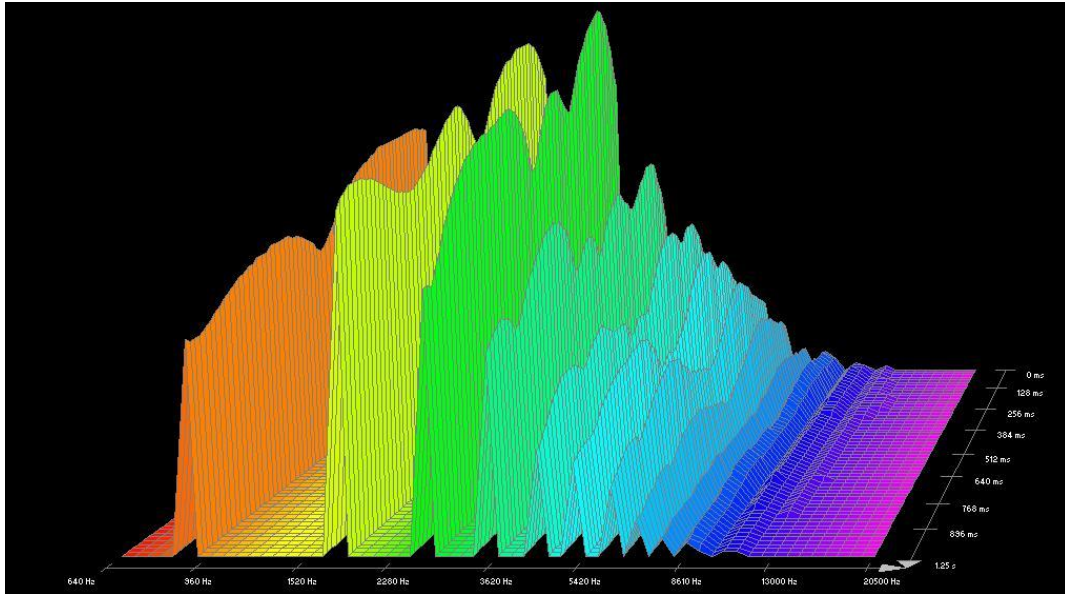


Ilustración 53. Análisis comparativo de muestras sonoras. Figura 6

Tras esta gráfica (figura 6), en este caso en *fortissimo*, podemos apreciar que, tocando muy fuerte, los últimos armónicos se mantienen con un nivel estable mientras que en la trompeta antigua caen mucho más pronto a lo largo de la emisión (figura 3). También podemos observar como el primer armónico predomina sobre el resto en la trompeta natural.

Esta diferencia significativa apoya la idea de que la dinámica en la trompeta moderna debe ser atenuada al final de la nota para emular la sonoridad de la trompeta natural.

A continuación vamos a observar el cambio de timbre a lo largo del tiempo, midiendo la envolvente general (intensidad a lo largo del micro espacio de tiempo de la emisión).

La envolvente se puede tipificar a través de los siguientes parámetros: Ataque, Decaimiento, Mantenimiento y Desvanecimiento o extinción³⁹.

Tras el segundo experimento de grabación analizamos el conjunto “*ataque-decay-sustain*” para observar si es apreciable en la envolvente ese cambio de timbre que se puede intuir en la escucha (doble muestra):

³⁹ Los términos utilizados en el ámbito de la edición profesional de audio son *Attack*, *Decay*, *Sustain* y *Release*, respectivamente.

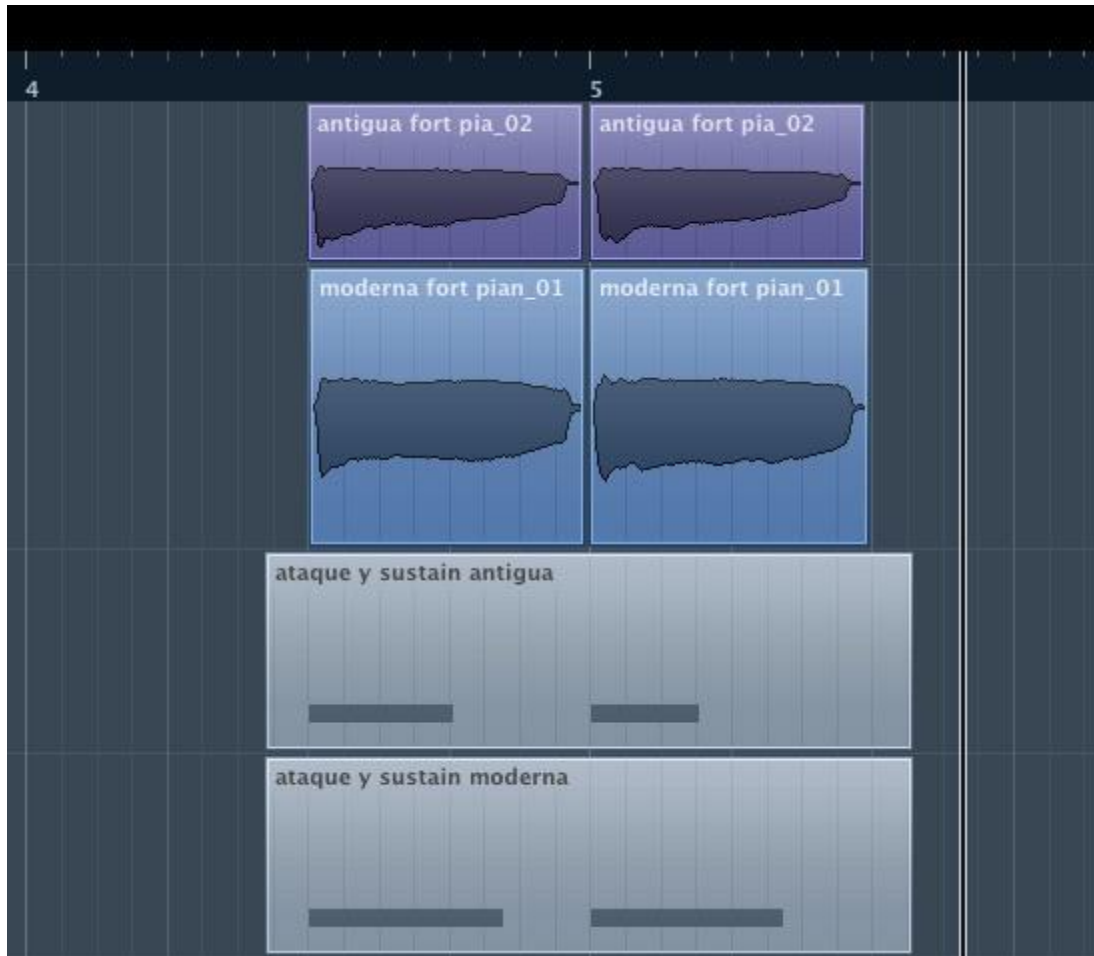


Ilustración 54. Análisis comparativo de muestras sonoras. Figura 7

Como se aprecia en la gráfica, la forma de onda de la grabación de la trompeta antigua parece remitir, atenuarse y por tanto estrecharse su envolvente antes que la trompeta moderna. Hemos idealizado (figuras de abajo dentro de esta figura 7) el punto en el que se observa cuando el cambio tímbrico apreciado en la escucha, y también en la gráfica, empieza a girar hacia el *release* o extinción. Se aprecia en las barras de la parte de abajo (parte de debajo de la figura 7), que las muestras correspondientes a las grabaciones de trompeta antigua son más cortas, el sonido se apaga antes.



Ilustración 55. Análisis comparativo de muestras sonoras. Figura 8

Para comprender la extensión o longitud real del conjunto ataque-decaimiento-sostenido por parte de un músico hemos traducido la longitud de las barras en su equivalente en la partitura, ejemplificando la diferencia de duración en el sonido (figura 8).

Volviendo a la experiencia personal, dentro de la práctica, se ha procurado también experimentar durante varias semanas el uso de la embocadura *clarino*. Las exigencias del registro demandaban en mayor medida el picado desigual y se procuraba un mayor desgaste en la resistencia, siendo necesario el utilizar una embocadura más cerrada y con una presión central mayor. Se aprecia que, si bien se gana mucha calidad en el registro agudo, se pierde en el grave.

Se ha tenido la oportunidad, a través de este análisis y la experiencia personal, de conocer como las diferentes particularidades, tanto en el estilo interpretativo como en los aspectos técnicos que en el tratado de Altenburg se indicaban, responden perfectamente a las sensaciones que un intérprete experimenta y que inevitablemente vienen dispuestas por las condiciones constructivas.

6.8. *Declive en el uso del “arte” y desarrollo del cromatismo en la trompeta*

El importante cambio en el orden social que a nivel europeo se estaba registrando provocó que muchas cortes fueran disueltas y consecuentemente muchos de sus trompetistas perdieron su medio de subsistencia.

El tratado de Altenburg, fuente primaria que ha servido de principal referencia en una importante parte de esta tesis, puede ser entendido como la última defensa de un orden social en vías de desaparición. El arte de la interpretación del estilo *Clarino*, que tanto virtuosismo emanaba, experimentó de primera mano este declive que fue fruto de ese cambio social que propició paralelamente un cambio en el gusto musical.

Las cortes en las que los trompetistas prestaban sus servicios vieron muy reducida su capacidad económica y con ello inevitablemente la calidad de los trompetistas se devaluó pues cada vez estaban menos motivados y eran menos los interesados, que además estuvieran capacitados, en aprender el oficio. Altenburg relata como en las principales cortes de Sajonia realizaban su labor más de 100 trompetistas y percusionistas que en el momento de escribir su tratado eran ya desempleados (1795, p. 51).

El declive de la profesión se veía acompañado y aumentado por la desunión en las diferentes hermandades que era a su vez también consecuencia del incumplimiento de algunos privilegios del Imperio como el hecho inapropiado por parte de algún profesor de cobrar menos de lo estipulado a un aprendiz (Altenburg, 1795, p. 52) o tener más de un alumno (algo tampoco permitido). Se produjo un aumento de número de trompetistas aprendices pero un notable descenso en la calidad de los mismos. Buena muestra de ello es el punto de vista que Quantz manifiesta en su tratado:

¡Cuánto ha cambiado la Música en Alemania! En muchas cortes y ciudades donde antes floreciera la Música y se educara tanta gente capaz, hoy no reina más que la ignorancia. En la mayoría de las cortes donde antes habían músicos muy competentes, e incluso algunos que eran excelentes, hoy se ha adoptado la costumbre de ocupar los puestos de Música

más importantes con gente que no merecería los últimos puestos en una buena orquesta.
(Quantz, 1752, p. 6)

El concepto del honor asociado a los trompetistas, tan valorado dentro de la profesión y asociado a la valentía en el campo de batalla, era visto en también en decadencia por Altenburg quien creía verlo como causa del declive de la profesión, cuando tenemos la certeza que en realidad no era la causa sino la consecuencia del declive económico.

La trompeta de llaves, que ocupa una parte importante de esta tesis, contrariamente a lo que algunos mantienen, no fue consecuencia del declive del estilo *Clarino* sino de la necesidad de la búsqueda del cromatismo como consecuencia del cambio de gusto.

Los experimentos más importantes realmente comenzaron, al menos, en 1770, cuando los trompetistas de corte todavía gozaban de esplendor. Las primeras tentativas no fueron exitosas y por ello estos prototipos fueron desconocidos o muy poco conocidos y en un ámbito muy local. El desarrollo del instrumento cromático a lo largo de la segunda mitad del s. XVIII fue paralelo al declive de la trompeta en el rol de instrumento de orquesta y como solista, en cuanto a que los compositores escribían dotando de un mayor peso a la melodía fruto del cambio estético. Para cuando la trompeta cromática estuvo ya a un buen nivel de prestaciones y tuvo cierta proyección (primeras décadas del s. XIX), ésta, como protagonista, había sido ya relegada únicamente al rol de solista.

Más adelante detallaremos como, a pesar de obtener un éxito notable, el prototipo más conseguido, que fue la trompeta de llaves de Anton Weidinger (ver Anexo VII), no tuvo continuidad suficiente ni en la interpretación ni en el uso del instrumento por parte los compositores. La llegada de la trompeta de válvulas marcó un punto de inflexión en el origen del desarrollo del instrumento actual más común en la familia de las trompetas.

6.8.1. *Primeros intentos de cromatismo en instrumentos de viento metal*

El primer instrumento conocido al que se le aplicaron llaves fue la trompa, diseñada por Ferdinand Kölbl⁴⁰. Existen testimonios de que en 1756 ya experimentaba con el instrumento. Fabricó dos trompas y mantuvo su invención en secreto, mientras, tanto él como su yerno perfeccionaban su técnica. Tuvieron un éxito notable en la presentación de su invento (Dahlqvist, 1974) y obtuvieron el reconocimiento de la corte. Se trataba de un instrumento bastante caro de fabricar, difícil de tocar y requería de una considerable práctica. Por ello Kölbl no tuvo seguidores, a pesar de que existen indicios de que era conocido en alrededor de 1770, siendo además sobrepasada su invención por la llegada de la técnica que a través del uso de la mano en la campana consigue la rectificación de la altura del sonido, que por entonces vio la luz.

Según algunas fuentes (Dahlqvist, 1974), las primeras menciones respecto a la trompeta de llaves corresponden a Christian Friedrich Daniel Schubart en su *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*⁴¹. Este libro fue publicado en 1806 por el hijo del autor, Ludwig; su padre moriría en 1791, siendo publicado 15 años después de su muerte. El autor estuvo en prisión desde 1777 hasta 1787, siendo dictado el libro de 1783 a 1785. El manuscrito contenía numerosos borradores de la pluma y hubo de ser enteramente reconstruido. En este texto se encuentran referencias a los instrumentos de metal con llaves y en concreto a experimentos realizados con la trompeta:

Incluso se le ocurrió a un trompetista de Dresden promocionar trompetas con llaves; pero el tono de la trompeta casi desaparecía completamente, y casi ocasionalmente se podían escuchar tonos híbridos producidos a medio camino entre una trompeta y un oboe (Schubart, 1806)

Como veremos más adelante, esto coincide con los testimonios de aquellos que por primera vez escucharon a Anton Weidinger. Christian Schubart mantuvo que este instrumento fue rechazado ya que su sonido fue considerado como insatisfactorio.

⁴⁰ Ferdinand Kölbl nació en 1700-1705 y se trasladó a San Petersburgo en 1725, a la corte de Pedro I.

⁴¹ "Ideas para una estética del arte musical"

Schubart menciona igualmente a Michael Woeggel, un trompetista de 1771 que ejerció en Durlach:

Él [Woeggel] fue el primero de tener la afortunada inspiración de curvar la trompeta de modo que era capaz de alcanzar la campana y modificar los tonos. Las trompetas con llaves para él parecían haber perdido demasiado su carácter; por esta razón él llevó adelante este invento, sin el cual se hubiera perdido el llamativo sonido de la trompeta. (Schubart, 1806)

Woeggel había oído probablemente acerca de la trompeta de llaves pero no parecía satisfacerle en absoluto y en su lugar eligió como más idóneo el sistema de modificar la altura del sonido a través del uso de la mano en la campana.

Atendiendo a las indicaciones de Schubart respecto a las trompetas que eran traídas desde Dresden, se deduce que dichos instrumentos eran escuchados en otras cortes, de ahí el testimonio de Woeggel, o incluso cabe la posibilidad de que el mismo Woeggel viajara a Dresden. Es esta circunstancia la que parece señalar que los primeros intentos de cromatismo en la trompeta pudieran tener origen en esta ciudad. Un dato que apoya esta posibilidad es que el trompista de la corte Joseph Hampel también desarrolló la técnica del uso de la mano en la campana para modificar la altura del sonido, pudiendo ser el rechazo a la trompeta de llaves el germen del uso de esa técnica.

Existen también indicios en el uso del cromatismo, en relación a un trompetista, Schwanitz, de la corte en Weimar. Desde 1758, año en el que fue desvinculado de sus funciones hasta 1769, año en el que retornó a su puesto, continuó viviendo en Weimar y mantuvo correspondencia con Altenburg, de la cual se puede deducir que impulsaba una especie de trompeta con varas y agujeros como recurso de obtención de los sonidos intermedios. Los intentos no eran consistentes y su perfil de artesano amateur fue clave para que su prototipo de instrumento no tuviera proyección.

El siguiente intento de cromatismo, a través del acortamiento del tubo principal con el uso de agujeros, llegaría desde Holanda, hacia mitad de la década de 1780. Los agujeros no eran cubiertos por llaves sino por los dedos del intérprete. Es interesante la descripción que se hace en una de las crónicas del *Allgemeine Musikalische Zeitung* en 1815:

El primer intento conocido por mi persona de completar la escala de la trompeta a través de agujeros parece haber sido fabricado por un alemán o un holandés. Mr. Ernst Kellner, un habilidoso instrumentista y uno de los músicos privados del Rey, detalló como hace treinta años, antes de su llegada, cuando era trompetista en Holanda, él tocó una trompeta con agujeros. Sin embargo no he podido obtener más información [respecto a este instrumento] en este momento, por lo que desconozco si ha llegado a ser reconocido o introducido en otros lugares. (Allgemeine musikalische Zeitung, 1815)

Todo parece indicar que Kellner fue conocedor del sistema de agujeros en la época de 1780-1785. Como anteriormente se ha comentado, los experimentos con llaves eran incluso anteriores por lo que es creíble este testimonio. Para Kellner era obviamente complicado el cubrir los agujeros con llaves y por ello prefería el uso de los agujeros directamente con los dedos, en un modelo especialmente diseñado de modo compacto con la intención de poder acceder cómodamente a dichos agujeros. Probablemente, la falta de éxito del instrumento propiciara que Kellner dejara de usarla.

Existe documentación que aporta información respecto a otros intentos en la búsqueda del cromatismo en la trompeta hacia finales del siglo XVIII:

Nessmann (Cristoph Friedrich). Artesano del oro y la plata de Hamburgo, un [músico] amateur y en 1793 un hombre con talento. Llegó a desarrollar una poco común habilidad en uno de los más difíciles instrumentos, la trompeta. No satisfecho con ello, como habilidoso mecánico que era, perfeccionó su instrumento a través de continuados intentos con llaves insertadas en el instrumento de manera que podía tocar en la octava principal (la cual de otra manera solamente produce las notas [Do³, Mi³, Sol³ y Do⁴]) los tonos intermedios, Do³, Do#³, Re³, Re#³, Mi³, Fa³, Fa#³, y así hasta Do⁴. Lo conseguía afinadamente y con cierta facilidad, incluso en pasajes rápidos; y yo mismo atestiguo el buen efecto [de su técnica] en aquella época...en aquel tiempo había decidido proveer a la trompa de una mejora similar. (Gerber, 1813)

Gerber, el autor de esta biografía, vio y escuchó este instrumento cuando visitó Hamburgo en 1793. Nessman podría haber fabricado el instrumento un año antes como mínimo ya que la técnica necesaria para dominar un instrumento de estas características difícilmente se puede desarrollar en un periodo inferior de tiempo. Guiándonos de la experiencia de Gerber, el prototipo de Nessman tenía de la tradicional forma alargada con una separación entre la sección del tudel y la de la

campana. Nessman conseguía tocar cromáticamente de Do³ a Do⁴ a través del uso de tres llaves que modificaban el sonido en medio tono, tono entero y tono y medio respectivamente. Las llaves estaban de algún modo ocultas al estar situadas en la parte de la unión de las dos piezas principales, unión que estaba rodeada de una cuerda de algodón.

Es posible que todavía hubieran más aportaciones y experimentos en torno al cromatismo de los instrumentos de viento metal antes de 1800. En el diccionario musical, que data de 1802, Heinrich Christoph Koch detalla lo siguiente:

Varias personas han intentado generar el mismo avance que la trompa ha experimentado a través de la técnica del uso de la mano en la campana, parte de ellos a través de una vara especial, y parte de ellos a través de llaves añadidas, además de a través de boquillas especiales. Sin embargo, ninguno de esos experimentos han sido capaces de llegar a ser exitosos. (Koch, 1802)

Koch probablemente no pudo ser conocedor de los intentos de Weidinger (de quien desarrollaremos la figura en el siguiente apartado) y sus exitosas actuaciones. Algunas de sus consideraciones son extraídas a través de la reflexión sobre el tratado de Altenburg. Sin embargo Altenburg no hace mención en los mismos términos que Koch en cuanto a la trompeta de llaves. Ello nos lleva a deducir que Koch fue conocedor de los intentos relacionados con la trompeta de llaves a través de otros intentos relacionados probablemente con la ciudad de Dresden o alguno de los lugares hacia los que fueron mandados los instrumentos allí diseñados; a ello se le unía el hecho de la decadencia del instrumento y la pérdida de popularidad como solista, especialmente desde 1750.

No es complicado deducir porqué los experimentos relacionados con la trompeta de llaves eran generalmente desconocidos. Los resultados, con contadas excepciones, eran insatisfactorios y generaban frustración y desencanto entre los pioneros.

En la última parte del siglo XVIII todavía el registro *Clarino* era utilizado habitualmente y por ello el objetivo no era conseguir el registro agudo más fácilmente pues ya existían especialistas que podían alcanzarlo. Fue a inicios del siglo XIX, alrededor de 1805-1810, cuando el uso del registro *Clarino* se convirtió en problemático y los sistemas de obtención del cromatismo en la trompeta cobraron mayor relevancia,

especialmente en la figura de Anton Weidinger, quien realmente fue el único pionero que pudo saborear el éxito de su invención. El nuevo estilo de composición no motivaba a las nuevas generaciones de trompetistas a desarrollar el registro más agudo (Do⁴-Do⁵) ya que se centraba en la primera parte de esa octava (Do⁴-Sol⁴) y en las notas graves. Pocos trompetistas fueron manteniendo la técnica del registro agudo y además no eran considerados ni reconocidos en su maestría al nivel que seguramente merecían.

6.9. A. Weidinger

Como hemos visto en el anterior apartado, aunque anteriormente (principalmente desde 1750) se registraron intentos de conseguir cromatismos en la trompeta⁴², el primero en conseguir resultados realmente significativos fue A. Weidinger.

Anton Weidinger nació en Viena en 1767 y su maestro fue el Jefe del Cuerpo de Trompetistas de la Corte, Peter Neuhold. En su carta de superación de la fase de aprendizaje (en 1785) se adivina el talento inusual que poseía “para interpretar las señales militares y muestra aptitud en el agudo registro clarino”, completando incluso el periodo de aprendizaje en un tiempo menor a los dos años obligatorios. De estas dos inestimables cualidades puede deducirse que en primer término era un intérprete con un inusual gran talento y que era muy hábil tanto en el estilo asociado al registro principal como al clarino.

Una vez termina su fase de aprendizaje pasó a formar parte de la caballería del regimiento del Príncipe Adam Czartorisky como trompetista de campo hasta 1787, año en el que pasó a formar parte del regimiento del Archiduque José II.

Las fanfarrias procesionales y especialmente las piezas de campo requerían un tono áspero y rudo por parte del intérprete, aunque los trompetistas que pertenecían a este cuerpo tenían capacidades más que suficientes para interpretar otro tipo de música y

⁴² Tal y como se ha comentado en el anterior apartado dedicado a ello, destacan especialmente los antecedentes de trompetas de varas (poco ágiles para pasajes rápidos), las experimentaciones realizadas por Ferdinand Kölbl (experimentos con llaves en trompas en 1756) y las tentativas de Schwanitz antes de 1769, en Viena.

además hacerlo con un sonido más dulce. Por otro lado, tanto melódicamente como rítmicamente, las fanfarrias eran cada vez menos elaboradas, algo que era común en otros géneros musicales con la excepción de los conciertos compuestos para instrumentos solistas.

Pronto comenzó a sentirse cansado de las restricciones que tenían las partes para trompeta natural que debía interpretar en su servicio militar. Esa inquietud personal le hizo abandonar en 1792 el mero trabajo como trompetista de campo para buscar un mejor salario en el Cuerpo de Trompetistas del Teatro y la Corte Imperiales y así dejar de lado un ámbito profesional en el que las fanfarrias no conseguían despertarle motivación. Su incuestionable competencia reclamaba el desarrollo de su labor como trompetista de concierto.

Dentro del gremio no era el único que manifestaba esas sensaciones. La apatía hacia el rol de la trompeta en la música escrita parecía atrapar tanto al papel dentro de la música militar como la civil. Una vez abandona su puesto en el cuerpo militar, es contratado en Teatro Imperial de Viena. Durante esos años (aproximadamente entre 1792 y 1796) comienza a experimentar⁴³ con la trompeta de llaves⁴⁴. Durante ese periodo, su notable competencia le confiere un rápido y suficiente dominio del instrumento y consigue convencer a Haydn, como más adelante veremos, de la oportunidad de cambiar del papel que en aquel momento tenía la trompeta para convertirla en un instrumento solista más.

La figura de este trompetista y lutier es fundamental para el desarrollo del instrumento para el que Haydn escribirá su famoso concierto, la trompeta de llaves.

⁴³ Era común en la época, como hemos visto en anteriores apartados, que los propios intérpretes fueran a la vez lutieres y fabricaran sus propios instrumentos.

⁴⁴ Es más que probable que Weidinger hubiera conocido diferentes prototipos de la trompeta de llaves antes de comenzar su exploración en este campo.

6.9.1. Concierto para Trompeta y Orquesta en Mi Bemol Mayor. Franz Joseph Haydn y la trompeta de llaves de Weidinger; intento de proyección del instrumento

Aunque Anton Weidinger siempre ha sido considerado el inventor de la trompeta de llaves, cuando el concierto de Haydn se recuperó ya entrado el siglo XX, gracias a una grabación realizada en un fonógrafo en 1938-39, se generó cierto debate al respecto. El concierto data de 1796 y los antecedentes que en esa época se manejaban partían de que Anton Weidinger inventó la trompeta de llaves en 1801. Se producía pues una contradicción sobre aquello que se daba por sentado hasta entonces. A raíz de ello se indagó acerca de los antecedentes de este instrumento, obteniéndose referencias de finales del siglo XVIII anteriores a la fecha del estreno del concierto de Haydn. A pesar de esta controversia y de los indicios que apuntan que la trompeta de llaves tenía ya repertorio anterior al concierto de Haydn, es indudable que el desarrollador del instrumento fue Anton Weidinger y la obra que encumbró a su “invención” fue el concierto de Haydn. Por ello podemos afirmar sin lugar a duda que tienen una posición de relevancia extremadamente superior a cualquier otro actor implicado en el desarrollo de este novedoso instrumento.

Durante la época de residencia del maestro austriaco (Haydn) en Inglaterra, demostró su inquietud hacia las mejoras técnicas que se venían experimentando en la trompeta. Las novedosas trompetas de varas y de agujeros presagiaban que el cromatismo había llegado a la trompeta para modificar su tradicional rol.

En su vuelta a Viena, no tardó en contactar con su amigo A. Weidinger. La trompeta de llaves fue desarrollada por A. Weidinger entre 1793 y 1796, año en el que Haydn finaliza el concierto. El componente personal de amistad entre compositor e intérprete se hace evidente cuando el maestro austriaco es invitado a la boda de A. Weidinger en 1797. Esta circunstancia, la amistad que les unía, se vio complementada por la situación profesional del maestro austriaco, cuando la disolución de la orquesta de los Esterházy dio como consecuencia una temporal libertad a Haydn, permitida por el príncipe Nicolás; Haydn, aunque fue reclamado para volver a Esterházy, solamente tenía la obligación de componer una misa anual. Sin demasiadas demandas por parte de sus mecenas, el maestro pudo componer su concierto para trompeta.

Como hemos señalado anteriormente, el declive del estilo *clarino* a finales del siglo XVIII, con notables excepciones como son los conciertos de Michael Haydn, Leopold Mozart, y Johann Wilhelm Hertel, limitaba notablemente el rango de la trompeta natural a solamente un puñado de armónicos. Existen expertos que afirman que más allá de una búsqueda del cromatismo en la trompeta natural, se buscaba como objetivo primario eliminar la problemática que generaban los continuos cambios de bombas para modificar la tabla armónica de las trompetas naturales (Phillips, 2008, p. 23). Tras la revisión de las numerosas fuentes, se considera como más fiable la idea de que la búsqueda del cromatismo fue la principal motivación, unida al cambio de registro y el consecuente desfase de la trompeta natural, tal y como defienden otros expertos (Tarr, 1996). La trompeta de llaves nació como consecuencia de responder mejor a las necesidades antes expuestas y además respondía a los ideales de la Ilustración al no guardar relación con las tradiciones cortesanas del Barroco. Su sonido encajaba en la nueva estética de finales del siglo XVIII, ofreciendo además nuevas posibilidades temáticas.

Mientras las hermandades trataban de perpetuar su estatus a través de la preservación de la antigua trompeta natural, manteniéndose la relación con todo lo referido a la corte, la nueva trompeta de llaves, aun con una longitud similar, aparece con notables diferencias que son reflejo del cambio social que se estaba experimentando.

Este instrumento generalmente medía unos 40 centímetros, teniendo su diseño dos curvas, debiendo ser sostenida en un plano horizontal. Las llaves estaban insertadas todas juntas en el mismo lado de manera que pudiera ser sostenida con una mano y con la otra se pudiera hacer uso de las llaves, que abren y cierran agujeros. Solamente una llave era abierta a la vez. La llave más cercana a la trompeta subía la afinación medio tono, la siguiente un tono completo y la siguiente un tono y medio, y así sucesivamente. El rango de número de llaves que la trompeta podía presentar era de 3 a 6 aunque lo habitual era que tuviera 5 llaves. Los primeros modelos estaban en Re o Mib y sobre 1815 ya se fabricaron en Sol, Lab y La.

De las diferentes variables que presentaba el instrumento, el concierto se interpretó por primera vez, en 1800, con el modelo de 3 llaves y A. Weidinger la denominó "*organisiert Trompette*" (trompeta organizada, ver Anexo VII). El estreno tuvo lugar el

22 de marzo de 1800, a las 7 p.m.; fue la segunda de las piezas que se interpretaron en el Burgtheater y se acompañó de otra composición, un aria, para trompeta “organizada” y soprano. Aunque la historia ha sido amable con A. Weidinger y se reconoció su éxito inmediatamente, el estreno no fue lo esperado por la no demasiada asistencia y la inoportuna enfermedad que mermaba las posibilidades de la soprano.

La importante innovación a través de esta obra maestra se traduce en la posibilidad de interpretar pasajes en cromáticos tanto en el registro medio como en el grave, además de poder participar en pasajes con modulaciones. Podemos apreciar sin embargo que el maestro austriaco todavía mantiene ciertas reservas sobre las capacidades del instrumento; Por un lado, la intervención en los pasajes modulantes del segundo movimiento es parcial y los pasajes con dificultades técnicas tienen una longitud corta, que denotan precaución por parte del autor. Algunas fuentes interpretan que en esta segunda circunstancia se perseguía permitir al solista un necesario descanso, aunque la evidente competencia de A. Weidinger no nos invita a compartir este argumento. Con una alta probabilidad, la disposición de los silencios y los numerosos cortes son fruto de la precaución en relación con la fiabilidad de la trompeta de llaves con la que Haydn quiso manejarse, algo que es corroborado por el hecho de que el estreno de la composición no fue inmediato, entrenándose A. Weidinger a través de otra serie de composiciones de menor significación de modo que pudiese adquirir la suficiente confianza para afrontar el estreno de esta obra maestra; existe por ejemplo testimonio documental de que en diciembre de 1798, Weidinger apareció en un concierto que tuvo lugar en el “k. k. National-Hof-Theater”, donde interpretó una composición en estilo concertante de Leopold Kozeluch, escrita para mandolina, trompeta (de llaves), contrabajo, pianoforte y orquesta. Este compositor hacía en esta pieza un uso todavía rudimentario de la trompeta de llaves, con multitud de pasajes al estilo de fanfarria y de instrumento de relleno como era costumbre en el entorno operístico de la época.



Ilustración 56. Imagen del facsímil de la parte de trompeta usada por Weidinger en la actuación de 1798 - Musiksammlung Österreichische Nationalbibliothek

En la imagen se aprecia el estilo de escritura en este facsímil de la parte de trompeta usada por Weidinger en esa actuación de 1798.

En otra composición de 1799 de Joseph Weigl aparece una breve intervención para trompeta cromática en Mib. Esta composición tenía una plantilla realmente extraña: Corno inglés, flauta, viola, clavicémbalo y *violoncello*. La trompeta aparece en el tercer movimiento y aunque el uso de la misma no se acerca al despliegue que Haydn presenta, claramente esta composición está también pensada para Anton Weidinger.



Ilustración 57. Weigl, Concierto en MibM, Allegro Moderato, Trompeta en Mib (Dahlqvist, 1974, p. 14)

Las prestaciones del nuevo instrumento le permitían participar en formaciones para las que anteriormente era impensable ubicar este instrumento. De este modo Weidinger se convirtió en una auténtica figura en el panorama musical de la Viena de aquella época. Se pueden encontrar documentos que reafirman que la calidad del sonido no se veía afectada por el uso de las llaves, en contraposición con opiniones que ponían en duda esta cuestión; lo que todas las críticas coincidían en señalar era la tremenda diligencia de Weidinger, siendo un hecho irrefutable el que en las actuaciones

interpretara varias piezas, lo cual es signo inconfundible de que tenía una magnífica embocadura que le procuraba la necesaria resistencia para afrontarlas.

Con esta especial diligencia y determinación, A. Weidinger siguió mejorando su técnica de modo que pudo estrenar el concierto en 1800, cuatro años después que se finalizara la escritura del mismo. El Concierto en Mib está escrito para trompeta solista (Haydn indicó “Clarino Solo”), dos flautas, dos fagots, dos trompas, dos trompetas, timbales, violines I-II, viola, cello y contrabajo. Curiosamente las dos trompetas *tutti* son también indicadas con Haydn con la nomenclatura Clarino. En los trabajos previos, Haydn solía escribir con trompetas a dos dentro de la orquesta, con alguna excepción puntual. A partir de 1775 escribió principalmente para trompetas en Do y gradualmente añadió otras tonalidades como Re (1775), Sib (1778-79) y Mib (1793).

Como anteriormente se ha comentado, herencia de los *ensembles* de trompetas de la época barroca, el término *Clarino* hacía referencia a una nomenclatura habitual y que no necesariamente debía estar asociada a la parte solista. El registro utilizado por Haydn nos ofrece indicios de que el instrumento utilizado por Weidinger probablemente no tendría en ese momento suficiente calidad en el registro grave, de ahí que el registro agudo sea el más utilizado.

Las nuevas posibilidades del instrumento inspiraron claramente en Haydn guiños hacia la “vieja” manera de tocar y a la combinación y el contraste que la “nueva” manera y la “vieja” podían ofrecer. En los primeros compases del primer tema en la orquesta tenemos un claro ejemplo de ello; la frase comienza con una melodía en un estilo “cantado” para pasar de repente a un estilo de corte más militar:

The image shows a musical score for Violin I, measures 1-10. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature is B-flat major (two flats). The score is written on two staves. The first staff starts with a dynamic marking of *p* (piano) and features a melodic line with a 'cantabile' character. The second staff starts with a dynamic marking of *f* (forte) and features a more rhythmic, 'military' style. There are dynamic markings of *p* and *f* throughout the piece. Measure numbers 5 and 10 are indicated in boxes above the staves.

Ilustración 58. Parte de violín 1º. Editorial Boosey&Hawkes (Haydn, 1796a, cc. 1-10_1 mov)

Desde el inicio del concierto Haydn pretende mostrar las capacidades del nuevo instrumento. En el despliegue de los diferentes motivos que muestran las diferentes capacidades de este nuevo instrumento Haydn desarrolla los materiales que conforman el primer movimiento.

En la exposición orquestal es curioso como el compositor repite en la trompeta solista un corto motivo arpegiado sobre el acorde de séptima de dominante en su primera intervención, que tiene una clara referencia al estilo militar de tocar y a la herencia que en las intervenciones orquestales se recoge del mismo:



Ilustración 59. Inicio (parte de trompeta). Editorial Universal Edition (Haydn, 1796c, cc. 13-16_mov 1)

Sin embargo, cuando la trompeta solista lo interpreta de nuevo ya en la exposición del primer tema es transformado a una melodía diatónica (compas 38) y en una cromática posteriormente (compás 47):



Ilustración 60. Parte de trompeta solista. Editorial Universal Edition (Haydn, 1796c, c. 38_1 mov)



Ilustración 61. Parte de trompeta solista. Editorial Universal Edition (Haydn, 1796c, c. 47_1 mov)

Aquí Haydn, de una manera progresiva y programada nos muestra lo relevante de la evolución técnica del instrumento y sus positivas consecuencias en la participación como solista. La aparición por primera vez del motivo sugiere al espectador que puede ser interpretado igualmente con una trompeta natural (compás 13), mientras que más tarde se presenta de manera que solamente puede ser interpretado por una trompeta

de llaves (compás 38), para más tarde reafirmarlo a través del pasaje cromático (compás 47).

En otros fragmentos Haydn insiste de nuevo en presentar las nuevas posibilidades plasmadas en el uso del cromatismo en la trompeta. El pasaje del compás 115 que aparece al final de la parte central, en el registro grave es uno de ellos:



Ilustración 62. Parte de trompeta solista. Editorial Universal Edition (Haydn, 1796c, cc. 115-117_1 mov)

Este fragmento encuentra proyección en el segundo movimiento, compás 47. Tanto en el caso del primer movimiento como en este segundo Haydn pretendía mostrar el sonido del instrumento. En ambos movimientos solamente la primera llave es necesaria para la nota alterada ya que la dominante es tocada con todas las llaves cerradas. Probablemente Haydn buscaba un cambio de color con la inclusión del cromatismo en este registro en estos pasajes:

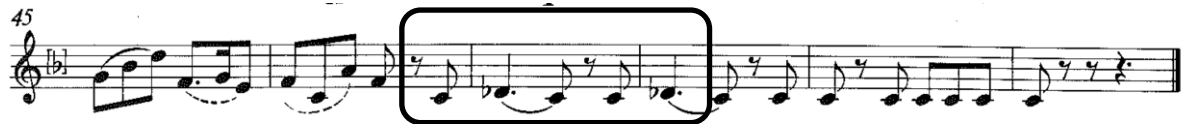


Ilustración 63. Parte de trompeta solista. Editorial Universal Edition (Haydn, 1796c, c. 47_2 mov)

En el caso del tercer movimiento, la proyección de este motivo se da en la parte del primer violín, en los compases 283 y siguientes:



Ilustración 64. Parte de violín 1º. Editorial Boosey&Hawkes (Haydn, 1796a, cc. 280-286_3 mov)

Otros motivos que están conectados por esta característica común de mostrar las capacidades del nuevo instrumento a través de la inclusión de pasajes de cromatismos aparecen en el compás 73, en la parte inmediatamente anterior a la cadencia del primer movimiento (compás 157) y en el compás 93 y siguientes del 3er movimiento:

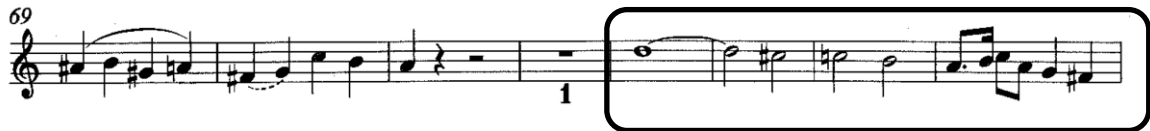


Ilustración 65. Parte de violín 1º. Editorial Boosey&Hawkes (Haydn, 1796a, cc. 73-77_1 mov)



Ilustración 66. Parte de violín 1º. Editorial Boosey&Hawkes (Haydn, 1796a, cc. 157-159_1 mov)



Ilustración 67. Parte de violín 1º. Editorial Boosey&Hawkes (Haydn, 1796a, cc. 93-98_3 mov)

En la época posterior al estreno A. Weidinger reclama la proyección de su instrumento. En 1802 decide que, una vez consolidado un gran nivel técnico, es conveniente mostrar su talento más allá de Viena y ofrece un concierto en Leipzig. La respuesta positiva del público en sus primeras intervenciones con la trompeta le anima a ello y A. Weidinger organiza una demostración de la que queda constancia en la crítica que hizo el periódico *Allgemeine Musikalische Zeitung* (diciembre de 1802):

...Además, la inquietud que nos había generado (con ocasión del primer informe referido a esta invención), de que este instrumento de esta manera había perdido su carácter pomposo, ha sido completamente superada por las demostraciones públicas. Este instrumento todavía posee su completo y penetrante tono y a la vez gentil y delicado de modo que incluso un clarinete no es capaz de tocar más melódicamente. La prueba es que Mr. Weidinger interpretó un (muy bien escrito) trio para piano, violín y trompeta de Hummel en Viena- también un concierto y otras varias piezas solistas- perfectamente, interpretando sus pasajes con una sensibilidad similar a la de los demás instrumentos. Su crescendo, su diminuendo, su claro registro agudo penetra hasta la médula (especialmente en aquellos

lugares donde Mr. W interpretaba con su instrumento en la tonalidad original del instrumento) son realmente incomparables y –en el sentido literal de la palabra- nunca oídos antes. No podemos determinar cuánto ha de imputársele al nuevo invento y cuánto al habilidoso virtuoso, ya que por el momento retiene el conocimiento de su instrumento para sí mismo. En cualquier caso, Mr. W. merece un alto reconocimiento, y su instrumento completa atención. (*Allgemeine musikalische Zeitung*)

Esta crítica nos orienta convenientemente acerca del timbre y potencial del nuevo instrumento y sobre todo ensalza la labor del intérprete, que alcanza así ya un estatus de espléndido virtuoso. Ello anima a A. Weidinger a presentar el concierto fuera de Alemania, recogiendo de nuevo buenas críticas. Como se puede apreciar, el informador reconoce que el nuevo instrumento pierde algo de calidad una vez utiliza las llaves ya que el timbre era “claro...especialmente en aquellos lugares donde Mr. W interpretaba con su instrumento en la tonalidad original”.

Weidinger prosiguió con su trabajo de difundir la nueva trompeta por toda Europa pero siempre guardando especial celo en que nadie pudiera probarla, como muestran los testimonios (Dahlqvist, 1974, p. 15). No es fácil encontrar testimonios de su labor en los años siguientes al estreno del concierto de Haydn. En 1811, su hijo Joseph, que solamente tenía 10 años de edad, apareció como trompeta solista. Dos años más tarde, en febrero de 1813, tocaba un instrumento diseñado por su propio padre, según narra la crónica del *Allgemeine Musikalische Zeitung*.

En aquellos días era necesario recibir el permiso imperial para poder interpretar ante la corte en público. Weidinger, ansioso por seguir mostrando frecuentemente el instrumento del que era creador, produjo documentos que atestiguan esta inquietud. Los eventos que se prestaban para tales actuaciones eran a menudo conciertos durante las cenas de la corte (*Tafelmusik*) ofrecidas en las fiestas del Día de Año Nuevo o poco después de esta señalada fecha, fechas de efemérides imperiales o bodas imperiales.

En archivos de Viena se han encontrado⁴⁵ cartas formales escritas por Weidinger en las que solicitaba permiso para realizar actuaciones. Como trompetista de la corte debía tramitar la petición por sí mismo o a través de su supervisor, (*Hofkapellmeister*) Salieri, al oficial supremo administrativo de la corte. Por ejemplo, la petición que

⁴⁵ Andreas Lindner (Tarr, 1996, p. 33)

Weidinger realizó para interpretar el 5 de marzo de 1810, con ocasión de la boda de la Princesa María Luisa de Austria con Napoleón I, fue rechazada en base a que el programa para el evento ya había sido fijado. Cuando solicitó participar en las celebraciones del cumpleaños del Emperador en 1812 fue requerido a tratar el asunto personalmente con el oficial supremo administrativo, aunque se desconoce si llegó a interpretar o no finalmente. Una nueva academia musical de la corte fue puesta en marcha pocas semanas después y Weidinger en esta ocasión solicitó su participación en los actos a través de Salieri. Fue de nuevo rechazado, en esta ocasión debido a que “un concierto para trompeta...no era del agrado de su Majestad la Emperatriz”; En su lugar fue interpretado un concierto para clarinete. Muchos documentos fueron generados y algunos se conservan, especialmente aquellos que hacen referencia a esta década de 1810 a 1820 en la que Weidinger intentó promocionar su instrumento. Algunas de esas peticiones obtuvieron éxito y otras no.

En una de las ocasiones, a finales de 1812, que personalmente pidió permiso al Emperador para participar en las celebraciones de la cena de Año Nuevo, el solista se dirigió de la siguiente manera:

Su Majestad!

El abajo firmante solicita su graciosísimo permiso para poder interpretar con su trompeta organizada de llaves en un concierto público ofrecido en la cena de año nuevo de su Majestad.

A través de su talento, esfuerzos, años, gasto, el solicitante ha llegado tan lejos en su profesión como para recibir el privilegio de su Alteza para la trompeta de llaves que él ha inventado.

Es solamente en un área en la que él ha realizado un esfuerzo, [un área] indispensable para el progreso de cada artista – una oportunidad de mostrar su talento, de distinguirse. ¿Qué podría ser más deseado, y dar más placer, que la presencia de Su Majestad, además de la altísima corte, y aquellos líderes locales y autoridades extranjeras?

...Él presume humildemente en sugerir un concierto compuesto por Jos. Hayden [sic] o Humel [sic], el cual dura 5 o 6 minutos, y el cual él ofrece someter a una audición.

Viena, el 10º de diciembre 1812

Anton Weidinger (Lindner, 1993)

El concierto tuvo lugar, durando 45 minutos. El plan de ensayo para el 8 de enero todavía sobrevive. Después de una obertura de Kozeluch, una aria para tenor de Maier, una aria para soprano de Weigl, y una aria para para bajo de Righini, cada una de las cuales duró entre 5 y 6 minutos; 8 minutos fueron asignados al Concierto de Haydn interpretado por Weidinger. El concierto concluyó con tres piezas más, un dueto de Pär, un trio de Cimarosa, y una sinfonía de un autor desconocido (Lindner, 1993). El empeño por proyectar la obra de Haydn era grande, aunque también hubo de promocionar su instrumento a través de otro repertorio.

En el congreso de Viena de 1815, Anton Weidinger interpretó con su trompeta de llaves una parte en un *Requiem* compuesto por Sigismund Neukomm. La actuación tuvo lugar el 21 de enero, en el aniversario de la muerte de Luis XVI. El trabajo estaba escrito originalmente para coro *a capella* pero Neukomm había añadido clarinetes, fagots y contrabajos de manera que facilitaran la entonación al coro. También introdujo una serie de interludios pensados especialmente para la nueva trompeta, que era acompañada por 4 trompas y 3 trombones:

(Tromboni tacet)

Ilustración 68. *Réquiem* de Neukomm, Interludio nº 5 (Dahlqvist, 1974, p. 17)

La intervención fue de nuevo aplaudida por los críticos. El texto recoge para la parte de la trompeta la posibilidad de ser interpretada por un clarinete en el caso de no poderse encontrar una trompeta de llaves:

Dado que este admirable instrumento – en el cual la escala cromática completa puede ser interpretada con una sonoridad perfecta, con la ayuda de llaves – es todavía poco

conocido, el compositor ha transcrito su parte para clarinete, con el cual [la trompeta de llaves] comparte gran similitud (aunque posee mucha más potencia de sonido)⁴⁶

La actitud de Neukomm respecto al instrumento fue muy positiva y la actuación trajo a Weidinger de nuevo a la primera línea. Poco más tarde, el 8 de febrero de ese mismo año, la crónica del *Allgemeine Musikalische Zeitung* recoge que interpretó un Rondó para trompeta de llaves de Hummel, que con total seguridad debía de ser el perteneciente a su Concierto en MiM. Pocas fechas más tarde, el 19 de ese mismo mes, interpretaría una Polonesa de Cartellieri, aunque en este caso la tonalidad, en La, nos indica que sería con un instrumento diferente. En 1817, el 4 de mayo, la misma publicación recoge el testimonio de una actuación junto a su hijo Joseph. En esta ocasión la interpretación no tuvo tan buena acogida como en otras ocasiones. Tras una actuación similar en 1819 el informador recogió lo siguiente:

El 5 de diciembre Mr. Weidinger actuó con la trompeta de llaves junto a su hijo con la trompa de llaves en el salón del Emperador Romano. Ambos artistas son bien conocidos, y sabemos también que pensamos de este tipo de nuevas invenciones instrumentales: el sonido característico se pierde generalmente. Aun así, la ejecución requiere diligencia y estudio, y merece reconocimiento, especialmente cuando [el intérprete] es ya un veterano.
47

El sonido de Weidinger no era apreciado, al menos por este informador. Más tarde, en 1829, introdujo mejoras en el instrumento pero sin éxito. Podemos apreciar a través de estos datos que el público ya no estaba interesado en la trompeta solista, no era una cuestión referente a la calidad del sonido del nuevo instrumento. Weidinger continuó con su trabajo orquestal hasta su retirada en 1850, muriendo poco más tarde, el 20 de septiembre de 1852. Su línea fue continuada por dos habilidosos trompetistas especializados en este instrumento, Anton Khayll y Joseph Werner.

⁴⁶ *Allgemeine Musikalische Zeitung* (1815)

⁴⁷ *Allgemeine Musikalische Zeitung* (1820)

6.9.2. Dos estilos diferenciados en la escritura para trompeta de llaves: Haydn y Hummel.

Las reservas sobre el uso de la trompeta que Haydn hace en su Concierto, fruto del periodo de desarrollo del mismo por parte de A. Weidinger nos permiten establecer dos niveles bien diferenciados que se plasman en la obra maestra de Haydn y la siguiente gran composición para este instrumento como fue el Concierto para Trompeta y Orquesta en Mi Mayor de Hummel, escrito también para A. Weidinger en 1803.

Con este compositor la trompeta de llaves llegaría a su máximo potencial. El mayor grado de exigencia en cuanto a los requerimientos técnicos fueron consecuencia de las mejora técnicas en la construcción del instrumento y el consecuente mayor dominio por parte del intérprete.

El autógrafo manuscrito del *Concerto a Tromba principale* de J. N. Hummel (1803) permanece en la actualidad en el British Museum y data de 1803. Su estreno tuvo lugar el día de Año Nuevo de 1804, en el castillo Esterhazy. Está escrito para trompeta en Mi, lo que reafirma el uso de un nuevo instrumento mejorado, y en la partitura acompañan dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagots, dos trompas, timbales, violines, viola, violoncello y contrabajo. Los tres movimientos son: *Allegro con Spirito-Andante-Rondo (Allegro)*. El registro es inferior como ya se ha comentado anteriormente y es probable que el primer modelo de esta evolución del instrumento ya manejara un diámetro superior en cuanto al tudel, de manera que procurase un sonido más pleno en el registro medio grave que es predominante en la pieza. En la siguiente imagen se puede apreciar la diferencia en el rango de registro de los dos conciertos (notación para trompeta en Mib):



Ilustración 69. Registros de los Conciertos de Haydn y Hummel

En cuanto a las modulaciones, las que escribe Hummel no son fáciles de realizar con una correcta afinación con la trompeta de llaves. La siguiente ilustración corresponde a un fragmento del desarrollo en el que ya está presente la modulación:



Ilustración 70. Ejemplo modulaciones; (Hummel, 1803, c.176-186_1 mov)

Una comparación de los estilos de escritura en los terceros movimientos de ambas obras (Haydn-Hummel) nos revela que, en general, Hummel hace uso de la trompeta de un modo más libre que Haydn. Mientras que Haydn evita en mayor medida escribir pasajes con un uso continuado de llaves y procura comenzar los pasajes con notas que no necesiten el uso de llaves, Hummel no hace distinción aparente. En su escritura trata del mismo modo las notas que requieren el uso de llaves y las que no lo demandan. A través del siguiente ejemplo se aprecia como Haydn, en comparación con Hummel, en los pasajes donde hay un empleo del cromatismo, utiliza figuraciones que parecen mostrar estas cautelas que mantenía al respecto:



Ilustración 71. Ejemplo del uso de cromatismos (Haydn, 1796c, cc.86-97_3 mov)



Ilustración 72. Ejemplo del uso de cromatismos (Hummel, 1803, cc. 53-54_3mov)

En contraste, podemos observar como Hummel no muestra dudas a la hora de adjudicarle un virtuoso pasaje de semicorcheas en ascenso cromático. Un pasaje que sin duda requiere de gran destreza no solamente con el manejo de la trompeta de llaves sino incluso en la ejecución con los modernos instrumentos de pistones.

En este mismo movimiento del *Concierto para trompeta en Mi Mayor* de J. N. Hummel podemos además observar en la parte central como el compositor otorga un protagonismo notable en la parte modulante (compás 100 a 168). Aunque Haydn también incluye a la parte solista en pasajes modulantes, como por ejemplo del compás 137 al 181, el rol de la trompeta en estos pasajes es casi testimonial y se limita a reforzar el cambio de tonalidad con intervenciones a modo de fanfarria. Como anteriormente se ha comentado, en el segundo movimiento Haydn sí hace uso de la trompeta solista, otorgándole un mayor protagonismo en el pasaje modulante de La Bemol Mayor a Do Bemol Mayor a partir del c. 22 (Haydn, 1796c); sin embargo, es importante resaltar que dicho protagonismo viene otorgado en un contexto de un movimiento lento y un pasaje no demasiado largo, escenario en el que seguramente Haydn se sentiría más cómodo en cuanto a las posibilidades del nuevo instrumento.

En la comparación de estas dos obras se hace evidente que Hummel conocía el trabajo de Haydn y deliberadamente intentó superarlo en cuanto a demandas técnicas, despliegue virtuoso y experimentación con las habilidades cromáticas del instrumento.

Ya en la entrada del solista podemos apreciar esta circunstancia. Haydn durante la introducción permite al solista calentar con breves intervenciones:



Ilustración 73. Primeras intervenciones de la trompeta solista en el concierto de Haydn (1796c, cc. 1-14_1 mov)

Mientras que Hummel da 65 compases al solista de espera hasta que hace su entrada directamente con el tema principal.

Un ejemplo evidente también lo tenemos en la comparación partiendo del pasaje de los compases 194-202. En un primer lugar tenemos el pasaje del tercer movimiento del concierto de Haydn, compases 86 a 93, que parece ser tomado prestado con la intención de ser desarrollado por parte de Hummel en el fragmento de los compases 194 a 202:



Ilustración 74. Pasaje con adornos (Haydn, 1796c, 86-89_3 mov)



Ilustración 75. Pasaje con adornos (Hummel, 1803, cc. 194-202_3 mov)

Podría entenderse por parte de Hummel una intención de eliminar los espacios que Haydn presenta, con la finalidad de configurar un pasaje con un mayor calado en cuanto a virtuosismo.

Otro ejemplo que puede ser interpretado del mismo modo es el uso del trino en pasajes continuados, manteniendo el adorno incluso durante el cambio de las notas. Podemos observar como Haydn hace un uso en los compases 248 a 256 que procura una mayor sencillez técnica en comparación con el pasaje dispuesto por Hummel, también al final del tercer movimiento (compases 222 a 232):



Ilustración 76. Pasaje con trinos (Haydn, 1796c, cc. 248-256_3 mov)



Ilustración 77. Pasaje con trinos (Hummel, 1803, cc-222-232_3 mov)

El uso de los trinos por parte de Hummel en pasajes cromáticos ofrece una intención de búsqueda de un mayor virtuosismo y demanda técnica por parte del autor, dotando al solista de un material que le otorga mayores oportunidades de mostrar su habilidad.

Hay testimonios (Landon, 1977, p. 229) que afirman que la trompeta utilizada para el concierto de Hummel era una evolución implementada por Riedl. El registro que Hummel utiliza es más grave que el que Haydn despliega e incluso Hummel hace uso de la nota fundamental grave (Mi; compás 119 del primer movimiento):



Ilustración 78. Ejemplo de uso del registro grave (Hummel, 1803, c. 118_mov 1)

Mientras que Haydn eleva el registro hasta el Reb⁵, Hummel lo “limita” al Sib⁴, un dato significativo de la tendencia que se venía observando en el uso del instrumento.

La ya comentada despreocupación de Hummel por comenzar los pasajes con notas en las que el uso de llaves es preciso sugiere quizás que, en el instrumento desarrollado probablemente por Riedl, la diferencia entre las notas con llave y sin llave era menos perceptible que en el instrumento con el que se estrenó el concierto de Haydn. Es notable que en la mayoría de pasajes en el concierto de Haydn el solista dobla la melodía y en los casos en los que no lo hace, Haydn le escribe pasajes en los que no es necesario el uso de llaves:



Ilustración 79. Ejemplos con melodía doblada y sin doblar (Haydn, 1796c, cc. 63-70_1 mov)

Por el contrario, Hummel es más propenso a dotar de autonomía al solista, como prueba, en comparación con la anterior imagen, la intervención también en el primer movimiento, de los compases 77 a 82:



Ilustración 80. Intervenciones sin doblar melodía (Hummel, 1803, cc. 77-82_1 mov)

Bien puede entenderse simplemente como la diferencia de estilo de escritura de ambos compositores o, lo que parece más probable, que el instrumento que Haydn conoció poseía un timbre más débil que el que Hummel conoció, en cuanto a las notas en las que era necesario el empleo de llaves.

Otros ejemplos reafirman esta idea, como por ejemplo el empleo por parte de Haydn de notas con llaves en pasajes de manera más contextual y con menos peso con respecto al uso que Hummel hace (McCready, 1984, p. 51); (las notas señaladas con una flecha son aquellas que necesitan del uso de llaves):

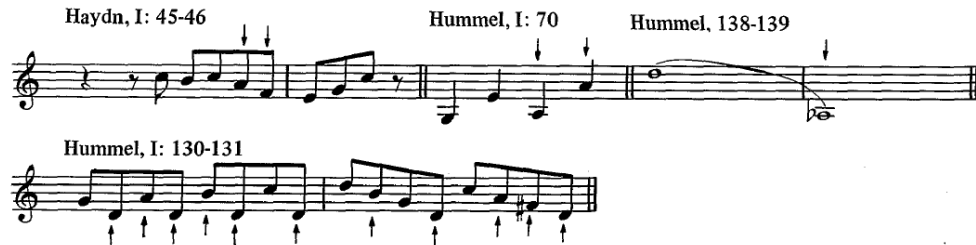


Ilustración 81. Uso de las llaves en los conciertos de Haydn y Hummel (McCready, 1984)

El estudio de McCready (1984) de nuevo aporta más ejemplos que apoyan esta idea, como es el caso de la comparativa en el uso de interválica amplia y la relación del uso de las llaves con la misma (las notas señaladas con una flecha son aquellas que necesitan del uso de llaves):

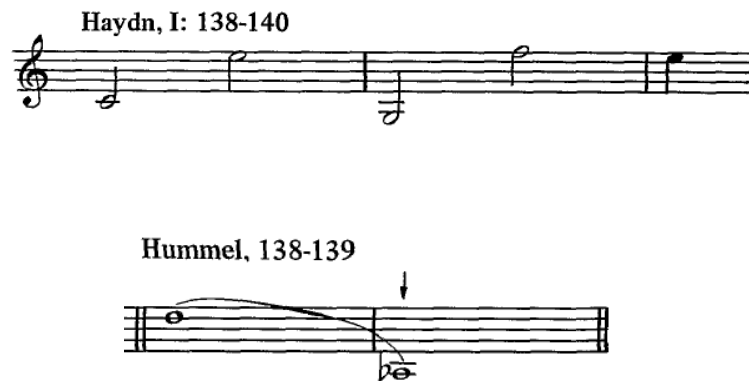


Ilustración 82. Uso de las llaves en los conciertos de Haydn y Hummel (McCready, 1984)

En cuanto a los segundos movimientos, en ninguno de los dos conciertos se da la circunstancia de que, en al menos cada dos compases, no se utilice alguna llave; los *tempi* no son demasiado rápidos y aunque también hay demanda en cuanto a la agilidad en el uso de los dedos, no es comparable al primer y tercer movimiento de ambas composiciones.

El instrumento parecía ya establecido en Viena y mientras Haydn tenía que mostrar las nuevas posibilidades a través de los cromatismos, Hummel claramente se nutre también de fuentes diferentes a Haydn en su estilo de composición, de hecho, expertos como Rice (1996) escriben acerca los notables paralelismos que, por ejemplo, se observan entre el andante del concierto y el andante del Concierto para piano de W. A. Mozart (K.467):



Ilustración 83. Inicio del *Andante del Concierto número 21 para piano y orquesta en DoM (K.467)* (Mozart W. A., 1785)

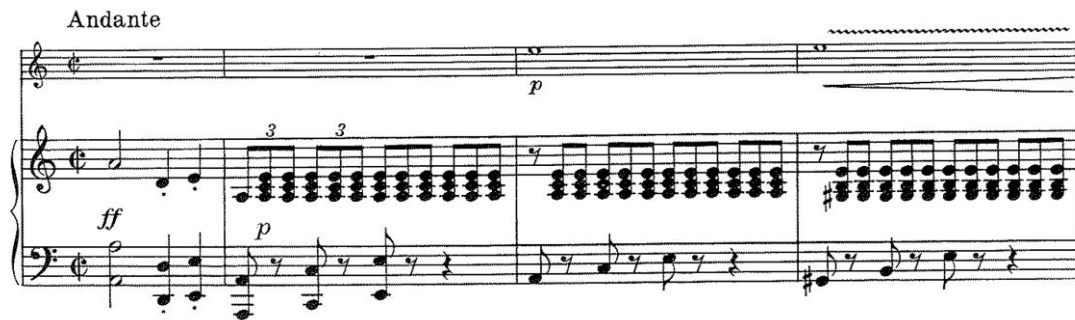


Ilustración 84. Inicio del *Andante del Concierto para trompeta y orquesta en Mi Mayor* (reducción para piano) (Hummel, 1803)

También se discute el uso por parte de Hummel de material temático de Mozart en el primer movimiento del concierto para trompeta. Es más que evidente la similitud entre los dos inicios, con una coincidencia tanto en el motivo rítmico generador del tema principal como en el las escalas que se suceden en el desarrollo que protagonizan los violines.

Ilustración 85. Inicio del *Allegro con Spirito* de la *Sinfonía n.º35 en ReM "Haffner"* K.385 (Mozart W. A., 1782, cc. 1-20_2 mov)

Ilustración 86. Inicio del *primer movimiento del Concierto para trompeta y orquesta en Mi Mayor* (reducción para piano) (Hummel, 1803)

Quizás la correspondencia más significativa se produzca en el tercer movimiento, donde es evidente que Hummel coge prestado material temático de la ópera de Cherubini *Les Deux Journées* de 1800, tal y como señaló por primera vez Ian Pearson

(1992). Tanto el elemento temático como la textura que la orquesta presenta son evidentemente similares, como se puede apreciar en la imagen:



Ilustración 87. Tema de Les Deux Journées (Pearson, 1992)



Ilustración 88. Rondó del Concierto para trompeta y orquesta en Mi Mayor (reducción para piano) (Hummel, 1803, cc. 167-176_3 mov)

En conclusión, es evidente por un lado la voluntad de Hummel de ofrecer un producto musical diferente, partiendo del mismo material y con claras influencias de los ideales de la Ilustración (Leuchter, 1946, pp. 113-119) (Von Dietel, 1994, pp. 237-276). El hecho de que el principal nexo de unión entre las composiciones Haydn y Hummel sea A. Weidinger, el solista, supone un argumento que reafirma la clara intención por parte de Hummel de procurar una evolución en cuanto a la técnica del instrumento, objetivo que desgraciadamente no gozó de continuidad como se muestra en el siguiente apartado de esta tesis.

6.9.3. *La trompeta de llaves y su influencia en el público. Éxito efímero.*

La experimentación de A. Weidinger con el instrumento tuvo un recorrido de 7 años (desde 1793) hasta que se realizara el estreno del concierto de Haydn. Se hace evidente, como antes se ha apuntado, que el compositor lo escribió (1796) cuando los resultados fueron siendo sólidos y su estreno en 1800 vino precedido de dos experiencias con el nuevo instrumento en concierto por parte del intérprete.

La novedad que supuso el desarrollo y presentación de este instrumento, marcó inevitablemente un antes y un después. El cromatismo había llegado a la trompeta. El sistema permitía a la trompeta salir de la tabla de armónicos que su diseño natural ofrecía, permitiéndole, a través de la apertura cierre de llaves similares a las de los instrumentos de viento madera, generar notas fuera de la mencionada tabla.

A todo ello debemos añadir que además esta tremenda innovación llegó a través del estreno de una obra maestra como es este concierto de Haydn.

Esta novedad encontró posturas a favor y en contra. Altenburg en su tratado (1795, pp. 111-112) se pronunciaba esperanzado y convencido de que estas innovaciones son un avance positivo. Aunque el conocimiento de estos instrumentos es visto por él con cierta distancia, se refiere en concreto y con detalle a los prototipos de Schwanitz y Kölbl y considera que este tipo de avances producirán un incuestionable beneficio en la música. En el caso del prototipo de Scwanitz incluso apunta que las nuevas notas suenan perfectamente entonadas. La única circunstancia negativa que encuentra es el que pocos compositores habrían escrito buenas piezas musicales para este nuevo instrumento.

Fueron muchos los que se opusieron a estas novedades y quizás ello propiciara el que el cromatismo en la trompeta no obtuviera a tiempo un lugar dentro de las composiciones orquestales. El principal argumento en contra era el que el sonido penetrante de la trompeta natural perdía su fuerza cuando se pasaba por notas que requerían la apertura de los agujeros de las llaves, mostrando en esos casos un timbre

cercano al de un oboe o clarinete. Este argumento fue señalado por prestigiosos tratadistas como F. A. Dauverné⁴⁸.

Este instrumento es más bien análogo a las trompetas normales, excepto por las llaves, pero es mucho menos satisfactorio respecto a la calidad del timbre, el cual es un poco más nasal. (Dauverné, 1857, p. 22)

F. A. Dauverné, a pesar de su escepticismo respecto a la trompeta de llaves, aceptó con entusiasmo la trompeta de válvulas, que a la postre se impondría como el sistema cromático más convincente tanto en el Conservatorio de París como en el resto de Europa.

Otro colega inglés, Thomas Harper, indicaba en 1836 que, en comparación con las trompetas de varas, las trompetas de llaves no eran capaces de conseguir el estilo superior requerido en este instrumento (Harper, 1836). Aunque incluso Altenburg anteriormente alabó el timbre de este nuevo instrumento, un fuerte sector de la profesión no aceptó este instrumento y sus posibilidades. La censura llegaba al extremo de que algunos autores se mantuvieron en contra de la trompeta de llaves sin ni siquiera haberla llegado a escuchar nunca, alegando que ofrecía un “mal sonido”.

Los experimentos realizados durante el s. XX con réplicas de estos instrumentos y los posteriores registros sonoros que algunos profesionales han realizado con trompeta de llaves nos ofrecen bastante certeza acerca de que esta postura contraria no estaba fundamentada y provenía del celo y la antipatía hacia lo nuevo, hacia algo además más difícil. En el fondo costaba asumir que la trompeta podía tener un papel protagonista y tocar melodías. A ello se le uniría el desarrollo de la válvula que acabaría definiendo la trompeta moderna⁴⁹.

Respecto al cambio de gusto tanto en compositores como en el público, conviene señalar que la necesidad del cromatismo en la trompeta no fue consecuencia de la pérdida del estilo *Clarino* y de sus intérpretes. Los experimentos comenzaron desde

⁴⁸ Nacido en 1799, a los 15 años de edad entró a formar parte del prestigioso Gardes-du-Corps du Roi como trompetista y después como primer trompetista en la orquesta de la Royale de Musique. En 1833 llegó a ser el primer profesor de trompeta en el Conservatoire de Paris enseñando trompeta natural y trompeta de válvulas. Fue profesor de Jean-Baptiste Arban.

⁴⁹ La trompeta de válvulas llegó a ser la más popular a partir de 1840, aunque desde 1830 ya se venía utilizando.

1770 y por aquel entonces todavía había un notable dominio de este estilo. El secretismo de aquellos que desarrollaban los prototipos, la extrema dificultad de manejo de los mismos (en comparación con las trompetas naturales) y los posteriores celos y conservadurismo de los compañeros de profesión, provocaron un retraso en el extensión del cromatismo en la trompeta que, unido a la necesidad por parte de los compositores de escribir partes orquestales más melódicas provocaría primero la asimilación de la trompeta en un rol muy secundario dentro de la orquesta y después un progresivo declive, durante la primera mitad del XIX, en cuanto a su uso como solista.

A pesar de la contribución de A. Weidinger, después de él, el interés por la trompeta de llaves desapareció y con ello se produjo un vacío de casi cien años en cuanto a la difusión del concierto de Haydn. Por ello se considera a esta composición como paradigmática a la hora de definir el repertorio clásico de trompeta solista y por ello la hemos escogido como parte central de esta tesis.

Capítulo 7. Propuesta de interpretación y evaluación del concierto de Haydn

“A mi príncipe le satisfacían todos mis trabajos, podía como director de una orquesta realizar experimentos, observar qué resaltaba un efecto y qué lo debilitaba; podía, por tanto, mejorar, añadir, eliminar y arriesgar; estaba aislado del mundo, nadie cerca de mí podía confundirme ni importunarme en mi camino, de ahí que no me quedara más remedio que ser original” (Grieisinger, 1801, p. 24)

7.1. Marco estético. El paso del iluminismo al romanticismo.

La conformación de la forma sonata en la época de Haydn y su aportación como importante representante de esta estructura compositiva es fruto de un cambio de estilo musical, consecuencia de la “evolución” de los paradigmas estéticos de la época denominada como barroca a la conocida como clásica. En esta forma musical Haydn enmarca una muestra más que relevante del repertorio para trompeta solista de finales del s. XVIII, el Concierto para Trompeta en MibM, heredándose en él influencias interpretativas específicas del instrumento solista a lo largo del mencionado siglo y aportando históricas novedades constructivas y estéticas.

Como se apuntará más adelante, existe una evidente relación entre el desarrollo de la forma sonata clásica y el cambio del paradigma estético producido durante el s. XVIII. Se intentará argumentar como esta forma musical es consecuencia de estos cambios estéticos representando a la vez, en sus modificaciones internas, un fiel modelo de expresión de esta transición.

7.1.1. Kant y el formalismo.

Kant es un reflejo de las ideas respecto al arte que contaban con mayor difusión en su tiempo y una clara referencia en el pensamiento de la segunda mitad del s. XVIII, en el que se produce una profunda renovación de las viejas estructuras conceptuales. En su primera clasificación jerárquica de las artes, en la que muestra una mentalidad racionalista, otorga a la música el último puesto después de los artes de la palabra y

figurativo pues para él es un arte que mueve puras sensaciones, sin conceptos y al contrario que la palabra, el arte supremo de la poesía, no deja nada a la reflexión. Se trata para Kant de más placer que cultura y por ello, juzgada desde la razón, posee menos valor que cualquier otra de las bellas artes, siendo incluso dudosa su inclusión entre las mismas.

Pero si la consideración partiese de tomar como referencia el placer, pudiera ser la más sublime de las artes por su carácter de lengua universal de la sensación, aun cuando no transmita pensamientos determinados.

El reproche, por la particularidad asemántica de la música, se convierte desde el punto de vista estético en un elemento positivo al revalorizar su papel como generadora de puro placer.

La importancia de sus reflexiones para la estética musical se hace presente en las influencias sobre pensadores de épocas posteriores, sobre todo en el pensamiento formalista del s. XIX, que encuentra en la música un campo de desarrollo óptimo.

A través de sus Categorías del entendimiento conocemos el mundo. Un mundo con el que no tenemos contacto y al que solamente podemos mirar a través de esas categorías que le dan forma. En su pensamiento, aplicándolo a la música, esas herramientas de cognición son las formas musicales; le dan orden y razón a la música. En definitiva el clasicismo se revela como formalista y en la conformación de la forma sonata se plasma el trabajo de pensamiento desarrollado en la segunda mitad del XVIII.

7.1.2. Empirismo y racionalismo. El concepto de progreso.

A lo largo del XVIII, teóricos e historiadores heredan y desarrollan los pensamientos enciclopedistas y, en base a ellos, su visión sobre la armonía abre un nuevo camino. La consideración de ésta como un elemento subordinado que sirve simplemente para conferir belleza a la melodía se abre paso.

Desde el plano de la historiografía, Charles Burney es un importante exponente como síntesis de los conceptos enciclopedistas y el método empirista. Aun considerando la música como un lujo, como algo superfluo, la entiende como función directa de la civilización, un lujo necesario. Se desmarca de la desconsideración que se pudiera tener desde el racionalismo de su época. Ch. Burney, empirista, encuentra en John Hawkins su rival en cuanto a la visión de la música y su estética. J. Hawkins, racionalista, argumenta que los principios de la música se fundamentan en base a leyes generales y universales; el juicio sobre la obra se asienta en principios abstractos establecidos de antemano.

Ch. Burney, renunciando a esas reglas, representa una visión en la que la idea iluminista de progreso de la civilización encuentra mejor acomodo, en base a que se juzga en función del gusto personal y no en función de cánones abstractos. A través de estos pensamientos se consigue restituir plenamente la dignidad de la música, en cuanto arte, al unirla al devenir y progreso de la civilización.

7.1.3. *Haydn y el iluminismo.*

El concepto iluminista de progreso consigue dominar en los tratados con la premisa de que los músicos modernos (desde el punto de vista de los racionalistas moderados) superan a los precedentes; la melodía se ha impuesto al contrapunto que encarna el artificio en contra de la razón. El sentimiento solo tiene cabida junto a la razón con el fin de suavizar la misma. El foco que los iluministas ubican en las reformas del melodrama, en la relación poesía-música principalmente, un arte que habla al corazón y a la razón, y la acusación de insignificancia hacia la música instrumental, empuja a la escuela vienesa a desarrollar un nuevo lenguaje, encontrado en la forma sonata enormes posibilidades de realización. Se debe abandonar el carácter accesorio de la música instrumental y la forma sonata consigue crear un lenguaje nuevo a través de músicos como Haydn que, a pesar de componer siempre música por encargo, dio luz a la exigencia de libertad por parte del artista a la hora de crear y de infringir cualquier regla si así lo exigía el oído y el corazón.

La nueva estructura formal se organiza como lenguaje propio y robusto que no precisa de otros lenguajes, cumpliéndose así una larga aspiración. El ataque de los iluministas

contra la música instrumental es superado gracias a esta forma y Haydn es probablemente el creador que, a través de esta forma, más se ha acercado a los ideales iluministas. En su aplicación de la forma sonata hay un notable sentido de la racionalidad a través de un control de cada parte de la composición pero simultáneamente se percibe una notable creatividad temática. Presenta un argumento denso, con protagonistas, temas que surgen unos de otros, a través de la razón constructiva que permite expresar los sentimientos más complejos en el seno de una estructura lógica comprensible para todo hombre dotado de razón.

Podemos concluir que, en una época convulsa en cuanto a la renovación de conceptos y de corrientes de pensamiento (2ª mitad del s. XVIII), la forma sonata ejemplifica con un alto grado de perfección un momento histórico profundo y cambiante como fue el paso del pensamiento iluminista al romántico. Las transformaciones internas de esta estructura musical son un paradigma del intenso trabajo de pensamiento en las décadas finales del s. XVIII.

Haydn, digno representante de la conformación de la forma sonata, aun componiendo durante toda su vida por encargo, defendió la libertad del creador para infringir las reglas, simbolizando así una disputa que expone la crisis de ideales estéticos que se presentó en la sociedad iluminista.

7.1.4. Consideraciones acerca del estilo clásico

Son muchos los autores que cuestionan la claridad del llamado estilo clásico. En algunos casos acerca de sus límites temporales y en otros sobre la veracidad de la unidad de estilo. Como señala Jean Gribenski (Chailley, 1991), no existe unanimidad en la acotación temporal del período clásico, señalando que “Blume, rechaza la existencia misma de tal período y prefiere hablar de período ‘clásico-romántico’; para Rosen no puede hablarse de estilo clásico en sentido estricto más que desde los años alrededor de 1775”. Por tanto, resulta conveniente recordar que hay una cierta disparidad de criterios en cuanto a la aceptación de la uniformidad del estilo.

El punto de partida quizá más acertado es el que propone Rosen (2003), quien señala que los elementos que constituyen un estilo nuevo, tienen su origen en la crisis del

estilo anterior y van introduciéndose paulatinamente con el tiempo “hasta que el nuevo estilo llega a ser un todo integral”. De esta forma, cada uno de los elementos de ese estilo, no se encuentra en el mismo momento cronológico, ni simultáneamente, ni con coherencia con el resto de elementos, como se tiende a visualizar en el estudio actual, sino que son fruto de una línea de acontecimientos irregular, que en su conjunto y con la perspectiva del tiempo, resulta coherente.

Algunos de los paradigmas del estilo son, la regularidad, simetría y periodicidad de la frase, el equilibrio de la forma y la simplicidad armónica. Vamos pues, a centrarnos en este último para detallar algunos de los procesos armónicos más significativos de la obra para, posteriormente, destacar algunos que podríamos calificar de sorprendentes o avanzados.

7.2. Aspectos generales de la interpretación: tempo, articulaciones

Los métodos de notación y la exactitud con la que el compositor medio de aquella época (siglo XVIII) transfirió sus pensamientos al papel deja mucho que desear. Con el paso del tiempo muchas tradiciones llegan a perderse, y lo que parecía obvio para cualquier músico entonces...no lo es tanto para nosotros...No es posible para nosotros coger el manuscrito de Haydn e imprimir directamente el guion a partir de él, ni se puede interpretar el manuscrito de Haydn sin información suplementaria (Landon, 1956, p. 74)

A la hora de establecer los aspectos básicos de interpretación es preciso establecer previamente una serie de criterios a la hora de interpretar aquello que Haydn nos quiso transmitir a través de su escritura. Para ello, una referencia más que válida es la aportación de Donald Bullock, intérprete y experto en la obra de Haydn (Bullock, 1979). Este investigador apunta una serie de criterios fundamentales a partir de los cuales se pueden adoptar decisiones, especialmente en cuanto a dinámica y articulación.

En el pasado, los intérpretes y editores erróneamente asumían que la falta de indicaciones en cuanto a la articulación y la dinámica eran un indicativo de libertad absoluta para el intérprete. Trabajos como el de Landon (1956) fueron fundamentales

para entender que esa tradición del Barroco no era seguida tan estrictamente en el Clasicismo. Los trabajos de Haydn eran preparados por el autor con una concepción del músico de aquella época, partiendo de ciertos principios y utilizando abreviaturas que aligeraran el trabajo de la escritura y que por parte de los copistas debían ser transferidas a las diferentes partes orquestales. Así, a partir del trabajo de Bullock (1979) podemos establecer una serie de principios a observar.

De los copistas que trabajaban con Haydn era de esperar que las marcas de articulación, fraseo y dinámicas debía ser transferidas a todas las partes, siendo costumbre del autor el reflejarla solamente en una de ellas. Por ejemplo, las marcas del primer violín en el guion debían ser transferidas a aquellas otras partes instrumentales en las que se tuviera una escritura similar.

...los forte y piano están correctamente escritos...deben ser anotados, también, cuando en el guion están solamente en una parte[,] los otros forte o piano que no están marcados en todas las partes instrumentales, algo que el copista debe rectificar cuando esté preparando el material para la actuación. (Landon, 1959, p. 9)⁵⁰

En los patrones que se repiten, Haydn solamente marcaba las ligaduras y *staccati* en el inicio, dado a entender que el resto del pasaje debía articularse de la misma manera. Los copistas e intérpretes debían saberlo y actuar en consecuencia.

El uso del *staccati* en Haydn cumple a menudo la función de distinción del *legato* y para definir la duración de la última nota de un grupo de notas ligadas.

En Haydn prevalece el uso de las cuñas (‘) por encima del punto (.). El intérprete no solamente cortaba la nota sino que además añadía algún tipo de acento.

Las notas enlazadas entre compases en los instrumentos de viento son acompañadas a veces de *sforzando*. En este caso, dicho *sforzando* era un recurso del autor para evitar que la nota no fuera pronunciada.

⁵⁰ Fragmento de una carta enviada por Haydn a un monasterio austriaco (no nombrado) con instrucciones escritas, junto con el manuscrito, de cómo alcanzar una buena interpretación de *Applausus Cattata* (1768) (Landon, 1959, p. 9)

En la transcripción de los trabajos de Haydn, Landon (1956) insiste en la importancia de la escritura de las picas como información relevante a la hora de interpretar el fraseo que el autor quería imprimir en el pasaje. No siempre era Haydn consistente en este aspecto pero debe prestársele especial atención y transcribirse intentando transcribirlas tal cual Haydn las escribió.

Las apoyaturas han de ser ligadas a la nota principal a la cual pertenecen, independientemente de qué hay antes o después de la misma:

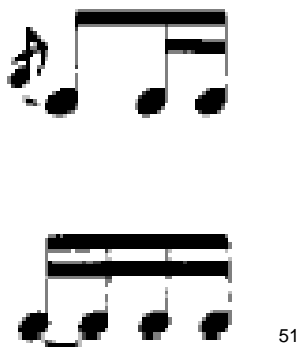


Ilustración 89. Interpretación apoyaturas. (Landon, 1956)

De este modo, partiendo del punto de vista de Bullock, podemos establecer una serie de consideraciones de importancia que pueden ser herramientas objeto de discusión respecto a pasajes concretos:

El inicio del tema principal (compases 37, 93 y 125; ver Anexo XX) que comienza con dos blancas según Bullock debe ser ligado al aparecer en la parte de los violines el mismo pasaje con esa articulación. Esta apreciación chocaría con la idea expuesta en apartados anteriores de esta tesis respecto a que la herencia adquirida de épocas anteriores reclama un picado nítido y claro.

⁵¹ Respecto a la transcripción descrita en la anterior ilustración hemos de considerar la opinión vertida por Harnoncourt acerca de la pérdida respecto al sentido de la interpretación que esta transcripción puede generar (Harnoncourt, 2003, p. 160).

Personalmente, en esta tesis nos decantamos por una emisión separada, pronunciada claramente de las dos blancas iniciales en el pasaje de exposición del tema por parte de la trompeta solista. E. H. Tarr, en su edición del concierto mantiene para este pasaje la misma idea que la que se defiende en esta tesis:

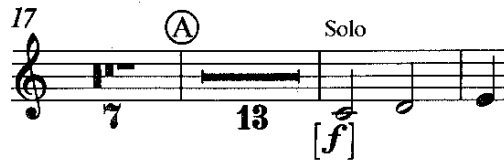


Ilustración 90. Parte de trompeta solista (Haydn, 1796c, c. 37_1 mov)

Bullock se apoya en la dinámica piano del acompañamiento y en que también tienen el tema ligado para apoyar la idea de que además de ligado, el tema debe ser interpretado en *piano*. Insistimos en que no necesariamente ha de ser así pues creemos, y a través de esta tesis así lo queremos argumentar, que la tradición interpretativa y el concepto del instrumento que se tenía pesan sobre otros argumentos. La clara intención de la invención de la trompeta de llaves no era la de “suavizar” o “dulcificar” la trompeta natural sino la de incrementar su rango de notas para poder interpretar todas las notas que los demás instrumentos podían ejecutar. Recordemos los debates y las críticas vertidas hacia el instrumento y la puesta en valor del sonido tradicional de la trompeta como aspecto fundamental del que tanto público como intérpretes no querían desprenderse. Para Bullock la transición de la orquesta hacia la reexposición no da pie a un comienzo *en forte* y con articulación clara (Bullock, 1979, p. 27), sin embargo esos eran precisamente los rasgos más valorados en la trompeta. Solamente se puede entender una dinámica más reducida en el contexto de la interpretación con un instrumento más moderno y brillante, como es el caso de la moderna trompeta en Sib.

Encontramos otros pasajes en el primer movimiento donde la inconsistencia en la homogeneidad de la escritura en cuanto al uso de las ligaduras aconseja un criterio que se concreta en la utilización de ligaduras en los pasajes de los compases 45, 47, 52, 54-58, 62 y 66-70 (ver Anexo XX). En este caso se reafirma la idea aportada anteriormente y coincide con las apreciaciones en este caso tanto de E. H. Tarr como de D. Bullock. El criterio es el tomar como referencia la escritura en las partes de la cuerda, siendo este un caso en el material melódico ofrece la posibilidad a la trompeta

de adaptarse a este lenguaje, al ser pasajes que no se asemejan a la tipología de los que la trompeta tradicional solía interpretar, tanto en la orquesta como en el registro de solista.

Puede resultar paradójico pero la aplicación del mismo criterio por parte de Bullock a la hora de aplicar una ligadura en el compás 76, en base a lo reflejado en las partes de las cuerdas en el compás 23, no coincide con lo argumentado en esta tesis, pues en este caso, el material incluido en ese compás claramente se asemeja al tipo de escritura tradicional para trompeta, por lo que seguimos apostando en este caso por utilizar una articulación nítida y en *forte*, idea que igualmente mantiene E. H. Tarr:



Ilustración 91. Parte de trompeta solista (Haydn, 1796c, c. 76_1 mov)

Es de aplicación el mismo criterio al pasaje correspondiente al compás 160 de este primer movimiento.

En cuanto al pasaje correspondiente al desarrollo, reclama del mismo modo el uso de la ligadura en las partes cromáticas (compás 101) mientras que en el resto del pasaje procede aplicar lo comentado ampliamente respecto al registro clarino y a las diferentes modalidades de picado basado en el uso de la lengua. El criterio fundamental, así queremos insistir a través de la defensa de esta tesis, ha de ser el peso prevaleciente de la tradición heredada y en el caso de esta pasaje, claramente encontramos pasajes que en base a esta tradición no admiten el uso de ligaduras, mientras que otros, que abren a la trompeta a un nuevo lenguaje por encima de las posibilidades sonoras, si cabe el uso de las mismas, como es el caso del mencionado compás 101.

Es más que evidente que la idea defendida por Bullock al respecto de ese pasaje (1979, p. 27) no se sostiene pues la trompeta no puede ejecutar un pasaje de esas características a esa velocidad en ese registro, aunque la parte del violín primero sí la tenga ligada (por ejemplo compases 107-108, apareciendo material idéntico en los violines en los compases 27 a 30). Otra incongruencia en el estudio de Bullock aparece reconocida por el propio autor (1979, p. 27) cuando reconoce que en el

manuscrito de Haydn no aparece ningún material que utilice la articulación en grupos con 4 semicorcheas con 2 ligadas seguidas de 2 picadas. En este caso se apoya en el estudio de otras obras del mismo autor. En nuestra propuesta performativa optamos por pronunciar todas las notas aunque, tal y como hemos querido apuntar en el apartado indicado, cabe la posibilidad de que en el contexto de la expresividad musical a través del recurso del uso de la lengua y la ejecución de refinamientos de articulación se pueda hacer uso de algún tipo de ligadura que de ningún modo puede provocar una pérdida en el resultado que ha de estar dirigido hacia una sonoridad cercana a la que el estilo *clarino* promulgaba.



Ilustración 92. Parte de trompeta solista (Haydn, 1796c, cc. 107-108_1 mov)

Existe cierto consenso, con el que estamos de acuerdo, en que la marca que aparece en el compás 136 en el manuscrito es un trino sobre la nota Mi. La marca no es clara y ello puede ser debido a la falta de tinta en la pluma de Haydn en ese preciso momento.



Ilustración 93. Parte de trompeta solista (Haydn, 1796c, cc. 135-136_1 mov)

En el segundo movimiento podemos destacar como representativos y orientativos pasajes puntuales como por ejemplo el ubicado en los compases 10-11; el uso del *forzato* y las ligaduras ha de ser interpretado en relación a una dinámica suave conforme al contexto del movimiento. El uso del arco abajo en el *forzato* y arco arriba en la resolución en las cuerdas (compases 2 y 3) nos aporta una clara idea de lo que el compositor persigue para el solista en ese pasaje en concreto.

referencia el volumen sonoro de las trompetas de llaves o naturales y teniendo muy en cuenta los gustos y exigencias del público de la época.

Del mismo modo cabe considerar como adecuados los *crescendi* y *decrescendi* de los compases 78-79 y 179-80 respectivamente; en este caso el papel secundario del solista es evidente, del mismo modo que la dirección dinámica de la orquesta no ofrece lugar a duda, existiendo además marcas del autor en el manuscrito.

Plantean más dudas los *crescendi* y los ecos que Bullock propone (Bullock, 1979, p. 28) para los compases 210-214, 250-256 y 82, 90, 202, 212 respectivamente. Las argumentaciones entendemos no presentan consistencia y como anteriormente se ha expuesto, mantener una dinámica homogénea no tiene por qué ser una opción inadecuada.

La clave a la hora de determinar las intenciones del autor a través de este manuscrito está en el necesario equilibrio entre la aparición de la trompeta como instrumento solista en esta época (con el anhelo de estar al nivel de los demás instrumentos, especialmente en cuanto a rango de notas) y la preservación del estilo heroico y enérgico tan demandado por el público y defendido por el gremio de los profesionales, factor que sin duda Haydn tenía también en cuenta en su escritura y que en esta tesis se pretende defender.

El repertorio de la trompeta como solista en este periodo encuentra en el concierto de Haydn un paradigma que le procura un importante valor como herramienta de estudio y como canal válido para la transmisión de conclusiones de referencia. En esta tesis se ha decidido centrar en mayor grado el análisis y la propuesta de interpretación en el primer y segundo movimiento por contener todos los aspectos necesarios para poder sugerir una propuesta de interpretación.

A través de la propuesta de interpretación mostrada en el Anexo XX se plasma la versión de la propuesta performativa, en base a las investigaciones realizadas.

7.3. *Indicadores y ponderación*

Una vez ha quedado expuesto el punto de vista acerca de los aspectos interpretativos, procede relacionar la propuesta de interpretación expuesta en este capítulo 7 con el esquema de calificación propuesto el capítulo 5. Tal y como se menciona en dicho capítulo, una vez determinadas las competencias que han de ser desarrolladas, tras definir un mayor nivel de concreción para la enseñanza del cuarto curso de las enseñanzas superiores de trompeta, los criterios de evaluación han de ser concretados a través de indicadores.

El diseño de la escala que utilizamos para determinar el grado de consecución de las competencias atiende a lo indicado en el apartado dedicado a la metodología respecto al proyecto *Tuning*, que tiene por objeto ofrecer un planteamiento concreto que posibilite la aplicación del proceso de Bolonia en el ámbito de las disciplinas o áreas de estudio y en las instituciones de educación superior. Este proyecto sirve de plataforma para desarrollar puntos de referencia en el contexto de las disciplinas que son importantes a la hora de elaborar programas de estudios comparables, compatibles y transparentes.

La concreción para el concierto de Haydn se muestra en el apartado 5.5. Tal y como se detalla en dicho punto, las destrezas técnicas tienen un peso fundamental (del 60 al 75% de la calificación total), teniendo las habilidades expresivas y las competencias de tipo actitudinal igualmente una importancia relevante.

En cuanto a las competencias relacionadas dentro del contexto de una interpretación históricamente informada, cabe destacar como se les procura dar un peso notable tanto a la calidad y volumen del sonido como, especialmente para esta composición, al uso de la articulación, suponiendo estos aspectos hasta un 28% del total de la calificación (ver tabla 1, apartado 5.5.3). Para dichos indicadores además se han dispuesto un número de importantes de puntos de observación de manera que su seguimiento sea suficientemente detallado (tabla 2, apartado 5.5.3).

Un apartado especial en cuanto al uso de los indicadores es el dedicado a la cadencia. Para ella se ha determinado la consideración general de todos ellos, tal y como se

detalla en la tabla 3 (apartado 5.5.3), ya que en este caso la cadencia puede y debe ser generada por el propio intérprete.

Es evidente pues que la interpretación históricamente informada del concierto debe tener un peso importante en la calificación de la obra y por ello los indicadores implicados han de tener una relevancia destacada en lo que respecta a la calificación final.

7.4. *Dinámicas*

Especialmente a través del uso de los signos de expresión dinámicos, el maestro Haydn, conocido por su sentido del humor, se sirve de esta virtud para escribir las dos primeras intervenciones de la trompeta solista de modo que se diera a entender que se seguía tratando de un instrumento limitado. Además, estas intervenciones (c. 8 y c. 13-16, ver Anexo XX), eran en *forte*, una de las pocas dinámicas que Haydn indica en el manuscrito y que Handke de ese modo copió en su transcripción (ver Anexo V). Al tratarse de notas que pertenecen a la tabla de armónicos, la sonoridad en fuerte tradicional de la trompeta nos lleva a pensar que Haydn quería sorprender al oyente con este curioso amago musical. Aun considerando que estas dos intervenciones iniciales se interpretaran en una dinámica de *forte*, esta dinámica estaría referida a la época y al instrumento por lo que de ningún modo se podría entender como un *forte* de la sonoridad de la actual trompeta en Si Bemol. Es recomendable especialmente por este aspecto la interpretación con la trompeta en Mi Bemol.

Esta idea puede encontrar apoyo al mostrarse con un carácter menos marcial la primera intervención de la parte del solista, precisamente en la entrada del tema por parte de la trompeta, con una melodía diatónica en registro grave, algo inesperado para el público asistente. En esta presentación ya real del nuevo instrumento (la trompeta de llaves), siguiendo con la exposición del tema, aparece el primero de los pasajes cromáticos (c. 47), también una notable novedad para el espectador, que se reafirma más tarde (cc. 55-59). Se completa el tercer nivel que nos plantea Haydn como recorrido por los diferentes roles que este instrumento, a partir de ese momento, podía ofrecer. De este modo, esta intervención del compás 37 debe ser interpretada con una sonoridad más delicada y menor en cuanto a volumen, en referencia a la

dinámica de los compases 8 y 13. En la presentación de este tema, y su evidente contraste con las intervenciones de los compases 8 y 13, es de aplicación evidente el cambio que desde Bendinelli y especialmente Fantini se vino desarrollando de “suavización” del estilo guerrero de la trompeta, una suavización que, en principio venía asociada principalmente al registro *Clarino*, pero que con la llegada del cromatismo a la trompeta se aplicaría finalmente a todo el registro. Además de poder ser tratados como oficiales de rango y caballerosidad por la condición militar asociada al instrumento, también eran ya, de pleno derecho, parte importante de la música de carácter más *artístico*.

La relación antes comentada de las características constructivas y la dinámica condiciona evidentemente una interpretación históricamente informada. La trompeta natural de la época, si utilizamos sus condiciones acústicas como referencia de la dinámica que produciría una trompeta de llaves sin abrir ninguna de ellas, nos indica que evidentemente la dinámica primaria de la trompeta, que estaba asociada tradicionalmente al uso militar, aun siendo importante no llegaba a las prestaciones de volumen de sonido de hoy en día. Es (la trompeta natural) un instrumento que ofrece un timbre particular e impide una dinámica demasiado “fuerte al romperse” el sonido fácilmente.

En cuanto a la sonoridad, podemos extraer una conclusión evidente y es que, estas dinámicas habrán de ir en función de los motivos que el solista interprete, en aquellos motivos que el rol de la trompeta se podía asociar al de la trompeta natural, deberán utilizarse dinámicas mayores que en los pasajes de entrever el paso a la trompeta cromática (melodías en grados conjuntos, cromatismos, etc.); todo ello en un rango dinámico con cierta uniformidad. En los valores más largos (blanca y mayores) de los *tempi Allegro* un picado preciso debe acompañarse de una atenuación del volumen (compases 37, 93, 124, etc.); se entiende que así se cumple con uno de los aspectos comunes de interpretación presentes en esa época (podemos apoyarnos en lo comentado en el apartado 6.4.3. de esta misma tesis). De modo similar, también en el *tempo Allegro*, se deben acortar por norma general los valores para dotar de ligereza a los pasajes (por ejemplo 137, 143, 159, 161). En estos pasajes es evidente que la articulación vendrá condicionada igualmente por ese principio de dotar de ligereza al fragmento.

Los pasajes con cromatismos, antes señalados, deben ser interpretados con cierto énfasis expresivo en ese giro de semitono, concretándose a través de la ejecución de un acento en la primera de las dos notas de cada giro.

Las experiencias posteriores con este tipo de instrumentos (trompeta de llaves) han atestiguado las limitaciones respecto a la sonoridad del instrumento en esa época; ciertas limitaciones en cantidad de dinámica pero nunca en calidad del sonido. Como antes se ha apuntado, el uso de la trompeta en Mib o un fliscorno nos pueden acercar más a esa sonoridad adecuada. Se recuerda las constantes alusiones en los diferentes tratados a la importancia de imitar la voz humana y procurar un sonido claro y puro en todo el registro y especialmente agradable en el agudo por lo que, en el momento que se interprete en el registro *Clarino*, debe prestarse especial atención a que el instrumento no abandone la dinámica adecuada; al respecto de ello, en el apartado dedicado a las articulaciones se ha procurado señalar aspectos que ineludiblemente definen de algún modo la dinámica en este registro.

7.5. *Articulaciones*

La evidente falta de homogeneidad en la aplicación de las articulaciones entre solista y orquesta que Haydn deja patente en el manuscrito, se debe interpretar como una muestra de un cierto grado de libertad que otorga al intérprete (A. Weidinger), fundamentada en dos aspectos fundamentales: el conocimiento relativamente escaso acerca del nuevo instrumento y la confianza que en el intérprete en concreto tenía el maestro.

La tradición interpretativa que desde Bendinelli se venía señalando en cuanto al uso de las sílabas, nos proporciona una valiosa herramienta expresiva que abre un interesante campo de posibles versiones y que contrasta con una tendencia homogeneizadora que a veces avoca al aburrimiento tanto en el oyente como en el intérprete.

Volviendo al famoso tratado de Altenburg, que nos acerca de una manera fiel a la interpretación de la trompeta de la época, la herencia de la técnica clarino, nos sugiere como adecuada la inclusión de doble picado («*te*» «*ghe*» «*te*» «*ghe*» «*da*»); entendido

desde el punto de vista de Fantini, no desde el que se tiene en la actualidad⁵²) en pasajes de semicorcheas con notas diferentes, que además no tienen ligadura en el manuscrito; incluso se podría admitir, en una interpretación con un alto grado de flexibilidad, el uso de ligaduras entre las dos primeras notas de cada grupo. La constante debe ser la búsqueda de un picado “desigual” (desde el punto de vista manifestado en anteriores apartados de este trabajo) que procure una expresividad a través del uso de diferentes clases de picados, a la vez que se consigue una necesaria agilidad en los *Allegros*. Así pues, en el fragmento del desarrollo, en el primer movimiento, donde la trompeta afronta el registro *Clarino*, este criterio en cuanto al uso de articulaciones puede aplicarse perfectamente, al igual que en las semicorcheas ascendentes del tema principal o en el pasaje de semicorcheas precedente a la cadencia.

Por otro lado, es constante la alusión a la importancia de un picado definido y enérgico durante los diferentes tratados estudiados (Bendinelli, Fantini, Altenburg), herencia de la tradición interpretativa y de la asimilación de la trompeta a lo militar, conceptos que se mantuvieron como consecuencia del celo las hermandades de trompetistas y la constante asociación de lo militar a lo honorable.

Respecto a ello, de cara a establecer un patrón de articulación en las figuraciones de blancas y negras, en el primer movimiento, nos remitiremos a esa claridad que en los tratados de la época se requería en cuanto a la pronunciación y duración de las notas para aconsejar que, tanto en blancas como en negras, en el momento en que en el manuscrito no aparece una ligadura, la articulación nítida debe dejar paso a una atenuación del sonido, de modo que un acento llamado popularmente de campana (>) podrá acercarnos en mayor medida al gusto de la época.

En cuanto al 2º movimiento del concierto existen ciertas controversias; sigue mostrando Haydn, en la escritura de las ligaduras, ausencia de homogeneidad en la colocación de las mismas. Hay que destacar el inicio, donde la trompeta por fin se convierte en un instrumento que plenamente, en cuanto a lo que al registro completo se refiere, canta y de ese modo puede participar plenamente en los movimientos de carácter más lento.

⁵² Es curioso como en la época actual, respecto al recurso del “doble picado”, se insiste en la búsqueda de nitidez y dureza en la emisión, con la intención de simplemente producir sonidos a una alta velocidad manteniendo la uniformidad.

Un pasaje significativo es el del compás con la melodía en figuración de fusas. En la actualidad este pasaje habitualmente se utiliza haciendo uso de ligaduras⁵³, independientemente del *tempo* que se aplique al movimiento. Tanto en cuanto al empleo de las articulaciones en este segundo movimiento como en cuanto al *tempo*, existe multitud de versiones y opiniones al respecto. Nos remitiremos a lo expuesto acerca de los pasajes de semicorcheas en el primer movimiento. Debe entenderse como muy adecuada una utilización de un doble picado (se insiste, desde el punto de vista expuesto por Fantini en su tratado) o cualquier otra de las posibilidades que en la articulación permite el uso de las sílabas para afrontar el pasaje. De este modo, ofrece esta opción una mezcla fabulosa de virtuosismo técnico y expresivo.

Manteniendo también el criterio expuesto para el primer movimiento para las articulaciones, la libertad de interpretación en cuanto a las ligaduras depositada por Haydn hacia el intérprete, puede además aplicarse la misma regla a este segundo movimiento. Por ello, aparte de las escritas por el propio autor, el intérprete podría gozar de cierto margen de libertad para, en base a la escuela heredada de la técnica clarino, hacer las necesarias diferenciaciones en el picado y aplicar las ligaduras conforme a éste criterio, si bien el pasaje de fusas debe distinguirse por su limpieza en la pronunciación, cualquiera que sea la opción elegida.

7.6. Ornamentación

Un aspecto que conecta ornamentación y sonoridad es el del *vibrato* como recurso estilístico. Partiendo de la sonoridad heredada de las trompetas naturales de la época y de la poca referencia al posible uso del *vibrato* en este instrumento que los tratados ofrecen, se puede deducir que el *vibrato*, como recurso de ornamentación, no era utilizado en la época⁵⁴. Este parámetro interpretativo no es poco importante. Muchas de las interpretaciones que podríamos considerar están “fuera de estilo” tienen en el

⁵³ Es curioso y representativo del estilo interpretativo de la época (primera mitad del s. XX) como en la versión que el trompetista George Eskdale protagonizó en 1938 se aprecia el uso de un picado ciertamente *agresivo* en los pasajes de fusas.

En la versión de Gabriele Cassone, trompetista especialista en repertorio antiguo, se aprecia como aplica ligaduras en el pasaje de fusas.

⁵⁴ Experiencias como las de Crhis Steele-Perkins, trompetista especializado en música antigua y alumno de E. Hall nos acercan a esta idea.

uso excesivo⁵⁵ del *vibrato* la principal cualidad que les aleja de una interpretación históricamente informada.

Respecto a la interpretación de los trinos y sus correspondientes terminaciones, aunque parece haber un cierto consenso en que el trino se ejecutaba partiendo de la nota superior (Donnington, 1990, p. 176), existe cierta discusión y hay estudiosos (Koehler, 2003, p. 9) que, apoyándose en la similitud del concierto de Hummel, que también escribió para el mismo intérprete e instrumento tan solo cuatro años después, afirman que en algunos casos se comenzaban por la nota principal⁵⁶. Sin embargo, el tratado de Altenburg nos puede resultar más cercano al estilo interpretativo que A. Weidinger heredara y aplicara en sus interpretaciones, lo cual reforzaría la teoría de la interpretación partiendo de la nota superior. De la misma manera el autor (Altenburg, 1795, pp. 116-117) nos explica que la terminación debe realizarse con la subida desde la nota inferior a la principal; para este mismo aspecto nos hemos servido también del estudio del correspondiente capítulo del tratado de C. Ph. E. Bach (1753, p. 57) y de referencias como las de la publicación de Donnington (1990, p. 182). En cuanto al uso de las ligaduras, el trabajo de Aitor Llimerá (2017, p. 227) nos aporta un acertado criterio a la hora de interpretar los pasajes implicados.

7.7. *Tempo*

En lo referido a las velocidades, a los *tempi*, es evidente que las numerosas ediciones que aportan indicaciones metronómicas están basadas en muchas ocasiones en el criterio personal y el gusto del intérprete que revisa esa edición pero hay que destacar que, de acuerdo lo que Quantz refleja en su tratado (1752, p. 161); es evidente la relatividad de los *tempi* que el autor, Haydn, expresa a través de los vocablos Allegro y Andante, en el primer y segundo movimiento respectivamente. Las aportaciones de Harnoncourt en diversas publicaciones (2006, p. 91), (2003, p. 131) son también relevantes a la hora de proponer los diferentes *tempi*.

⁵⁵ Apoyamos esta afirmación en la idea que Donnington (1990, p. 167) transmite acerca del uso del vibrato en los instrumentos para la interpretación de la música antigua.

⁵⁶ Estos estudios afirman que, de acuerdo con el tratado que Hummel escribió para piano en 1828, los trinos deben interpretarse comenzando por la nota principal.

El estudiante no debe dar nada por sentado y debe interpretar las expresiones de *tempo* como la expresión del carácter que el compositor quiere transmitir; podemos y debemos procurar adivinar la intención del compositor a través de la comparación de otros movimientos de iguales características que nos puedan dar la pista de la velocidad.

Respecto al primer movimiento, ya Quantz, en el capítulo 12, punto 3, de su tratado nos recuerda el “carácter alegre y vital” del término Allegro en contraposición con el carácter “triste y tierno” del Adagio.

Durante los s. XX y XXI, la tradición interpretativa ha conformado un abanico de velocidades que algunos estudios (Moore, 2007) (Anexo VI) enmarcan desde 116 a 142 p.p.m. (una media de 131.1 pulsaciones de negra por minuto y una desviación media de 6.1). Se puede entender que hay cierta igualdad de *tempi* en este primer movimiento. En cuanto a la elección final de la velocidad, se puede estimar que la misma, teniendo en cuenta las limitaciones físicas de la trompeta de llaves y la referencia de los *tempi* que la tradición interpretativa nos ha legado en cuanto a primeros movimientos de conciertos clásicos, estaría contemplada en la franja entre 120 y 132 pulsaciones de negra por minuto. La velocidad del segundo movimiento genera un mayor grado de discrepancia. Al tratarse evidentemente de un movimiento más lento, las características constructivas de la trompeta de llaves no condicionan su ejecución en la misma medida que en el primer movimiento.

Tradicionalmente podemos observar (Anexo VI) multitud de *tempi* dispares (desviación media de 10.9 p.p.m.) y, en base a nuestra opinión, aquellos excesivamente pausados, si hablamos de una interpretación históricamente informada, están carentes de criterio. Un *tempo* demasiado lento cambia radicalmente la intención del compositor que, como antes he comentado, puede adivinarse estableciendo comparaciones con otras ejecuciones contrastadas. B. Moore, en su estudio nos aporta la referencias metronómicas de S. Neukomm, un alumno de Haydn que incluyó indicaciones metronómicas en la reducción para piano que hizo en 1832 de La Creación de Haydn. Podemos encontrar documentos testimonios del mismo Neukomm que otorgan mayor consistencia si cabe a este punto de vista:

Habiendo escuchado a menudo este trabajo [La Creación] interpretado bajo la dirección de su autor, y habiéndolo también, en muchas ocasiones, dirigido yo mismo en su presencia,

estoy habilitado, espero, para prestar un real servicio al mundo musical fijando (con el metrónomo) la velocidad de todas las piezas; algunas de las cuales han sido hasta ahora frecuentemente interpretadas a una velocidad lejos de la intención del compositor. (Sigismund Neukomm) (Temperley, 1991)

Por otro lado, la aportación de Carl Czerny⁵⁷ a través del estudio de las obras de Mozart y Haydn es también de enorme valor. En las publicaciones de Malloch (1988) y Temperley (1991) podemos encontrar información relevante respecto a las marcas metronómicas respecto a los *Andantes* en 6/8:

Compositor	Obra	Velocidad (p.p.m.)	Fuente ⁵⁸
Haydn	Sinfonía nº 95	104	C. Czerny
Haydn	Sinfonía nº 96	116	C. Czerny
Mozart	Sinfonía nº 38	126	C. Czerny/J. N. Hummel
Mozart	Sinfonía nº 40	116	C. Czerny/J. N. Hummel
Haydn	La Creación, nº 8	120	S. Neukomm
Haydn	La Creación, nº 21	132	S. Neukomm

Ilustración 97. Tabla de referencias metronómicas Haydn-Mozart (Malloch, 1988) (Temperley, 1991)

Como podemos apreciar, en esas indicaciones, en movimientos similares como el nº 8, indicó una velocidad de 120 pulsaciones de corchea por minuto. Un *tempo* que bastante dista de lo que escuchamos en muchas versiones del Andante del concierto de trompeta.

Quizás una versión históricamente informada deba basarse tanto en la velocidad de 108 a 120 pulsaciones de corchea por minuto como en la ejecución en picado o en su defecto con combinaciones de 2 notas ligadas y dos picadas en el pasaje de las fusas.

La progresiva ralentización que este movimiento ha sufrido a lo largo del tiempo posiblemente se deba a que, ya desde la primera vez que se rescata del olvido esta obra maestra, el *tempo* de este Andante, se ha supeditado en la mayoría de las versiones a la necesidad de protagonismo, un virtuosismo expresivo mal entendido, del solista por encima de la idea original del compositor.

⁵⁷ (21 de febrero de 1791 - 15 de julio de 1857) fue un pianista, compositor y profesor austriaco. Tuvo entre sus maestros a Hummel y entre sus alumnos a Franz Liszt. Es recordado especialmente por sus libros de estudios para piano.

⁵⁸ (Malloch, 1988) (Temperley, 1991)

La tendencia a pensar que los movimientos centrales han de ser irremediabilmente lentos ha marcado notablemente esta inercia a ralentizar la velocidad de este segundo movimiento, concepto que las evidencias de las marcas de metrónomo estudiadas derriban. Ya desde la primera vez que este concierto se rescata para el gran público, por parte de G. Eskdale, en la versión que este trompetista firma, el *tempo* es aproximadamente 106 pulsaciones de corchea por minuto, mientras que en marcas encontradas en los materiales de la BBC señalan una velocidad de 120 pulsaciones (Hamilton, 1932).

La consideración que Malloch realiza sobre la conveniencia de las marcas de metrónomo reafirma la opinión que desde esta tesis se defiende y que pretende dotar de rigurosidad a las consideraciones relacionadas con los diferentes aspectos interpretativos:

En general, mi propósito no es configurar una estructura enlazando velocidades y vocablos relacionados con el *tempo*. Simplemente deseo atestiguar la legitimidad de las sólidas evidencias que he presentado para ponerlas en práctica, y con ello podemos comenzar a renovar una sensibilidad sobre áreas del sentimiento estilizado del pasado el cual ha sido abandonado de nuestra práctica...deberíamos poner esas marcas [de velocidades] en uso, al menos experimentalmente, como herramientas de comprender las intenciones del compositor y de la época del mismo. (Malloch, 1993)

Coincidimos plenamente con la opinión vertida en esta publicación respecto al concepto de este movimiento en una velocidad más rápida, pues cambia totalmente respecto a lo que venimos escuchando en la mayoría de las versiones y pasa a ser, de este modo, realmente un Andante al gusto de lo que el maestro seguramente buscaba y que permite al solista afrontar un movimiento donde, con el evidente reto que esta velocidad genera respecto al pasaje de las fusas, se sigue permitiendo cantar al intérprete, pero no desde los largos valores sino desde un fraseo más global. No obstante, una ruptura en cuanto a una tradición ya creada a lo largo del s. XX puede resultar en muchos casos complicado y la máxima debe ser, independientemente de la velocidad, el interpretar internamente el 6/8 en dos pulsos, sin condicionar el fraseo con las divisiones a pulso de corchea.

7.8. *Análisis armónico*

En el presente capítulo, nos centraremos en desgranar y enumerar algunos de los procesos significativos que aparecen a lo largo de la obra y que demuestran la habilidad de Haydn, para generar procesos de una complejidad armónica que se encuentra de forma frecuente en el romanticismo posterior y que se aleja de la supuesta sencillez armónica que prevalece en el imaginario colectivo cuando se alude a la armonía clásica.

El tipo de análisis aplicado consiste en un análisis armónico fundamentado en la funcionalidad del acorde, en su estructura y en la conexión con las armonías adyacentes, buscando rasgos o procesos característicos que revistan cierta importancia, bien por su uso prolongado y frecuente, o por su interés armónico u originalidad. La partitura de referencia es la de la edición Eulenburg, revisada por Hans Redlich.

7.8.1. *Características generales*

Nos encontramos en un período donde la tonalidad está en todo su apogeo. Esto implica el uso de tonalidades mayores y menores descartando el uso modal o la utilización de otras escalas que aparecerán a partir del romanticismo. Si bien no está de más recordar que el propio Beethoven, alumno de Haydn, escribió algunas obras de corte modal (como el del Cuarteto de cuerda op. 132, III movimiento⁵⁹), éstas se reducen al hecho anecdótico ante el predominio de la música tonal. La única aproximación en este período al uso modal de la escala, es el modo eolio ya que se justifica mediante la utilización de la escala menor natural.

Por tanto, estamos frente a una pieza tonal, con algunas características comunes a la música de la época que pasaremos a detallar a continuación. Destaca la utilización frecuente de acordes tríada, dejando las séptimas relegadas a un uso mucho más habitual en las armonías de Dominante (ya sea como acordes de V y VII grado

⁵⁹ Resulta interesante el texto de Piston (1998) al respecto en las páginas 448 y 449.

principalmente, o en flexiones tonales a armonías de Dominante secundaria) y en menor medida, puntualmente en los demás grados con especial atención en las funciones de Subdominante, principalmente en el II y IV.

El uso de acordes de novena se circunscribe casi exclusivamente a la Dominante, dejando al margen los acordes de undécima, decimotercera, etc. propios del lenguaje romántico avanzado.

La armonía suele ser estable y bien definida, enfatizando las funciones de Tónica, Subdominante y Dominante, salvo en los momentos que manifiestamente el compositor modifica el espacio armónico para generar tensión, que suele coincidir con las transiciones, o con las secciones no temáticas.

En cuanto a los recursos que amplían el espacio armónico, el autor suele utilizar con bastante frecuencia armonías de Dominante secundaria, especialmente de Dominante del V y en menor medida, Dominante del II y del IV. De esta forma refuerza las funciones tonales mediante la utilización de sus propias armonías de dominante enriqueciendo a su vez la armonía propia de la escala. Algunos ejemplos los podemos encontrar en los siguientes compases⁶⁰:

- Dominante del II: c. 117-I, 149-I, 150-I, 3-II, 27-II, 22-III, 23-III (ver ilustración a continuación)
- Dominante del III: c. 161-III
- Dominante del IV: c. 16-I, 32-I, 169-I, 68-III, 111-III, 214-III, 215-III, 228-III, 270 al 272-III, 282-III
- Dominante del V: c. 67-I, 69-I, 80-I, 112-I, 118-I, 119-I, 136-I, 168-I, 3-II, 4-II, 10-III, 24-III, 94-III, 96-III, 169-III, 171-III, 231-III, 233-III, 244-III, 256-III, 257-III
- Dominante del VI: c. 266 al 267-III

⁶⁰ El número arábigo indica el compás, mientras que el número romano indica el movimiento donde se encuentra.

Ilustración 98. Ejemplos del uso de la armonía de Dominante secundaria (Haydn, 1796b, cc. 149-151_1 mov)

Como puede apreciarse, proporcionalmente destaca mucho más la utilización del acorde de Dominante del V, seguido de los acordes de Dominante del IV y el II quedando las Dominantes del II y VI a un carácter meramente testimonial. De aquí podemos extrapolar una conclusión; el uso de las dominantes secundarias refuerza las funciones de Dominante (descartando el VII ya que supondría un alejamiento del centro tonal demasiado pronunciado), Subdominante representadas por el IV y el II y en menor medida, casi circunstancialmente, los otros dos acordes que encarnan la función de tónica junto al I, como son el III y el VI.

Otros recursos menos frecuentes pero con cierta presencia en la obra son los generados por la alteración del acorde base. Preferentemente de dos maneras; mediante la utilización de acordes de Sexta aumentada o mediante el uso de acordes préstamo. En el primer caso, encontramos acordes de Sexta aumentada italiana (c. 30-II, 31-II) y Sexta aumentada alemana (c. 18-I, c. 114-I, 116-I, 119-I, 167-III). En cuanto al uso de los acordes préstamo, conviene precisar algunas cuestiones previas. Entendemos el “acorde préstamo” (este recurso también es llamado “mixtura modal”⁶¹) como la intercambiabilidad entre acordes de la misma función tonal pero de distinto modo. Así se consigue un recurso armónico cuya finalidad es la de “colorear” la sonoridad de la escala mediante sonidos que no se encuentran en ella sin perder la funcionalidad armónica. En la obra encontramos varios ejemplos de este recurso (c. 18-I, 22-I, 120-I, 284-III), principalmente modificando la sonoridad de las funciones de subdominante y de dominante.

⁶¹ Resulta interesante el texto de Piston (1998) al respecto en las páginas 223 a 225.

The image shows a musical score for three instruments: Violin I (VI.), Violin II (Vla.), and Bassoon (B.). The score covers measures 18 to 21. A black box highlights measures 19 and 20, where the bass line (B.) shows alterations in the base chord. The dynamics are marked with 'p' (piano) and 'P' (Piano).

Ilustración 99. Ejemplos de alteración del acorde base; Sexta aumentada alemana (Haydn, 1796b, c. 18_1 mov)

Otro recurso armónico que enfatiza la función tonal y a su vez genera una sonoridad de tensión armónica añadida es la utilización de acordes “sobre tónica”, “sobre dominante” y “sobre subdominante”. Es decir, acordes que se forman superponiendo una armonía al pedal de tónica, de dominante o de subdominante. Algunos ejemplos que encontramos en el análisis de la partitura son:

- Acordes sobre tónica: c. 24-I al 27-I, 83-I al 84-I, 167-I, 1-II, 5-II, 25-II, 3-III al 7-III, 81-III al 83-III, 127-III, 144-III, 151-III, 169-III al 171-III, 208-III al 209-III.
- Acordes sobre dominante: c. 118-I, 21-II, 141-III, 239-III, 247-III.
- Acordes sobre subdominante: c. 3-II, c. 114-III.

The image shows a musical score for three instruments: Violin I (VI.), Violin II (Vla.), and Bassoon (Vcl. B.). The score covers measures 21 to 24. A black box highlights measures 22 and 23, showing chords that generate harmonic tension. The dynamics are marked with 'mf' (mezzo-forte).

Ilustración 100. Ejemplos acordes que generan tensión armónica; sobre dominante (Haydn, 1796b, c. 21_2 mov)

En cuanto al plan tonal, encontramos los giros habituales del estilo, la mayoría a tonalidades vecinas o relacionados con la tónica principal. Como puede verse en el esquema posterior, las relaciones entre las tonalidades se establecen entre intervalos de quinta y tercera ascendente o descendente, así, el esqueleto tonal de los movimientos externos se configura mediante el tono de la Tónica, la Subdominante, la Dominante y sus relativos, a excepción del relativo de la dominante que no aparece. En el segundo movimiento se produce un importante contraste tonal, ya que las tonalidades principales dejan paso al tono de la Subdominante como eje del segundo movimiento.

Las relaciones que se establecen aquí, omiten el intervalo de quinta para enfatizar el juego Relativo-Homónimo dando lugar de esta manera, a un importante giro hacia tonalidades lejanas como lab menor y Dob mayor gracias a la relación del tono homónimo (lab menor) que modula a su relativo (Dob mayor) que a su vez conserva una relación de tercera con lab menor. Esta relación vuelve a ser proyectada en su retorno pero realizando un giro al homónimo mayor.

Estas relaciones tonales lejanas generan un contraste dentro del entramado tonal ya que establecen conexiones distintivas en cada uno de los movimientos, confiriendo así un carácter de personalidad tonal propia en cada uno de ellos sin que se pierda la relación con tónica general.

Tonalidad	Compases	Relación con la tónica general
Mib Mayor	c. 1-51	Tónica
Do menor	c. 52-59	Relativo menor
Sib Mayor	c. 59-87	Dominante
Do menor	c. 87-95	Relativo menor
Lab Mayor	c. 96-100	Subdominante
Fa menor	c. 100-105	Relativo de la Subdominante
Mib Mayor	c.106-173	Tónica

Ilustración 101. Relaciones tonales 1er movimiento

Tonalidad	Compases	Relación con la tónica general
Lab Mayor	c. 1-18	Subdominante
Lab menor	c. 19-21	Homónimo de la Subdominante
Dob Mayor	c. 22-29	Homónimo del relativo
Lab Mayor	c. 30-50	Subdominante

Ilustración 102. Relaciones tonales 2º movimiento

Tonalidad	Compases	Relación con la tónica general
Mib Mayor	c. 1-73	Tónica
Do menor	c. 74-77	Relativo menor
Sib Mayor	c. 77-85	Dominante
Mib Mayor	c. 85-91	Tónica
Sib Mayor	c. 92-121	Dominante
Mib Mayor	c. 122-139	Tónica
Lab Mayor	c. 140-147	Subdominante
Fa menor	c. 148-167	Relativo de la Subdominante
Do menor	c. 167-178	Relativo menor
Mib Mayor	c. 179-297	Tónica

Ilustración 103. Relaciones tonales 3er movimiento

7.8.2. Procesos armónicos destacables

Al margen de los recursos habituales característicos de la época, encontramos en la partitura algunos procesos armónicos que merecen ser destacados, bien por la calidad técnica que se desprende del fragmento, que evidencia la solidez del discurso de Haydn, o bien por su curiosidad y peculiaridad que anuncia ya los artificios armónicos habituales en el romanticismo y que en esta época se encuentran casi latentes. No olvidemos que en el barroco se utilizaron recursos armónicos muy avanzados que quedaron prácticamente en desuso en el clasicismo hasta que volvieron a ser recuperados a partir de Beethoven.

7.8.2.1. Procesos cadenciales elaborados

En el siguiente ejemplo se observa una dilatación del proceso cadencial muy hábilmente trazado, ampliando el espacio armónico mediante acordes alterados y dominantes secundarias.

The image shows a musical score for the key of Mi b Mayor (E-flat major) in 4/4 time. It consists of two staves. The top staff shows chord progressions with labels: V⁺, V⁺ del IV, IV, IV⁷ préstamo, 6^a Alemana, and V. The bottom staff shows a more detailed harmonic progression with labels: I, V, V del II, 5, 7 préstamo, I, II, I⁴, V, and T. The progression involves chromatic descents and tensions, such as the use of a diminished seventh chord (V del II) and a borrowed diminished seventh chord (7 préstamo).

Ilustración 104. Ejemplo 1 (Haydn, 1796b, cc. 15-24_1 mov)

Por una parte, encontramos un primer giro hacia la semicadencia de la dominante, tensionando la subdominante previa mediante su propia armonía de dominante secundaria y ampliando el espacio entre la función de subdominante y la de dominante mediante la tensión de una subdominante interpolada como préstamo del modo menor que resuelve de forma excepcional sobre la sexta aumentada alemana que, a su vez, tensiona la dominante.

Por otra parte, la vuelta a la Tónica se realiza mediante un proceso cromático descendente por paralelismo, donde se interpolan, entre la dominante y la tónica, los acordes de V del II (como séptima disminuida) que resuelve excepcionalmente sobre una quinta disminuida producida por la Dominante de la dominante, que tensiona el VII grado (acorde de la familia de la dominante) que toma a su vez una forma séptima disminuida como préstamo del modo menor. Es decir, la aparición del V del II, se suceden una concatenación de acordes de tensión que resuelven en el siguiente y generan a su vez una nueva tensión que necesita ser resuelta. Si se nos permite, señalaremos con todas las reservas y matizaciones que cabría considerar, que este recurso podría firmarlo perfectamente R. Wagner.

Nótese cómo las resoluciones excepcionales se producen conduciendo las diferentes voces por movimientos conjuntos de segunda y notas comunes. De esta forma, las tensiones se suavizan y las disonancias quedan camufladas dentro del movimiento contrapuntístico, restándoles así aspereza y añadiendo tensiones que al oído resultan naturales por la conducción de las voces.

El movimiento cromático confiere un valor añadido de tensión dramática que enfatiza la expresividad de la armonía. En este sentido Rosen señala lo siguiente:

...la gran estructura armónica se transformó para ajustarse a las proporciones y a la naturaleza de la frase clásica. En el siglo XVIII ya se decía que la exposición de la sonata era una frase de danza ampliada. Esta ampliación no se obtenía simplemente según la forma de hacer barroca de alargar y repetir los sucesivos movimientos de cada uno de los motivos, sino también dramatizándolos [...] Haydn prefiere temas de intensidad similar y se apoya en el movimiento armónico para conseguir el efecto dramático necesario (Rosen, 2003, pág. 81)

En el siguiente ejemplo se observa el uso del acorde como apoyatura formando una progresión que conduce hacia la tónica.

The image shows a musical staff in the key of Si b Mayor (B-flat major). The title above the staff is "Si b Mayor". The notation consists of a series of chords with arrows indicating voice leading. Below the staff, the chords are labeled as follows: V del III, V del VI, V del II, V del V, and V+ I. The first four chords are marked with a '7' below them, indicating they are seventh chords. The final chord is marked with a '7+' below it, indicating an augmented seventh chord.

Ilustración 105. Ejemplo 2 (Haydn, 1796b, cc. 69-70_1 mov)

Se aprecia de nuevo un interés especial en el cromatismo descendente, como se observa en las dos voces superiores. Este movimiento se incluye dentro de una pequeña progresión de acordes de la familia de la dominante que genera a su vez un movimiento general de tensiones que resuelven en otros acordes que a su vez generan una nueva tensión que necesita ser resuelta.

En el siguiente ejemplo se detalla todo el proceso armónico que lleva a la recapitulación del tema principal. En él se observa todo un proceso de divagación armónica en el que se diluyen las funciones tonales entre los acordes de Sexta aumentada, dominantes secundarias y acordes préstamo.

Ilustración 106. Ejemplo 3 (Haydn, 1796b, cc. 109-125_1 mov)

Estos acordes alterados se presentan como elementos *tensionadores* de la armonía tonal básica. En un primer momento se observan dos tensiones de la función de subdominante (II y IV) al que siguen varias tensiones de la dominante mediante la Dominante de la dominante y las Sextas aumentadas alemanas finalizando con una breve resolución al VI grado (cadencia rota). A esta breve resolución le sigue un proceso de tensiones acordales cuya resolución forma a su vez una nueva tensión armónica que nos lleva al acorde siguiente mediante resoluciones irregulares que producen una tensión constante que sólo se ve neutralizada con el último acorde de tónica, enfatizando así, la entrada del tema principal.

De nuevo, tenemos que insistir en la conducción de las voces como clave del proceso de forma que el movimiento por grados conjuntos y notas comunes suaviza las tensiones armónicas abordadas.

Presentamos de nuevo un ejemplo donde el descenso cromático genera un afecto dramático añadido sustentado por una sucesión de acordes que culminan en la novena de dominante como punto máxima tensión del proceso.

Ilustración 107. Ejemplo 4 (Haydn, 1796b, cc. 92-98_3 mov)

Presentamos un último ejemplo donde se combinan el movimiento descendente por grados conjuntos con el movimiento cromático, en este caso ascendente, contraponiéndose al movimiento descendente habitual, lo cual resulta significativo ya que nos encontramos en la coda final de la obra y podría deducirse un intento del

autor de cerrar la forma mediante la inversión del recurso antes desarrollado en tantas ocasiones de forma descendente.

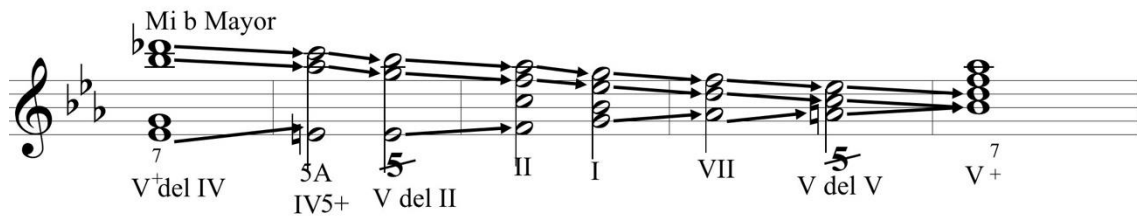


Ilustración 108. Ejemplo 5 (Haydn, 1796b, cc. 228-232_3 mov)

Nótese, una vez más, la insistencia del movimiento melódico de las voces por grados conjuntos como fuerza motriz del movimiento armónico implícito.

7.8.2.2. Conclusiones del análisis armónico

El análisis armónico nos permite concluir que la armonía responde en gran medida a los usos habituales de la armonía tonal de esta época. Sin embargo Haydn, en un alarde de ingenio, utiliza con cierta frecuencia secciones de indefinición armónica donde las funciones tonales quedan ligeramente diluidas ante el movimiento melódico de las voces, que suavizan el efecto de las disonancias y choques armónicos disolviendo la aspereza armónica mediante las notas comunes y movimientos mínimos.

Además, casi adelantándose al cromatismo romántico, utiliza con cierta frecuencia el recurso del movimiento cromático descendente y ascendente, sobretodo el primero. Teniendo en cuenta su significación en la retórica y afectos barrocos, como un recurso de simbolización del dolor, la tristeza o el lamento, no sería descabellado pensar, como sugiera además Rosen, en un énfasis dramático en el discurso de Haydn mediante el uso de estas figuras retóricas.

7.9. Propuesta de interpretación referida al repertorio orquestal de finales del XVIII y 1ª mitad del s. XIX.

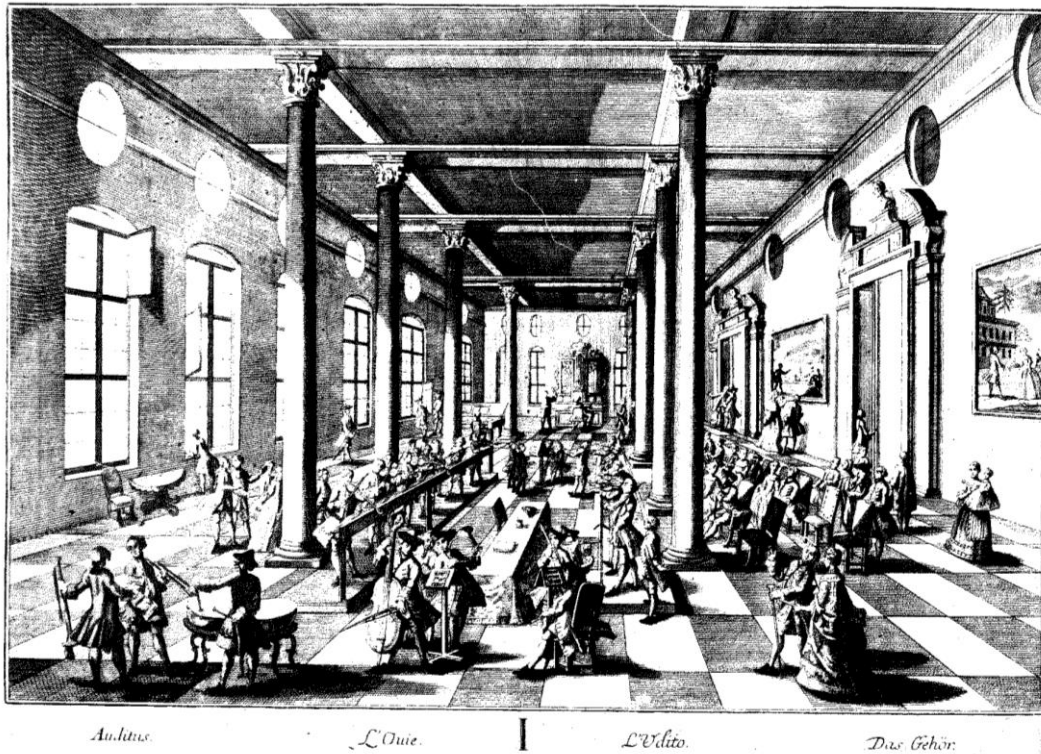


Ilustración 109. *El Concierto*. G. J. Probst (s. XVIII)⁶²

La determinación de los aspectos de interpretación para el repertorio solista nos proporcionan igualmente un valiosa información que, complementada con los apartados que a continuación se presentan, nos han animado a presentar una propuesta de interpretación del repertorio orquestal para la misma época. No cabe separar el estilo interpretativo orquestal y solista pues ambos se fundamentan en la labor de trompetistas que pertenecían a los dos ámbitos y que en su interpretación evidentemente contemplan aspectos comunes.

⁶² La ilustración refleja la configuración clásica, si bien la disposición espacial no es la más adecuada para la sonoridad ya que evidentemente el artista prioriza la composición. Haags Gemeentemuseum.

7.9.1. *La figura de F. A. Dauverné.*

A la hora de emitir una propuesta práctica de interpretación referida al repertorio orquestal, se ha considerado como importante la aportación del Método para Trompeta de F. A. Dauverné (1857) por varias razones que a continuación se exponen.

Su amplia experiencia como trompetista de la corte del Rey hasta 1830, recogiendo y manteniendo muchos de los aspectos estilísticos asociados a ese rol profesional nos aporta una valiosa información. A ello se le une un importante bagaje como 1er trompeta de la Orquesta de la Ópera de París, desde 1820 a 1850. Su método⁶³ ejemplifica su conservadurismo, que se ve plasmado en las reticencias hacia la trompeta de llaves y su consideración siempre de recelo hacia las *invenciones* en busca del cromatismo, a pesar de protagonizar en buena medida el desarrollo de la trompeta de pistones y aportar bibliografía de gran valor.

Su notable inquietud pedagógica y legado permiten el inicio de la denominada como escuela francesa de trompeta que para muchos alcanza con Maurice André su máximo esplendor. Una escuela que ha conseguido durante el s. XX ubicar a la trompeta al nivel de cualquiera de los otros grandes instrumentos solistas y que, aunque en el s. XX se ha enfocado preferentemente al rol de concertista, en sus orígenes aportó y estandarizó elementos interpretativos de mucha relevancia dentro de la práctica orquestal trompetística. Con el periodo de F. A. Dauverné en el Conservatorio de París (1833-1869), siendo el primer profesor de trompeta de esta institución, se inicia esta prolífica escuela.

7.9.2. *Aspectos interpretativos de la trompeta como parte de la orquesta.*

Los celos mantenidos por F. A. Dauverné acerca de los nuevos instrumentos cromáticos (trompeta de llaves esencialmente), y sus ideas expresadas encajan con el cambio de gusto en compositores e intérpretes y con el consiguiente papel asignado a la trompeta a finales del XVIII. La inseguridad que ofrecía el instrumento utilizado a

⁶³ Data de 1857; a pesar de ello está todavía escrito para trompeta natural

principios del s. XIX en la orquesta, la trompeta natural, junto con la herencia interpretativa, demandaban de un ataque nítido y duro para asegurar una primera emisión que en palabras de Dauverné se hacía todavía más difícil con las pausas y las modulaciones que llegaban a hacer perder la perspectiva al trompetista. Es mucho más importante para él el dominio de ese ataque inicial del sonido y de las dificultades de articulación que el dominio de ciertos pasajes de digitación (refiriéndose a los instrumentos que tenían mecanismos digitales). Estas afirmaciones además nos pueden ofrecer una visión acerca de la dinámica y el carácter a la hora de interpretar el repertorio de esta época, además de las dificultades que el repertorio exigía.

Es curioso como él sigue defendiendo la clara diferencia de las trompetas naturales (rectas), en referencia con el resto, puesto que producen un sonido que se proyecta mucho más directamente, que es más abrupto e incisivo y que, desde su punto de vista, retiene el carácter esencial del instrumento. Insiste, en la introducción de su método de 1857, en reclamar la importancia de la trompeta (natural); para él “las invenciones con ayuda mecánica” no tienen comparación con su pureza, claridad de sonido y simplicidad tan admirada “por compositores con inteligencia y buen gusto”; claramente se posiciona, asumiendo un papel totalmente secundario de la trompeta en la orquesta.

En cuanto a la articulación a utilizar dentro de la orquesta, con la pérdida del registro clarino y su estilo interpretativo con los refinamientos de las diferentes articulaciones asociadas a diferentes sílabas, la variedad se ve muy reducida y prácticamente se limita un picado diferenciado entre duro y blando (“tu”-“du”) y el doble picado que es una de las herencias del s. XVII que se asumen. Dentro de la articulación, en cuanto a la variedad de acentuación, el papel de la trompeta contemplaba cierta rigidez y se reducía al ligado, *staccato* y *staccatissimo*, lo que nos da una idea del mero papel de apoyo rítmico-armónico que la trompeta ostentaba.

Con el antes mencionado declive del registro agudo, las notas a partir del sol del primer espacio adicional fueron apartadas y consideradas como fuera del rango normal. Incluso Dauverné culpa de la pérdida de brillantez en las bandas de caballería a la ejecución de melodías en el registro agudo que imponían el uso de boquillas especiales que producían pérdida de calidad en el sonido grave, un ámbito mucho más importante en la orquesta como prueban las indicaciones respecto a la posición

de los labios en la boquilla y el uso de la lengua. Al cubrir una mayor parte de labio superior, se procuraba un mejor sonido en los registros medio y grave. La ejecución del picado partiendo de la posición inicial de la lengua entre los labios inevitablemente reduce, como antes se ha apuntado, la variedad de articulaciones que en el barroco se presentaban y propicia igualmente un sonido medio y grave más rico en calidad que el agudo.

La insistencia en la supremacía de la trompeta natural por delante de la *invenciones* cromáticas procura que los aspectos interpretativos se mantengan aun cuando el sistema de cilindros y válvulas fue progresivamente asentándose en las orquestas durante la primera mitad del s. XX. Aun cuando el registro agudo (a partir del sol del primer espacio adicional) es sensiblemente más fácil de conseguir con el sistema de pistones, sigue siendo considerado en este proceso de transición organológica como de difícil ejecución y es excluido del denominado como “rango natural del instrumento”.

Estos rasgos interpretativos, herencia del predominante uso de la trompeta natural, encuentran en el método de Dauverné (1857) un ejemplo significativo que nos aporta lecciones en las que el uso de un picado nítido es fundamental. Aun cuando ya se perciben estudios con un componente más melódico, la continua atenuación de los valores largos (a partir de blanca) a través del acento de campana (>) y el uso del punto (.) en las notas más rápidas con saltos nos ofrecen una visión muy representativa del uso que se le suponía a la trompeta en la orquesta, que a la postre era el que se le ha venido otorgando hasta inicios del s. XX. Las indicaciones respecto al volumen de sonido, que con poca frecuencia escapan del *Forte*, nos apuntan igualmente una valiosa información respecto a la dinámica utilizada en la segunda mitad del s. XVIII.

7.10. Estudio comparado de versiones de referencia del concierto Haydn

En el presente apartado se pretende ofrecer una visión de los diferentes tipos de versiones que durante el s. XX han sido desarrolladas por algunos de los más importantes solistas. De alguna manera se intenta aportar opciones válidas de

interpretación históricamente informada sin por ello menospreciar el resto de opciones. En el caso de los estudiantes, el criterio a la hora de afrontar esta obra debe partir del conocimiento de lo que debe ser una versión históricamente informada pero a partir de ello el criterio personal, dentro de ciertos márgenes, y la finalidad de la interpretación deben ocupar un lugar de importancia también.

En el Anexo VIII se resume la selección de versiones, además de aportar datos importantes (*tempi*, instrumento) y se aporta una opinión personal acerca de lo que, desde el criterio que se aporta a través de esta tesis, sería una interpretación con mayor o menor rigor histórico. En el Anexo IX se detalla en unas fichas el análisis de las versiones con una serie de parámetros acotados en diferentes partes del concierto y que ofrecen información acerca de articulaciones, adornos, sonoridad, etc.

Tras el análisis, se ha de destacar las versiones de C. Steele (2001), D. Guerrier y M. Bennett como las más cercanas respecto a lo que pudiera ser el hecho musical del estreno de la obra. El uso de la trompeta de llaves indudablemente es un factor fundamental y la sonoridad derivada define contundentemente la versión. Por otro lado el uso de las articulaciones y las dinámicas, también dependientes del tipo de instrumento, son aspectos fundamentales a la hora de determinar el grado de rigor histórico. La necesaria ausencia del uso de vibrato determina igualmente un parámetro fundamental. Por ello, se puede recomendar, dentro de las versiones revisadas, la de C. Steele (2001) como la más adecuada como referencia para una versión "histórica". De mucho interés es también el *tempo* elegido en el *Andante* por Guerrier en su versión (quizás el más adecuado); es ésta sin duda la mejor versión en cuanto al segundo movimiento.

Es preciso destacar igualmente el resto de versiones, especialmente las de G. Eskdale, A. Herseth y M. André por su inmensa relevancia histórica. Aun cuando se pudiera pensar que no guardan demasiado rigor histórico, las condiciones que observaron en su época (no existía tanta información sobre los orígenes de la obra y sus condicionantes) y la importancia de los intérpretes, ayudaron a conformar versiones que cuando menos deben ser también de referencia para una versión propia.

Capítulo 8. Conclusiones. Propuesta interpretativa del concierto de Haydn (Presentación performativa; grabación de la reducción de trompeta y piano)

“...creo que he cumplido con mi deber y que he sido de utilidad para el mundo por medio de mi trabajo; ¡ojalá otros hagan lo mismo!” (Grieisinger, 1801, p. 104)

8.1. *El concierto de Haydn en el siglo XX*

A modo de conclusión, al contrario que muchas composiciones, exitosas en su tiempo pero que rápidamente perdieron el favor de público e intérpretes, el concierto de Haydn todavía conserva una frescura casi juvenil. Para muchos es uno de sus conciertos instrumentales más populares, si no el que más.

En la época moderna, tras estar apartada esta pieza de los escenarios casi un siglo, fue aparentemente el profesor del Conservatorio de Bruselas Alphonse Goeyens quien la rescatara en 1907, como anteriormente se ha apuntado (Dahlqvist, 1974, p. 20).

Como hemos comentado en un apartado anterior, Paul Handke, un trompetista vienés, habría realizado su propia copia manuscrita del concierto en 1899, antes de emigrar a los Estados Unidos, donde interpretó dicha versión⁶⁴. La primera grabación encontrada (solo del segundo y tercer movimiento) data de 1938-39 y fue registrada en 78 rpm por George Eskdale. Es uno de los primeros casos en los que a través de una grabación se rescata una obra olvidada para el gran público (Landon, 1977).

Sin embargo la relevancia de la grabación de George Eskdale ha tendido a ensombrecer la importancia de la aportación del trompetista Ernest Hall en cuanto al redescubrimiento de esta obra en el contexto de Inglaterra. Ernest Hall fue el primero en tocar el concierto en Inglaterra después de su largo letargo y la edición para trompeta y piano que él firma es todavía utilizada en muchos centros de estudios y por profesionales, a pesar de que no mantiene demasiado rigor respecto a una interpretación históricamente informada. La actuación de 1932 conecta especialmente

⁶⁴ Ocupó el puesto de trompeta solista de la Orquesta de Philadelphia (PO) de 1901 a 1903 y en la Orquesta Sinfónica de Chicago (CSO) desde 1903 hasta 1912.

con la de Eskdale y el papel de la BBC fue fundamental en la introducción del concierto en Inglaterra. La evidencia de la actuación de 1932 de Hall aparece a través de materiales encontrados en la Librería Musical de la BBC en Londres. Las anotaciones de los músicos que lo interpretaron confirmaron la veracidad de dicha fecha, el 31 de marzo de 1932 (Moore, 2006). La importancia de la fecha salta a la vista. En aquel 31 de marzo se cumplían 200 años del nacimiento del compositor. Los archivos de la BBC, según se recoge en el estudio de Moore (2006, p. 27), indican la importancia de este medio de comunicación en el rescate de la obra para ese bicentenario. En ellos se puede determinar que Ernest Hall interpretó el Concierto de Haydn como parte de un programa con la “sección E de la Orquesta de la BBC” dirigida por Percy Pitt⁶⁵. En las crónicas del concierto aparecen indicaciones del tipo: “la parte solista del concierto fue admirablemente interpretada por Ernest Hall”⁶⁶.

Por desgracia no se han encontrado registros sonoros de dicho acontecimiento. Sin lugar a duda sería fascinante conocer si su versión aquel día guarda relación con la famosa edición que dejó como legado (1943 y 1945; Anexo XI). Existen materiales de uno de los compañeros de sección, H. A. Hamilton, que aparte de corroborar la información acerca del evento, ofrecen valiosa información al ser la parte un manuscrito del mismo Hamilton que además incluía anotaciones y fragmentos de los finales de movimiento de la parte solista (Moore, 2006). Hay que anotar que dichos materiales fueron marcados también posteriormente, siendo difícil saber si el resto de marcas corresponden o no a la fecha de la actuación de Ernest Hall, pues se han conformado una serie de capas de anotaciones consecuencia de las posteriores interpretaciones del mismo. Es paradójico como el mérito del redescubrimiento para el gran público de esta obra fue a parar a Eskdale, siendo notable la aportación a este respecto de E. Hall, que además era un músico con gran reputación en aquel tiempo y existiendo además indicios de que Eskdale utilizaría los materiales de Hall (Moore, 2006).

Todo apunta a que el rescate del concierto de Haydn en Inglaterra siguió un proceso que comenzó con la programación de un concierto con motivo del segundo centenario de su nacimiento con la intención por parte de la BBC de ofrecer un repertorio desconocido del maestro austriaco. El conservador del Gesellschaft der Musikfreunde

⁶⁵ Director de música de la BBC desde 1924 hasta 1930. Murió el mismo año de la actuación de Ernest Hall.

⁶⁶ (Blom, 1932)

de Viena, Karl Geiringer, facilitó a la BBC una copia del manuscrito que esta institución posee de la obra y uno de los músicos (H. Hamilton) fue el encargado de preparar las partes orquestales y el guion a partir de dicho manuscrito. Tras dicha actuación los materiales volvieron a la librería, al archivo de la BBC y retornaron a la oscuridad. En 1937-38, preparando un programa sobre Haydn, Walter Goehr⁶⁷ se encargó de arreglar las partes de la orquesta (Landon, 1977). Eskdale estudió la parte solista directamente de la versión de Hamilton de 1932 y la grabación fue el impulso para el conocimiento para el gran público de esta obra, siendo necesaria una nueva edición mejorada. En ese momento, Ernest Hall utilizaría los materiales de Hamilton para su famosas ediciones de 1943 y de 1945 (que se diferencian básicamente en la parte de piano).

La primera grabación completa que ha llegado hasta nuestros días tendría lugar después de la Segunda Guerra Mundial, por Harry Mortimer, y la primera en LP, que inmediatamente se convirtió en *best-seller* fue realizada por Helmut Wobisch⁶⁸ en 1950.

La evolución del concierto durante el siglo XX ha sido notable tras su redescubrimiento. En 1982 habría ya más de 20 versiones grabadas en LP. El primer intérprete en utilizar la trompeta de llaves fue Ake Öst, el 24 de marzo de 1973, en Suecia (Dahlqvist, 1974), destacando desde ese momento hasta la actualidad el auge del uso instrumento (la trompeta de llaves) como herramienta de consecución de una versión históricamente informada; siendo al respecto importantes las aportaciones de los registros de Friedemann Immer (Decca), Mark Bennet (Archiv) y Reinhold Friedrich (Capriccio).

Todo ello ha contribuido a que la composición se haya convertido en una pieza fundamental en las audiciones de selección especialmente en las orquestas alemanas,

⁶⁷ Nacido en 1903 y fallecido en 1960, fue un director, compositor y arreglista afamado en su tiempo. Fue director de la actual EMI (Gramophone Company) y participó en numerosas ocasiones con la Orquesta de la BBC

⁶⁸ Trompeta solista de la Orquesta Filarmónica de Viena de 1939 a 1945, fue ardiente seguidor del partido Nazi y en 1934 pasó a formar parte de la SS, además de la Gestapo. Fue uno de los músicos de la orquesta expulsados debido a su manifiesta simpatía al régimen Nazi. En 1950 fue readmitido hasta 1968, ocupando después un importante puesto en la gestión de la orquesta y recibiendo el reconocimiento de personajes como el conocido director de origen judío Leonard Bernstein: *“Soy conocedor del pasado político de Wobisch, como seguramente tú supiste [George Solti] tras tu paso por Viena. Sin embargo...a pesar de todo es probablemente uno de los pocos miembros de la orquesta en los que se puede confiar”*

siendo requerida fundamentalmente en trompeta de cilindros (popularmente conocida como trompeta alemana).

8.2. *Registro audiovisual de la versión para trompeta y piano*

En el soporte digital adjunto a la versión escrita de esta tesis se facilita la presentación performativa de las conclusiones a través del registro audiovisual del concierto de Haydn en relación con los criterios expuestos en esta tesis y que vienen recogidos en la edición que se presenta a través del Anexo XX.

La grabación, con los medios técnicos que se detallan en el apartado dedicado a la metodología, ha sido realizada en el auditorio del Conservatorio Superior de Música de Castilla-La Mancha, la mañana del 22 de abril de 2017, siendo el profesor pianista acompañante D. Jesús Sánchez Martínez. En cuanto a la trompeta, en el registro se ha utilizado una trompeta en Mib (marca *Stomvi*), atendiendo a los criterios expuestos en la tesis. La cadencia interpretada corresponde a la compuesta por el trompetista Helmut Wobisch.

8.3. *Consideraciones finales*

En cuanto a la parte de la tesis dedicada a la evaluación de la trompeta en las Enseñanzas Artísticas Superiores, y la aplicación en la obra que centra el desarrollo de esta tesis, las conclusiones que se pretenden emitir responden principalmente al cumplimiento de los objetivos planteados respecto al establecimiento de una herramienta válida y objetiva de extrapolar el rendimiento en el cumplimiento de una serie de competencias a una calificación final objetiva a través de una selección coherente de un repertorio adecuado.

Ha sido de gran importancia al respecto la conexión con el ámbito profesional de la interpretación del instrumento, de manera que las competencias necesarias a

desarrollar han sido el fruto de dicha interacción. La selección de un repertorio adecuado no ha sido fruto de la arbitrariedad sino del criterio recogido y de las posibilidades de proyección en lo que respecta a las habilidades a demostrar.

De especial relevancia es la habilidad referida a la interpretación de memoria del repertorio seleccionado. El hecho de que esta práctica haya sido considerada como una destreza fundamental se ha plasmado en el peso que en la calificación tiene.

La labor y características del evaluador, a través del estudio implícito en esta tesis, se han revelado como fundamentales en el proceso evaluador, de ello la conclusión acerca de la necesidad del establecimiento de una serie de indicadores que faciliten cierto rigor en el proceso calificador.

En cuanto a la parte de carácter más performativo, las conclusiones que a continuación se exponen verifican desde la hipótesis principal vertida acerca del peso de la tradición interpretativa y de las características constructivas del instrumento como principales factores a la hora de establecerse un estilo interpretativo en la trompeta del s. XVIII. Esa tradición interpretativa se ve además influenciada, como era de prever, por los condicionamientos imperantes de tipo social. Además se presentan una serie de conclusiones acerca de una propuesta de interpretación del concierto de Haydn.

Es necesario destacar que las consideraciones extraídas del estudio de los tratados de Bendinelli y Fantini han procurado una información muy importante acerca de la articulación, el uso derivado de la lengua, probablemente uno de los parámetros interpretativos esenciales en este instrumento. Es importante el trabajo de estos dos compositores e intérpretes pues nos ejemplifican la introducción de la trompeta desde un plano puramente instrumental militar o ceremonial al ámbito de la música artística. La evolución del registro, que tan bien puede apreciarse en estos trabajos, es otro importante parámetro que define un estilo interpretativo que alcanzó unas cotas considerables de dificultad técnica con el estilo *clarino*.

Esa transición de la artesanía al arte, esa mejora de estatus dentro del entorno musical, sin embargo ya se disfrutaba en el plano del reconocimiento social; los gremios y hermandades habían obtenido una serie de privilegios que demuestran su

consideración dentro de la corte. Las constantes alusiones a lo sagrado y a lo noble del arte atestiguan su posición social relevante. Lo vertido en este trabajo sobre los aspectos relacionados con la docencia igualmente refuerza este argumento.

El estudio del trabajo de Altenburg, que recoge las ideas de Bendinelli y Fantini, refuerza todas las consideraciones anteriores y nos acerca además a otro de los parámetros interpretativos fundamentales como es el de la dinámica. Con la revisión y estudio del trabajo de Altenburg se han propuesto una serie de consideraciones acerca del estilo interpretativo que en los apartados 6.4 y capítulo 7 se han desglosado y que se fundamentan en el variado y relevante uso de la lengua en la emisión del sonido, en la dinámica atenuada condicionada por las características del instrumento y en la libertad del intérprete.

Ese intento de preservar la posición y los avances técnicos provocaron, junto al contexto de una época convulsa, un rechazo mayoritario a lo nuevo (avances técnicos en el instrumento) y una resignación al papel secundario que compositores y público otorgaban a la trompeta en ese momento, tanto en la orquesta como en el papel de solista, reforzado por un notable descenso en la calidad de los trompetistas por una menor capacidad económica de las cortes.

Paralelamente a este declive, la llegada del cromatismo supuso un importante cambio técnico y expresivo en el instrumento. Sin embargo, éste se produjo tarde en cuanto que las necesarias mejoras no llegaron a tiempo de otorgar a la trompeta un lugar privilegiado dentro de la orquesta.

Las importantes figuras de A. Weidinger y Haydn nos ofrecen, a través del concierto para trompeta y orquesta en MibM del maestro austriaco, una muestra de excepción de este proceso de cambios técnicos y estilísticos que de lleno afectaron a la trompeta. A través del análisis de algunas versiones relevantes, se ha procurado establecer una guía que pueda servir de referencia de cara a una interpretación históricamente informada de esta obra esencial en el repertorio de trompeta.

Las consideraciones técnicas vertidas en el capítulo 7 de esta tesis recogen conclusiones del estudio de los tratados anteriores al concierto y se fundamentan en una sonoridad atenuada conforme a las características del instrumento, una

articulación distante en homogeneidad a la que desde finales del s. XX se maneja en la trompeta y consideraciones en cuanto a ornamentación y *tempi* que se alejan de la corriente que se expandió desde la época (1930 a 1940) en que esta obra fue recuperada para las salas de conciertos y difundida por los grandes solistas.

Es un factor relevante también el vacío que se generó durante muchos años en la continuidad en la fabricación de la trompeta natural y la ausencia de preparación suficiente respecto a las técnicas de interpretación. Ello permitió que este instrumento haya sido complicado de recuperar. En sus características constructivas podemos descubrir respuestas a como solventaban el problema de la ejecución de las notas que no estaban incluidas en la tabla de armónicos.

En el camino de la propuesta interpretativa del concierto de Haydn, un factor determinante es la novedad de este instrumento y sus características de sonoridad que demandan del intérprete actual la indagación hacia un color en el sonido que se acerque al de la trompeta de llaves. La primera consecuencia relevante que se encuentra es la de las limitaciones dinámicas. Un sonido demasiado grande en la actual trompeta en Sib nos alejará, sin lugar a duda de una interpretación históricamente informada. También se debe valorar que la trompeta de llaves es un instrumento muy específico que requiere de una práctica muy consistente para su dominio, lo cual hace difícil su práctica. Las muestras analizadas de sonido con medios tecnológicos de estos dos tipos de trompeta demuestran esta particularidad que indudablemente ha de condicionar la interpretación con instrumento moderno.

Se puede aconsejar al estudiante de trompeta que, si se tiene posibilidad, apueste por el doble camino en cuanto al uso de los instrumentos originales y actuales. Es preciso considerar que, a un buen nivel, se puede realizar una interpretación históricamente informada con las trompetas modernas de las que hoy disponemos.

Volviendo a los parámetros técnicos, una de las controversias más destacadas es la del *tempo* del 2º movimiento. Tras lo expuesto en el apartado correspondiente (7.7), es de gran interés el abordar el movimiento, al menos como experiencia, a un *tempo* más rápido del que se ha institucionalizado, llegando alrededor de 110 pulsaciones de corchea por minuto. Sin embargo, la globalización de la versión más lenta que durante el s. XX ha sido asumida en general, hará complicado que una versión de este tipo

pueda ser presentada por estudiantes o profesionales ante determinados procesos selectivos, pero es necesario que en su periodo de formación experimenten con este *tempo* y con la articulación resultante en el pasaje de las fusas.

Esta composición y su estreno representan un hecho histórico con mayúsculas pues a la propia composición se le une el desarrollo de un nuevo instrumento y el cambio histórico del papel de la trompeta en el repertorio. Es fundamental que el intérprete sea consciente de ello y lo aplique en la interpretación a través un uso adecuado de la sonoridad, aplicada a los diferentes usos del instrumento.

Es intención que esta tesis culmine ofreciendo especialmente al alumnado de Enseñanzas Superiores de Música una herramienta que les permita afrontar este repertorio con, al menos, el conocimiento de los aspectos asociados a una interpretación históricamente informada y que a partir de este conocimiento puedan además desarrollar su propio concepto, siempre desde un respeto a las consideraciones generales interpretativas y teniendo presente la finalidad que se persigue: una interpretación histórica, una recreación de la versión de un intérprete determinado, la preparación de una prueba, etc.

Capítulo 9. Archivos y fuentes

9.1. Referencias bibliográficas

Allgemeine musikalische Zeitung. (n.d.).

Altenburg, J. E. (1795). *Trumpeters' and Kettledrummers'*. (E. Tarr, Trans.) Nashville: The Brass Press.

Arban, J. B. (1997). *Método Completo de Trompeta, Cornetín o Fliscorno*. (J. M. Ortí, Trad.) Madrid: Musica Moderna.

Bach, C. E. (1753). Berlin.

Bandinelli, C. (1614). *Tutta l'arte della trombetta*. (E. Tarr, Trad.) Nashville: The Brass Press.

Bergee, M. (1993). A Comparison of Faculty, Peer, and Self-Evaluation of Applied Brass Jury Performances. *Journal of Research in Music Education*, 19-27.

Blom, E. (1932). Some Music of the Month. *The Listener*, 543-544.

Brook, B., & Viano, R. (1997). *Thematic Catalogues in Music and Annotated Bibliography*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.

Bullock, D. (1979). Articulations for the Haydn Trumpet Concerto. *International Trumpet Guild Journal*, 26-28.

Burrack, F. (2002). Enhanced assessment in instrumental programs. *Music Educator's Journal*(88), 27-32.

Chailley, J. (1991). *Compendio de Musicología*. Madrid: Alianza Editorial S.A.

Chuliá Ramiro, E. (2011). *Vademécum del Trompetista*. Valencia: Romeu.

- Ciorba, C. R., & Smith, N. Y. (2009). Measurement of Instrumental and Vocal Undergraduate Performance Juries Using a Multidimensional Assessment Rubric. *Journal of Research in Music Education*, 57(1), 5-15.
- Ciurczak, P. (1982). The Trumpet in Baroque Opera: General Observations. *International Trumpet Guild Journal*, 14.
- (1986). The Trumpet in Baroque Opera: Its Use as a Solo, Obligato, and Ensemble Instrument, Part II. *International Trumpet Guild Journal*, 39.
- (1988). The Trumpet in Baroque Opera: Its Use as a Solo, Obligato, and Ensemble Instrument: The Technical Details of Trumpet Style. *International Trumpet Guild Journal*, 4.
- Coelho, V., & Polk, K. (2016). *Instrumentalists and Renaissance Culture 1420-1600*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Collins, T. (1991). Gottfried Reiche: A More Complete Biography. *International Trumpet Guild Journal*, 4.
- (2002). Old Music and New Instruments: Baroque Music and the Modern Trumpet. *International Trumpet Guild Journal*, 15.
- Conforzi, I. (1994). Girolamo Fantini, "Monarch of the trumpet": New light on his works. *Historic Brass Society Journal*, 32-59.
- Dahlhaus, C. (1997). *Fundamentos de historia de la música*. Barcelona: Gedisa.
- Dahlqvist, R. (1974). *The Keyed Trumpet and Its Greatest Virtuoso, Anton Widinger*. Nashville: The Brass Press.
- Dalla Casa, G. (1584). *Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti*. Venecia.
- Dart, T. (1975). *Interpretación de la música*. (N. G. Vineis, Trad.) Buenos Aires: Victor Leru.
- Dauverné, F. A. (1857). *Méthode*. Paris: IMD.
- Dietel, G. (1994). *Musikgeschichte in Daten*. Munich: Bärenreiter.
- Donnington, R. (1990). *The Interpretation of early Music*. Londres: Faber&Faber.
- Downey, P. (1994). Fantini and Mersenne: Some Additions to Recent Controversies. *Historic Brass Society Journal*, 6, 355-362.
- (1995). Trumpet Style in 17th-Century France and the music of Les Trompettes du Roy. *Historic Brass Society Journal*, 67-69.
- Ellis, J. (1985). Baroque Performance Styles. *International Trumpet Guild Journal*, 48.
-

-
- Fantini, G. (1638). *Modo per imparare a sonare di tromba*. (E. Tarr, Trans.) Nashville: The Brass Press.
- Fédération Internationale de Gymnastique-History*. (23 de enero de 2017). Obtenido de Fig-gymnastics.com: <http://www.fig-gymnastics.com/site/about/federation/history>
- Fiske, H. E. (1977). Relationship of selected factors in trumpet performance adjudication reliability. *Journal of Research in Music Education*, 23, 256-263.
- Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (2ª edición ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- Gerber, E. L. (1813). *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* (Vol. III). Leipzig.
- Greisinger, G. A. (1801). *Biographische Notizen über Joseph Haydn*. Viena.
- Hamilton, H. (1932). Score and parts. Manuscript copies, unpublished. Londres: BBC Music Library.
- Harnoncourt, N. (2003). *El diálogo musical. reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*. (L. Manero, Trans.) Barcelona: Paidós.
- (2006). *La música como discurso sonoro*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Harper, T. (1836). *Instructions for the Trumpet, With the use of the Chromatic slide*. London.
- Haydn, F. J. (1796a). *Konzert für Trompete und Orchester Es-dur*. Wierbaden: Breitkopf&Härtel.
- (1796b). *Trumpet Concerto*. London: Ernst Eulenburg.
- (1796c). *Concerto*. Wien: Universal Edition.
- Hill, J. W. (2005). *Baroque Music. Music in Western Europe, 1580-1750*.
- Hummel, J. N. (1803). *Concerto a Tromba principale*. Mainz: Universal Edition.
- (1827). *Ausführliche theoretisch- praktische Anweisung zum Piano-forte Spiel*. Vienna: Tobias Haslinger.
- Kant, I. (1997). *Crítica de la razón pura* (13ª Edición ed.). Madrid: Alfaguara-Santillana.
- Knight, T., Finn, U., & Ichiro, F. (2011). The potential for automatic assesmet of trumpet tone quality. *12th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR 2011)* (pp. 573-578). Montreal: McGill University.
- Koch, H. C. (1802). *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt.
-

- Koehler, E. (2003). In Search of Hummel: Perspectives on the Trumpet Concerto of 1803. *International Trumpet Guild Journal*, 7-8.
- Landon, H. C. (1956). *The Symphonies of Joseph Haydn*. Nueva York.
- (1959). *Collected Correspondence and London Notebooks of Joseph Haydn*. New Jersey.
- (1977). *Haydn: Chronicle and Works, vol. 4, Haydn: The Years of 'The Creation' 1796 – 1800* (Vol. 4). Bloomington: Indiana University Press.
- Lawson, C., & Stowell, R. (2005). *La interpretación histórica de la música*. Madrid: Alianza Editorial.
- Leuchter, E. (1946). *La historia de la música como reflejo de la evolución cultural*. Buenos aires: Ricordi Americana.
- Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (LOE). (BOE núm. 106 de 4 de mayo).
- Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa (LOMCE). (BOE núm. 295 de 10 de diciembre de 2013).
- Lindner, A. (1993). Tesis de Master. *Anton Weidinger (1766-1852)*. Viena: Universidad de Viena.
- Llimerá Dus, V. (1998). *Técnica base para oboe*. Valencia: Rivera editors.
- Llimerá Galduf, A. (2017). *Estudio y análisis comparado del concierto para oboe y orquesta KV314 (285d) de W. A. Mozart*. Valencia: UPV.
- Malloch, W. (1988). Carl Czerny's Metronome Marks for Haydn and Mozart Symphonies. *Early Music*, 72-82.
- (1993). The Minuets of Haydn and Mozart: Goblins or Elephants? *Early Music*, 437-444.
- Mayfield, N. (2011). Performing Baroque Trumpet in a Chamber Music Setting. *International Trumpet Guild Journal*, 78.
- McCready, M. (1984). An idiomatic View of the Keyed Trumpet Trough Two Concerti. *International Trumpet Guild Journal*, 46-52.
- McGrain, M. (1986). *Music notation*. Boston: Berklee Press.
- Meredith, H. (1984). *Girolamos Fantini's Trumpet Method: A practical edition*. University of Notrthern Colorado.
- Moore, B. (2006). The Rebirth of Haydn's Trumpet Concerto in England in the Twentieth Century. *International Trumpet Guild Journal*, 26-29.
-

-
- (2007). Haydn's Trumpet Concerto: The Tempo and Articulation of the Andante Movement. *International Trumpet Guild Journal*, 40.
- Mozart, L. (1787). *Versuch einer gründlichen Violinschule* (3ª Edición ed.). Augsburg.
- Mozart, W. A. (1782). *Sinfonía nº 35 en ReM "Haffner" (K.385)*. Leipzig: Bärenreiter-Verlag.
- (1785). *Piano Concerto No.21 in C major, K.467*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Naylor, T. L. (1979). *The Trumpet&Trombone in Graphic arts 1500-1800*. Nashville: The Brass Press.
- Newsome, E. (2015). A Search for Balance: The Development of a Performance Assessment Form for Classical Instrumental Music in the Tertiary Context. En E. Newsome, *Assesment in music Education* (pp. 153-162). Brisbane: Springer International Publishing.
- Page, J. (1998). Brass and Percussion Instruments and players in Vienna 1740-60, according to de Wienerisches Diarium. *Historic Brass Society Journal*, 22-55.
- Pearson, I. (Mayo de 1992). Johann Nepomuk Hummel's 'Rescue' Concerto: Cherubini's Influence on Hummel's Trumpet Concerto. *International Trumpet Guild Journal*(16), 14-20.
- Phillips, E. (2008). The Keyed Trumpet and the Concerti of Haydn and Hummel: Products of the Enlightenment. *International Trumpet Guild Journal*, 22.
- Piston, W. (1998). *Ampliaciones de la práctica común. armonía*. Cooper City: Span Press Universitaria.
- Popovic, R. (2000). International bias detected in judging rhythmic gymnastics competition at Sydney-2000 Olympic Games. *Physical Education and Sport*, 1(7), 1-13.
- Quantz, J. J. (1752). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: Chez ChretienFrederic Voss.
- Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. (BOE núm. 137 de 5 de junio de 2010).
- Rice, J. A. (Agosto de 1996). The Musical Bee: References to Mozart and Cherubini in Hummel's 'New Year' Concerto. *Music and Letters*, 401-410.
- Robbins Landon, H. C. (1982). *Concierto para Trompeta y Orquesta en Mib Mayor de Franz Joseph Haydn. Reducción para trompeta y piano*. Viena: Edición Universal.
-

- Rodriguez Azorin, J. (2 de febrero de 2016). La enseñanza de Trompeta en los Conservatorios Superiores de Andalucía: revisión y propuesta a través de la Guía Docente. *Trabajo fin de máster*. Córdoba, Córdoba, España: Unir.
- Rosen, C. (2003). *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza Editorial.
- Saunders, T., & Holahan, J. (1997). Criteria-specific rating scales in the evaluation of high school instrumental performance. *Journal of Research in Music Education* (45), 259-272.
- Schubart, C. F. (1806). *Idéen zu einer Asthetik der Tonkunst*. Viena.
- Sexton, J. W. (2015). Anton Weidinger and the Emergence of His Voice: The Keyed Trumpet. *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*, 8, 43-62.
- Smithers, D., Wogram, K., & Bowsher, J. (junio de 1986). Interpretación de la trompeta barroca. *Investigación y ciencia*(117), 90-97.
- Solerti, A. (1905). *Musica, bailo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637*. Florencia.
- Tarr, E. (1988). *The Trumpet*. (E. Tarr, Trad.) London: B.T.Batsford.
- (1996). Haydn's Trumpet Concerto and its Origins. *International Trumpet Guild Journal*, 30-43.
- (1999). *The Art of Baroque Trumpet Playing*. Mainz: Schott.
- Temperley, N. (1991). Haydn's Tempos in The Creation. *Early Music*, 235-245.
- Von Dietel, G. (1994). *Musikgeschichte in Daten*. Múnich: Bärenreiter.
- Zampronha, E. (2015). *La estética en la recreación del hecho musical*. Valencia: VIU.

9.2. *Registros sonoros del concierto de Haydn:*

Haydn, F. J. (1985). *Haydn Trumpet Concerto Hob. VIIe:1* [Grabado por Adolph Herseth, Trompeta; Chicago Symphony Orchestra, Claudio Abbado, Director]. [CD]. Chicago: Deutsche Gramophon.

Haydn, F. J. (1988). *Concerto for trumpet and orchestra in E flat major Hob. VIIe:1* [Grabado por Miroslav Kejmar, Trompeta; Czech Philharmonic Chamber Orchestra, Petr Skvor, Director]. [CD]. Praga: Supraphone.

Haydn, F. J. (2014). *Trumpet concerto in E-Flat Major Hob. VIIe:1* [Grabado por Maurice André, Trompeta; Stuttgart Radio Symphony Orchestra, Hans Müller-Kray, Director]. [CD]. Stuttgart: SWR Music.

Haydn, F. J. (1991). *Trumpet Concerto in E flat H VIIe:1* [Grabado por Ian Balmain, Trompeta; Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, Stephen Kovacevich, Director]. [CD]. Liverpool: Classics.

Haydn, F. J. (2008). *Trumpet concerto in E-Flat Major Hob. VIIe:1* [Grabado por Jürgen Schuster, Trompeta; Cologne Chamber Orchestra, Helmut Muller-Bruhl, Director]. [CD]. Colonia: Naxos.

Haydn, F. J. (1991). *Trumpet Concerto in E flat, H. VIIe:1* [Grabado por Alan Stringer, Trompeta; Academy of St. Martin in the Fields, Sir Neville Marriner, Director]. [CD]. Londres: ADRM.

Haydn, F. J. (1981). *Concerto in E flat major for Trumpet and Orchestra* [Grabado por Wynton Marsalis, Trompeta; National Philharmonic Orchestra, Raymond Leppard, Director]. [CD]. Londres: CBS Masterworks.

Haydn, F. J. (2002). *Trumpet Concerto in E flat, H. VIIe:1* [Grabado por Hakan Handerberger, Trompeta; Academy of St. Martin in the Fields, Sir Neville Marriner, Director]. [CD]. Londres: Philips.

Haydn, F. J. (1983). *Trumpet Concerto in E flat, Hob. VIIe:1* [Grabado por John Wallace, Trompeta; Philharmonia Orchestra, Giuseppe Sinopoli, Director]. [CD]. Londres: Nimbus Records.

Haydn, F. J. (1992). *Trumpet Concerto in E flat, Hob. VIIe:1* [Grabado por Mark Bennet, Trompeta; The English Concert, Trevor Pinnock, Director]. [CD]. Londres: Archiv.

Haydn, F. J. (1987). *Trumpet Concerto in E flat, Hob. VIIe: N°1* [Grabado por Friedemann Immer, Trompeta; Academy of Ancient Music, Christopher Hogwood, Director]. [CD]. Cambridge: Florilegium Digital.

Haydn, F. J. (1979). *Trumpet Concerto in E flat, Haydn* [Grabado por Gerard Schwarz, Trompeta; New York Chamber Symphony, Gerard Schwarz, Director]. [CD]. Nueva York: Delos Music.

Haydn, F. J. (1998). *Trumpet Concerto in E flat H.VIIe:1* [Grabado por Pierre Thibaud, Trompeta; Bamberg Symphony Orchestra, Otto Gerdes, Director]. [CD]. Bamberg: Deutsche Gramomphone.

Haydn, F. J. (2003). *Trumpet Concerto in E flat H.VIIe:1* [Grabado por Niklas Eklund, Trompeta; Swedish Chamber Orchestra, Roy Goodman, Director]. [CD]. Örebro: Naxos.

Haydn, F. J. (2011). *Trumpet Concerto in E Flat Major* [Grabado por Adolf Holler, Trompeta; Vienna State Opera Orchestra, Hans Swarowski, Director]. [CD]. Viena: Denon.

Haydn, F. J. (2016). *Trumpet Concerto in E flat Major, Hob. VIIe:1* [Grabado por Knud Hovalt, Trompeta; Skandinavisk Filharmonisk Orchestra, Ib Glindemann, Director]. [CD]. Danica.

Haydn, F. J. (2009). *Concerto for trumpet and strings in E-Flat Major* [Grabado por Anton Grcar, Trompeta; RSO Ljubljana, Samo Hubad, Director]. [CD]. Ljubljana: Denon.

Haydn, F. J. (1992). *Trumpet Concerto in E-Flat Major* [Grabado por Sergei Nakariakov, Trompeta; Lausanne Chamber Orchestra, Jesús López-Cobos, Director]. [CD]. Lausanne: Elatus.

Haydn, F. J. (1992). *Concerto for Trumpet and Orchestra in E-Flat Major, Hob. VIIe:1* [Grabado por Ludwig Güttler, Trompeta; Virtuosi Saxoniae, Werner Zeibig, Director]. [CD]. Berlin: Berlin Classics.

Haydn, F. J. (2011). *Haydn: Trumpet Concerto in E Flat Major* [Grabado por Helmut Wobisch, Trompeta; Vienna State Opera Orchestra, Anton Heiller, Director]. [CD]. Viena: The Bach Guild.

Haydn, F. J. (2001). *Concerto in E-Flat Major for Trumpet and Orchestra* [Grabado por Christian Steele-Perkins, Trompeta; English Chamber Orchestra, Paul Watkins, Director]. [CD]. Londres: Regis.

Haydn, F. J. (1994). *Trumpet Concerto in E Flat Major* [Grabado por Hans Gansch, Trompeta; Spirit of Europeans Orchestra, Martin Sieghart, Director]. [CD]. Exton.

Haydn, F. J. (1989). *Phil Smith Plays Haydn Concerto*. Disponible en: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL693D51E59145C58B> [última consulta en 27-12-2017]

Haydn, F. J. (2009). *Haydn Trumpet Concerto Hob. VIIe:1* [Grabado por Adolph Herseth, Trompeta; Chicago Symphony Orchestra, Claudio Abbado, Director]. [CD]. Chicago: Deutsche Gramophon.

Haydn, F. J. (2009). *David Guerrier - Joseph Haydn - Concerto pour trompette*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=0hCn6wJs1zw> [última consulta en 27-12-2017]

Haydn, F. J. (1939). *Haydn's Concerto For Trumpet And Orchestra - Columbia Symphony Orchestra - George Eskdale, Trumpet*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=gedY2gr_EI0 [última consulta en 27-12-2017]

En el Anexo VIII se presenta el resumen de la selección representativa de versiones estudiadas en el apartado 7.10

Capítulo 10. Anexos

10.1. Anexo I. Portada del método de Fantini (1638)

La siguiente ilustración corresponde a la portada en la que se incluye el título y el subtítulo del método de G. Fantini. La leyenda es la siguiente:

Método para Aprender a Tocar / LA TROMPETA / AL MODO DE LA GUERRA / también Musicalmente, con el Órgano, con Sordina, con Clave, y Otros Instrumentos, / a la que Varias Piezas son Añadidas, como Balleti, Brandi, Capricci, Sarabande, Correnti, Passagi, y Sonatas para Trompeta & Órgano / POR GIAROLAMO FANTINI / DE SPOLETO / Trompetista Jefe de la Corte de Su Muy Serena Alteza / el Gran Duque de Toscana, FERNANDO II / *Escudo de armas* / Publicado en FRANKFURT por Daniel Watsch, 1638 / con permiso oficial



Ilustración 110. Portada en la que se incluye el título y el subtítulo del método de Fantini

10.2. Anexo II. Ilustración de Fantini

La siguiente ilustración corresponde a la ilustración incluida en su método (Fantini, 1638). En esta ilustración se indica la edad del autor (36 años) y su origen (Spoleto). En ella se muestra también el famoso medallón que incluye el texto “Fernando Segundo, Emperador”.



Ilustración 111. Ilustración incluida en el método de Fantini (1638)

10.3. Anexo III. Imagen de parte del manuscrito del autor (concierto de Haydn)



Ilustración 112. Manuscrito del concierto de Haydn. Librería del Gesellschaft der Musikfreunde en Viena

10.4. Anexo IV. Transcripción (concierto de Haydn) de Paul Handke

Concert für Horn in Es. v. Jos. Haydn

Allegro

Motivo básico

Indicación dinámica

Novedad con los cromatismos

Desarrollo

Recapitulación

Reminiscencias de la trompeta natural

The image shows a handwritten musical score for trumpet, titled "Concert für Horn in Es. v. Jos. Haydn" by Paul Handke. The tempo is marked "Allegro". The score is annotated with several red boxes and arrows pointing to specific musical features:

- Motivo básico:** Points to the initial melodic phrase in the first staff.
- Indicación dinámica:** Points to a dynamic marking (likely *ff*) in the second staff.
- Novedad con los cromatismos:** Points to a chromatic passage in the third staff.
- Desarrollo:** Points to a section of the score in the fourth staff.
- Recapitulación:** Points to the beginning of the recapitulation in the eighth staff.
- Reminiscencias de la trompeta natural:** Points to a specific melodic line in the first staff.

The image shows a musical score for P. Handke, transcribed with several annotations. The score is written in 4/4 time and consists of multiple staves. The annotations are as follows:

- Cadencia y coda**: A red box highlights the first few measures of the score.
- Andante**: A red box highlights the tempo marking.
- A**: A red box highlights a specific measure in the second system.
- Modulación a DobM**: A red box highlights the modulation section.
- A'**: A red box highlights a measure in the third system.
- B**: A red box highlights a measure in the fourth system.
- Finale Allegro**: A red box highlights the final section of the score.

Ilustración 113. Transcripción de P. Handke con anotaciones

10.5. Anexo V. Transcripción numerada (concierto de Haydn) del trompetista austriaco Paul Handke

Concert für Horn in Es. v. Jos. Haydn

Allegro

c. 8 c. 13

c. 37

c. 47 c. 49

c. 55

c. 69

c. 79 c. 93

c. 107

c. 124

P. Handke

The image displays a musical score transcription of P. Handke's work, featuring several staves of music. The notation includes treble and bass clefs, various time signatures, and dynamic markings. Red boxes highlight specific measures throughout the score.

Measures highlighted in red boxes:

- c. 137
- c. 151
- c. 167
- c. 9
- c. 14
- c. 25
- c. 33
- c. 40

The score includes the marking *Andante* and concludes with a double bar line.

Ilustración 114. Transcripción de P. Handke numerada

10.6. Anexo VI. Relación de velocidades. Estudio de Brian Moore

<u>Performer</u>		<u>Date</u>	<u>1: Allegro</u>	<u>2: Andante</u>	<u>3: Allegro</u>
Andre	w	1963	116	78	124
Andre	w	1974	134	69	132
Berinbaum	w	1971	132	72	136
Calvayrac	w		120	78	136
De Ley	w		136	78	140
Delmotte	w		136	93	132
Dokschtzer	w	1979	136	72	128
Eskdale	a	1939	132	92	126
Eskdale	t	1945	135	106	136
Eskdale	a	1954	132	104	132
Friedrich	a	1995	132	96	138
Geisle	w	1959	136	72	140
Hovaldt	w		128	78	132
Jeannoutout	w	1963	132	78	136
Krug	w	1970	124	90	124
Longinotti	w	1958	120	78	128
Mertens	w	1965	132	87	132
Mortimer	a	1946	138	92	130
Preis	w	1968	132	99	136
Scherbaum	w	1960	128	75	136
Schetsche	w	1970	128	78	128
Schneidewind	w	1964	126	72	134
Steele-Perkins	a	1986	130	76	134
Steele-Perkins	a	2001	126	94	130
Stevens	w	1974	132	81	140
Stringer	a	1967	142	104	144
Wobisch	a	1951	142	82	140
Average			131.0	84.2	133.5
Standard deviation			6.1	10.9	5.1

Sources of measurements:

a: author; t: Trevenna 1945 (see App.7); w: Willener 1981b

App.12

Metronome markings from Malloch 1988 & 1993 and Temperley 1991 for 6/8 Andantes

<u>Work</u>		<u>Quaver =</u>	<u>Source</u>
Haydn	Symphony no. 95	104	Czerny
Haydn	Symphony no.96	116	Czerny
Mozart	Symphony no.38	126	Czerny/Hummel
Mozart	Symphony no.40	116	Czerny/Hummel
Haydn	The Creation, no.8	120	Neukomm
Haydn	The Creation, no.21	132	Neukomm

Ilustración 115. Velocidades de diferentes versiones (Moore, 2006)

10.7. Anexo VII. Trompeta de llaves



Ilustración 116. Imagen de 1820-30; Propietario: Musikmuseet, Stockholm

10.8. Anexo VIII. Selección de versiones representativas. Concierto de Haydn.

Nº	INTÉRPRETE	Fecha Álbum	Fecha nacimiento	Sello Discográfico
1	ADOLPH HERSETH	1985	1921-2013	DEUTCHE G.
2	MIROSLAV KEJMAR	1988	1941	SUPRAPHONE
3	MAURICE ANDRÉ	2014	1933	SWR MUSIC
4	IAN BALMAIN	1991	1960	CLASSICS
5	JÜRGEN SCHUSTER	2008	1962	NAXOS
6	ALAN STRINGER	1991	1928	ADRM
7	WYNTON MARSALIS	1981	1961	CBS MASTERWORKS
8	HAKAN HANDERBERGER	2002	1961	PHILIPS
9	JOHN WALLACE	1983	1949	NIMBUS RECORDS
10	MARK BENNETT	1992	1963	ARCHIV
11	FRIEDEMANN IMMER	1987	1948	FLORILEGIUM DIGITAL
12	GERARD SCHWARZ	1979	1947	DELOS MUSIC
13	PIERRE THIBAUD	1998	1929	DEUTCHE G.
14	NIKLAS EKLUND	2003	1969	NAXOS
15	ADOLPH HOLLER	2011	1929	DENON
16	KNUD HOVALT	2016	1926	DANICA
17	ANTON GRGAR	2009	1936	DENON
18	SERGEI NAKARIAKOV	1992	1977	ELATUS
19	LUDWIG GÜTTLER	1992	1943	BERLIN CLASSICS
20	HELMUT WOBISCH	2011	1912	THE BACH GUILD
21	CHRISTIAN STEELE	2001	1944	REGIS
22	HANS GANSCH	1994	1953	EXTON
23	PHIL SMITH	1989	1952	CONCIERTO EN DIRECTO
24	ADOLPH HERSETH	2009	1921	DEUTSCHE GRAMMOPHON
25	DAVID GUERRIER	2009	1984	CONCIERTO EN DIRECTO
26	GEORGE ESKDALE	1939	1897	COLUMBIA

Ilustración 117. Relación de versiones analizadas

10.9. Anexo IX. Fichas de análisis de versiones representativas. Concierto de Haydn.

Nº: 1	SI/NO/COMENTARIOS
1er MOVIMIENTO	
Tempo (negra)	126
c. 13 y 15; Introducción (se hacen los dos pasajes iniciales ref. a la trompeta natural)	SI
c. 37 y 93 Blancas del tema con o sin acento	SI
c. 38 Corcheas del tema 1º sueltas-ligadas	SUeltas
c. 42 Semicorcheas 1er (ligaduras)	2 L 2P
c. 43 y 60 Trinos 1er mov. (SI nota superior o NO inferior)	NO
c. 49 dinámica	MP
c. 93 dinámica y articulación	MF PICADAS
c. 138 a 154 Re-exposición saltos de registro (dinámicas y articulación)	MF / P. TRESILLOS PICADOS
c. 168 Cadencia 1er movimiento (nº de secciones-respiraciones)	7
Dinámicas (grado de diferenciación)	MEDIO
Vibrato (uso relativamente frecuente o no)	SI
2º MOVIMIENTO	
Tempo (corchea)	76
c. 14 Fusas segundo movimiento (ligaduras)	Picado
Dinámica y sonoridad	Mp
Fraseo (c. 9 a 16); sobre pulso de negra con puntillo o general	Negra puntillo
3er MOVIMIENTO	
c. 45 Tema del 3er movimiento con o sin salto y/o acento y/o ligadura	Saltadas, ligadas corcheas 2/2
c. 51 Semicorcheas 3er movimiento (ligaduras)	2/2
c. 86 Adornos pasaje semitrinos (arriba o abajo)	arriba
c. 115 y 250 Trinos 3er mov. (arriba o abajo)	abajo
c. 210 saltos de registro (dinámicas y articulación)	F / picadas
c. 225 dinámica	P
c. 282 ¿cambio de carácter?	NO
COMENTARIOS GENERALES	Cadencia tercer movimiento. Cambio octava 291-294

Nº: 2	SI/NO/COMENTARIOS
1er MOVIMIENTO	
Tempo (negra)	124
c. 13 y 15; Introducción (se hacen los dos pasajes iniciales ref. a la trompeta natural)	NO
c. 37 y 93 Blancas del tema con o sin acento	37 con 93 sin
c. 38 Corcheas del tema 1º sueltas-ligadas	Sueltas
c. 42 Semicorcheas 1er (ligaduras)	ligadas
c. 43 y 60 Trinos 1er mov. (SI nota superior o NO inferior)	arriba
c. 49 dinámica	mp
c. 93 dinámica y articulación	Piano sin acento
c. 138 a 154 Re-exposición saltos de registro (dinámicas y articulación)	F y picado
c. 168 Cadencia 1er movimiento (nº de secciones-respiraciones)	5
Dinámicas (grado de diferenciación)	Alto
Vibrato (uso relativamente frecuente o no)	no
2º MOVIMIENTO	
Tempo (corchea)	74
c. 14 Fusas segundo movimiento (ligaduras)	Todo ligado
Dinámica y sonoridad	Mf
Fraseo (c. 9 a 16); sobre pulso de negra con puntillo o general	general
3er MOVIMIENTO	
c. 45 Tema del 3er movimiento con o sin salto y/o acento y/o ligadura	Salto, acento, corcheas picadas
c. 51 Semicorcheas 3er movimiento (ligaduras)	2 l / 2p
c. 86 Adornos pasaje semitrinos (arriba o abajo)	arriba
c. 115 y 250 Trinos 3er mov. (arriba o abajo)	arriba
c. 210 saltos de registro (dinámicas y articulación)	F. picadas
c. 225 dinámica	piano
c. 282 ¿cambio de carácter?	No
COMENTARIOS GENERALES	Cambio octava 227-232

Nº: 3	SI/NO/COMENTARIOS
1er MOVIMIENTO	
<i>Tempo</i> (negra)	124
c. 13 y 15; Introducción (se hacen los dos pasajes iniciales ref. a la trompeta natural)	NO
c. 37 y 93 Blancas del tema con o sin acento	Con acento
c. 38 Corcheas del tema 1º sueltas-ligadas	sueitas
c. 42 Semicorcheas 1er (ligaduras)	ligadas
c. 43 y 60 Trinos 1er mov. (Si nota superior o NO inferior)	superior
c. 49 dinámica	p
c. 93 dinámica y articulación	Piano. Corcheas picadas
c. 138 a 154 Re-exposición saltos de registro (dinámicas y articulación)	f. acentos
c. 168 Cadencia 1er movimiento (nº de secciones-respiraciones)	5
Dinámicas (grado de diferenciación)	Alto
Vibrato (uso relativamente frecuente o no)	Si
2º MOVIMIENTO	
<i>Tempo</i> (corchea)	76
c. 14 Fusas segundo movimiento (ligaduras)	ligado
Dinámica y sonoridad	Mf – f
Fraseo (c. 9 a 16); sobre pulso de negra con puntillo o general	general
3er MOVIMIENTO	
c. 45 Tema del 3er movimiento con o sin salto y/o acento y/o ligadura	Salto y acento
c. 51 Semicorcheas 3er movimiento (ligaduras)	2l/2p
c. 86 Adornos pasaje semitrinos (arriba o abajo)	arriba
c. 115 y 250 Trinos 3er mov. (arriba o abajo)	arriba
c. 210 saltos de registro (dinámicas y articulación)	F. Picado corto
c. 225 dinámica	P
c. 282 ¿cambio de carácter?	NO
COMENTARIOS GENERALES	

Nº: 4	SI/NO/COMENTARIOS
1er MOVIMIENTO	
Tempo (negra)	124
c. 13 y 15; Introducción (se hacen los dos pasajes iniciales ref. a la trompeta natural)	NO
c. 37 y 93 Blancas del tema con o sin acento	Acento
c. 38 Corcheas del tema 1º sueltas-ligadas	Sueltas
c. 42 Semicorcheas 1er (ligaduras)	Picadas
c. 43 y 60 Trinos 1er mov. (Si nota superior o NO inferior)	arriba
c. 49 dinámica	mp
c. 93 dinámica y articulación	Mp. Todo picado
c. 138 a 154 Re-exposición saltos de registro (dinámicas y articulación)	F. Todo picado
c. 168 Cadencia 1er movimiento (nº de secciones-respiraciones)	8
Dinámicas (grado de diferenciación)	alto
Vibrato (uso relativamente frecuente o no)	no
2º MOVIMIENTO	
Tempo (corchea)	80
c. 14 Fusas segundo movimiento (ligaduras)	ligadas
Dinámica y sonoridad	mf
Fraseo (c. 9 a 16); sobre pulso de negra con puntillo o general	Negra puntillo
3er MOVIMIENTO	
c. 45 Tema del 3er movimiento con o sin salto y/o acento y/o ligadura	Sin acento. Todo picado
c. 51 Semicorcheas 3er movimiento (ligaduras)	Picadas
c. 86 Adornos pasaje semitrinos (arriba o abajo)	abajo
c. 115 y 250 Trinos 3er mov. (arriba o abajo)	arriba
c. 210 saltos de registro (dinámicas y articulación)	Mf. Picado corto
c. 225 dinámica	P
c. 282 ¿cambio de carácter?	No
COMENTARIOS GENERALES	Adornos tercer movimiento. Cadencia tercer movimiento

Nº: 5	SI/NO/COMENTARIOS
1er MOVIMIENTO	
<i>Tempo</i> (negra)	120
c. 13 y 15; Introducción (se hacen los dos pasajes iniciales ref. a la trompeta natural)	SI
c. 37 y 93 Blancas del tema con o sin acento	Con acento
c. 38 Corcheas del tema 1º sueltas-ligadas	Ligadas 2/2
c. 42 Semicorcheas 1er (ligaduras)	Picadas
c. 43 y 60 Trinos 1er mov. (SI nota superior o NO inferior)	superior
c. 49 dinámica	p
c. 93 dinámica y articulación	p. no acento
c. 138 a 154 Re-exposición saltos de registro (dinámicas y articulación)	P. acentos
c. 168 Cadencia 1er movimiento (nº de secciones-respiraciones)	9
Dinámicas (grado de diferenciación)	Alto
Vibrato (uso relativamente frecuente o no)	no
2º MOVIMIENTO	
<i>Tempo</i> (corchea)	76
c. 14 Fusas segundo movimiento (ligaduras)	No. <i>legato</i>
Dinámica y sonoridad	Mf
Fraseo (c. 9 a 16); sobre pulso de negra con puntillo o general	Negra puntillo
3er MOVIMIENTO	
c. 45 Tema del 3er movimiento con o sin salto y/o acento y/o ligadura	Salto, acento
c. 51 Semicorcheas 3er movimiento (ligaduras)	2/2
c. 86 Adornos pasaje semitrinos (arriba o abajo)	arriba
c. 115 y 250 Trinos 3er mov. (arriba o abajo)	arriba
c. 210 saltos de registro (dinámicas y articulación)	p. picado punto
c. 225 dinámica	p. cambio octavas
c. 282 ¿cambio de carácter?	no
COMENTARIOS GENERALES	Cadencia tercer movimiento.

Nº: 6	SI/NO/COMENTARIOS
1er MOVIMIENTO	
<i>Tempo</i> (negra)	126
c. 13 y 15; Introducción (se hacen los dos pasajes iniciales ref. a la trompeta natural)	NO
c. 37 y 93 Blancas del tema con o sin acento	sin
c. 38 Corcheas del tema 1º sueltas-ligadas	sueatas
c. 42 Semicorcheas 1er (ligaduras)	picadas
c. 43 y 60 Trinos 1er mov. (Si nota superior o NO inferior)	superior
c. 49 dinámica	p
c. 93 dinámica y articulación	p. <i>legato</i>
c. 138 a 154 Re-exposición saltos de registro (dinámicas y articulación)	F. sin acentos
c. 168 Cadencia 1er movimiento (nº de secciones-respiraciones)	5
Dinámicas (grado de diferenciación)	Alto
Vibrato (uso relativamente frecuente o no)	No
2º MOVIMIENTO	
<i>Tempo</i> (corchea)	74
c. 14 Fusas segundo movimiento (ligaduras)	Todo ligado
Dinámica y sonoridad	mf
Fraseo (c. 9 a 16); sobre pulso de negra con puntillo o general	general
3er MOVIMIENTO	
c. 45 Tema del 3er movimiento con o sin salto y/o acento y/o ligadura	Salto, sin acento ni ligadura
c. 51 Semicorcheas 3er movimiento (ligaduras)	Todo picado
c. 86 Adornos pasaje semitritos (arriba o abajo)	arriba
c. 115 y 250 Trinos 3er mov. (arriba o abajo)	arriba
c. 210 saltos de registro (dinámicas y articulación)	p. saltadas
c. 225 dinámica	P
c. 282 ¿cambio de carácter?	no
COMENTARIOS GENERALES	Cadencia tercer movimiento

Nº: 7	SI/NO/COMENTARIOS
1er MOVIMIENTO	
<i>Tempo</i> (negra)	120
c. 13 y 15; Introducción (se hacen los dos pasajes iniciales ref. a la trompeta natural)	SI
c. 37 y 93 Blancas del tema con o sin acento	Sin acento
c. 38 Corcheas del tema 1º sueltas-ligadas	sueitas
c. 42 Semicorcheas 1er (ligaduras)	picadas
c. 43 y 60 Trinos 1er mov. (SI nota superior o NO inferior)	superior
c. 49 dinámica	p
c. 93 dinámica y articulación	mf
c. 138 a 154 Re-exposición saltos de registro (dinámicas y articulación)	f. <i>legato</i>
c. 168 Cadencia 1er movimiento (nº de secciones-respiraciones)	6
Dinámicas (grado de diferenciación)	Medio
Vibrato (uso relativamente frecuente o no)	Si
2º MOVIMIENTO	
<i>Tempo</i> (corchea)	74
c. 14 Fusas segundo movimiento (ligaduras)	<i>legato</i>
Dinámica y sonoridad	mf
Fraseo (c. 9 a 16); sobre pulso de negra con puntillo o general	Negra puntillo
3er MOVIMIENTO	
c. 45 Tema del 3er movimiento con o sin salto y/o acento y/o ligadura	Sin saltos ni ligadura
c. 51 Semicorcheas 3er movimiento (ligaduras)	2/2
c. 86 Adornos pasaje semitritos (arriba o abajo)	abajo
c. 115 y 250 Trinos 3er mov. (arriba o abajo)	arriba
c. 210 saltos de registro (dinámicas y articulación)	f. picadas
c. 225 dinámica	p.
c. 282 ¿cambio de carácter?	no
COMENTARIOS GENERALES	Cambio octava c 290 y siguientes

Nº: 8	SI/NO/COMENTARIOS
1er MOVIMIENTO	
<i>Tempo</i> (negra)	122
c. 13 y 15; Introducción (se hacen los dos pasajes iniciales ref. a la trompeta natural)	NO
c. 37 y 93 Blancas del tema con o sin acento	Acento
c. 38 Corcheas del tema 1º sueltas-ligadas	Sueltas
c. 42 Semicorcheas 1er (ligaduras)	Ligadas
c. 43 y 60 Trinos 1er mov. (Si nota superior o NO inferior)	superior
c. 49 dinámica	p
c. 93 dinámica y articulación	mp
c. 138 a 154 Re-exposición saltos de registro (dinámicas y articulación)	F acentos
c. 168 Cadencia 1er movimiento (nº de secciones-respiraciones)	7
Dinámicas (grado de diferenciación)	alto
Vibrato (uso relativamente frecuente o no)	No
2º MOVIMIENTO	
<i>Tempo</i> (corchea)	77
c. 14 Fusas segundo movimiento (ligaduras)	Todo ligado
Dinámica y sonoridad	mf
Fraseo (c. 9 a 16); sobre pulso de negra con puntillo o general	general
3er MOVIMIENTO	
c. 45 Tema del 3er movimiento con o sin salto y/o acento y/o ligadura	Salto. Sin acento. Todo picado
c. 51 Semicorcheas 3er movimiento (ligaduras)	Todo picado
c. 86 Adornos pasaje semitrinos (arriba o abajo)	arriba
c. 115 y 250 Trinos 3er mov. (arriba o abajo)	arriba
c. 210 saltos de registro (dinámicas y articulación)	Mp. Picado corto
c. 225 dinámica	P
c. 282 ¿cambio de carácter?	no
COMENTARIOS GENERALES	

Nº: 9	SI/NO/COMENTARIOS
1er MOVIMIENTO	
<i>Tempo</i> (negra)	120
c. 13 y 15; Introducción (se hacen los dos pasajes iniciales ref. a la trompeta natural)	SI
c. 37 y 93 Blancas del tema con o sin acento	Sin acento
c. 38 Corcheas del tema 1º sueltas-ligadas	Sueltas
c. 42 Semicorcheas 1er (ligaduras)	Picadas
c. 43 y 60 Trinos 1er mov. (SI nota superior o NO inferior)	inferior
c. 49 dinámica	mp
c. 93 dinámica y articulación	p. <i>legato</i>
c. 138 a 154 Re-exposición saltos de registro (dinámicas y articulación)	Mf. Nota abajo acento. Nota arriba <i>legato</i>
c. 168 Cadencia 1er movimiento (nº de secciones-respiraciones)	12
Dinámicas (grado de diferenciación)	alto
Vibrato (uso relativamente frecuente o no)	no
2º MOVIMIENTO	
<i>Tempo</i> (corchea)	77
c. 14 Fusas segundo movimiento (ligaduras)	Todo picado
Dinámica y sonoridad	mf
Fraseo (c. 9 a 16); sobre pulso de negra con puntillo o general	general
3er MOVIMIENTO	
c. 45 Tema del 3er movimiento con o sin salto y/o acento y/o ligadura	Salto. No acento. Todo picado corto. Dinámica p y cresc
c. 51 Semicorcheas 3er movimiento (ligaduras)	picado
c. 86 Adornos pasaje semitrinos (arriba o abajo)	abajo
c. 115 y 250 Trinos 3er mov. (arriba o abajo)	abajo
c. 210 saltos de registro (dinámicas y articulación)	Mp. Picado corto
c. 225 dinámica	pp
c. 282 ¿cambio de carácter?	si
COMENTARIOS GENERALES	Dos cadencias tercer movimiento. Numerosos adornos

Nº: 10	SI/NO/COMENTARIOS
1er MOVIMIENTO	
<i>Tempo</i> (negra)	120
c. 13 y 15; Introducción (se hacen los dos pasajes iniciales ref. a la trompeta natural)	SI
c. 37 y 93 Blancas del tema con o sin acento	Sin acento
c. 38 Corcheas del tema 1º sueltas-ligadas	sueeltas
c. 42 Semicorcheas 1er (ligaduras)	picadas
c. 43 y 60 Trinos 1er mov. (SI nota superior o NO inferior)	arriba
c. 49 dinámica	p
c. 93 dinámica y articulación	p. picadas
c. 138 a 154 Re-exposición saltos de registro (dinámicas y articulación)	f. acentos
c. 168 Cadencia 1er movimiento (nº de secciones-respiraciones)	8
Dinámicas (grado de diferenciación)	Alto
Vibrato (uso relativamente frecuente o no)	no
2º MOVIMIENTO	
<i>Tempo</i> (corchea)	76
c. 14 Fusas segundo movimiento (ligaduras)	picadas
Dinámica y sonoridad	Mf
Fraseo (c. 9 a 16); sobre pulso de negra con puntillo o general	Negra puntillo
3er MOVIMIENTO	
c. 45 Tema del 3er movimiento con o sin salto y/o acento y/o ligadura	Salto. Sin acento. Todo picado
c. 51 Semicorcheas 3er movimiento (ligaduras)	Picadas
c. 86 Adornos pasaje semitritos (arriba o abajo)	arriba
c. 115 y 250 Trinos 3er mov. (arriba o abajo)	arriba
c. 210 saltos de registro (dinámicas y articulación)	f. picado corto
c. 225 dinámica	mp
c. 282 ¿cambio de carácter?	si
COMENTARIOS GENERALES	Trompeta llaves. Cadencias tercer movimiento

Nº: 11	SI/NO/COMENTARIOS
1er MOVIMIENTO	
<i>Tempo</i> (negra)	120
c. 13 y 15; Introducción (se hacen los dos pasajes iniciales ref. a la trompeta natural)	SI
c. 37 y 93 Blancas del tema con o sin acento	Sin acento
c. 38 Corcheas del tema 1º sueltas-ligadas	Sueltas
c. 42 Semicorcheas 1er (ligaduras)	Picadas
c. 43 y 60 Trinos 1er mov. (SI nota superior o NO inferior)	Superior. Sin resolución
c. 49 dinámica	mf
c. 93 dinámica y articulación	Mp <i>legato</i>
c. 138 a 154 Re-exposición saltos de registro (dinámicas y articulación)	Mf <i>legato</i> sueltas
c. 168 Cadencia 1er movimiento (nº de secciones-respiraciones)	8
Dinámicas (grado de diferenciación)	medio
Vibrato (uso relativamente frecuente o no)	No
2º MOVIMIENTO	
<i>Tempo</i> (corchea)	78
c. 14 Fusas segundo movimiento (ligaduras)	picadas
Dinámica y sonoridad	Mf
Fraseo (c. 9 a 16); sobre pulso de negra con puntillo o general	General
3er MOVIMIENTO	
c. 45 Tema del 3er movimiento con o sin salto y/o acento y/o ligadura	Salto. Sin acento.
c. 51 Semicorcheas 3er movimiento (ligaduras)	picadas
c. 86 Adornos pasaje semitrinos (arriba o abajo)	Abajo
c. 115 y 250 Trinos 3er mov. (arriba o abajo)	Arriba. No resolución
c. 210 saltos de registro (dinámicas y articulación)	Mf. Picado corto
c. 225 dinámica	mp
c. 282 ¿cambio de carácter?	no
COMENTARIOS GENERALES	Cadencia tercer movimiento. Cambio octava final.

Nº: 12	SI/NO/COMENTARIOS
1er MOVIMIENTO	
Tempo (negra)	124
c. 13 y 15; Introducción (se hacen los dos pasajes iniciales ref. a la trompeta natural)	SOLO CORCHEAS
c. 37 y 93 Blancas del tema con o sin acento	Con acento
c. 38 Corcheas del tema 1º sueltas-ligadas	sueeltas
c. 42 Semicorcheas 1er (ligaduras)	Picadas
c. 43 y 60 Trinos 1er mov. (SI nota superior o NO inferior)	superior
c. 49 dinámica	mp
c. 93 dinámica y articulación	Mp. <i>Legato</i> blancas negras. Corcheas saltadas
c. 138 a 154 Re-exposición saltos de registro (dinámicas y articulación)	f. acentos
c. 168 Cadencia 1er movimiento (nº de secciones-respiraciones)	7
Dinámicas (grado de diferenciación)	alto
Vibrato (uso relativamente frecuente o no)	no
2º MOVIMIENTO	
Tempo (corchea)	76
c. 14 Fusas segundo movimiento (ligaduras)	Todo ligado
Dinámica y sonoridad	Mf
Fraseo (c. 9 a 16); sobre pulso de negra con puntillo o general	Negra puntillo
3er MOVIMIENTO	
c. 45 Tema del 3er movimiento con o sin salto y/o acento y/o ligadura	Sin salto ni acento. Picadas <i>legato</i>
c. 51 Semicorcheas 3er movimiento (ligaduras)	picadas
c. 86 Adornos pasaje semitrinos (arriba o abajo)	arriba
c. 115 y 250 Trinos 3er mov. (arriba o abajo)	arriba
c. 210 saltos de registro (dinámicas y articulación)	Mf. Crescendo. picadas
c. 225 dinámica	p
c. 282 ¿cambio de carácter?	Si. Hace <i>accelerando</i>
COMENTARIOS GENERALES	

Nº: 13	SI/NO/COMENTARIOS
1er MOVIMIENTO	
Tempo (negra)	126
c. 13 y 15; Introducción (se hacen los dos pasajes iniciales ref. a la trompeta natural)	NO
c. 37 y 93 Blancas del tema con o sin acento	Con acento
c. 38 Corcheas del tema 1º sueltas-ligadas	Sueltas
c. 42 Semicorcheas 1er (ligaduras)	ligadas
c. 43 y 60 Trinos 1er mov. (SI nota superior o NO inferior)	arriba
c. 49 dinámica	P
c. 93 dinámica y articulación	p. <i>legato</i>
c. 138 a 154 Re-exposición saltos de registro (dinámicas y articulación)	acentos
c. 168 Cadencia 1er movimiento (nº de secciones-respiraciones)	6
Dinámicas (grado de diferenciación)	Alto
Vibrato (uso relativamente frecuente o no)	Si
2º MOVIMIENTO	
Tempo (corchea)	76
c. 14 Fusas segundo movimiento (ligaduras)	ligadas
Dinámica y sonoridad	Mp
Fraseo (c. 9 a 16); sobre pulso de negra con puntillo o general	Negra puntillo
3er MOVIMIENTO	
c. 45 Tema del 3er movimiento con o sin salto y/o acento y/o ligadura	Salto y acento
c. 51 Semicorcheas 3er movimiento (ligaduras)	2/2
c. 86 Adornos pasaje semitrinos (arriba o abajo)	arriba
c. 115 y 250 Trinos 3er mov. (arriba o abajo)	arriba
c. 210 saltos de registro (dinámicas y articulación)	f. picadas punto
c. 225 dinámica	p
c. 282 ¿cambio de carácter?	no
COMENTARIOS GENERALES	Cadencia en final tercer movimiento antes de 282.

Nº: 14	SI/NO/COMENTARIOS
1er MOVIMIENTO	
<i>Tempo</i> (negra)	120
c. 13 y 15; Introducción (se hacen los dos pasajes iniciales ref. a la trompeta natural)	SI
c. 37 y 93 Blancas del tema con o sin acento	Sin acento
c. 38 Corcheas del tema 1º sueltas-ligadas	Sueltas
c. 42 Semicorcheas 1er (ligaduras)	Picadas
c. 43 y 60 Trinos 1er mov. (SI nota superior o NO inferior)	Superior
c. 49 dinámica	f
c. 93 dinámica y articulación	<i>P legato</i>
c. 138 a 154 Re-exposición saltos de registro (dinámicas y articulación)	F. saltadas
c. 168 Cadencia 1er movimiento (nº de secciones-respiraciones)	6
Dinámicas (grado de diferenciación)	alto
Vibrato (uso relativamente frecuente o no)	no
2º MOVIMIENTO	
<i>Tempo</i> (corchea)	76
c. 14 Fusas segundo movimiento (ligaduras)	ligadas
Dinámica y sonoridad	Mf
Fraseo (c. 9 a 16); sobre pulso de negra con puntillo o general	Negra puntillo
3er MOVIMIENTO	
c. 45 Tema del 3er movimiento con o sin salto y/o acento y/o ligadura	Salto. Picadas <i>legato</i> .
c. 51 Semicorcheas 3er movimiento (ligaduras)	picadas
c. 86 Adornos pasaje semitritos (arriba o abajo)	abajo
c. 115 y 250 Trinos 3er mov. (arriba o abajo)	arriba
c. 210 saltos de registro (dinámicas y articulación)	Crescendo. Picado corto
c. 225 dinámica	mp
c. 282 ¿cambio de carácter?	No
COMENTARIOS GENERALES	Cambio octava final

Nº: 15	SI/NO/COMENTARIOS
1er MOVIMIENTO	
<i>Tempo</i> (negra)	120
c. 13 y 15; Introducción (se hacen los dos pasajes iniciales ref. a la trompeta natural)	NO
c. 37 y 93 Blancas del tema con o sin acento	Acento
c. 38 Corcheas del tema 1º sueltas-ligadas	Sueltas
c. 42 Semicorcheas 1er (ligaduras)	Picadas
c. 43 y 60 Trinos 1er mov. (Si nota superior o NO inferior)	arriba
c. 49 dinámica	P
c. 93 dinámica y articulación	p. acentos
c. 138 a 154 Re-exposición saltos de registro (dinámicas y articulación)	f. acentos
c. 168 Cadencia 1er movimiento (nº de secciones-respiraciones)	8
Dinámicas (grado de diferenciación)	Alto
Vibrato (uso relativamente frecuente o no)	No
2º MOVIMIENTO	
<i>Tempo</i> (corchea)	75
c. 14 Fusas segundo movimiento (ligaduras)	ligadas
Dinámica y sonoridad	mf
Fraseo (c. 9 a 16); sobre pulso de negra con puntillo o general	general
3er MOVIMIENTO	
c. 45 Tema del 3er movimiento con o sin salto y/o acento y/o ligadura	Salto acento
c. 51 Semicorcheas 3er movimiento (ligaduras)	2/2
c. 86 Adornos pasaje semitritos (arriba o abajo)	arriba
c. 115 y 250 Trinos 3er mov. (arriba o abajo)	Arriba. Sin resolución
c. 210 saltos de registro (dinámicas y articulación)	Hace rit. Mf. Picado muy corto
c. 225 dinámica	p
c. 282 ¿cambio de carácter?	Si. <i>accelerando</i>
COMENTARIOS GENERALES	

Nº: 16	SI/NO/COMENTARIOS
1er MOVIMIENTO	
<i>Tempo</i> (negra)	124
c. 13 y 15; Introducción (se hacen los dos pasajes iniciales ref. a la trompeta natural)	NO
c. 37 y 93 Blancas del tema con o sin acento	Acento
c. 38 Corcheas del tema 1º sueltas-ligadas	Sueltas
c. 42 Semicorcheas 1er (ligaduras)	Ligadas
c. 43 y 60 Trinos 1er mov. (Si nota superior o NO inferior)	inferior
c. 49 dinámica	p
c. 93 dinámica y articulación	p. <i>legato</i>
c. 138 a 154 Re-exposición saltos de registro (dinámicas y articulación)	f. acentos
c. 168 Cadencia 1er movimiento (nº de secciones-respiraciones)	4
Dinámicas (grado de diferenciación)	Alto
Vibrato (uso relativamente frecuente o no)	Si
2º MOVIMIENTO	
<i>Tempo</i> (corchea)	74
c. 14 Fusas segundo movimiento (ligaduras)	Picado <i>legato</i>
Dinámica y sonoridad	mf
Fraseo (c. 9 a 16); sobre pulso de negra con puntillo o general	Negra puntillo
3er MOVIMIENTO	
c. 45 Tema del 3er movimiento con o sin salto y/o acento y/o ligadura	Acento. Picadas punto
c. 51 Semicorcheas 3er movimiento (ligaduras)	2/2
c. 86 Adornos pasaje semitrinos (arriba o abajo)	Arriba
c. 115 y 250 Trinos 3er mov. (arriba o abajo)	Abajo
c. 210 saltos de registro (dinámicas y articulación)	f. Picado punto.
c. 225 dinámica	mp
c. 282 ¿cambio de carácter?	Si
COMENTARIOS GENERALES	Cambios octava parte final

Nº: 17	SI/NO/COMENTARIOS
1er MOVIMIENTO	
Tempo (negra)	120
c. 13 y 15; Introducción (se hacen los dos pasajes iniciales ref. a la trompeta natural)	NO
c. 37 y 93 Blancas del tema con o sin acento	Acentos
c. 38 Corcheas del tema 1º sueltas-ligadas	Sueltas
c. 42 Semicorcheas 1er (ligaduras)	Ligadas
c. 43 y 60 Trinos 1er mov. (SI nota superior o NO inferior)	Arriba
c. 49 dinámica	Mp
c. 93 dinámica y articulación	p. acentos
c. 138 a 154 Re-exposición saltos de registro (dinámicas y articulación)	f. acentos
c. 168 Cadencia 1er movimiento (nº de secciones-respiraciones)	6
Dinámicas (grado de diferenciación)	Alto
Vibrato (uso relativamente frecuente o no)	No
2º MOVIMIENTO	
Tempo (corchea)	73
c. 14 Fusas segundo movimiento (ligaduras)	ligadas
Dinámica y sonoridad	Mp
Fraseo (c. 9 a 16); sobre pulso de negra con puntillo o general	General
3er MOVIMIENTO	
c. 45 Tema del 3er movimiento con o sin salto y/o acento y/o ligadura	Salto. Sin acento
c. 51 Semicorcheas 3er movimiento (ligaduras)	2/2
c. 86 Adornos pasaje semitrinos (arriba o abajo)	arriba
c. 115 y 250 Trinos 3er mov. (arriba o abajo)	arriba
c. 210 saltos de registro (dinámicas y articulación)	Mp. Picado corto
c. 225 dinámica	p.
c. 282 ¿cambio de carácter?	no
COMENTARIOS GENERALES	

Nº: 18	SI/NO/COMENTARIOS
1er MOVIMIENTO	
<i>Tempo</i> (negra)	122
c. 13 y 15; Introducción (se hacen los dos pasajes iniciales ref. a la trompeta natural)	NO
c. 37 y 93 Blancas del tema con o sin acento	Sin acento
c. 38 Corcheas del tema 1º sueltas-ligadas	Sueltas
c. 42 Semicorcheas 1er (ligaduras)	Ligadas
c. 43 y 60 Trinos 1er mov. (Si nota superior o NO inferior)	Arriba
c. 49 dinámica	F
c. 93 dinámica y articulación	P. <i>legato</i>
c. 138 a 154 Re-exposición saltos de registro (dinámicas y articulación)	f. Poco acento
c. 168 Cadencia 1er movimiento (nº de secciones-respiraciones)	5
Dinámicas (grado de diferenciación)	Alto
Vibrato (uso relativamente frecuente o no)	Si
2º MOVIMIENTO	
<i>Tempo</i> (corchea)	75
c. 14 Fusas segundo movimiento (ligaduras)	ligadas
Dinámica y sonoridad	Mf
Fraseo (c. 9 a 16); sobre pulso de negra con puntillo o general	Negra Puntillo
3er MOVIMIENTO	
c. 45 Tema del 3er movimiento con o sin salto y/o acento y/o ligadura	Sin salto. Ligadas 2/2
c. 51 Semicorcheas 3er movimiento (ligaduras)	2/2
c. 86 Adornos pasaje semitrinos (arriba o abajo)	Abajo
c. 115 y 250 Trinos 3er mov. (arriba o abajo)	Arriba
c. 210 saltos de registro (dinámicas y articulación)	f. Picadas
c. 225 dinámica	P
c. 282 ¿cambio de carácter?	no
COMENTARIOS GENERALES	

Nº: 19	SI/NO/COMENTARIOS
1er MOVIMIENTO	
Tempo (negra)	126
c. 13 y 15; Introducción (se hacen los dos pasajes iniciales ref. a la trompeta natural)	SOLO CORCHEAS
c. 37 y 93 Blancas del tema con o sin acento	Acentos
c. 38 Corcheas del tema 1º sueltas-ligadas	Sueltas
c. 42 Semicorcheas 1er (ligaduras)	2/2
c. 43 y 60 Trinos 1er mov. (SI nota superior o NO inferior)	Superior
c. 49 dinámica	F
c. 93 dinámica y articulación	Mp. <i>legato</i>
c. 138 a 154 Re-exposición saltos de registro (dinámicas y articulación)	Mf. Acentos
c. 168 Cadencia 1er movimiento (nº de secciones-respiraciones)	6
Dinámicas (grado de diferenciación)	Alto
Vibrato (uso relativamente frecuente o no)	Si
2º MOVIMIENTO	
Tempo (corchea)	75
c. 14 Fusas segundo movimiento (ligaduras)	Picado <i>legato</i> .
Dinámica y sonoridad	Mf
Fraseo (c. 9 a 16); sobre pulso de negra con puntillo o general	General
3er MOVIMIENTO	
c. 45 Tema del 3er movimiento con o sin salto y/o acento y/o ligadura	Saltos. Picado punto.
c. 51 Semicorcheas 3er movimiento (ligaduras)	2/2
c. 86 Adornos pasaje semitrinos (arriba o abajo)	arriba
c. 115 y 250 Trinos 3er mov. (arriba o abajo)	arriba
c. 210 saltos de registro (dinámicas y articulación)	f. picado punto
c. 225 dinámica	Mp. Cambio octavas
c. 282 ¿cambio de carácter?	si
COMENTARIOS GENERALES	Cadencia tercer movimiento

Nº: 20	SI/NO/COMENTARIOS
1er MOVIMIENTO	
<i>Tempo</i> (negra)	122
c. 13 y 15; Introducción (se hacen los dos pasajes iniciales ref. a la trompeta natural)	SI
c. 37 y 93 Blancas del tema con o sin acento	Con acento
c. 38 Corcheas del tema 1º sueltas-ligadas	Sueltas. Picado punto
c. 42 Semicorcheas 1er (ligaduras)	Picadas
c. 43 y 60 Trinos 1er mov. (SI nota superior o NO inferior)	Arriba
c. 49 dinámica	P
c. 93 dinámica y articulación	p. <i>legato</i>
c. 138 a 154 Re-exposición saltos de registro (dinámicas y articulación)	Mf acentos
c. 168 Cadencia 1er movimiento (nº de secciones-respiraciones)	7
Dinámicas (grado de diferenciación)	Alto
Vibrato (uso relativamente frecuente o no)	No
2º MOVIMIENTO	
<i>Tempo</i> (corchea)	74
c. 14 Fusas segundo movimiento (ligaduras)	ligadas
Dinámica y sonoridad	Mf
Fraseo (c. 9 a 16); sobre pulso de negra con puntillo o general	Negra puntillo
3er MOVIMIENTO	
c. 45 Tema del 3er movimiento con o sin salto y/o acento y/o ligadura	Salto. Picado punto.
c. 51 Semicorcheas 3er movimiento (ligaduras)	2/2
c. 86 Adornos pasaje semitritos (arriba o abajo)	Abajo
c. 115 y 250 Trinos 3er mov. (arriba o abajo)	Arriba
c. 210 saltos de registro (dinámicas y articulación)	f. picado puntos
c. 225 dinámica	P
c. 282 ¿cambio de carácter?	No
COMENTARIOS GENERALES	Cambio octava final tercer movimiento.

Nº: 21	SI/NO/COMENTARIOS
1er MOVIMIENTO	
Tempo (negra)	120
c. 13 y 15; Introducción (se hacen los dos pasajes iniciales ref. a la trompeta natural)	SI
c. 37 y 93 Blancas del tema con o sin acento	ACENTO
c. 38 Corcheas del tema 1º sueltas-ligadas	SUeltas
c. 42 Semicorcheas 1er (ligaduras)	NO
c. 43 y 60 Trinos 1er mov. (SI nota superior o NO inferior)	SI
c. 49 dinámica	MF
c. 93 dinámica y articulación	MF – PICADAS – SUeltas SEMICORCHEAS TK
c. 138 a 154 Re-exposición saltos de registro (dinámicas y articulación)	MF / P. NEGRAS SALTADAS. COMPAS 145 1 TRESILLO PI, 2 TRESILLO LI 3 TRESILLO PI. SEMIC PIC.
c. 168 Cadencia 1er movimiento (nº de secciones-respiraciones)	4
Dinámicas (grado de diferenciación)	ALTO
Vibrato (uso relativamente frecuente o no)	NO
2º MOVIMIENTO	
Tempo (corchea)	99
c. 14 Fusas segundo movimiento (ligaduras)	2 LIGADAS 2 PICADAS (LIGADURA DESDE FA CORCHEA HASTA SOL PRIMERA FUSA)
Dinámica y sonoridad	MP
Fraseo (c. 9 a 16); sobre pulso de negra con puntillo o general	GENERAL
3er MOVIMIENTO	
c. 45 Tema del 3er movimiento con o sin salto y/o acento y/o ligadura	SALTO, ACENTO. 2L 2P EN CORCHEAS
c. 51 Semicorcheas 3er movimiento (ligaduras)	PICADAS
c. 86 Adornos pasaje semitrinos (arriba o abajo)	ABAJO
c. 115 y 250 Trinos 3er mov. (arriba o abajo)	ARRIBA
c. 210 saltos de registro (dinámicas y articulación)	MF / PICADAS
c. 225 dinámica	P
c. 282 ¿cambio de carácter?	SI
COMENTARIOS GENERALES	PECULIARIDADES COMO CAMBIOS DE OCTAVA (FINAL MOV3)

Nº: 22	SI/NO/COMENTARIOS
1er MOVIMIENTO	
<i>Tempo</i> (negra)	124
c. 13 y 15; Introducción (se hacen los dos pasajes iniciales ref. a la trompeta natural)	NO
c. 37 y 93 Blancas del tema con o sin acento	SIN ACENTO
c. 38 Corcheas del tema 1º sueltas-ligadas	SUeltas
c. 42 Semicorcheas 1er (ligaduras)	2 LIGADAS / 2 PICADAS
c. 43 y 60 Trinos 1er mov. (Si nota superior o NO inferior)	SI
c. 49 dinámica	F
c. 93 dinámica y articulación	MP-MF. PRONUNCIADAS PERO MUY ENVUELTAS
c. 138 a 154 Re-exposición saltos de registro (dinámicas y articulación)	F / ACENTOS (>)
c. 168 Cadencia 1er movimiento (nº de secciones-respiraciones)	4
Dinámicas (grado de diferenciación)	ALTO
Vibrato (uso relativamente frecuente o no)	NOTAS LARGAS DESDE NEGRA PUNTILLO
2º MOVIMIENTO	
<i>Tempo</i> (corchea)	84
c. 14 Fusas segundo movimiento (ligaduras)	TODO LIGADO
Dinámica y sonoridad	MP / MF
Fraseo (c. 9 a 16); sobre pulso de negra con puntillo o general	NEGRA CON PUNTILLO
3er MOVIMIENTO	
c. 45 Tema del 3er movimiento con o sin salto y/o acento y/o ligadura	CON ACENTO Y SIN LIGADURA
c. 51 Semicorcheas 3er movimiento (ligaduras)	2 LIGADAS / 2 PICADAS
c. 86 Adornos pasaje semitrinos (arriba o abajo)	ARRIBA
c. 115 y 250 Trinos 3er mov. (arriba o abajo)	ARRIBA
c. 210 saltos de registro (dinámicas y articulación)	MP CRES. PICADOS
c. 225 dinámica	P
c. 282 ¿cambio de carácter?	NO
COMENTARIOS GENERALES	

Nº: 23	SI/NO/COMENTARIOS
1er MOVIMIENTO	
Tempo (negra)	124
c. 13 y 15; Introducción (se hacen los dos pasajes iniciales ref. a la trompeta natural)	SI
c. 37 y 93 Blancas del tema con o sin acento	SIN ACENTO
c. 38 Corcheas del tema 1º sueltas-ligadas	PICADAS
c. 42 Semicorcheas 1er (ligaduras)	2 LIGADAS / 2 PICADAS
c. 43 y 60 Trinos 1er mov. (Si nota superior o NO inferior)	SI (60) NO (43)
c. 49 dinámica	F
c. 93 dinámica y articulación	MF / PICADAS
c. 138 a 154 Re-exposición saltos de registro (dinámicas y articulación)	F / PRONUNCIADO PERO PLANO / SEMICORCHEAS PICADAS
c. 168 Cadencia 1er movimiento (nº de secciones-respiraciones)	3 – ALGO FUERA DE CONTEXTO
Dinámicas (grado de diferenciación)	BAJO (MUCHO VOLUMEN EN GENERAL)
Vibrato (uso relativamente frecuente o no)	NOTAS LARGAS
2º MOVIMIENTO	
Tempo (corchea)	84
c. 14 Fusas segundo movimiento (ligaduras)	PICADAS
Dinámica y sonoridad	MF
Fraseo (c. 9 a 16); sobre pulso de negra con puntillo o general	NEGRA PUNTILLO
3er MOVIMIENTO	
c. 45 Tema del 3er movimiento con o sin salto y/o acento y/o ligadura	SALTO, ACENTO Y TODO PICADO
c. 51 Semicorcheas 3er movimiento (ligaduras)	PICADAS
c. 86 Adornos pasaje semitrinos (arriba o abajo)	ABAJO
c. 115 y 250 Trinos 3er mov. (arriba o abajo)	ARRIBA
c. 210 saltos de registro (dinámicas y articulación)	MF CRES PUNTO
c. 225 dinámica	P
c. 282 ¿cambio de carácter?	NO
COMENTARIOS GENERALES	CADENCIA EN TERCER MOVIMIENTO. FINAL DISTINTO AL MANUSCRITO.

Nº: 24	SI/NO/COMENTARIOS
1er MOVIMIENTO	
<i>Tempo</i> (negra)	120
c. 13 y 15; Introducción (se hacen los dos pasajes iniciales ref. a la trompeta natural)	SI
c. 37 y 93 Blancas del tema con o sin acento	ACENTO
c. 38 Corcheas del tema 1º sueltas-ligadas	SUeltas
c. 42 Semicorcheas 1er (ligaduras)	2 L / 2 P
c. 43 y 60 Trinos 1er mov. (SI nota superior o NO inferior)	NO
c. 49 dinámica	MF
c. 93 dinámica y articulación	MF / PICADAS PUNTO y 2+2
c. 138 a 154 Re-exposición saltos de registro (dinámicas y articulación)	PLANO / SALTADAS / F
c. 168 Cadencia 1er movimiento (nº de secciones-respiraciones)	3
Dinámicas (grado de diferenciación)	ALTO
Vibrato (uso relativamente frecuente o no)	SI, NOTAS LARGAS
2º MOVIMIENTO	
<i>Tempo</i> (corchea)	90
c. 14 Fusas segundo movimiento (ligaduras)	PICADAS <i>LEGATO</i>
Dinámica y sonoridad	MP/ P
Fraseo (c. 9 a 16); sobre pulso de negra con puntillo o general	CORCHEA
3er MOVIMIENTO	
c. 45 Tema del 3er movimiento con o sin salto y/o acento y/o ligadura	SALTO ACENTO PICADAS
c. 51 Semicorcheas 3er movimiento (ligaduras)	2 LIGADAS 2 PICADAS
c. 86 Adornos pasaje semitrinos (arriba o abajo)	ARRIBA
c. 115 y 250 Trinos 3er mov. (arriba o abajo)	ABAJO
c. 210 saltos de registro (dinámicas y articulación)	F PIC PUNTOS
c. 225 dinámica	P
c. 282 ¿cambio de carácter?	P / NO
COMENTARIOS GENERALES	CADENCIA TERCER MOVIMIENTO. FINAL DISTINTO AL ESCRITO.

Nº: 25	SI/NO/COMENTARIOS
1er MOVIMIENTO	
<i>Tempo</i> (negra)	136
c. 13 y 15; Introducción (se hacen los dos pasajes iniciales ref. a la trompeta natural)	SI
c. 37 y 93 Blancas del tema con o sin acento	SIN ACENTO
c. 38 Corcheas del tema 1º sueltas-ligadas	SUELTAS
c. 42 Semicorcheas 1er (ligaduras)	PICADAS
c. 43 y 60 Trinos 1er mov. (Si nota superior o NO inferior)	NO
c. 49 dinámica	F
c. 93 dinámica y articulación	MF / PICADO
c. 138 a 154 Re-exposición saltos de registro (dinámicas y articulación)	F / SALTADOS. SEMICORCHEAS TODAS PICADAS
c. 168 Cadencia 1er movimiento (nº de secciones-respiraciones)	3
Dinámicas (grado de diferenciación)	ALTO
Vibrato (uso relativamente frecuente o no)	NO
2º MOVIMIENTO	
<i>Tempo</i> (corchea)	110
c. 14 Fusas segundo movimiento (ligaduras)	TODAS LIGADAS
Dinámica y sonoridad	MF
Fraseo (c. 9 a 16); sobre pulso de negra con puntillo o general	NEGRA PUNTILLO
3er MOVIMIENTO	
c. 45 Tema del 3er movimiento con o sin salto y/o acento y/o ligadura	SIN SALTO. CORCHEAS LIGADAS 2/2
c. 51 Semicorcheas 3er movimiento (ligaduras)	PICADAS
c. 86 Adornos pasaje semitrinos (arriba o abajo)	ARRIBA
c. 115 y 250 Trinos 3er mov. (arriba o abajo)	ARRIBA
c. 210 saltos de registro (dinámicas y articulación)	P – CRES PICADAS PUNTOS
c. 225 dinámica	MP
c. 282 ¿cambio de carácter?	NO
COMENTARIOS GENERALES	

Nº: 26	SI/NO/COMENTARIOS
1er MOVIMIENTO	NO DISPONIBLE
<i>Tempo</i> (negra)	-
c. 13 y 15; Introducción (se hacen los dos pasajes iniciales ref. a la trompeta natural)	-
c. 37 y 93 Blancas del tema con o sin acento	-
c. 38 Corcheas del tema 1º sueltas-ligadas	-
c. 42 Semicorcheas 1er (ligaduras)	-
c. 43 y 60 Trinos 1er mov. (Si nota superior o NO inferior)	-
c. 49 dinámica	-
c. 93 dinámica y articulación	-
c. 138 a 154 Re-exposición saltos de registro (dinámicas y articulación)	-
c. 168 Cadencia 1er movimiento (nº de secciones-respiraciones)	-
Dinámicas (grado de diferenciación)	-
Vibrato (uso relativamente frecuente o no)	-
2º MOVIMIENTO	
<i>Tempo</i> (corchea)	90-96 FLUCTUANTE
c. 14 Fusas segundo movimiento (ligaduras)	PICADAS (SALTADAS)
Dinámica y sonoridad	MF – ABIERTA
Fraseo (c. 9 a 16); sobre pulso de negra con puntillo o general	GENERAL
3er MOVIMIENTO	
c. 45 Tema del 3er movimiento con o sin salto y/o acento y/o ligadura	CORCHEAS MUY SECAS Y SALTADAS
c. 51 Semicorcheas 3er movimiento (ligaduras)	2+2
c. 86 Adornos pasaje semitrinos (arriba o abajo)	ARRIBA
c. 115 y 250 Trinos 3er mov. (arriba o abajo)	ARRIBA - ABAJO
c. 210 saltos de registro (dinámicas y articulación)	CORTAS Y FUERTE
c. 225 dinámica	F
c. 282 ¿cambio de carácter?	NO
COMENTARIOS GENERALES	

10.10. Anexo X. Modo di barrere la lingua puntata in diversi modi (Fantini, 1638)

Modo di barrere la lingua puntata in diversi modi.



le ra le ra li ru li ta se ta ta si ta ta
 ti ri ti ri ti ri di la le ra la la la la
 teghe teghe teghe di lal de ra de ra de ra



ta se ta se ta se sa le ra le ra la ta se ta se ta
 la ra le ra la ra la se ghe te ghe da se re se re da



tia tia da la la le ra la la la le ra le ra la
 dia dia da sa ra te re da sa ra se re te re da
 leralera la ti ri ti ri da teghe teghe teghe da



la la le ra le ra le ra teghe teghe teghe teghe ti ri ti ri ti ri si
 te re se re se re se re le ra lera lera lera teghe teghe teghe di

Ilustración 118. Metodo de Fantini (1638). Ejemplos del uso de la lengua

10.11. Anexo XI. Concierto de Haydn. Edición de Ernest Hall.

2



TRUMPET CONCERTO

IMPORTANT NOTICE
The unauthorised copying
of the whole or any part of
this publication is illegal

Trumpet in B \flat

I

JOSEPH HAYDN
(1735-1809)

Allegro

9 10 20 30 40 50 60 70 80 90

f *p* *p dolce* *f* *p* *f* *p*

trm *trm* *trm* *trm*

1 2

Revised Edition Copyright 1945 in U.S.A. by Hawkes & Son (London) Ltd.
Copyright for all countries

All rights reserved
Tous droits réservés
Printed in England B. & H. 9018

Trumpet in B \flat

3

Musical score for Trumpet in B \flat , measures 100-170. The score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B \flat major/D minor). The music features various dynamics including *f*, *p*, *mf*, *fp*, and *rit*. It includes articulation marks such as *trm* (trill) and *tr* (trill), and performance instructions like *Cadenza* and *rit*. Measure numbers 100, 110, 120, 130, 140, 150, 160, and 170 are indicated in boxes. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

B. & H. 9018

4

Trumpet in B \flat



II

Andante

8 p *espressivo* 10 mp mp mp p

p *più p*

20 p

cresc. *dim.*

30 3 p *espressivo* mp mp mp

40 p *più p*

1 mf

50 p

B. & H. #018

Trumpet in B \flat



III

Allegro

9 10 20 30 40

Solo

50

60

cresc.

70 80

p *f* *p* *mf*

90

simile

100

1 2

110

f *p* *tr*

120 130

3

140

3 2

B. & H. 9018

6

Trumpet in B \flat

The image shows a musical score for a trumpet in B-flat, covering measures 150 to 300. The score is written in a single system with ten staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music features a variety of dynamics and articulations. Measure 150 starts with a *p* dynamic. Measures 151-152 show a dynamic shift to *mp* and then *p*. Measures 153-154 show a dynamic shift to *mp* and then *p*. Measures 155-156 show a dynamic shift to *f*. Measures 157-158 show a dynamic shift to *p* and then *fp*. Measures 159-160 show a dynamic shift to *f*. Measures 161-162 show a dynamic shift to *p*. Measures 163-164 show a dynamic shift to *f*. Measures 165-166 show a dynamic shift to *f*. Measures 167-168 show a dynamic shift to *p*. Measures 169-170 show a dynamic shift to *cresc.*. Measures 171-172 show a dynamic shift to *f*. Measures 173-174 show a dynamic shift to *f*. Measures 175-176 show a dynamic shift to *f*. Measures 177-178 show a dynamic shift to *f*. Measures 179-180 show a dynamic shift to *f*. Measures 181-182 show a dynamic shift to *f*. Measures 183-184 show a dynamic shift to *f*. Measures 185-186 show a dynamic shift to *f*. Measures 187-188 show a dynamic shift to *f*. Measures 189-190 show a dynamic shift to *f*. Measures 191-192 show a dynamic shift to *f*. Measures 193-194 show a dynamic shift to *f*. Measures 195-196 show a dynamic shift to *f*. Measures 197-198 show a dynamic shift to *f*. Measures 199-200 show a dynamic shift to *f*. Measures 201-202 show a dynamic shift to *f*. Measures 203-204 show a dynamic shift to *f*. Measures 205-206 show a dynamic shift to *f*. Measures 207-208 show a dynamic shift to *f*. Measures 209-210 show a dynamic shift to *f*. Measures 211-212 show a dynamic shift to *f*. Measures 213-214 show a dynamic shift to *f*. Measures 215-216 show a dynamic shift to *f*. Measures 217-218 show a dynamic shift to *f*. Measures 219-220 show a dynamic shift to *f*. Measures 221-222 show a dynamic shift to *f*. Measures 223-224 show a dynamic shift to *f*. Measures 225-226 show a dynamic shift to *f*. Measures 227-228 show a dynamic shift to *f*. Measures 229-230 show a dynamic shift to *f*. Measures 231-232 show a dynamic shift to *f*. Measures 233-234 show a dynamic shift to *f*. Measures 235-236 show a dynamic shift to *f*. Measures 237-238 show a dynamic shift to *f*. Measures 239-240 show a dynamic shift to *f*. Measures 241-242 show a dynamic shift to *f*. Measures 243-244 show a dynamic shift to *f*. Measures 245-246 show a dynamic shift to *f*. Measures 247-248 show a dynamic shift to *f*. Measures 249-250 show a dynamic shift to *f*. Measures 251-252 show a dynamic shift to *f*. Measures 253-254 show a dynamic shift to *f*. Measures 255-256 show a dynamic shift to *f*. Measures 257-258 show a dynamic shift to *f*. Measures 259-260 show a dynamic shift to *f*. Measures 261-262 show a dynamic shift to *f*. Measures 263-264 show a dynamic shift to *f*. Measures 265-266 show a dynamic shift to *f*. Measures 267-268 show a dynamic shift to *f*. Measures 269-270 show a dynamic shift to *f*. Measures 271-272 show a dynamic shift to *f*. Measures 273-274 show a dynamic shift to *f*. Measures 275-276 show a dynamic shift to *f*. Measures 277-278 show a dynamic shift to *f*. Measures 279-280 show a dynamic shift to *f*. Measures 281-282 show a dynamic shift to *f*. Measures 283-284 show a dynamic shift to *f*. Measures 285-286 show a dynamic shift to *f*. Measures 287-288 show a dynamic shift to *f*. Measures 289-290 show a dynamic shift to *f*. Measures 291-292 show a dynamic shift to *f*. Measures 293-294 show a dynamic shift to *f*. Measures 295-296 show a dynamic shift to *f*. Measures 297-298 show a dynamic shift to *f*. Measures 299-300 show a dynamic shift to *ff*.

Printed by
Halstan & Co. Ltd., Amersham, Bucks., England

B. & H. 9018

Ilustración 119. Edición del concierto de Haydn; E. Hall - B&H

10.12. Anexo XII. Cuestionario abierto empleado en las entrevistas con profesionales de prestigio

La presente relación de ítems son los puntos de partida, a modo de preguntas abiertas, a partir de los cuales se han mantenido los contactos que han contribuido a la confección del capítulo 5 de esta tesis.

1. Importancia del sonido en el trompetista. Reflexión acerca de la conveniencia de la amplitud en el sonido como cualidad positiva y el equilibrio con la necesaria solvencia y seguridad en la ejecución.
2. Exigencias en cuanto a la diferenciación en las dinámicas. Relevancia como herramienta de expresión.
3. La importancia de presentar cualidades personales positivamente diferenciales a través del sonido.
4. La evolución de las exigencias y los estándares de calidad en cuanto al sonido a lo largo del siglo XX.
5. El peso en la formación del profesional respecto al dominio del pulso. ¿Absolutamente necesario? ¿Es un síntoma de rigidez interpretativa? ¿Qué peso tiene en la resolución de los elementos de dificultad técnica?
6. El peso en la formación del profesional respecto al dominio del ritmo. ¿Es el repertorio exigente en cuanto a ello? ¿La trompeta permite cierta relajación al respecto por motivo de un repertorio *más sencillo*?
7. La importancia de la entonación (afinación) y el equilibrio con la precisión en la emisión y mantenimiento del sonido.
8. La articulación como recurso interpretativo. Equilibrio de su utilización en el fraseo y la necesaria claridad y seguridad en la emisión. ¿Qué ha de tener mayor peso?
9. La importancia relativa de la calidad en los pasos del aire, el concepto de la flexibilidad en referencia al resto de habilidades
10. La resistencia siempre relativa ¿Cuándo comienza a ser un problema? ¿Cuáles deben ser las exigencias al respecto? ¿Han crecido las mismas a lo largo de la

- evolución del repertorio? ¿Qué peso relativo tiene? ¿Se puede ser un profesional de cierto nivel con un déficit en cuanto a esta habilidad?
11. Las emisiones en la trompeta. ¿Qué tiene mayor importancia la fiabilidad o la búsqueda de dinámicas y refinamientos de articulaciones?
 12. ¿Hasta dónde se debe arriesgar en las finalizaciones de los pasajes? ¿Qué peso se le debe otorgar en relación con el resto de habilidades?
 13. ¿Tienen los pasajes con dificultad en cuanto a la digitación una importancia sobredimensionada? ¿Son un aspecto muy importante en cuanto a la selección de profesionales? ¿En la formación del profesional deben tener una relevancia por encima de otras habilidades?
 14. ¿La lectura a primera vista es una herramienta válida en la actualidad? ¿Se le debe dar un peso menor respecto a las demás competencias?
 15. ¿Debe prevalecer el empleo del fraseo y la musicalidad por encima de cualquier otro aspecto? ¿Qué parámetros nos sirven para identificar el nivel de consecución de esta destreza?
 16. ¿Hasta qué punto el autocontrol en público debe ser valorado en una prueba de selección de personal? ¿Qué peso debe tener respecto al resto de destrezas?
 17. La interpretación de memoria ¿Es necesaria? ¿Es conveniente? ¿Debe tener un peso importante en la valoración de rendimiento de un profesional o estudiante?
 18. ¿Qué valores son importantes a la hora de desarrollar la labor profesional en el seno de un colectivo? ¿Es relevante la actitud y la relación con el resto del grupo? ¿El rol de solista exige unas actitudes diferenciadas?
 19. En la etapa de formación, ¿hasta qué punto es decisivo el conocimiento y el establecimiento de hábitos de estudio? ¿las condiciones o habilidades naturales tienen mayor importancia? ¿qué peso ha de tener el conocimiento de estos hábitos en la evaluación del rendimiento del estudiante?
 20. ¿Es relevante demostrar una actitud de autocrítica y auto exigencia en la labor profesional? ¿Se debe evaluar y valorar o entra en el ámbito de la personalidad propia del estudiante?
 21. La inquietud hacia el entorno profesional, ¿debe ser valorada? ¿es relevante en la formación del alumno? ¿hasta qué punto debe ser evaluada y reconocida?

22. Recepción de propuestas de repertorio y reflexiones acerca de la propuesta inicial realizada por el entrevistador. Justificación de las recomendaciones en base a los ítems anteriores.

10.13. Anexo XIII. Selección del repertorio correspondiente a las EESSMM (Interpretación-Trompeta). Concerto de H. Tomasi

CONCERTO

pour Trompette et orchestre

TROMPETTE en UT⁴¹:

Ouvrage protégé - PHOTOCOPIE INTERDITE même partielle (loi du 11-03-1957) constituerait contrefaçon (code pénal art. 425)

HENRI TOMASI

Vif $\text{♩} = 120$
Fantastique (à piacere)
(comme une cadence)
(sans sourdine)
mf *sekrzando*

+ sempre crescente

1 **Lent** $\text{♩} = 60$
(mettez la sourd. Bol) *Tres lointain et expressif*
pp (vibrant et doux)

Ossia

(enlevez sourd. Bol)

2 **Tempo 1^o Vif**
(sans sourd.)
mf

3 *p léger*

légèrement

4 **Facultatif pour la Trompette seulement**

5 (mettez sourd. ordinaire)

⁴¹Avoir deux sourdines, une ordinaire et l'autre jouant extrêmement *p* (sourdine Bol)

2

6 *pp* *f*

7 *sempre sord.*

8 (enlevez la sord.)

9 (brillant) *facultatif*

10 *facultatif* *f* *espressivo*

11 *subato* *mp* *a piacere*

12 *T^o I^o sans trainer (sans sord.)*

13 *Facultatif pour la Trompette seulement*

A.I. 20,470

14 *mf*

15 *p* bien chanté

16 *Tempo 1º*

17 *f* *p léger* *Facultatif pour la Trompette seulement*

18 *mf léger* *Ossia* *f marcato*

19 *sourd. ordinaire* 6

20 *Cadence (a piacere)* *sourdine* *p* *f*

Detailed description: This page contains a musical score for trumpet, measures 14 through 20. The music is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). Measure 14 begins with a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *mf*. Measure 15 features a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *p* with the instruction "bien chanté". Measure 16 is marked "Tempo 1º" and includes a triplet of eighth notes. Measure 17 starts with a dynamic marking of *f* and a dynamic marking of *p léger*, with a bracketed section labeled "Facultatif pour la Trompette seulement". Measure 18 includes the instruction "(enlevez la sourd.)" and a dynamic marking of *mf léger*, followed by an "Ossia" section marked *f marcato*. Measure 19 is marked "sourd. ordinaire" and "6". Measure 20 is a cadence marked "Cadence (a piacere)" and "sourdine", starting with a dynamic marking of *p* and ending with a dynamic marking of *f*.

4 **21** *Facultatif*
f *pp* *f* *p* *ff* (*déclamé*)

22 *Lent (bien chanté)*
p

23 *Lent* *f* *molto espress.* *pp* $\text{♩} = 60$ (*En mesure, Tempo di Blues*)

24 *Vif* *a piacere*

25 *Facultatif jusqu'au T^o I^o* *p* *scherzando*

scherzando

26 *T^o I^o poco meno* $\text{♩} = 100$ *p* (*a piacere*) *rit.* *pp*

NOCTURNE

Andante $\text{♩} = 88$ *sourd Bol.*

p espressivo e vibrato

mf *molto* *mf espress.* *cédez*

2 *Tempo* *f molto lyrico* *cédez* **3** *T^o I^o (sans trainer)* *2* *prendre la sourd. ordinaire*

p (bien expressif)

4 *Facultatif pour la Trompette seulement*

5 *mf* *molto espressivo*

6 *sans trainer* *f* **7** *sans sourd.* *Comme une improvisation* *mf*

8 *f*

9

⁽⁴⁾ *Facultatif pour la Trompette seule jusqu'au N^o 10*
A.L. 20, 470

6

sourd. ordinaire

p molto espressivo e dolce

cédez

Prendre la sourd. Bol

Tempo I°

p molto espressivo

cédez

ppp

FINAL

Allegro vivo ♩ = 138-144

sourd. ordinaire *f* léger

Ossia

mf

f

f

f

f

f

f

10 *Facultatif pour la Trompette seulement*
léger incisif

11 *f* *fp*

12 *sans sourdine* *f* *fp*

13 *f*

14 *f* *fp* *f*

15 *Facultatif*

16 *pour la Trompette seulement* *f* *fp*

17 *fp* *fp*

18

A.1.20.470

3

49 *sourd.* *f*

20 *f* *Facultatif pour la* *p*

Trompette seulement

21 *f* 1 2 1 22 *sourd.* *mf*

23 *Poco meno* *ben espressivo* *p* *cédez* *pp* *Trio*

24 *f* 1

25 2

29 *sourd* *f léger* *mf*

rit. poco a poco *cédez* *pp* *Trio*

36 *Presto* *f* 37 *facultatif* *fp* *ff*

I. 20.470

Ilustración 120. Concierto de H. Tomasi; Ed. Alphonse Leduc

10.14. Anexo XIV. Selección del repertorio. EESSMM (Interpretación-Trompeta). Concertino de A. Jolivet

CONCERTINO pour TROMPETTE

Réduction pour Trompette et Piano

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIE INTERDITE
Paris, première
Édit. de 1948
Compositeur: JOLIVET
(Cité Paris, Art. 435)

TROMPETTE

André JOLIVET

1948

Allegro (♩ = 120)

3

f *p* *ff* *ppp*

Accel.

1 a Tempo

Flatterzunge

f *ff*

Récitativo (senza rigore)

2

Riten. Sa ad lib.

3

Largo assai

a Tempo

7

4

1

2

pp *ff* *p* *mf* *fp* *f* *sf* *p* *sf* *p* *sf*

Tous droits d'exécution réservés
Copyright by DURAND & C^{ie} 1948
DURAND S.A. Éditeurs Musicales

D. & F. 13, 353

Dépôt légal N° 156

21, RUE VERNET - 75008 PARIS

2

5 *fp* *f* *mf*

cresc.

6 *marcato*

8 *f* *ff*

7 Poco più mosso (♩ = 126)

8 *f* *p*

f *f* *p* *f*

p cresc. *p cresc.*

f *ff* *p* *ff*

9 *f*

Detailed description: This musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a circled '5' and contains dynamics *fp*, *f*, and *mf*. The second staff has a *cresc.* marking. The third staff starts with a circled '6' and is marked *marcato*. The fourth staff has a circled '8' and dynamics *f* and *ff*. The fifth staff is marked '7 Poco più mosso (♩ = 126)' and features a '4' above the first measure and a '3' above a triplet. The sixth staff has a circled '8' and dynamics *f* and *p*. The seventh staff has dynamics *f*, *f*, *p*, and *f*. The eighth staff has *p cresc.* markings and a '3' above a triplet. The ninth staff has dynamics *f*, *ff*, *p*, and *ff*. The tenth staff starts with a circled '9' and a dynamic of *f*.

Musical score for trumpet, measures 10-15. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features various dynamics, articulations, and performance instructions.

Measures 10-15 include:

- Measures 10-11: *ff*, *cresc.*
- Measure 12: *All^o molto* ($\text{♩} = 152$), *con sordino*, *pp*, *mf*
- Measures 13-14: *pp non cresc.*, *p cresc.*
- Measure 15: *a Tempo*, *Poco riten.*, *Meno vivo* ($\text{♩} = 126$), *senza sord.*

The score includes numerous triplets, slurs, and dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *ff*. Measure numbers 10, 11, 12, 13, 14, and 15 are indicated in boxes.

4

Musical score for a piano piece, measures 16-19. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features various dynamics and articulations.

Measure 16: *mf* (measures 1-2), *p* (measures 3-4), *mp* (measures 5-6).

Measure 17: *p* *f* (measures 1-2), *mf* *f* (measures 3-4), *pp* *mf* (measures 5-6).

Measure 18: *p* (measures 1-2), *crescendo* (measures 3-4).

Measure 19: *ff* (measures 1-2), *pp* (measures 3-4). Includes the instruction "con sordino".

Tempo marking: $\text{♩} = 72$

Rehearsal marks: 16, 17, 18, 19

Poco allarg. **20** *a Tempo*

Poco a poco più mosso

21 *sf pp* *mf* *pp* *sf pp*

22 ($\text{♩} = 80$) *non troppo f ma con calore*

senza rigore **23** *a Tempo* *Accel.*

($\text{♩} = 120$) *sempre accel.*

($\text{♩} = 132$) **24** ($\text{♩} = 132$) **15** *con sord.*

The musical score consists of ten staves of music for trumpet. It includes various performance instructions such as 'Poco allarg.', 'a Tempo', 'Poco a poco più mosso', 'senza rigore', 'Accel.', and 'sempre accel.'. Dynamics markings include *sf pp*, *mf*, *pp*, and *f*. Rehearsal marks are numbered 20, 21, 22, 23, and 24. A tempo marking of $\text{♩} = 80$ is present at rehearsal mark 22, and $\text{♩} = 120$ and $\text{♩} = 132$ are present at rehearsal marks 23 and 24 respectively. The score concludes with the instruction 'con sord.' (with mutes).

7

Tacet ad lib.

p cresc.

p

poco cresc. mf

crescendo poco a

poco

fff

Flatterz. - - - //

ff

ff

Più mosso (♩=138)

ff

f

Più mosso (♩=144)

ff

f

cresc.

Sab. ad lib. -----

ad lib.

fp

ff

D.& F. 13,353

Imprimerie Rolland Père et Fils - Paris
Tél. 47-87-68

Ilustración 121. Concertino de A. Jolivet; Ed. Durand

10.15. Anexo XV. Selección del repertorio.
EESSMM (Interpretación-Trompeta).
Concerto de L. Mozart

Concerto
für Solo-Trompete in D (Clarino), Hörner und Streicher
Tromba Solo in D

Leopold Mozart
(1719 - 1787)

Adagio 21

25

32

38

49

54

59

63

ad libitum

69

a tempo

© MCMLXI by Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven
Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven
1001a

Allegro moderato

27

33

40

48

56

72

84

90

99

106

113

Heinrichshofen 1001a

Ilustración 122. Concierto de L. Mozart; Heinrichshofen

10.16. Anexo XVI. Selección del repertorio. EESSMM (Interpretación-Trompeta). Sequenza X de L. Berio

Written for Thomas Stevens and dedicated to Ernest Fleischmann

Sequenza X
per tromba in do
(e risonanze di pianoforte)
(1984)



Luciano Berio
(1925–2003)

The musical score for Sequenza X for Trombone is presented in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 84. The score is divided into several systems, each containing multiple staves of music. The music is characterized by dense, rhythmic textures and frequent changes in dynamics, ranging from *ppp* to *fff*. Performance instructions include various articulations and techniques such as *DL* (diapason), *FL* (flügelhorn), *VT* (vibrato), and *VT* (vibrato). The score includes numerous slurs, accents, and dynamic markings like *ff*, *mf*, *pp*, *sf*, and *p*. The piece concludes with a final dynamic marking of *fff*.

© Copyright 1984 by Universal Edition S.p.A., Milano
Copyright assigned to Universal Edition A.G., Wien

Universal Edition UE 18200a

The image displays a page of musical notation for trumpet, consisting of ten staves. The notation includes various dynamics such as *p*, *pp*, *ff*, *mf*, *f*, *sf*, *sim.*, and *(pp)*. Performance instructions include *DL* (Dolce/Lento), *VT* (Vibrato), *FL* (Fingering), and *FL +0*. The music features complex rhythmic patterns, including triplets, quintuplets, and nonuplets, as well as slurs and accents. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation is presented in a standard musical score format with a treble clef and a key signature of one sharp.

4

fff ff mf ff f p fff p f mf f
p 3 fff p f p ff p p
♩ = 104 f p mf pp sf-p ff (non dim.) f
♩ = 84 DL pp fff ff pp mf > pp < mf >
mf fff p mf > p pp p
f fff mf pp ff mf p
pp (pp) ff p ff fff pp f pp
f pp ff p ff
p 3 f p ff p ff (senza dim.) fff p f pp p
p f p f
♩ = 104 p f p f
♩ = 84 pp p mf fff pp p mf mf p
pp mf pp pp

UE 18200 a

The image displays a musical score for trumpet, consisting of ten staves of music. The score is written in treble clef and includes various dynamic markings and performance instructions. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *fff* (fortississimo). Performance instructions include *rall.* (rallentando), *VT* (vibrato), and *FL* (flageolet). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. A tempo change is indicated by $\text{♩} = 104$ and $\text{♩} = 84$. The score concludes with a *pp* marking.

6

$\text{♩} = 104$ **rall.** $\text{♩} = 84$

mf \rightarrow p \rightarrow f \rightarrow mf \rightarrow p \rightarrow mf (mf) \rightarrow fff \rightarrow mf \rightarrow p

f \rightarrow p \rightarrow f \rightarrow p

mf \rightarrow p \rightarrow f \rightarrow pp \rightarrow p

pp \rightarrow fff

pp \rightarrow f \rightarrow ff \rightarrow p \rightarrow f \rightarrow p

f \rightarrow p \rightarrow mf \rightarrow p

pp \rightarrow p \rightarrow f \rightarrow p \rightarrow ff \rightarrow p

p \rightarrow f \rightarrow p \rightarrow f \rightarrow p \rightarrow f \rightarrow p \rightarrow fff

pp \rightarrow p \rightarrow f \rightarrow p \rightarrow fff \rightarrow pp

$\text{♩} = 104$ $\text{♩} = 84$

f \rightarrow p

f \rightarrow p \rightarrow f \rightarrow p

mf \rightarrow p \rightarrow ff \rightarrow pp \rightarrow (pp) \rightarrow fff

p \rightarrow f \rightarrow p \rightarrow mf \rightarrow p \rightarrow f \rightarrow p \rightarrow (p)

The image displays a complex musical score for trumpet, identified as Sequencia X by Luciano Berio. The score is written on a single staff and consists of 13 lines of music. It is characterized by a wide range of dynamics, including *ppp*, *pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*, and *fff*. The piece features numerous articulations, such as accents, slurs, and dynamic hairpins. Specific performance instructions are marked with 'DL' (Dolce) and 'FL' (Forte). The score includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 7/8. The piece concludes with a final *ppp* dynamic marking.

Ilustración 123. Secuencia X de L. Berio; Universal Edition

10.17. Anexo XVII. Selección del repertorio.
 EESSMM (Interpretación-Trompeta).
 Konzert n° 1 in C-moll de V. Peskin

Timofei Dokshitser gewidmet

Trompete in B \flat Konzert No. 1 c-moll Vladimir Peskin
(1906-1988)

für Trompete und Klavier

Allegro con fuoco I **Molto drammatico ed espressivo**

13

16 *mf* *cre* - *scen* - *do* *f*

20 *ff* *a tempo* *poco allarg.* *Tempo I*

23 *ff* *p* *con dolcezza* *poco rit.*

29 *ff* *p*

32 *p*

36 *mf* *molto crescendo*

41 *f* *rubato*

46 *f*

48 *rit.* *a tempo*

50 **L'istesso tempo molto espressivo e cantabile**

58 *p*

64 *p* *mf* *f*

73 *p* *affettuoso* *7*

EMR 659

© COPYRIGHT 1993 BY EDITIONS MARC REIFT - 3963 CRANS-MONTANA (SWITZERLAND)
 ALL RIGHTS RESERVED - PHOTOCOPIE INTERDITE - FOTOKOPIEREN VERBODEN

2 Trompeta in Bb

89 poco più mosso
p leggiero *mf*

96 *p* *mf*

103 *mf p*

109 *mf* 3 6 *f* marcato

114 allargando *ff* 1 1

121 poco rit. *f*

125 Tempo I 18 poco più mosso *ff* *p*

146

149 poco rit. a tempo *f*

154 allarg. a tempo *f* *mf* cre - - - scen - - - do *f*

164 3 2 6 5 6 6

168 *ff* rit. a tempo 6 6 6 6

171 a tempo 19 *p*

EMR 659

4

Trompeta in Bb

Andante sostenuto, dolce amoroso

II

17 con sordino *p dolcissimo*

23

30 *f* poco più animato 3 senza sord. *p*

38 *f* *f* poco dim.

44 poco animato a tempo rit. a tempo 2 2 con sord. *f*

54 poco a poco cre - scen - - do *f*

61 *mf* *p* rit. a tempo 12

III

Allegro scherzando

4 *mf*

8 *f*

12 *f* *p* *cresc.* EMR 659 15

Trompette in Bb

16 *mf* *f*

24

28 *più f* *crescendo molto*

34 *f*

37 *f*

44 *p* *espressivo*

48 *mf* *f* *ff*

54 *poco rit. poco meno mosso* *mf cantabile*

60

65 *ten.*

70 *poco rit.* *a tempo*

74 *mf* *f*

EMR 659

9

6 Trompeta in Bb

87 *mf* *f*

91 *f*

95 *p* *f*

103 *mf* *f*

107 *f*

112 *f* *p*

117 *f* *p*

121 *ff* *agitato*

126 *f* *mf* *f*

131 *cresc.* *sf* *ff*

EMR 659

Ilustración 124. Concierto nº 1 de V. Peskin

10.18. Anexo XVIII. Selección del repertorio.
 EESSMM (Interpretación-Trompeta).
 Concerto de D. Schnyder

Trumpet Concerto

Solo Trumpet in C
Daniel Schnyder

$\text{♩} = 68$

1 *Vla.*

47

54 *solo* *cresc.*
mf

61 *rit. poco* *a tempo*
f *mp*

68

75

82

89 *mf*

96 *f*

103 *rit. poco* *a tempo*
mp

Copyright © 2000 Universal Edition, Inc.
 All Rights Reserved. International Copyright Reserved.

UE 70029A

Solo Tpt. C -2-

110 *soft articulation*

117 *f* *mf*

124

131

138 *Vln.* 18

162 *low fall* *fp*

169

175 *ff*

182 *3*

189

UE 70029A

Solo Tpt. C

- 3 -

+ plunger

196 *mf*

203

210

217 *f* *mp*

224 *mf*

231

238 *f*

247

270 *mf* *con alcuna libertezza* *a tempo* lowest possible note/soft pedal tone

276 *poco rall.* *♩. = 63 poco meno mosso* + harmon mute *f*

UE 70029A

Solo Tpt. C

283 *f* -4-

290 *f* open

298 *ff* *f* *con moto* ♩ = 132

304 *f* *mf*

310 *3* *allarg.* *tempo rubato*

316 *meno mosso* ♩ = 60 *accel.* *rit.* *meno* ♩ = 56 *slow blues feel* *espressivo* *mf*

322 *molto espressivo* *rit. poco* *f*

325 *mp* *freely/very fast* *mf*

328 *accel.*

331 *meno mosso* *+ plunger* *allarg.* *cantabile* *a tempo primo* ♩ = 68 *mp*

UE 70029A

Solo Tpt. C

-5-

335 *34* D.B. *pizz.*

372 *mf*

378

384 *mp* *f*

391 *f*

397

403

409 + plunger + *f* *mp* *ff* *mf* *f* *molto vib.*

417 *J = 126-132*

UE 70029A

Solo Tpt. C -6-

425

432

439 (gliss.)

445 *ff* *mf*

452 *f*

459 *mp* *p*

466

473

480


487

UE 70029A


Solo Tpt. C

- 7 -

494 

503 

512 

518 

524 

531 

538 

546 

562 

575 

UE 70029A

Solo Tpt. C -8-

581 *p*

588 *p* *f* *mp*

594 *pp*

598

611

627 *open* *f* *f*

631

635

639 *f* *mp* *f*

643 *ff*

UE 70029A

Solo Tpt. C

-9-

II

♩ = 60
to Bb flügelhorn

1

14

(Bb flügelhorn)
jazz ballad feel ♩ = 56

18

21

25

28

UE 70029A

Solo Tpt. C - 10 -

32

37 *rit. poco*
p mp p

41 *f mf*

45

50 *rit.*

55 *attacca*

UE 70029A

Solo Tpt. C

- 11 -

III

♩ = 132 to trumpet in C

open

1 *mf*

9

14

19 *mp*

25 *f*

31 *mf* *f* (gliss.)

36 *f* *mf* *f* *mf*

39 *f* *mf* *f*

43

48 *mf* *f* *mf* cantabile

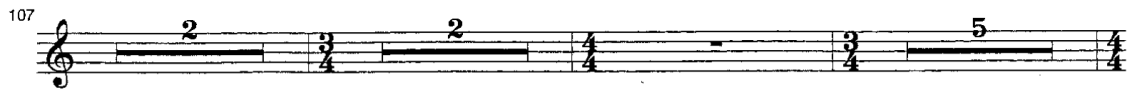
53

UE 70029A

Solo Tpt. C

- 13 -

107



117

str. mute

mp



120

mf



123

mf



125



130

mf



133

mf

14



150

bell towards floor open

cadenza

bell toward right side

ppp

bell into audience



165

mp

mp

p

mf

allarg.



UE 70029A

Solo Tpt. C - 14 -

168 *very fast*
ff *p*

172 *f* *mp*

176 *meno mosso* *a tempo* *meno mosso* *very fast*
p *mp* *mp* *pp* *mf*

182 *meno mosso* *allarg.* *sempre* *very fast (tempo 1 cadenza)*
mp *p* *p* *8^{va}*

187 *allarg.* *lento/rubato* *take mute* *harmon/stem out/use mute as plunger*

191 *open* *mf*

199

205

210

UE 70029A

Solo Tpt. C

- 15 -

216

221

227

233

240

243

247

250

f *mf* *f* *mf*

f *p* *f*

mf *f*

allarg. poco *a tempo* (gliss.)

lento ♩ = 60
+ harmon. (st. out)

mf

mp *f*

f *ff* *mp*

UE 70029A

Ilustración 125. Concierto de D. Schnyder

10.20. Anexo XX. Versión de la propuesta performativa del concierto de Haydn

Concierto para Trompeta en Mib

Trompeta en Mib

F. J. Haydn

Allegro (M.M. ♩ = c. 132)

The musical score is written for a single trumpet in B-flat. It begins with a 7-measure rest, followed by a 4-measure rest, and then a series of eighth-note patterns. The dynamics range from fortissimo (ff) to mezzo-forte (mf). The score includes several trills (trm) and slurs. The tempo is marked Allegro with a metronome marking of approximately 132 beats per minute. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4.

Measures 17-13, 42, 48, 56, 63, 69, 77, 93.

Articulations: *tk*, *trm*.

Dynamics: *ff*, *f*, *mf*.

2

Concierto para Trompeta de F. J. Haydn
Versión Tesis José Antonio García

99 *tk*

104 *tk*

109 1 7

125 *mf*

130 *tk*

135 *tr*

141 *ff* 1 *mf* 3 3

147 3 3 2 *tk*

153 2 *mf*

160 4 *Cadencia* 5

Concierto para Trompeta de F. J. Haydn
Versión Tesis José Antonio García

II

Andante (M.M. ♩ = c. 120)

Musical score for Trombone II, measures 8-46. The score is in G major, 6/8 time, and marked Andante (M.M. ♩ = c. 120). The key signature has one flat (F major). The score consists of nine staves of music. Measure numbers 8, 13, 17, 22, 27, 33, 37, 41, and 46 are indicated at the beginning of their respective staves. Dynamics include *mf* and *tk*. Rehearsal marks 1, 3, and 1 are placed above measures 17, 27, and 41 respectively. The score ends with a double bar line at measure 46.

4

III

Allegro (M.M. ♩ = c. 132)

Musical score for trumpet, measures 44 to 164. The score is in 2/4 time and features various dynamics and articulations. Key elements include:

- Measure 44: **44**, *mf*, *tk*
- Measure 52: *tk*
- Measure 60: *mf*
- Measure 67: **9**, *mf*
- Measure 83: **2**, *mf*
- Measure 92: **3**
- Measure 102: **1**, *mf*
- Measure 110: *f*
- Measure 119: **3**, *ff*, *mf*, *Cadenza*
- Measure 129: *ff*
- Measure 136: **5**, *mf*
- Measure 148: **1**, *mf*, *f*
- Measure 156: *f*
- Measure 164: **3**, **1**, **1**, **6**, *f*

5
Concierto para Trompeta de F. J. Haydn
Versión Tesis José Antonio García

179 *f* *mf*

186

192 5 2 *f*

204

210 1 *mf*

218 *trm* 4 *f*

227 5

238 *mf* 6 *mf* *trm*

250 *trm* 14

271 3 *f* G.P.

279 2 *mf*

286 *p*

292 *f* *ff*

Detailed description: This is a musical score for a Trombone part, consisting of 12 staves of music. The score begins at measure 179 and ends at measure 292. It features various dynamic markings including *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). There are also performance instructions such as *trm* (trumpet) and *G.P.* (Grave Performance). The score includes several slurs and fingerings (e.g., 5, 2, 1, 4, 5, 6, 14, 3, 2). The music is written in a single treble clef.

Ilustración 127. Versión de la propuesta performativa del concierto de Haydn