



**CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA
“RAFAEL OROZCO” DE CÓRDOBA**

Departamento: Viento y Percusión

Especialidad e Itinerario: Trompeta (Itinerario de instrumentos sinfónicos)

Curso: 2014-2015

Trabajo Fin de Estudios

Proyecto

**LA INFLUENCIA DE A. WEIDINGER Y LA TROMPETA DE
LLAVES EN LOS CONCIERTOS DE HAYDN Y HUMMEL**

Tutor: Jesús Rodríguez Azorín

Autor: David López Serrano

Córdoba

Junio 2015

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| 1. Contexto histórico..... | 02 |
| 2. La música en el Clasicismo..... | 05 |
| 3. La transición de la trompeta natural a la trompeta de llaves..... | 08 |
| 4. Vida y obra de Joseph Haydn..... | 09 |
| 5. Vida y obra de Johann Nepomuk Hummel..... | 13 |
| 6. La influencia de A. Weidinger y la trompeta de llaves en los conciertos de Haydn y Hummel..... | 16 |
| 7. Repertorio a interpretar..... | 22 |
| 7.1. Análisis del <i>Concierto para trompeta y orquesta en Mi b Mayor</i> de J. Haydn. | |
| 7.2. Análisis del <i>Concierto para trompeta y orquesta en Mi b Mayor</i> de J. N. Hummel. | |
| 8. Fuentes consultadas..... | 45 |
| 9. Bibliografía citada..... | 46 |

1. CONTEXTO HISTÓRICO

Durante el siglo XVIII, grandes poderes como los estados centralizados con fuertes organizaciones militares dominaban Europa. En Europa central y del este, monarquías absolutas como Rusia, Austria-Hungría y Prusia luchaban por imponer su influencia y así poder expandir sus territorios mientras que en el oeste de Europa, Francia sucedió a España y pasó a ser la fuerza dominante del siglo XVIII, aunque finalmente sucumbió ante la armada británica y su economía más efervescente durante la Guerra de los Siete años (1756-1763). Los estados pequeños como Alemania e Italia intentaban mantener su independencia de la mejor manera posible dentro de sus posibilidades. A finales de siglo, la vida política y social en Europa sufriría cambios debido a las Revoluciones de Norteamérica y Francia.¹

Durante esta época, la clase media aumentó en número, riqueza y presencia social a la vez que la aristocracia vio cómo iba disminuyendo su importancia. La filosofía, la ciencia, la literatura y las bellas artes se encaminaban más hacia un público general y los tratados populares eran escritos con el objetivo de que la cultura estuviera al alcance de todos.

El movimiento intelectual más importante del siglo XVIII fue la Ilustración, en un momento en el que las artes, las humanidades y la ciencia parecieron juntarse para caminar en la misma dirección. Como no podía ser de otra manera, la filosofía fue una parte activa de este cambio, suponiendo la culminación de la modernidad y el gran símbolo de nuestra civilización. De las ideas más características de la Ilustración destacan las siguientes:

- Una gran confianza en la razón, a la que atribuían la mayor capacidad del ser humano y la única vía capaz de garantizar el progreso. No todos defendían esta idea, ya que este concepto recibió críticas de filósofos como Kant y Voltaire.
- El progreso que sufrió la ciencia fue uno de los valores más característicos del siglo XVIII, que se veía impulsada de una manera importante con la publicación en 1687 de la gran obra de Isaac Newton "*Philosophiae naturalis principia mathematica*". Tras su publicación se convertiría en el modelo a imitar, podemos ver una demostración de esto en la crítica de la razón pura de Kant donde la física se convierte en la referencia del conocimiento seguro.
- Durante todo este periodo se produjeron una serie de cambios sociales y políticos cuyo resultado fue un impulso no visto anteriormente hacia la democracia moderna. Kant

¹ LATINIANDO. *La revolución francesa*. <http://www.monografias.com/trabajos/revfran/revfran.shtml>

habla sobre la Ilustración como un tiempo de libertad. Tal definición nos conduce necesariamente a la democracia. Se puede decir que con la Ilustración se ponen las bases teóricas de una democracia que no alcanzará su fortaleza hasta siglos después.

- Se produjo una importante defensa del saber y de la cultura dado que ambas nos brindan la oportunidad de ser libres de manera auténtica.²

El primer ejemplo de las ideas de la ilustración podemos verlo plasmado en la Guerra de Independencia de Estados Unidos.

La revolución tuvo su aparición a gran escala por primera vez en las colonias inglesas de América donde, recurriendo a la filosofía de Locke respecto al derecho natural, los colonizadores no quisieron pagar un impuesto proveniente de un Londres ante el que no se sentían representados. La guerra de Independencia de Estados Unidos tuvo un impacto positivo en las colonias, dado que éstas tomaron como modelo a seguir la Declaración de Independencia y la Constitución realizados tras la Guerra de Independencia.

Todo lo contrario sucedió con la Revolución Francesa. Esta fue sin duda el proceso más importante dentro del agitado panorama político del siglo XVIII, además de uno de los más polémicos.³

² NORYESKA. *La influencia de la ilustración*. <http://www.buenastareas.com/ensayos/La-Influencia-De-La-Ilustracion/1255838.html>

³ LATINIANDO. *La revolución francesa*. <http://www.monografias.com/trabajos/revfran/revfran.shtml>

2. LA MÚSICA EN EL CLASICISMO

En esta época, tanto los críticos como los escritores y sobre todo el público defendían que la música fuera universal, expresiva dentro de los límites, sencilla técnicamente y entretenida. Durante este periodo se realizará una evolución hacia la melodía acompañada abandonando poco a poco el contrapunto. Toda esta serie de valores componen lo que conocemos hoy en día como el estilo clásico, en el cual destaca sobre manera la regularidad en el fraseo.

En esta época, destacan los siguientes estilos: *galante*, *empfindsam* y *clásico*.

El estilo *galante* fue el equivalente dentro de la historia de la música al *Rococó*, por lo que podemos situarlo a caballo entre la música barroca y la música clásica. Apareció como una forma libre y se caracterizaba por ser gracioso, entretenido y concebido para deleite del público. Con el paso del tiempo pasará a ser fundamental para el idioma musical de mediados y finales del Siglo XVIII.⁴

Un pariente cercano del estilo galante era el estilo *empfindsam*. Éste surgió en Postdam y está destinado al pequeño público. Las frases no son tan cuadrículadas como en el estilo *galante*, la armonía es más compleja y las melodías solían ser más largas.⁵

En lo que respecta al término *clásico*, en ciertas ocasiones se utilizaba para la música culta de todos los periodos mientras que otros escritores utilizan las palabras *estilo clásico* solamente a la música de Haydn y Mozart.

Además de estos estilos característicos del siglo XVIII, durante este periodo también se produce un cambio dentro del uso armónico, con la utilización de acordes arpegiados u otras formas rítmicas con el objetivo de “animar” la música. Uno de estos procesos muy famosos para la música de teclado es el llamado *bajo Alberti*.

Una vez que la música sacra deja de ser el centro de la cultura musical, podemos encontrar dos grandes subdivisiones en la producción musical: la música vocal y la instrumental.

⁴ TARAWA1943. *Rococó*. Es.m.wikipedia.org/wiki/Rococó

⁵ HAGASELAMUSICA. *La transición al Clasicismo*. www.hagaselamusica.com/ficha-periodos-musica/barroco/la-transicion-al-clasicismo/

Dentro de la música vocal, destaca especialmente la ópera en donde podemos apreciar muchos de los rasgos estilísticos más típicos de la música del clasicismo. Este género puede subdividirse a su vez en la ópera cómica (la cual aceptaba más los cambios dado que tenía una menor tradición) y la ópera considerada más seria.

Con la llegada de la burguesía al poder, la ópera bufa aumentó en importancia. En ella, se nos presentaba un tema cómico con un carácter burlón. Los personajes eran extraídos de la vida cotidiana y el tema sentimental también estaba presente. Utilizaban el idioma de cada país y el lenguaje era asequible y su principal objetivo era entretener al público. Era un género muy de gusto del público puesto que los argumentos eran sencillos y un reflejo de la cotidianidad de la sociedad, con críticas o burlas de costumbres, modas y defectos que todos podían ver en su entorno más cercano.⁶

A partir de mediados de siglo, la ópera cómica cambió de manera considerable ya que aparecieron argumentos serios, sentimentales y desconsolados junto a los cómicos tradicionales.

Por otro lado, la ópera seria se vería invadida por los encantadores y transparentes estilos de Pergolesi y de Vinci. Ésta recibió su forma estándar de Metastasio, con una alternancia de recitativos y arias. En ellas podemos ver conflictos de pasiones humanas, un pensamiento acorde con los ideales de la Ilustración, y actos de heroísmo en la conclusión del drama.

Tal fue la complejidad que alcanzó la ópera seria, que surgió un enfrentamiento entre los defensores de la ópera bufa y los defensores de la ópera seria. Este enfrentamiento se conoce como “La querrela de los bufones”. Fue aquí donde surgió la figura de W. C. Gluck que realizó una reforma de la ópera seria con el objetivo de reconciliar ambos bandos. Algunas de las características de esta reforma fueron el uso de una música sencilla, evitar los contrastes entre aria y recitativo y utilizar un argumento más llano.

En cuanto a la música instrumental, podemos decir que superará en importancia a la música vocal y será en ella donde mejor podamos ver las características del Clasicismo. Para los compositores pasó a ser una nueva forma de entretenimiento para el público. En esta época el piano sustituyó al clave y se desarrollaron conjuntos de cámara, entre los que destaca el cuarteto de cuerda. En la música para instrumento solista y en la música de cámara, la sonata se convirtió en el género más destacado mientras que en la música para orquesta lo fueron el

⁶ CAMINODEMÚSICA. *La ópera bufa*. Caminodemusica.com/cimarosa/la-opera-bufa

concierto y la sinfonía (la cual era un género nuevo derivado de la obertura italiana y el concierto para orquesta). Estos géneros tenían una estructura similar a la sonata clásica, con una secuencia de tres o cuatro movimientos: allegro, lento, minueto y rondó.⁷

A partir de 1750, la orquesta adquirirá una composición similar a la actual aunque algo más reducida. El director solía ser el encargado de tocar el clave y, de vez en cuando, daba ciertas indicaciones con la mano o con un golpe, como era en el caso de Lully que golpeaba con un bastón en el suelo. Con el paso de los años, debido a la gran difusión que tuvo el violín, fue este intérprete el encargado de sustituir al ejecutante del clave al realizar las indicaciones mediante el arco al resto de la orquesta y no sería hasta el siglo XIX cuando se independiza la figura del director, situando a éste en el centro con una batuta justo en frente de la orquesta.

⁷ I.E.S. VISTAZUL. *La música instrumental en el Clasicismo. Música sinfónica y de cámara*. <http://vista-blues.blogspot.com.es/2013/05/tema-4-la-musica-instrumental-en-el.html>

3. LA TRANSICIÓN DE LA TROMPETA NATURAL A LA TROMPETA DE LLAVES

Hacia finales del siglo XVI se produjo una modificación en la construcción de la trompeta que tendría una importante repercusión en el uso musical de este instrumento: se consiguió doblar los tubos de metal en forma de "S". De esta manera aparece la denominada *trompeta natural*.



La superior longitud tubular que alcanzaba la trompeta al poder ser doblada sobre sí misma, permitió una mayor producción de armónicos ya que, hasta ese momento, los trompetistas conseguían solamente tres consonancias perfectas: la octava, la quinta y la cuarta. Este nuevo avance favorecería en el siglo XVI, la aparición del registro *clarino*.

Durante el Barroco (1600-1750) se impuso de manera clara la técnica del *clarin*, consistente en tocar utilizando los armónicos superiores de la trompeta natural. Para tocar en este registro agudo los trompetistas tuvieron que abandonar la embocadura medieval y el hinchar los carrillos. Se produjo una evolución a una embocadura en la que había que empujar aire fuertemente y apretar los labios y dientes.

El arte del *clarino* llegará a su cúspide entre los años 1750-1815 y los trompetistas de la corte ofrecerían también su mejor música durante este periodo. Tras este periodo se inició un cambio a la hora de componer debido a la nueva concepción burguesa de la sociedad, iniciándose una época de declive para la trompeta.

Los compositores del *estilo clásico*, Joseph Haydn, W. A. Mozart y Ludwig Van Beethoven compusieron un nuevo tipo de música en el que la trompeta pasa de interpretar la melodía a convertirse en un instrumento con el que reforzar los *tutti* y con un papel meramente rítmico. Diversos compositores sintieron la necesidad de ampliar las posibilidades del instrumento y

los intérpretes y constructores indagaron distintas maneras en las que convertir a la trompeta en un instrumento cromático. Se realizaron varios intentos por diferentes medios y mecanismos cromáticos que dieron lugar a la *trompeta cerrada* y a la *trompeta de llaves*.⁸

La *trompeta cerrada* fue inventada por Anton Joseph Hampel alrededor del año 1750 con la idea de bajar el sonido del instrumento un semitono o un tono entero introduciendo la mano en la campana, a imitación de la trompa. Para ello se construían muy curvadas y con forma de media luna.

Otro intento de obtener el cromatismo en la trompeta fue la *trompeta de Vara inglesa*, que no más que la trompeta de vara inglesa de la época de Purcell con un mecanismo adicional de retorno.⁹

Finalmente, se consigue dotar de todos los sonidos a la trompeta con la invención de la *trompeta de llaves*. Este tipo de trompeta adaptó el sistema de agujeros, propio de los instrumentos de madera, con la aplicación de al menos tres clavijas o llaves en el tubo principal del instrumento. Con este sistema, se podían obtener otros parciales imposibles de conseguir con la trompeta natural. Las primeras tentativas de este invento tuvieron lugar hacia los años sesenta del siglo XVIII, pero fue Anton Weidinger quien dio a conocer ésta modalidad de trompeta, teniéndola lista en el año 1796 y realizando giras con ella por diferentes países. A pesar de dotar a la trompeta de toda la escala cromática, este instrumento no gozó de una aceptación plena porque el sistema de llaves producía un timbre, a medio camino entre el oboe y la trompeta, que se alejaba del sonido característico de la trompeta.



⁸ ROSEN, Charles. *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*.

⁹ TARR, Edward. *La trompeta*.

4. VIDA Y OBRA DE JOSEPH HAYDN

Compositor austríaco y uno de los grandes representantes del clasicismo vienés junto a Mozart y Beethoven. Nacido en Rohrau el 31 de Marzo de 1732, Haydn fue el artífice del establecimiento de formas como la sinfonía, el cuarteto de cuerda y la sonata, que estuvieron sin ser en gran medida modificadas hasta el siglo XX.¹⁰

Tras recibir las primeras lecciones musicales de su padre, a los 6 años se trasladó a Hainburg para seguir progresando en sus estudios musicales, aunque, debido a su hermosa voz, dos años después se trasladó a Viena como cantante del coro de la Catedral de San Esteban. Durante su estancia en el coro, Haydn recibió lecciones de canto, teclado y violín. Su contrato con el coro se verá finalizado en el año 1749 debido a que dejó de tener esa hermosa voz que le caracterizaba. Tras esto, los padres de Haydn intentaron convencerle para que se dedicara al sacerdocio, pero Haydn hizo caso omiso y decidió comenzar su carrera como músico independiente y comenzó a componer sus primeros cuartetos.

En 1753, Haydn estrenó su primera ópera “*Der Krumme Teufel*” y seis años después, recibiría una oferta de empleo como maestro de capilla del Conde Morzín, en Lukavec (Viena). Durante dicho contrato Haydn compondría sus primeras sinfonías, conciertos y tríos. Un año después, Haydn contraería matrimonio con María Anna Aloysia Apollonia Keller. Dicho matrimonio no fue muy exitoso debido a que Haydn estaba enamorado realmente de la hermana de María Anna, que había ingresado anteriormente en un convento, por lo que los progenitores de ambas hijas ofrecieron a Haydn contraer matrimonio con la primera y éste aceptó. En ese mismo año, sería despedido debido a los problemas económicos que sufrió el conde Morzin.

En 1761, la carrera de Haydn daría un giro decisivo dado que fue contratado como asistente de maestro de capilla de los Eszterhazy, una de las familias más ricas e influyentes de la nobleza húngara. Haydn se dedicaría durante alrededor de cuatro años a componer música instrumental principalmente, y también, en 1762, compondría su primera ópera para los Eszterhazy: *Acide*.

En 1766, Haydn se convertiría en maestro de capilla tras la muerte de Werner, trasladándose a Eszterhaza. Durante esta nueva etapa de su vida, Haydn se centraría más

¹⁰ SCHOLÉS. *Diccionario Oxford de la Música*.

en la ópera (acabaría convirtiéndose en director de ópera) y volvería a la música de iglesia. Sus composiciones se tornan muy variadas ya que compondría óperas, sinfonías (las cuales eran muy originales para la época), sonatas para piano y misas. A partir de 1770 se centraría todavía más en la composición y realizaría varias visitas a Viena poniendo como excusa que iba para coger nuevas ideas con las que seguir componiendo para los Eszterhazy.

En 1779, Haydn tendría un nuevo contrato con sus mentores en el cual se salvaguardaban los derechos exclusivos de sus composiciones. A partir de este momento, Haydn ralentizaría un poco su trabajo, ya que era excesivo el ritmo que llevaba. Este mismo año, tuvo lugar un evento importante a nivel personal: influenció en que volvieran a admitir a la cantante Luigia Polzelli en la corte (de la cual había sido despedida) y a su marido dada la gran relación que tenía con ella, llegando éste a decir, tras la muerte de su mujer, que no se casaría con nadie más que no fuera ella.

En la década de 1780, su rutina se vería alterada con encargos de composiciones para el extranjero, como por ejemplo, en 1784, para componer las seis sinfonías conocidas como *Sinfonías de París* por las cuales recibiría importantes comisiones. En este periodo, Haydn compondría también su última ópera para los Eszterhazy (*Armida*), dado que en 1790 el príncipe Nicolás moriría y su sucesor el príncipe Antón despediría a toda la orquesta, aunque Haydn seguiría como maestro de capilla pero sin obligaciones.



Entre 1791 y 1792 Haydn viajaría a Inglaterra contratado por el violinista Johann Peter Salomon para dirigir la orquesta sinfónica. Durante este viaje, Haydn se enamorará de

Rebecca, la viuda del pianista Schroeter y también recibirá el Doctorado de la Universidad de Oxford. Después de residir don años en Viena, vuelve en 1794 a Londres donde tendrá como alumno a Beethoven, aunque durante un breve periodo de tiempo puesto que sus personalidades chocaron y acabaron con dicha relación.

Durante este viaje escucharía el *Mesías* de Haendel, que significó una fuerte influencia para la música coral de sus últimos años vieneses. Ese mismo año Anton Eszterhazy muere y su hijo Nicolas quiso recuperar la orquesta, reclamando Haydn (que todavía era maestro de capilla), aunque en esta ocasión el maestro residiría en Viena.

Durante su estancia en Viena compondrá dos oratorios, seis misas para la familia Eszterhazy, el Concierto para trompeta y orquesta que nos ocupa y nueve cuartetos de cuerda. En 1799, Haydn empieza a manifestar síntomas de debilidad y deja de componer. Tras este problema de salud, no parará de recibir condecoraciones como la medalla “Great Golden Salvator” (1803), Miembro honorario “Sociedad Filarmónica de Ljublgana”, Ciudadano honorario de Viena (1804), Miembro del conservatorio de París (1805) y Miembro honorario “Sociedad Filarmónica San Petersburgo” (1808).

En 1803, Haydn realiza su última aparición como director con la interpretación de “*Las siete últimas palabras*”.

El 31 de mayo de 1809, Haydn murió en Viena, justo dieciocho días después de la invasión por parte de Napoleón de esta ciudad. Fue enterrado en el cementerio “Hunstum” que más tarde fue denominado “Parque Haydn”. El 15 de Junio tuvo lugar un gran funeral en la Schottenkirche, en el centro de la ciudad, donde se interpretó el “*Réquiem*” de Mozart.¹¹

¹¹ SADIE, Stanley. *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*.

5. VIDA Y OBRA DE JOHANN NEPOMUK HUMMEL

J. N. Hummel fue, junto a Moscholes, el último representante de la escuela pianística vienesa influida por Mozart. Nació el 14 de Noviembre de 1778 en Presburgo, gozó de una gran fama como intérprete y como improvisador.

Desde su más tierna infancia, ya comenzó a destacar, siendo capaz de leer música a los cuatro años y a los seis ya tocaba el violín y el piano.¹²

En 1786 se trasladaría junto a su familia a Viena, ciudad en la que su padre se convertiría en el director de música del “*Teatro auf der Wiedem*”. Durante su estancia en esta ciudad, Hummel logró convertirse en alumno de Mozart, con el cual le uniría después una gran amistad. En 1787 parece ser que fue presentado por primera vez ante el público bajo la dirección de Mozart, aunque los datos sobre este periodo son algo contradictorios.

En 1788, Mozart tuvo que interrumpir sus lecciones y aconsejó a Hummel que se diera a conocer en el mundo musical. Éste, aceptando su consejo, inició hasta 1793 una gira por toda Europa junto a su propio padre. Durante el transcurso de esta gira, Hummel y su padre llegarán en el otoño de 1790 a Londres (aunque el primer concierto comprobable allí no ocurrió hasta 1792). Tal era el nivel que mostró Hummel allí, que se llegaron a realizar escritos en los que se decía que, detrás de Mozart, era el músico más sorprendente que había visitado Inglaterra.

Después de la gira junto a su padre, Hummel dedicará la siguiente década al estudio, la enseñanza y la composición. En 1795 recibiría clases de órgano de Haydn, el cual recomendaría a Hummel en 1803 para ocupar el puesto de maestro de capilla en Stuttgart, puesto para el que finalmente no fue escogido.

En abril de 1804, Hummel se convertiría en maestro de capilla de los *Esterhazy* y no dejaría este puesto hasta 1811. Durante esta etapa, Hummel compondría la mayor parte de su música sacra. Tras finalizar su contrato, no reapareció públicamente como pianista, sino que lo hizo como compositor.

¹² HONEGGER, Marc. *Diccionario biográfico de los grandes compositores de la música.*



En 1813, Hummel contrajo matrimonio con la cantante Elisabeth Röckel, con la cual tendría dos hijos: Eduard y Karl. Un año después de contraer matrimonio, Hummel, convencido por su mujer, retornó a los escenarios públicamente como pianista.

En la primavera de 1816 realizó un viaje a Alemania donde se convirtió en una celebridad y más tarde, justo en ese mismo año, logró el puesto que tanto deseaba como Maestro de capilla en Stuttgart. A pesar de lograr su objetivo, Hummel no estaba satisfecho en esta ciudad ya que, entre otras cosas, apenas tenía tiempo para componer y además no estaba de acuerdo con el ambiente musical de la ciudad que consideraba de bajo nivel. Debido a estos contratiempos, en 1818 dimitió para convertirse a primeros de Enero del año 1819 en Maestro de capilla grand ducal de *Weimar*.

Con este nuevo contrato, Hummel se aseguró una notable mejora en sus condiciones de trabajo para no tener los mismos problemas que con su anterior puesto. Comienza aquí su periodo más productivo a la hora de componer ya que se dedicó, además de viajar con su música por todo el mundo (a Polonia donde conoció a Chopin entre otros muchos lugares), a componer cantatas, a hacer pequeños trabajos para editores (como podían ser arreglos de oberturas, sinfonías...) y a realizar su famoso método para piano (el cuál acaparaba todo el protagonismo en su mente durante esta época) denominado *Instrucciones para tocar el piano*.¹³

¹³ SCHOLES. *Diccionario Oxford de la Música*.

En 1827, Hummel volvió a Viena debido al mal estado de salud de Beethoven. Gracias a esa última reunión, se produjo una reconciliación final antes de la muerte del maestro, ya que durante sus vidas, su relación estuvo llena de altibajos.

No sería hasta 1830 cuando la carrera de Hummel alcanzase su punto culminante a raíz de sus viajes a París y Londres. A partir de este momento y en los años posteriores (1831-1833) en los cuales residía en Londres, Hummel vio cómo su carrera y su reputación fueron disminuyendo paulatinamente. En 1834 realizaría el último viaje de su vida a Viena, donde tuvo una recepción algo tibia como su residencia en Londres.

En los tres años siguientes, a pesar de su enfermedad, apenas redujo su actividad musical hasta el 17 de Octubre de 1837, fecha en la que se produjo su muerte. Este acontecimiento fue considerado como el adiós a una era y, por ello, se representó en Viena el *Réquiem* de Mozart.

A lo largo de sus 59 años de vida, Hummel se dedicó a realizar composiciones muy variadas y de distinto género. En el campo de la música instrumental podemos destacar sus ocho sonatas para piano, sus composiciones de música de cámara con y sin piano y sus siete conciertos para piano y orquesta. En cuanto a la música vocal destacamos su música de iglesia, varias cantatas y tres misas y, en la música teatral, varios ballets y óperas como *Die Rückfahrt des Kaisers* y *Mathilde von Guise*.¹⁴

¹⁴ SADIE, Stanley. *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*.

6. LA INFLUENCIA DE A. WEIDINGER Y LA TROMPETA DE LLAVES EN LOS CONCIERTOS DE HAYDN Y HUMMEL



Anton Weidinger nació en Viena el 9 de Junio de 1776. Ha pasado a la historia de la música por ser un gran virtuoso de la trompeta y por sus éxitos a la hora de experimentar con la trompeta de llaves.

De entre los pocos datos conocidos y contrastados sobre su juventud, sabemos que debido a su habilidad y facilidad de aprendizaje, su periodo de formación fue más corto de lo habitual y fue nombrado muy joven, trompetista de campaña en el ejército.¹⁵

En 1792, formó parte en la Orquesta del Teatro Imperial de Viena como primer trompeta y, a partir de éste momento, comenzaría con sus trabajos de investigación sobre la construcción de instrumentos, incluida la trompeta de llaves.

No sería hasta 1796, cuando Weidinger tendría finalizada la trompeta de llaves, con la cual, a diferencia de la trompeta barroca, por primera vez en la historia se podía producir todos los sonidos de la escala cromática en el registro grave. Dichos tonos y semitonos estaban distribuidos de una manera organizada en agujeros los cuales se abrían y cerraban con tres llaves que se encontraban por el tubo de metal.

A continuación podemos ver una tabla de posiciones escrita para trompeta de 5 llaves en 1835. El 0 es la llave más grande y más cercana a la campana y el 5 la llave más pequeña y más alejada de la campana:

| | |
|-------|---------------------------|
| In D | 0134501240120120103030540 |
| In Eb | 0133501240120150103030540 |
| In F | 0123401230120140103030540 |
| In G | 0123401420120140103030540 |
| In C | 0234501330120120503030540 |

¹⁵ TRUMPETLAND. *Anton Weidinger*. <http://trumpetland.com/index.php?section=musicians&cmd=trumpeters-details&id=17>

En 1796, Haydn compondría su magnífico concierto para trompeta y orquesta. El germen de esta obra nace varios años antes, fruto de la relación que unía al compositor con Weidinger.

Unos años antes, en 1791, Haydn realiza un viaje a Londres durante el que entra en contacto con trompetistas ingleses que estaban investigando mejoras para la trompeta natural, tanto a nivel tímbrico, como de dinámica, afinación etc. Además, en su estancia en Londres, también conocería la trompeta de varas típica de Inglaterra.

En 1792, Haydn volvió a Viena con mucho interés por el desarrollo del instrumento y no tardó en contactar con su amigo Weidinger (se puede deducir que eran muy buenos amigos dado que Haydn fue el padrino del trompetista en su boda). Tras su experiencia inglesa, Haydn traslada a Weidinger su interés por mejorar las posibilidades de la trompeta y el intérprete comienza con sus trabajos de investigación sobre la trompeta de llaves.

De esta manera, nos encontramos ya en 1796, con Weidinger teniendo ya su trompeta de llaves finalizada y Haydn con su concierto compuesto especialmente para este instrumento e intérprete. Ante la dificultad que presentaba este concierto, Weidinger tenía claro que debía tener todo bajo control y que debía de ser capaz de mostrar un gran nivel técnico y musical con el nuevo instrumento dado la exigencia del público ante el que presentaría el concierto.¹⁶

Por este motivo, el trompetista planifica un pequeño periodo de adaptación al instrumento pidiendo a Kozeluch y Weigl que compusieran sendas obras con las que ir calibrando su adaptación a la trompeta de llaves y la respuesta del público ante este instrumento.

Kozeluch compuso su *Sinfonía concertante*, en la que aparecía la trompeta de llaves, piano, mandolina y contrabajo, acompañados de una orquesta. Es una obra con cuatro instrumentos concertantes para respaldar a la trompeta e ir introduciendo al instrumento en el ámbito solista. El 28 de Marzo de 1798 se estrenaría, en el *National Hof Theater*, dicha sinfonía, realizando su primera aparición en público la trompeta de llaves. En esta composición, la trompeta realiza intervenciones en el registro medio-grave de la trompeta natural con arpeggios, interpretando el tema de manera *cantabile*, algo totalmente novedoso en la trompeta de la época, utilizando pasajes diatónicos y cromáticos, a la vez que alterna *legatos* con *staccatos* y también realiza funciones de acompañamiento rítmico. Veamos unos ejemplos de esta obra:¹⁷



¹⁶ GÓMEZ HURTADO, Alejandro. *Anton Weidinger ¿casualidad o casualidad?*.

¹⁷ GÓMEZ HURTADO, Alejandro. *El plan de Weidinger*.



Esta composición supuso un nuevo hito en la historia de la trompeta. Cumplió con las características pedidas por Weidinger y, aunque no reúne las aportaciones o innovaciones que presenta el de Haydn, consolida a Weidinger como un gran lutier, así como un excelente intérprete.

Después de este concierto y un año antes del estreno del Concierto de Haydn, en 1799, Weigl realizaría también su encargo con otra sinfonía concertante. Tras la presentación en público de esta obra, Weidinger ya estaba preparado para interpretar el Concierto de Haydn y realizar la presentación de su novedosa trompeta de llaves.

El 28 de Marzo de 1800 se produce el estreno mundial del concierto de Haydn en el *Teatro Imperial* de Viena. Haydn no decepcionó. Aprovechó al máximo las diferencias de timbre existentes entre las notas producidas por los sonidos tapados y por los abiertos. Presentó nuevos registros, colores y timbres, combinándolos a la vez con el timbre tan característico de la trompeta. Mostró un instrumento en el que el registro grave y el agudo formaban una unidad y expuso las múltiples posibilidades tanto técnicas como musicales del nuevo instrumento. Jugó tanto con las posibilidades de la nueva trompeta que incluso para finalizar la obra, decide acabar comenzando desde el registro grave (posible ahora gracias a la nueva trompeta) y finalizando en el registro principal a modo de trompeta-timbal, volviendo de esta manera a recordar las características que poseía la trompeta anterior a este nuevo instrumento.

Podemos ver algunas de las características que presentaba la nueva trompeta de llaves en este concierto, en los siguientes pasajes:

Utilización del instrumento a semejanza de la trompeta natural:



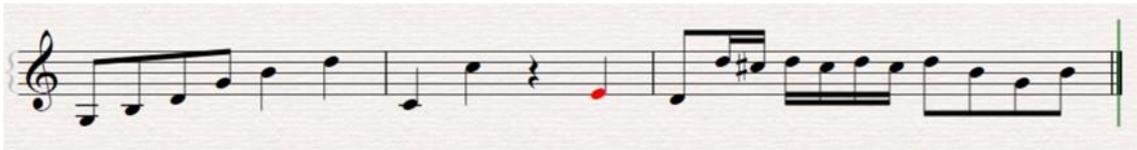
Utilización del cromatismo:



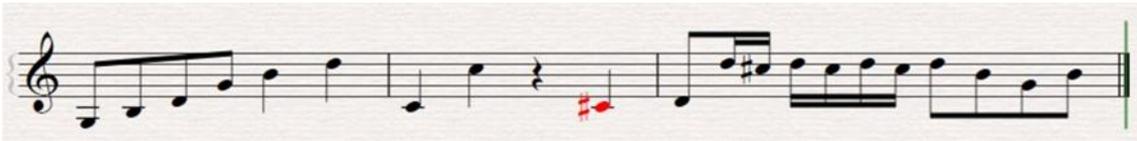
Fruto del trabajo entre el compositor y el intérprete, se han documentado hoy en día dos versiones del concierto, en las que se pueden apreciar las correcciones que se iban realizando a la hora de componer el concierto, según fuera el resultado y posibilidades que podía ofrecer la trompeta de llaves. Es un importante ejemplo de la influencia ejercida por el instrumento y el propio intérprete a la hora de crear una nueva obra para el instrumento.

Algunos ejemplos de las diferencias observadas entre ambas versiones son:

Primera versión



Segunda versión



Primera versión



Segunda versión



En 1815, Weidinger colaboró con Joseph Riedl en la invención de la trompeta de válvulas rotatorias, “germen” de la trompeta actual. En este mismo año, Neukomm escribió una parte para Weidinger en su réquiem para Louis XVII, el cual se tocó en el Congreso de Viena el 21 de Enero de 1815.

A pesar del éxito de Weidinger y de lo que su trompeta aportó al repertorio de la trompeta como solista, su invento no fue un éxito que perduró en el tiempo. El sistema de llaves modificaba en exceso el timbre del instrumento cuando era accionado y esta trompeta solo continuó en uso durante un breve periodo, hasta 1840 más o menos, sobre todo en la música militar de Austria e Italia. Finalmente, Weidinger, se dedicó a tocar en sitios de menor importancia hasta su muerte en Viena el 20 de Septiembre de 1852.²⁰

²⁰ SADIE, Stanley. *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*.

7. **REPERTORIO A INTERPRETAR**

Concierto para trompeta y orquesta en Mi b Mayor de J. Haydn.

Allegro

Andante

Allegro

Concierto para trompeta y orquesta en Mi b Mayor de J.N. Hummel.

Allegro con spirito

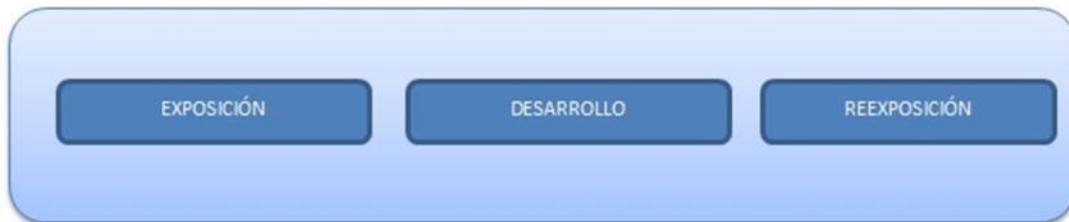
Andante

Allegro con spirito

7.1. Análisis del *Concierto para trompeta y orquesta en Mi b mayor* de J. Haydn.

El *Concierto en Mi bemol Mayor para trompeta y orquesta* de Joseph Haydn está dividido en tres movimientos: Allegro, Andante y Allegro.

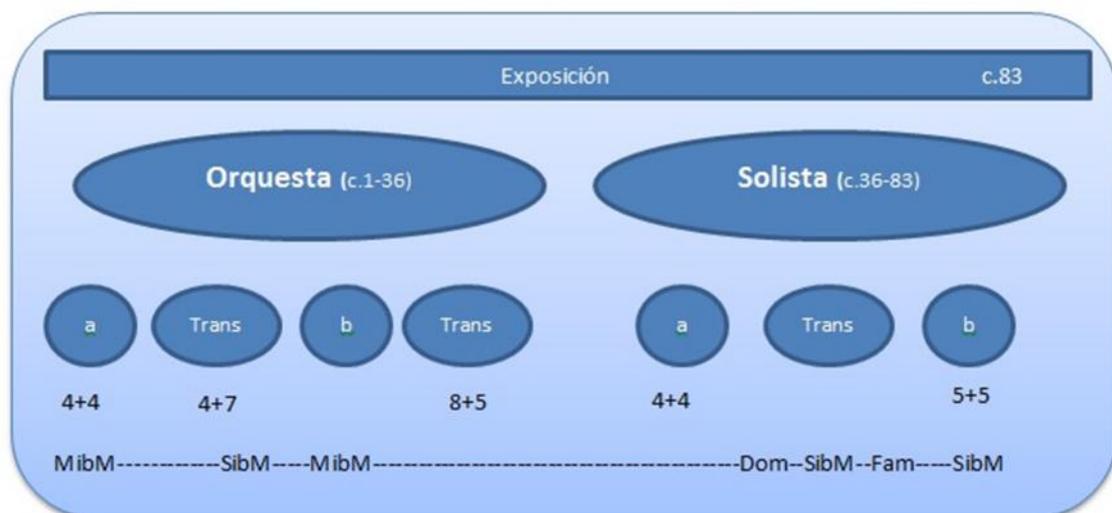
ALLEGRO:



Como podemos observar en el esquema anterior, este primer movimiento del concierto presenta una forma sonata.

En primer lugar, veamos cual es el esquema general de la Exposición:

Exposición:



La primera sección de este movimiento finaliza en el compás 83. Como vemos en el esquema, se divide en dos grandes partes diferenciadas de manera muy clara, una primera hasta el compás 36, protagonizada por la orquesta, y una segunda parte con la entrada del solista.

En la primera parte de la sección, la orquesta se encargará de presentarnos los dos temas principales del movimiento. Comienza en la tonalidad principal y nos presenta el tema a (Fig.1) justo al principio de la obra. Dicho tema abarca desde los compases 1 al 8 y tiene un

carácter rítmico y alegre. Esta primera frase de la sección está formada por dos semifrases de cuatro compases cada una.

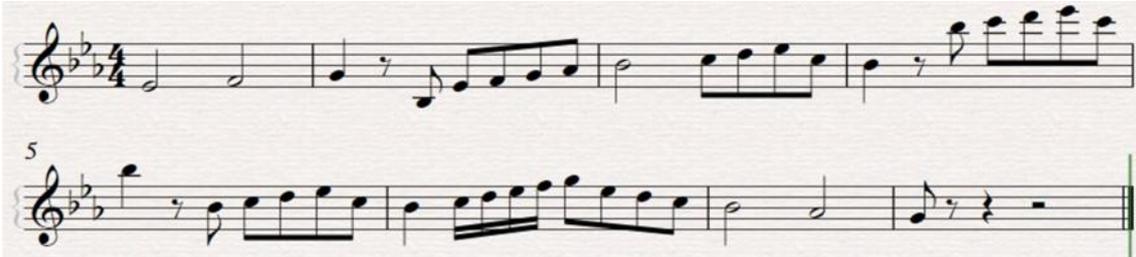


FIG. 1

Tras la conclusión del tema a, en el compás 8 comienza la primera **transición** de la sección. Esta transición dura 11 compases (del 8 al 19) y durante su transcurso podemos encontrar elementos rítmicos de “a” (en los compases 9-10, por ej.) Podemos dividir estos 11 compases en dos semifrases de 4+7, llevándonos la segunda semifrase hacia la tonalidad de dominante, Si bemol Mayor.

Tema B: tras esta breve semifrase, en el compás 20, nos encontramos con el segunda tema de la exposición (Fig.2), que está basado en una escala descendente y que, a diferencia del tema a, presenta un carácter más melódico Este segundo tema de la exposición ocupará cuatro compases, dado que en el compás 24 comienza la segunda transición.



Fig.2

La segunda transición es la encargada de preparar la entrada del solista. Está formada por trece compases, con una primera semifrase de ocho compases en escalas ascendentes y descendentes y una segunda semifrase de cinco compases que reafirma la tonalidad principal mediante acordes en corcheas, antes de la entrada del solista.

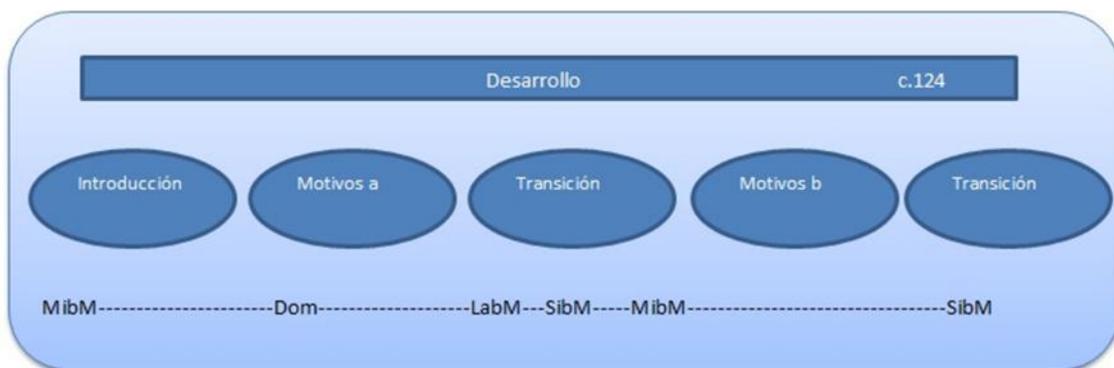
Tras esta transición, el solista realiza su primera intervención del concierto en el compás 37, arrancando con el tema a sin variación alguna.

Tras la presentación del tema por parte del solista, en el compás 44 tiene comienzo una **transición** con un carácter muy modulante, pasando por las tonalidades de Do menor (relativo menor), Si bemol Mayor (dominante) y Fa menor. En este fragmento nos aparecen fórmulas

rítmicas ya vistas en la primera transición de la exposición. El último compás de la transición hace de enlace con el tema b, que está en la tonalidad de la dominante.

En el compás 73 nos volvemos a encontrar con el **tema b** de esta exposición, aunque en esta ocasión, en el tono de la dominante: Si bemol Mayor. Está formado por dos semifrasas de 5+5 compases. Este segundo tema dura hasta el compás 83, donde comienza la segunda sección del movimiento.

Desarrollo:



Como vemos en el esquema anterior, el desarrollo del primer movimiento finaliza en el compás 124. Durante su transcurso va desarrollando diferentes motivos de la exposición, como la introducción, el tema a, el tema b, etc.

Introducción: los primeros cuatro compases del desarrollo están basados en motivos de la introducción de la exposición, tal y como vemos por ejemplo, en el compás 83, con mantienen una similitud con los compases 24-26 (Fig.3). Tras esto, en el compás 87 se produce una modulación a Do menor.

La imagen muestra dos fragmentos de partitura musical en 4/4. El primer fragmento, titulado 'Compases 24/26', muestra un primer trío de compases con una línea melódica ascendente y un acompañamiento de acordes. El segundo fragmento, titulado 'Compas 83', muestra un primer trío de compases que es rítmicamente y melódicamente similar al primero, pero con una modulación de tonalidad evidente en el tercer compás.

FIG.3

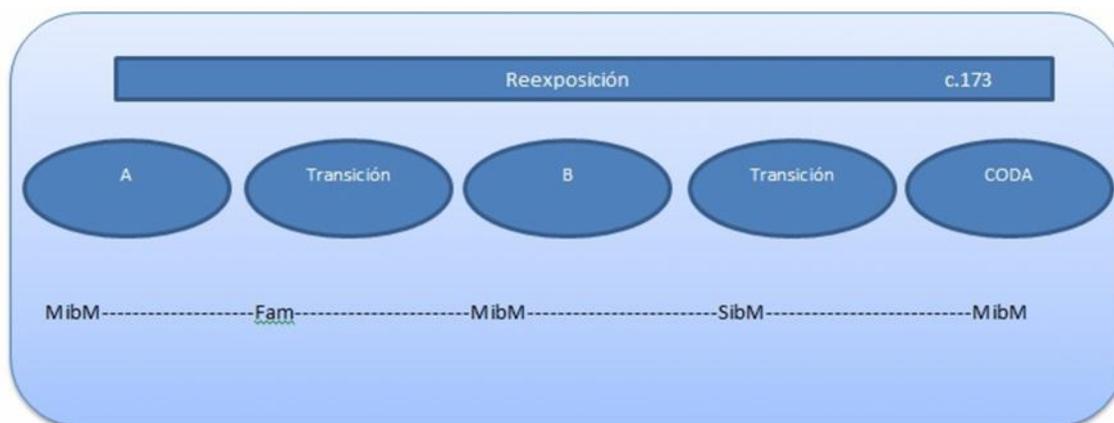
Motivo a: en dicha tonalidad, entre el compás 93 y el 96, nos encontramos parte del tema a.

Transición: tras el tema a, en el compás 96 comienza una transición que abarcará hasta el compás 110. Dicha transición tiene un carácter modulante dado que durante su transcurso visita las tonalidades de La bemol Mayor (compás 96), Si bemol Mayor (compás 102) y la tonalidad principal de Mi bemol Mayor (compás 105), dando así paso al siguiente motivo del desarrollo, que estará basado en el tema b.

Motivo b: entre los compases 110 y 114, nos encontramos con elementos del tema b, como la bajada descendente en el compás 112-113.

Transición: a partir del compás 115, comienza una transición de diez compases. Esta transición tiene un carácter modulante dado que en el compás 121 nos lleva a la tonalidad de la dominante Si bemol Mayor, con una nota pedal sobre el Re que tiene por objetivo de preparar la reexposición.

Reexposición:



Esta última parte de la sección comprende los compases 125 a 173 y en ella podemos diferenciar cinco elementos muy claros.

A: desde el compás 125 hasta el 148, encontramos el tema a en la tonalidad principal, aunque más desarrollado, con variaciones, como la introducción de elementos rítmicos nuevos (como los tresillos).

Transición: tras realizar la variación del tema a, en el compás 149 comienza una corta transición en la tonalidad de Fa menor, que volverá a la tonalidad principal en el compás 152, ya que el tema b se desarrollará en el tono principal.

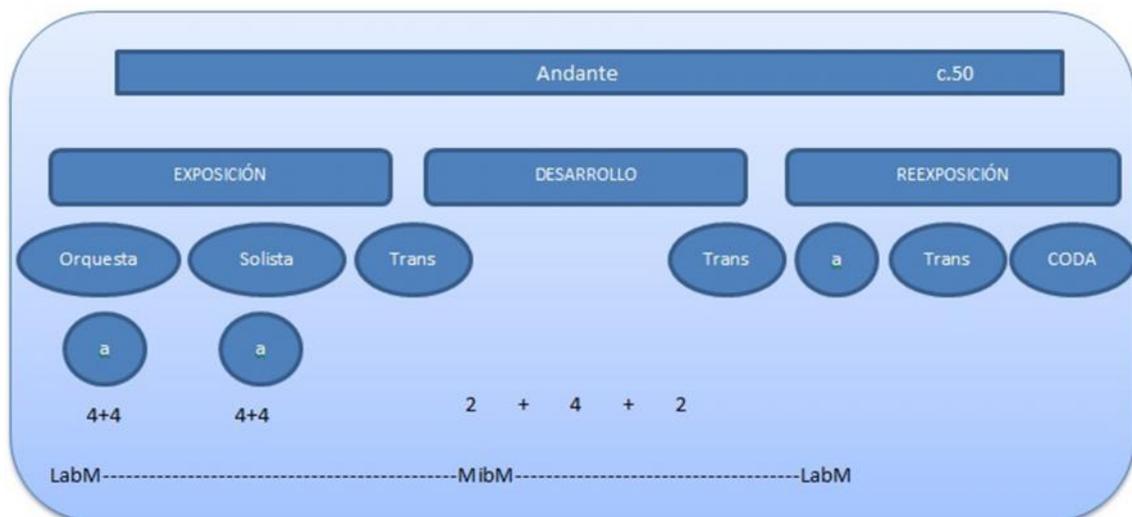
B: a partir del compás 157 y hasta el 163, aparece el tema b de la exposición en la tonalidad principal. Podemos observar la bajada descendente tanto en la parte de acompañamiento como

en el solista. Esta aparición de b se puede dividir en dos semifrases de 3+4 donde los tres primeros compases tienen un carácter más lírico y la segunda semifrase un carácter más rítmico, dando paso a la última transición de esta primera sección del concierto.

Transición: en el compás 164 comienza una breve transición de cinco compases en la tonalidad de Si bemol Mayor (dominante) cuya función es preparar la cadencia. Dicha cadencia entra en la última parte del compás 168 con el acorde del quinto grado con cuarta y sexta. En la cadencia el solista puede mostrar su virtuosismo utilizando elementos y células de este primer tiempo.

Coda: una vez finalizada la cadencia por parte del solista, en el compás 169, comienza la coda final de este movimiento. La coda se encuentra en la tonalidad de Mi bemol Mayor (tonalidad principal). Durante su transcurso podemos ver la misma figura rítmica que aparece en la primera transición de la exposición (compás 8) y los acordes desplegados en figuras de corchea como ocurriera en el compás 85 del desarrollo.

ANDANTE:



Como podemos ver en el esquema, el *Andante* presenta una forma sonata en la tonalidad de la subdominante: La bemol Mayor. Continuamos con el análisis de las diferentes partes que la integran:

Exposición: como ya ocurriera en la exposición del *Allegro* anterior, la orquesta presentará el tema en primer lugar y posteriormente lo hará el solista. Desde el comienzo hasta el compás 8 nos encontramos con dicho tema (Fig.4). En él podemos observar la fórmula rítmica que va a tener mucha presencia durante todo el andante (Fig.5). Este primer tema está dividido en dos semifrases de cuatro compases cada una, donde la segunda es una breve variación de la primera.



FIG.4

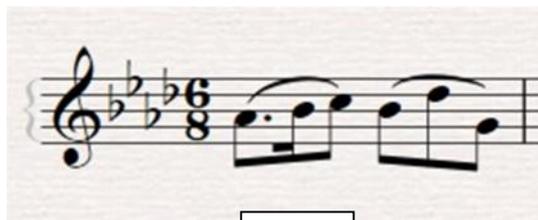


FIG.5

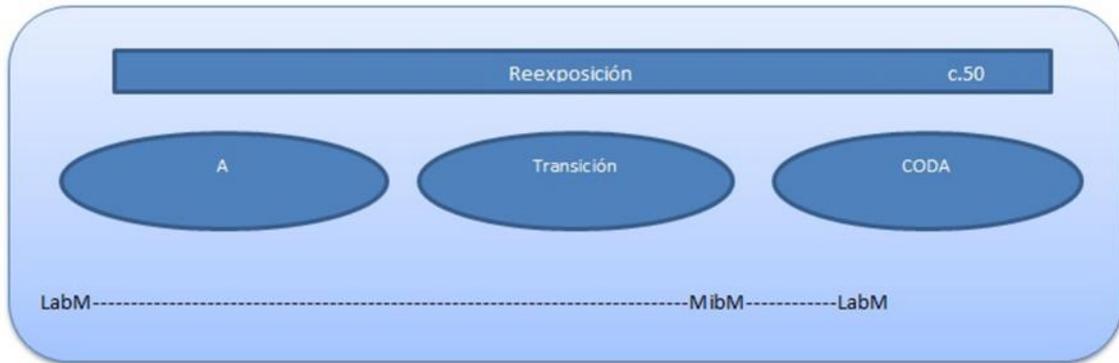
Solista: comienza su intervención desde el compás 9 al 16, siguiendo en la tonalidad de la subdominante. Durante el transcurso de estos compases, el solista interpreta el tema a sin variaciones con respecto a lo ya presentado antes por la orquesta.

Transición: tras presentar el tema a por parte de la orquesta y el solista, entre los compases 17 y 18, tiene lugar una breve transición, enfatizando sobre la dominante de La bemol Mayor, confirmándose la modulación en el compás 19 para dar comienzo al desarrollo de este segundo movimiento.

Desarrollo: esta segunda sección, comprende desde el compás 19 hasta el 26. Se puede dividir en tres semifrases que podemos concentrar en grupos de 2+4+2 compases. EL primer se encuentra en la tonalidad de Mi bemol Mayor. En el segundo grupo encontramos un pasaje modulante que pasa por las tonalidades de Rem, Mi bemol menor, Fa bemol Mayor para acabar en la tonalidad de Sol bemol Mayor. Durante este pasaje modulante, Haydn introduce en la voz del solista una serie de cromatismos que ahora ya son posibles gracias a la nueva trompeta de llaves. El último grupo de este desarrollo se encuentra en la tonalidad de Sol bemol Mayor y en él podemos encontrar la figuración rítmica que Haydn nos presentó al comienzo del Andante (Fig.5).

Transición: en el compás 27, comienza la transición hacia la reexposición del Andante. Durante su transcurso se pasa por la tonalidad de dominante (Mi bemol Mayor) resolviendo en la tonalidad principal en el compás 33, donde tiene comienzo la mencionada reexposición.

Reexposición:



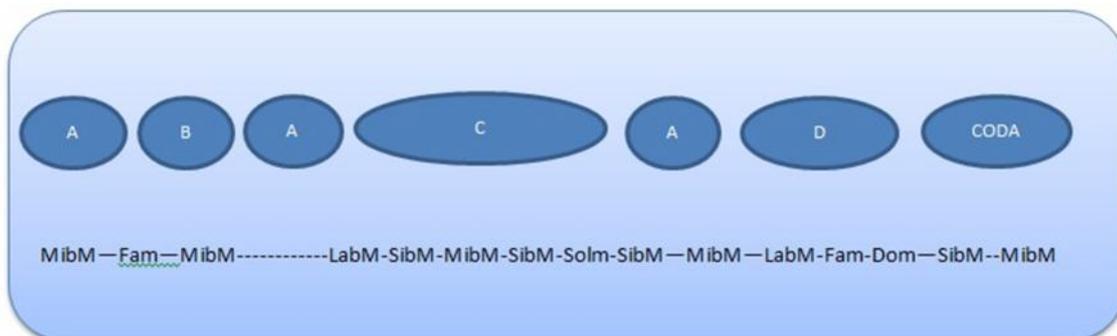
La reexposición comienza a partir del compás 33, en la tonalidad de La bemol Mayor. Tal y como vemos en el anterior esquema, está formada por 3 motivos.

A: desde el compás 33 al 40, nos encontramos con el tema a de la exposición. Durante su transcurso, nos encontramos con alguna breve variación respecto al anteriormente mostrado, como por ejemplo en el compás 38.

Transición: tras la finalización del tema a, en el compás 41 comienza una breve transición que, como ya ocurriera en la exposición durante su corta duración, enfatiza sobre la Dominante dando paso así a la Coda final que comienza en Mi bemol Mayor.

Coda: es la última parte de la sección y abarca desde el compás 43 hasta el 50. Está formada por dos semifrases de 4+4. La primera semifrase comienza en la tonalidad de Mi bemol Mayor pero modulará en el compás 45 a la tonalidad principal. Esta primera semifrase es un último recuerdo del tema principal. La segunda semifrase comienza con un pedal de tónica en el acompañamiento y tiene un carácter más tranquilo que la anterior.

ALLEGRO:



Como podemos observar en el esquema anterior, en este tercer movimiento nos encontramos con una forma rondó que podremos dividir en 4 secciones, que llamaremos ABA, C, ADA y Coda.

Este tercer movimiento del concierto comienza en la tonalidad principal de Mi bemol Mayor. Durante el desarrollo de esta primera sección, se producirá una modulación a Fa menor para después volver a la tonalidad principal.

A: comienza en el compás 25. Haydn nos presenta el tema principal del Rondó (Fig.6) que está compuesta por doce compases, divididos en 6 compases (antecedente) + 6 compases (consecuente). Este tema principal destaca por su carácter alegre y rítmico.



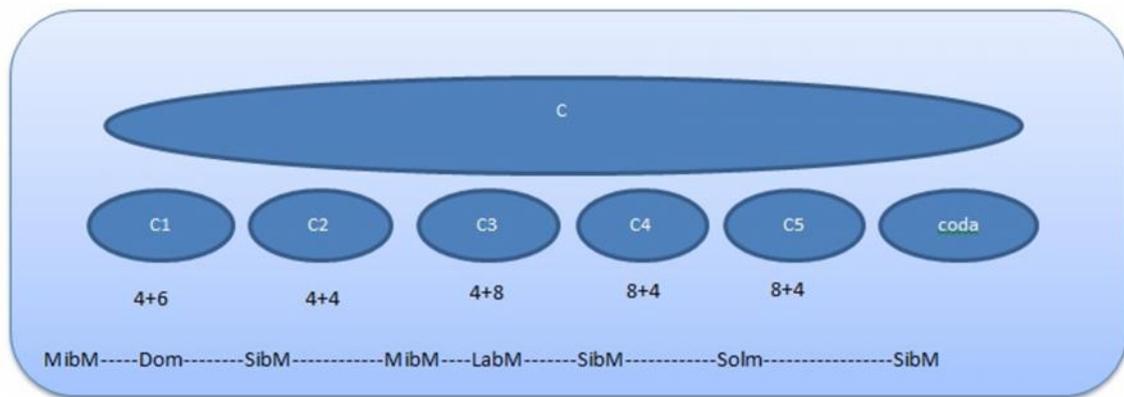
FIG.6

En los compases 11 y 12 nos encontramos unas escalas cuya función principal es hacer de enlace con la segunda frase de A, la cual abarca desde el compás 13 hasta el 25. No se trata de otra cosa nada más que del tema a variado. A diferencia del comienzo, ahora nos encontramos el tema en dinámica de fuerte y vemos una ligera variación en el consecuente en el cual hace un pequeño énfasis sobre la tonalidad de Fa menor. Entre los compases 25-26 nos encontramos, como ya sucediera con los compases 11 y 12, con un pequeño enlace que nos lleva a la segunda sección de éste Rondó.

B: esta segunda sección del movimiento, ocupa los compases 27 hasta el 44. Volviendo a la tonalidad principal, el compositor nos presenta un segundo tema. Esta sección se divide en dos frases: b y una segunda frase con carácter cadencial, que prepara la entrada del tema A por parte del solista. En esta primera frase de la sección, podemos destacar la aparición por primera vez del movimiento de los acordes desplegados en forma de arpeggio en el acompañamiento. Esta primera frase, como ocurriera con A, está también formada por un antecedente de 6 compases y un consecuente de otros 6 compases.

A: entre el compás 45 y el 68 nos volvemos a encontrar por segunda vez con el tema A del movimiento, ésta vez interpretado por el solista.

A continuación pasamos a la segunda sección de este rondo: C. En este fragmento se realiza una especie de desarrollo. Veamos su esquema:



Esta cuarta sección del Rondó es la más extensa del movimiento. Tiene lugar entre los compases 68 y 124. Se trata de una sección de un carácter muy modulante.

C1: esta primera parte de la sección, está compuesta por 10 compases e interpretada por el acompañamiento. El antecedente de esta parte se encuentra en la tonalidad de La bemol Mayor pero a partir del compás 72 modula a la tonalidad del relativo menor de la tonalidad principal: do menor. En dicha tonalidad se desarrollará todo el consecuente de esta primera parte.

C2: desde el compás 78 al 85 se encuentra la segunda parte de esta sección. Se encuentra en la dominante de la tonalidad principal: Si bemol Mayor. En el antecedente de esta parte encontramos una variación de la sección B en la voz del solista.

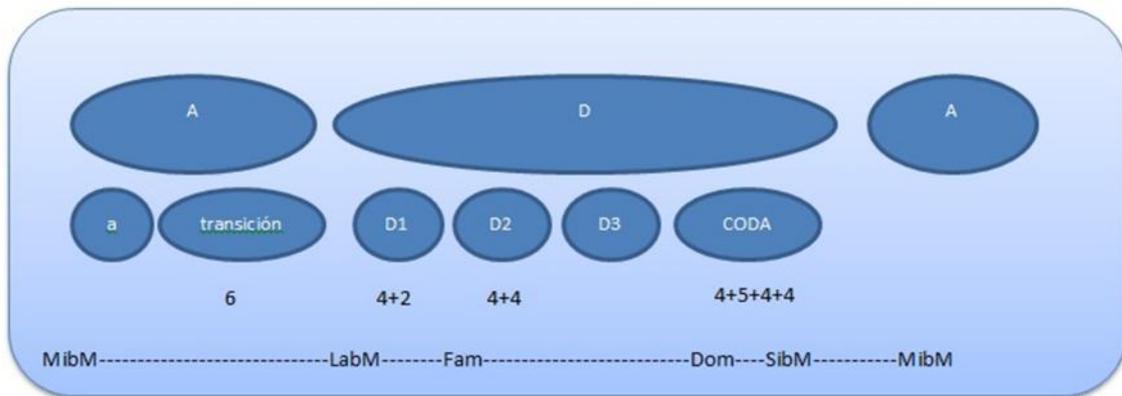
C3: en el compás 86 da comienzo la parte más modulante de esta sección. Los primeros cuatro compases se encuentran en la tonalidad principal pero durante el consecuente de esta parte, comienzan una serie de modulaciones por las tonalidades de La bemol Mayor, Re menor, Sol menor, Fa menor y Si bemol Mayor, en la cual dará comienzo la cuarta parte de esta sección.

C4: tras unos pasajes tan modulantes, esta parte se desarrolla en toda plenitud en la tonalidad de Si bemol Mayor. En ella podemos encontrar que el antecedente está compuesto por cuatro compases interpretados por el acompañamiento y que son inmediatamente repetidos por el solista a continuación. Dichos compases encuentran su respuesta en el compás 105 con el consecuente que sigue la misma fórmula que el antecedente pero con el orden cambiado. Además, en esta ocasión corresponden dos compases al solista y otros dos al acompañamiento, en lugar de cuatro.

C5: en la anacrusa del compás 110, comienza la quinta y última parte de la sección antes de la Coda. Dicha parte tendrá su desarrollo en la tonalidad de sol menor.

Coda: a partir del compás 120, nos encontramos con una pequeña coda de cinco compases en la tonalidad de Si bemol Mayor y que finaliza con un calderón en la tónica, para enlazar con la tercera aparición de A.

A continuación vamos con la penúltima división de este movimiento y que podemos representar en el siguiente esquema:



En el compás 125 tiene comienzo otra vez A, presentando esta vez el tema una sola vez para después iniciar una transición hacia la siguiente sección del rondó. Esta transición está compuesta por seis compases y está interpretada por el acompañamiento.

A partir del compás 142 comienza otra sección, que abarca desde el compás 142 hasta el 180 y que podemos dividir en cuatro partes.

D1: esta primera parte de la sección, se encuentra en la tonalidad de La bemol Mayor. Durante su transcurso tiene lugar el tema a pero en dicha tonalidad.

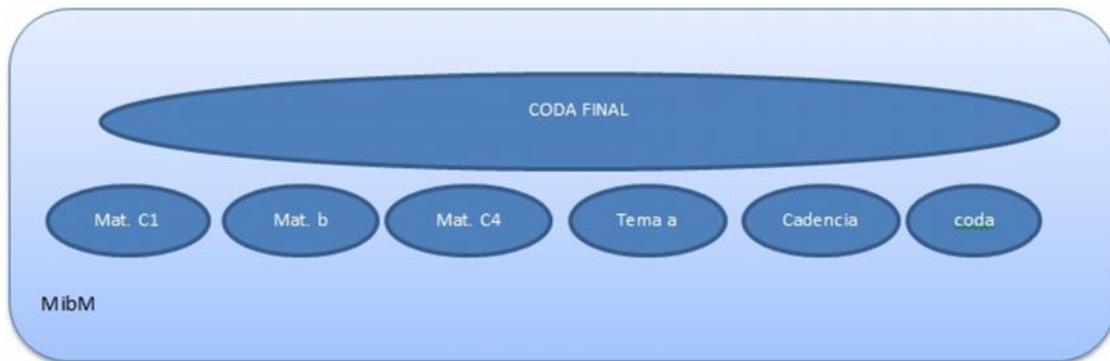
D2: en el compás 147 comienza la segunda parte de esta sección. Se encuentra en la tonalidad de Fa menor y está formada por un antecedente de cuatro compases y un consecuente de otros cuatro compases.

D3: esta tercera parte de la sección, está caracterizada por tener un carácter que se asemeja a una fanfarria, modulando durante su transcurso a Re bemol Mayor y a Fa menor.

Coda: última parte de la sección. Esta interpretada por el acompañamiento, que ejecuta motivos tipo fanfarria como en d3, a la vez que una melodía con carácter melódico. Durante su transcurso modula a tono relativo de Do menor, para acabar en Si bemol Mayor.

En el compás 181 comienza otra vez A en la tonalidad principal de Mi bemol Mayor, volviendo a encontrarnos, una vez más, el tema a.

Por último, procedamos con el análisis de la CODA.



Esta última sección del Rondó, tiene todo su desarrollo en la tonalidad principal. Durante su transcurso podemos encontrar diferentes partes sacadas de las secciones anteriores, como material de c1 (compases 192-199), material de b (compases 200-209), material de c4 (compases 220-237) y el tema a (compases 238-242).

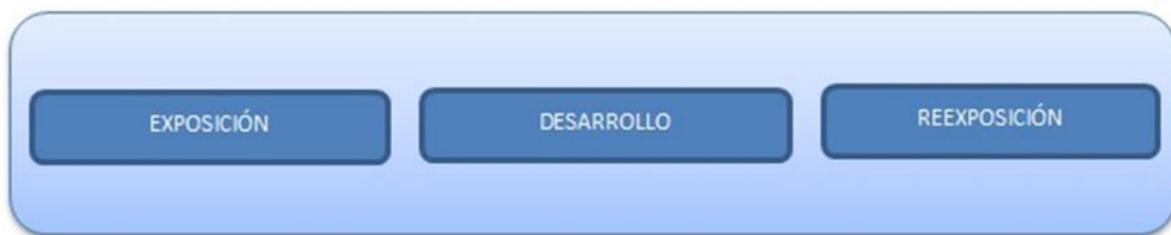
En el compás 256, comienza la cadencia del movimiento enfatizando el acompañamiento sobre la dominante y, después, también el solista. Esta parte finalizará en el compás 280, donde tiene comienzo la coda final del movimiento, en la que el solista insiste sobre el motivo principal del tema, realizando una especie de fanfarria y creando tensión mediante un crescendo para llegar al final de la obra enfatizando sobre la tónica de la tonalidad principal.

7.2. Análisis del *Concierto para trompeta y orquesta en Mi b mayor* de J. N. Hummel.

Aunque la tonalidad original del concierto es Mi Mayor, siempre se interpreta en la tonalidad de Mi bemol Mayor para facilitar de ésta manera la interpretación cuando es con la trompeta en Si bemol, por ello, todo el análisis está referido a la tonalidad de Mi bemol Mayor.

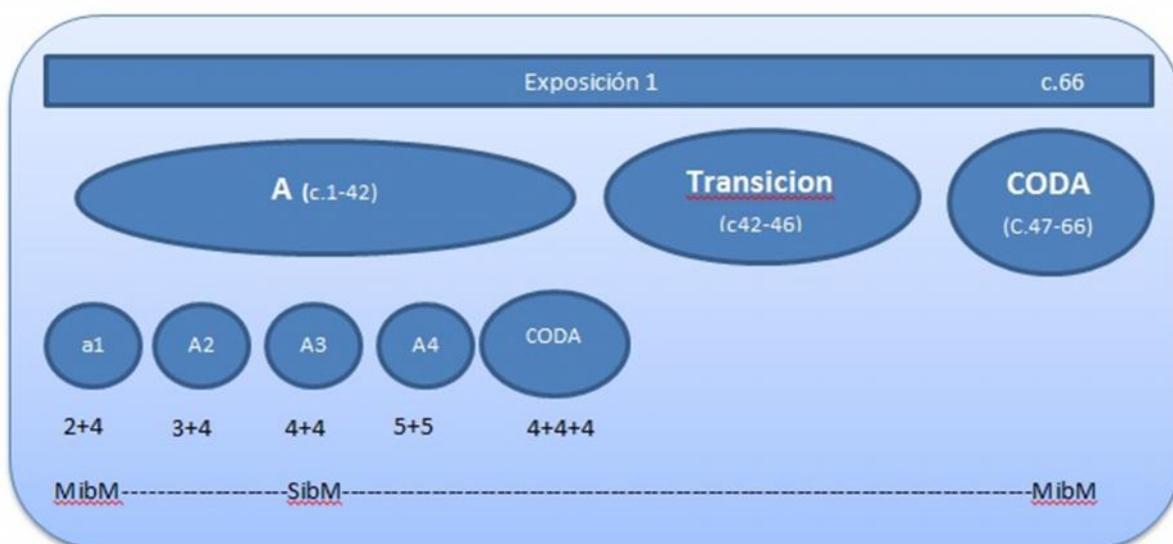
El Concierto para trompeta y orquesta en Mi b mayor de Johann Nepomuk Hummel está compuesto por 3 movimientos: Allegro con spirito, Andante y Allegro con spirito.

ALLEGRO CON SPIRITO:



El primer movimiento del concierto presenta una forma sonata aunque, como ya veremos más adelante, tiene también partes características del concierto clásico. Veamos las tres partes de que consta esta forma sonata:

Comenzamos por la **Exposición** la cual podemos subdividir a su vez en Exposición 1 (sólo participa la orquesta) y Exposición 2 (interviene el solista).



La Exposición 1 abarca desde el compás 1 hasta el compás 66. Como podemos ver en el anterior esquema, se divide en 3 secciones: A, transición y Coda.

A: Comprende desde el principio hasta el compás 42 y está compuesta por 5 motivos. En esta sección podemos ver las características típicas del concierto clásico dado que, lo que hemos llamado en el esquema A2 y A3, funciona como transición y ritornello de A1, por otra parte, A4 podemos llamarlo B dado que se trata de un tema de cierre con puente y un ritornello (CODA).

El material de los primeros 21 compases (a1, a2 y a3) nos presenta el primer motivo (fig.1) del concierto el cual podemos ver plasmado en los compases 1-2 (a1), 7-9 (a2) y 14-22, de manera desarrollada, (a3). A partir del compás 22 (a4) el autor introduce por primera vez en la obra la figura rítmica ternaria mediante los tresillos y modulamos ya a la tonalidad de la dominante (Si bemol Mayor).



FIG.1

Desde el compás 31 comienza la coda de A, la cual está dividida en grupos de 4+4+4 compases, introduciendo, en el segundo grupo de cuatro compases, trémolos en la mano izquierda para cambiarlos algunos compases más adelante a la mano derecha.

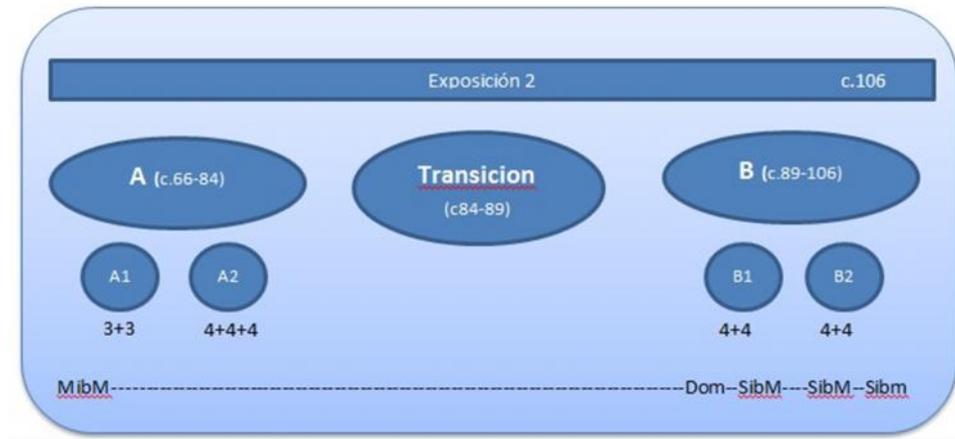
Transición: se encuentra desde el compás 42 al 46, tras alcanzar un punto de clímax con el acorde del compás 42 con calderón. Tras esto, se produce un cambio en la dinámica e introduce un nuevo motivo (fig.2) en el cual se basa este pequeño puente que nos lleva hacia la Coda y en el que volveremos a la tonalidad principal de Mi bemol Mayor.



FIG.2

Coda: a partir del compás 47 y hasta el final de esta primera exposición, se encuentra la Coda. Ésta se inicia con un pedal de Dominante en la mano derecha. Hasta el compás 62, el compositor realiza la Coda de la exposición 1 y también realiza una introducción de la

exposición 2. Entre el compás 62 y el 66, se produce un enlace cadencial con la entrada del solista (Exposición 2).



La exposición 2 ocupa desde los compas 66 hasta el 106 y está compuesta por 3 secciones: A, transición y B.

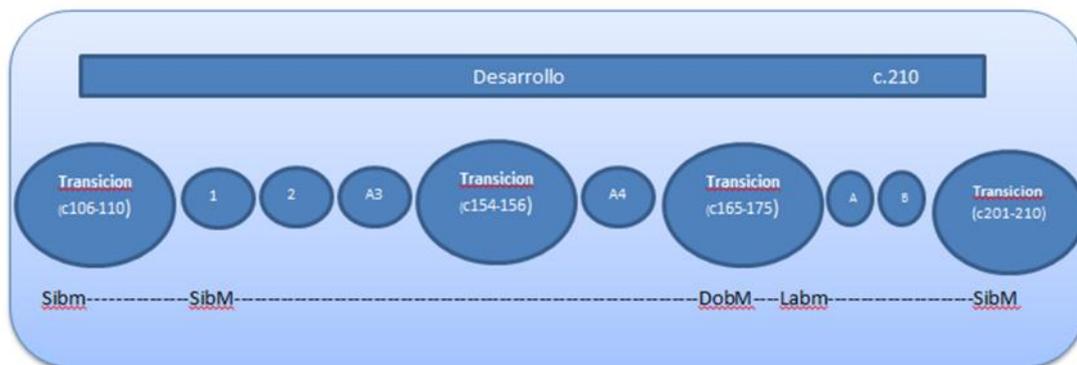
A: arranca con el primer motivo que nos mostró la orquesta en la exposición 1 (Fig.1). En esta primera frase de la exposición 2, se ve de manera más clara el Antecedente (a, b) y el Consecuente (b, a).

El material de a1 (c. 66-72), se presenta modificado con respecto a la a1 de la exposición 1. Con respecto a a2 (c. 73-84), nos encontramos con una frase de 12 compases ternaria que estaría compuesta por material derivado de a1. Tanto a1 como a2, son frases conclusivas que acaban en la tónica.

Transición: comprende desde el compás 84 hasta el 89. Estos compases son los primeros en los que se queda el acompañamiento solo desde que comenzó la exposición 2. Nos conducen a la tonalidad de Do menor, en la que comenzará la tercera y última sección de la exposición.

B: última sección de la exposición 2, ocupa desde los compases 90 hasta el 106. Esta formada por 16 compases, como en A. Esta sección también está compuesta por dos frases aunque, a diferencia de A, dichas frases son abiertas, suspensivas y modulantes ya que b1 (c. 90-98) comienza en Do menor y acaba en Si bemol Mayor y b2 (c. 98-106) comienza en Si bemol Mayor y termina en su homónimo menor.

A continuación, procedemos con la segunda sección del primer movimiento del concierto, el **Desarrollo**.



Esta segunda sección del movimiento, abarca los compases comprendidos entre el 106 y el 210. Durante su transcurso se irán desarrollando diferentes motivos expuestos durante la exposición.

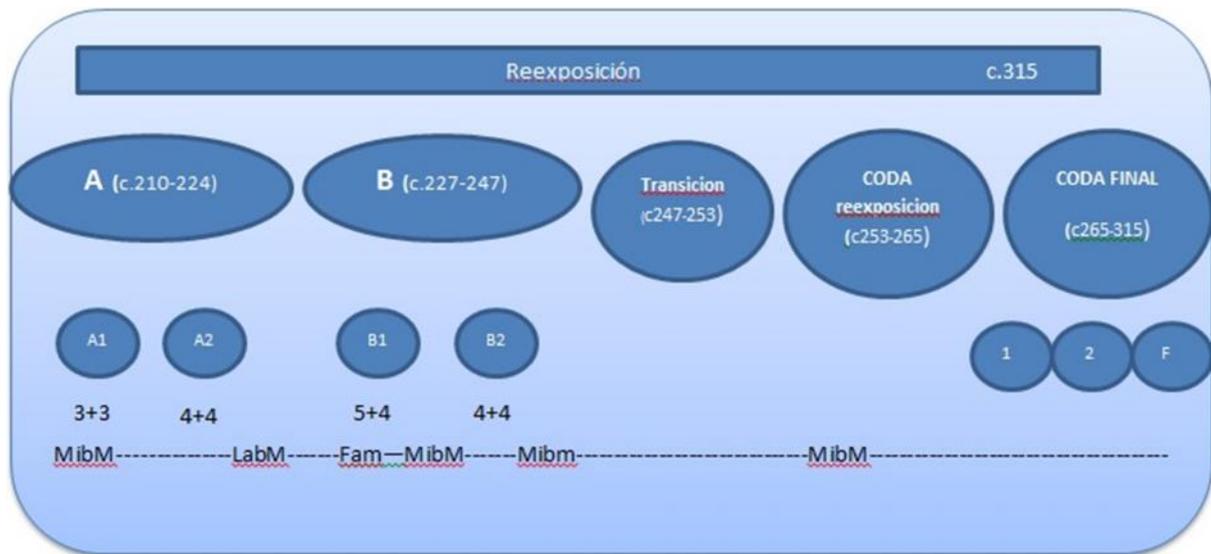
En el comienzo de esta sección, nos encontramos con una corta transición de cuatro compases que nos conduce hasta el primer motivo desarrollado de esta sección (en el esquema, señalado con el nº 1) y modulará al homónimo mayor de la tonalidad precedente: Si bemol menor. Este motivo esta desarrollado durante los compases 111 al 123 y está basado en el puente de la Exposición 1 (c. 42-46, Fig.2).

Inmediatamente después, desde el compás 123 al 146, aparece el segundo motivo desarrollado, procedente de B de la Exposición 2. Durante este desarrollo motivico, nos encontramos con un carácter muy modulante ya que se pasa por las tonalidades de Sol bemol Mayor, Mi bemol menor, Si bemol menor y Si bemol Mayor.

Tras este pasaje modulante nos encontramos con la siguiente fase del desarrollo (c.146-153) que está basado en el tema de a3 de la exposición, manteniéndose en Si bemol Mayor. De los compases 154 al 156 se produce otra transición en la cual se enfatiza sobre un motivo rítmico de corcheas que nos conduce hacia el siguiente tema de la sección (c.157-172), que esta sacado de a4 de la exposición.

Tras esto nos volvemos a encontrar con otra transición que nos conduce hacia Do bemol Mayor, que será la tonalidad en la que aparece ahora el tema A (c.176-190). También comenzará el tema B (c.190-201) aunque, durante su transcurso, éste modulará a La bemol menor, apareciendo ya en el compás 197 Si b M. Esta tonalidad se afianzará durante la

siguiente transición (c.201-210) y nos conducirá hacia la Reexposición del movimiento, a la que se llega mediante un enlace de dos compases, volviendo a la tonalidad principal: Mi bemol Mayor.



La última sección del movimiento, la **Reexposición**, tiene lugar entre los compases 211 y 315.

Comienza con el tema **A** (c.210-224). Su primera frase se nos presenta de idéntica manera a la primera frase de la exposición 2. Por otro lado, la segunda frase del tema presenta variaciones al aparecer de forma binaria (con dos grupos de 4+4+4 compases), mientras que anteriormente nos aparecía en forma ternaria (con tres grupos de 4+4+4 compases). Este último grupo actúa como una variación del primero y, además de modular a La bemol Mayor (subdominante), nos lleva hacia un puente de tres compases con motivos rítmicos variados de la exposición 1 y 2.

B: la segunda parte de esta sección ocupa desde el compás 227 hasta el 247. La primera frase de B está formada por un grupo de 5+4 compases. El primer grupo de 5 compases está sacado del motivo inicial de A (Fig.1) y está en la tonalidad de Fa menor. Los siguientes 4 compases provienen de b1 de la exposición 2, estando ya en la tonalidad principal de nuevo. Después de b1, tiene lugar una pequeña transición encargada de llevarnos a b2, que está basada en b2 de la exposición 2 y que acaba en la tonalidad de Mi bemol menor (homónimo menor).

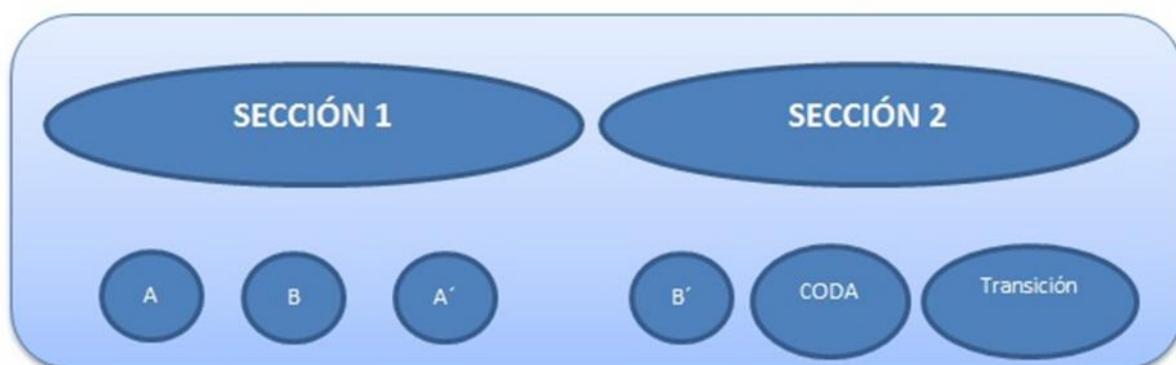
Transición: de corta duración (c. 247-253), que se encarga de modular a la tonalidad principal en la cual comienza la coda de la reexposición. Arranca con un pedal de dominante en la mano derecha e, inmediatamente después, comienza una progresión de octavas con la que crea un punto de tensión que se diluye al comenzar la Coda.

Coda de la reexposición: se encuentra entre el compás 253 y el 265. Basándose en el motivo de la transición de la Exposición 1 (Fig.2), nos encontramos con una frase conclusiva.

Coda final: última parte de la sección separada de la Coda de la reexposición, dado que está formada por las cadencias. Para diferenciarlas, en el esquema anterior de la reexposición, hemos nombrado a la cadencia acompañada como “1”, a la cadencia con el solista la hemos llamado “2” y “F” a la coda final.

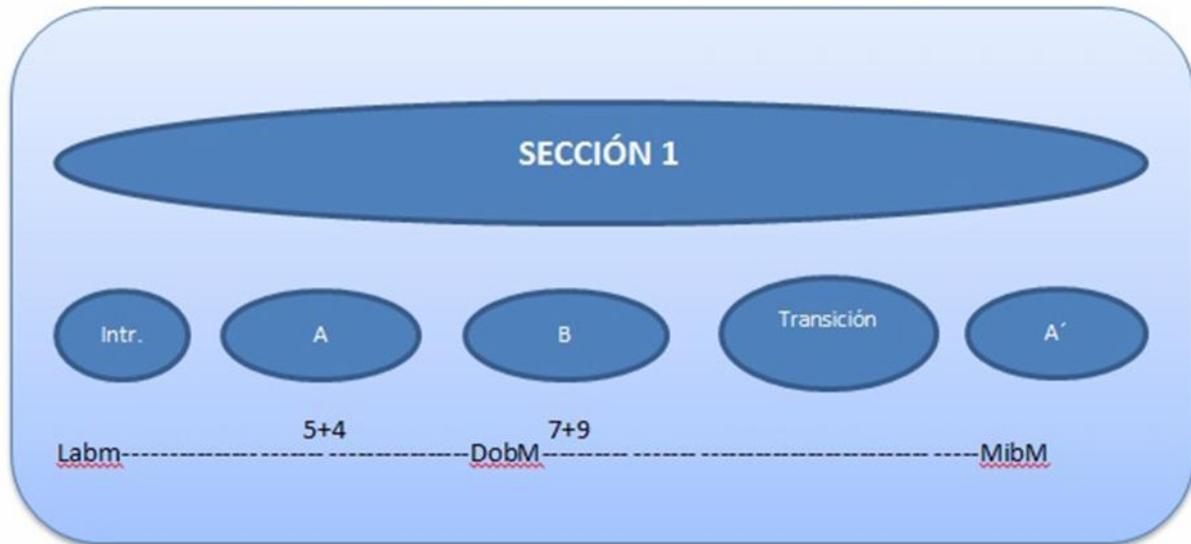
A partir del compás 265, el autor realiza una serie de frases cadenciales en la que tanto el solista como el acompañamiento van creando poco a poco tensión mediante arpeggios, realizado un diálogo entre la voz solista y el acompañamiento. Dicha tensión alcanza su clímax en los compases 286 y 287, concluyendo en la primera parte del compás 288 en la cual comienza la segunda cadencia de la coda. En este punto suele interpretarse la cadencia por parte del solista enlazando su resolución con el compás 288, que es justo donde comienza la resolución o final de esta coda. Dicho final abarca los 24 últimos compases (c.288-311) y está basado en la coda de la exposición 1.

ANDANTE:



Como nos muestra el anterior esquema, el segundo movimiento del concierto presenta una forma lied con forma ABAB, muy parecida a un aria, en la tonalidad de la subdominante (La

bemol menor). A continuación, procederemos a analizar más detenidamente las dos secciones que componen este movimiento.



La primera sección de este segundo movimiento comienza con una breve introducción del acompañamiento (dos compases) en los que se introducen los tresillos de corchea que acompañarán al solista durante todo el movimiento.

A: La primera parte de esta primera sección se desarrolla entre los compases 3 y 12. Está formada por un grupo de 5+4 compases en el que el solista interpreta la primera frase del movimiento a modo de pregunta-respuesta, finalizando con el tono relativo mayor de la tonalidad inicial (Do bemol Mayor).

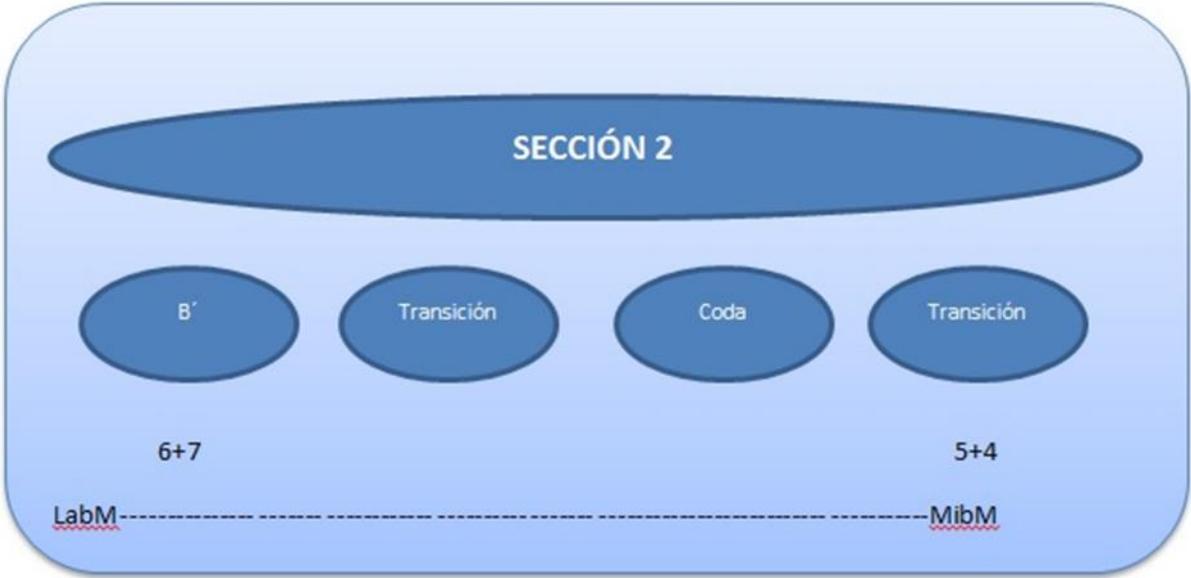
B: esta segunda parte, va antecedida de un pequeño enlace del acompañamiento que alcanza su clímax justo en la caída del compás 13. Esta segunda frase del movimiento abarca desde el compás 13 hasta el 28. Se encuentra dividida en 7+9 compases. En el primer grupo de compases nos muestra un nuevo tema en esta sección, donde destaca una escala ascendente (Fig.3). En ella se basa la progresión ascendente que se produce en el siguiente grupo de 9 compases con los que concluye la parte B de esta sección.



FIG.3

Transición: tiene una duración bastante breve. En ella, el autor abandona el acompañamiento de los tresillos de corchea, que hasta el momento se mantenía como motor rítmico, por los acordes al unísono. Durante los tres compases de la transición, el acompañamiento realiza arpeggios a la vez que nos conduce a la tonalidad principal del concierto: Mi bemol Mayor.

A´: se desarrolla entre los compases 31 al 41. Está compuesta por motivos variados de A y, en su finalización, se encarga de conducirnos a la tonalidad de la subdominante (tonalidad principal del movimiento) pero esta vez en el modo Mayor. Dicha modulación se confirma en el comienzo del compás 41, dando comienzo aquí a la segunda sección del movimiento.



La segunda sección del movimiento, ocupa el resto de movimiento (c.41-71) y está compuesta por B´, una coda y dos transiciones.

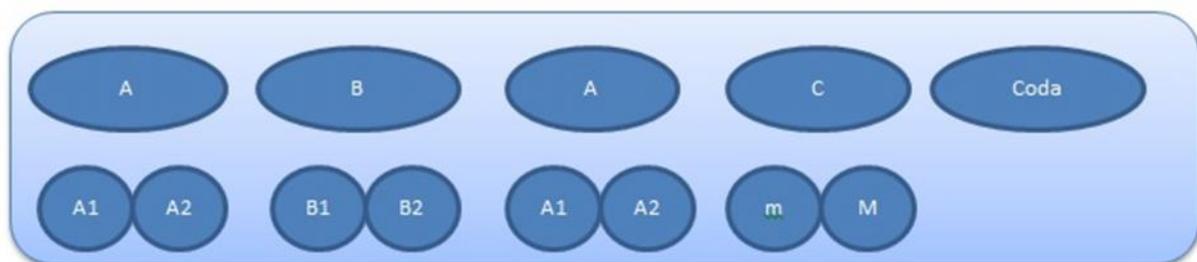
B´: basada en B de la primera sección, comprende los compases desde el 41 hasta el 57. Está dividida en 6+7 compases. Podemos ver durante su desarrollo los motivos de B de manera más desarrollada, como por ejemplo en la Fig.3.

Transición: siguiendo la misma línea, Hummel vuelve a introducir una breve transición de tres compases en la que vuelve a cambiar (como hiciera en la transición de la primera sección) la forma de los acordes, de manera que vuelve a incorporar los arpeggios en el acompañamiento, que se mantendrán hasta el inicio de la Coda.

Coda: nos encontramos con un proceso cadencial escrito para lucimiento del solista en el que se vuelve a los acordes y arpeggios, antes escritos para el acompañamiento en la transición. En los compases 60-61, los transforma en escalas para no repetir la misma fórmula.

Transición: tiene un carácter conclusivo y está formada por un grupo de 5+4 compases en los que se va buscando la modulación hacia la tonalidad principal del concierto (Mi bemol Mayor), para dar comienzo al tercer movimiento. El pedal de dominante que introduce el autor en los últimos cuatro compases y, sobretodo, la finalización del movimiento con un unísono de Si bemol (dominante), nos predispone para el rápido inicio del tercer movimiento (viene indicado como *attacca*).

ALLEGRO CON SPIRITO:



Este último movimiento, como suele ser habitual, tiene forma de rondó con un carácter típico de una danza popular. Vamos a analizar los 255 compases de este movimiento siguiendo el esquema anterior.

A: se desarrolla en la tonalidad principal Mi bemol Mayor. La trompeta introduce el tema principal del rondó (c.1-20, Fig.4). La sección A1 podemos dividirla en la serie 8+4+8

compases. En los ocho primeros nos encontramos el tema principal, los siguientes cuatro son una especie de pregunta y la respuesta en los siguientes ocho compases.



FIG.4

Tras esta primera parte nos encontramos con un tema de cierre por parte del acompañamiento (A2), que abarca los compases del 20 al 31.

B: desde el compás 32 hasta 58, nos encontramos con la segunda parte del rondó, que se desarrolla en la tonalidad de Si bemol Mayor (dominante). Al igual que en A, está formada por dos frases. La primera (B1), está dividida en 4+1+4+4 compases. En ella podemos observar el segundo tema del movimiento (Fig.5) que tiene lugar en los primeros cuatro compases y que se vuelve a repetir en los siguientes cuatro compases un tono más alto. De nuevo cuatro compases nos sirven como transición por parte del acompañamiento para cambiar de B1 a B2, que se alcanza en el compás 45 y que no finaliza hasta el compás 58. En ella podemos observar cómo se produce una especie de progresión ascendente mediante semicorcheas en la voz del solista.



FIG.5

Desde el compás 58 hasta el 67 nos encontramos con una especie de tema conclusivo en la tonalidad de la dominante, que podríamos dividir en 6+4 compases. En los seis primeros se queda el acompañamiento solo con la figura de tresillos (por primera vez en esta sección) y en los siguientes cuatro compases ya en tresillos de semicorchea. Este tema conclusivo enlaza con la siguiente parte del rondó, que no es otra que A´.

A´: comprende desde el compás 68 hasta el 99 y es idéntica a la A inicial, quitando algunos adornos melódicos, como los que encontramos en los compases 79 y 87.

C: última parte del rondó antes de la coda final. Ocupa desde el compás 100 hasta el 202. Esta parte del rondó se asemeja a una fase de desarrollo dividido en dos partes, la primera en modo menor y la segunda en Mayor.

La primera parte (m en el esquema) nos la encontramos desde el compás 100 hasta el 166. Esta parte desarrolla motivos de B y tiene un carácter melódico. Comienza en Mi bemol menor y después va pasando por la tonalidades de Sol bemol Mayor y Si bemol Mayor, para acabar en Mi bemol menor.

La segunda parte (M en el esquema) tiene lugar desde el compás 167 hasta el 202. A diferencia de la anterior, ésta desarrolla motivos de A y tiene un carácter más rítmico. Comienza en la tonalidad principal (Mi bemol Mayor) aunque también pasa por diferentes tonalidades, como Si bemol menor y Si bemol Mayor, para finalizar en la tonalidad de inicio Mi bemol Mayor.

A partir del compás 202 comienza la coda del rondó que, hasta el compás 232, nos presenta una especie de cadencia con acompañamiento (en el tono de la dominante de Mi bemol Mayor) y que tiene un carácter de final concertante. Desde el compás 232 hasta el 255 comienza lo que denominaremos coda final que está formada por la coda y el tema de cierre de A2.

8. FUENTES CONSULTADAS

LINKOGRAFÍA:

- *La revolución francesa*: Latiniando. Fecha de consulta Octubre de 2014, disponible en <http://www.monografias.com/trabajos/revfran/revfran.shtml>
- *La influencia de la ilustración*: Noryeska. Fecha de consulta Octubre de 2014, disponible en: <http://www.buenastareas.com/ensayos/La-Influencia-De-La-Ilustración/1255838.html>
- *Rococó*: Tarawa1943. Fecha de consulta Octubre de 2014, disponible en: [Es.m.wikipedia.org/wiki/Rococó](http://es.m.wikipedia.org/wiki/Rococó)
- *La transición al Clasicismo*. Hagaselammusica. Fecha de consulta Noviembre de 2014, disponible en: www.hagaselamusica.com/ficha-periodos-musica/barroco/la-transicion-al-clasicismo/
- *La ópera bufa*. Caminodemusica. Fecha de consulta Noviembre de 2014, disponible en: Caminodemusica.com/cimarosa/la-opera-bufa
- *La música instrumental en el Clasicismo. Música sinfónica y de cámara*. I.E.S.Vistazul. Fecha de consulta Noviembre de 2014, disponible en: <http://vista-blues.blogspot.com.es/2013/05/tema-4-la-música-instrumental-en-el.html>
- *Anton Weidinger*. Trumpetland. Fecha de consulta Enero de 2015, disponible en: <http://trumpetland.com/index.php?section=musicians&cmd=trumpeters=details&id=17>
- “*Anton Weidinger ¿casualidad o casualidad?*”, Fecha de consulta Marzo de 2015, disponible en: www.trumpetland.com
- “*El plan de Weidinger*”, Fecha de consulta Marzo de 2015, disponible en: www.trumpetland.com
- “*Haydn, un clásico desconocido*”, Fecha de consulta Marzo de 2015, disponible en: www.trumpetland.com

PARTITURAS:

- HAYDN, Joseph. *Trumpet concerto in Eb Major*. G. Henle Verlag, Germany. Urtext
- HUMMEL, Johann Nepomuk. *Trumpet concerto in E Major*. G. Henle Verlag, Germany. Urtext.

DISCOGRAFIA:

- ANDRE, Maurice & AUBIER, Eric. *Les maitres de la trompette*.

9. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ROSEN, Charles. *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Nueva York, Editorial Norton
- TARR, Edward. *La trompeta*.
- SCHOLLS. *Diccionario Oxford de la Música*. Barcelona, Editorial Edhasa 1984.
- SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University 1878.
- HONEGGER, Marc. *Diccionario biográfico de los grandes compositores de la música*. París, Editorial Espasa Calpe 1970.