

ANTECESORES DE LA TROMPA ACTUAL

Sergio Faus Rodríguez

Resumen:

Mi intención al escribir este artículo es la de indagar en el conocimiento histórico de la trompa. Para ello parto del instrumento denominado trompa natural, su evolución y su técnica de ejecución, hasta la llegada de lo que hoy en día conocemos como trompa moderna o trompa cromática.

En mi opinión, es de vital importancia el conocimiento de la trompa natural para entender con mayor profundidad nuestra trompa moderna; por este motivo, este artículo no se centra solamente en datos o acontecimientos históricos, sino que incluye cuestiones técnicas que son aplicables para el trompista actual.

El pasado y el presente, la trompa natural y la trompa actual, no deberían ser un antes y un después, sino la continuación de una forma de entender nuestro instrumento en todos sus ámbitos, el técnico y el estético, en la que imperara la belleza de su sonido, uniendo tradición y modernidad y llegando a un entendimiento común.

Palabras clave: historia de la trompa, trompa natural, trompa cromática, *Inventions horn*.

A finales del siglo XVI había varios tipos de trompas que influenciaron la evolución técnica del instrumento (trompas de caza con diferentes tamaños). Las señales de caza eran puramente rítmicas y estos instrumentos eran pesados y difíciles de sonar¹.

Los tipos de trompas utilizados durante las cacerías eran un tipo de trompas adecuadas para las señales de caza, tal como se puede comprobar en los tratados sobre el arte de la caza de la época, donde los diferentes episodios de la caza se señalaban con variaciones rítmicas.

En los tratados de la época, la trompa de caza utilizada en Francia, aproximadamente en el 1660, es descrita con 2'5 vueltas, un diámetro entre estas de

¹ Véase Vicente Zarzo, *La Trompa (Historia y desarrollo)*, Málaga, Seyer, 1992.

20 cm. y una longitud de 2'27 m. Veinte años después apareció otro modelo con sólo una vuelta de 45 cm de diámetro lo suficientemente grande para llevarla alrededor del cuerpo. Cuando estaba en Francia hacia 1660, Antón Von Spork escuchó las trompas de caza; no las conocía hasta entonces, y quedó tan admirado que envió a Wenzel Sweda y Peter Rolling, dos de sus músicos, a aprender a tocarlas, y llevó algunos de estos instrumentos a Bohemia².

Este hecho se puede entender como el principio de la escuela de trompistas bohemios, que fueron internacionalmente conocidos en la segunda mitad del siguiente siglo. Los instrumentos que Spork llevó fueron copiados por los fabricantes alemanes.

A principios del siglo XVIII, diseños de trompas desarrollados por los hermanos Johann y Michel Leichamschneider repercutirán en la reducción del diámetro de la trompa aproximadamente a la mitad, además de otra aportación técnica basada en reemplazar la parte donde se colocaba la boquilla por una especie de encaje dentro del cual se podían ajustar una serie de tubos de diferentes longitudes, llamados tonillos (normalmente un juego de seis tonillos). Este hecho va a ser importantísimo para la evolución técnica del instrumento en su uso musical (el instrumento se podía poner en el tono requerido).

Con estas innovaciones técnicas la trompa seguía teniendo la limitación de tocar únicamente sobre las notas de la serie armónica correspondiente al tono del instrumento. El siguiente paso será el desarrollo de la técnica de la mano para conseguir los sonidos intermedios de la serie armónica.

Como hemos mencionado anteriormente, en estos momentos la trompa era un instrumento que seguía teniendo limitaciones (tocar únicamente sobre las notas de la serie armónica correspondiente al tono del instrumento). Se considera que fue Antón Hampel (segundo trompa de la orquesta de Dresde) quien desarrolló la técnica de obtener las notas intermedias entre los armónicos utilizando la mano derecha (cerrando más o menos el pabellón).

² Véase Daniel Bourgue, *La Trompa*, París, International Music Diffusion, 1993.

También se le atribuye una nueva disposición de la trompa, que permitía que esta estuviera siempre a la misma distancia del trompista, ya que los tonillos se adaptaban en el cuerpo de la trompa y no entre el tudel y la boquilla. Este tipo de trompa se conoce con el nombre de “*Inventions horn*”, construida en 1753 por un fabricante llamado Johann Werner. Unos años más tarde, Johann Gottfried desarrolló un sistema por el cual los tonillos se deslizaban, pudiéndose de esta forma rectificar la afinación (como ocurre en un modelo conservado en el museo del Conservatorio de París que data de 1776).

Posteriormente otros fabricantes, Joseph y Lucien-Joseph Raoux, desarrollaron la “*Inventions horn*”, pasando a ser un modelo mucho más perfeccionado. Se le denominó “*Cor Solo*”, apoyándose en la experiencia profesional del virtuoso trompista bohemio Carl Tunschmidt. Este nuevo instrumento disponía de cinco tonillos (Sol, Fa, Mi, Mib y Re), y fue ideado para el concierto solista.

Otro tipo de trompa fue la que se conoció como “*Cor a l'anglaise*”. Se explica quizás porque los ingleses no habían empleado con frecuencia la técnica de la mano hasta después de 1800 y no encontraron motivo para adoptar la *Inventions horn*, pero adoptaron a su antiguo modelo de trompa la bomba a causa de la ventaja que proporcionaba para afinar el instrumento³.

La técnica que utilizaban los trompistas de la época era el uso de la mano derecha para modificar acústicamente la trompa en dos aspectos: la alteración de la altura y la consecuente modificación tímbrica del sonido.

Utilizando la mano derecha y dependiendo del grado de oclusión, podemos bajar o subir parcialmente el sonido armónico. Al mismo tiempo se rompe con la homogeneidad tímbrica entre los sonidos abiertos, tapados y semitapados, usados sobre todo en los conciertos para instrumento y en música de cámara⁴. Con esta técnica se puede completar una escala cromática, considerándose diferentes posiciones de la mano: abierto, cerrado y fracciones de apertura.

³ Véase V. Zarzo, *La Trompa (Historia y desarrollo)*.

⁴ Véase D. Bourgue, *La Trompa*.

palabra francesa se ha preferido a la denominación italiana, tan similar por otro lado, tanto por consideración histórica como por el uso que se le dio entonces a lo largo de Europa. Incluso Mozart prefiere el término en francés al comentar en sus cartas su obra para cuatro instrumentos de viento¹⁰ interpretada en el *concert spirituel* y la distingue conscientemente de otras obras compuestas durante su estancia en París como el concierto para dos instrumentos para flauta y arpa destinado para interpretarse en salones privados. Esta distinción podría no tener consistencia si realizamos una comparación musical exhaustiva, pero conlleva una sólida implicación sociológica.

JEAN BAPTISTE DAVAUX Y SUS *SYMPHONIES CONCERTANTES*

Jean Baptiste Davaux nace en 1742 en La Côte-St. André, un pequeño municipio situado en la región Ródano-Alpes. Jean Baptiste recibió una sólida formación general y musical por parte de sus padres, Gaspard y Louise Alibert. Davaux se trasladó a París a los 25 años, donde pronto se ganó una gran reputación como violinista y compositor.

Las primeras composiciones publicadas de Davaux aparecen en 1768, las *ariettas Les charmes de la liberté y Le portrait de Climène*, seguidas de un concierto para violín publicado el año siguiente. Salvo algunas piezas vocales similares a las mencionadas y sus dos óperas cómicas *Théodore y Cécilia*, su producción musical es exclusivamente instrumental. Su música de cámara para cuerda incluye seis dúos para dos violines, seis tríos para dos violines y una viola, 25 cuartetos y cuatro quintetos para dos violines, dos violas y un violonchelo. Sus cuartetos se interpretaron semanalmente en los conciertos que tenían lugar cada jueves en su propia casa en la temporada de invierno durante años. Su catálogo de música orquestal comprende 3 sinfonías, 4 conciertos para violín y 13 sinfonías concertantes, publicadas entre 1772 y 1800. Su fama se debe principalmente a la interpretación de estas últimas en conciertos públicos.

Davaux sucedió a Gossec, Leduc y Gaviniès como director del afamado *Concert spirituel* en 1773. Aquí se interpretó su obra frecuentemente hasta 1788, momento en el

¹⁰ Emily Anderson, (ed). *The letters...*, p. 591 (5-4, 1-5, 9-7,20-7 y 3-10 de 1778).

que este género alcanza sus mayores cotas de popularidad. Conocidos solistas como Capron, Guénin, Pierre Leduc, Giomovich, Guérillot, Gervais y Devienne tocaron sus sinfonías concertantes¹¹.

En las sinfonías concertantes Davaux logra una equilibrada combinación de elegancia y virtuosismo. Las secciones a solo siempre muestran la habilidad del intérprete con melodías agradables y espontáneas que nunca se consideraron demasiado complicadas.

Si bien nuestro autor no es el inventor de la sinfonía concertante, aunque en ocasiones se le atribuyera tal mérito¹², sí es cierto que fue uno de los primeros compositores que las escribieron y publicaron. Desde el principio escribió estas obras en dos movimientos. De hecho, resultó habitual que las sinfonías concertantes francesas tuvieran dos movimientos, probablemente debido a que los compositores trataban de evitar la inquietud entre el público durante los movimientos lentos. Al publicarse tempranamente las sinfonías concertantes de Davaux podemos asumir que éstas probablemente condicionaron la preferencia francesa por los dos movimientos. Del total de 13 sinfonías concertantes solamente dos de ellas están escritas en tres movimientos y éstas fueron compuestas tras la Revolución. Todas están compuestas en tonalidades mayores para dos violines solistas y ocasionalmente un tercer instrumento como el violonchelo, la viola o la flauta. En su *symphonie concertante* de 1794 Davaux utiliza aires patrióticos en cada movimiento, incluyendo *La marseillaise* en el primero y *Ca ira* en el tercero.

La preferencia de Davaux por el violín resulta natural teniendo en cuenta su propia habilidad como intérprete. Además, los solistas que las interpretaban solían pertenecer a la orquesta del *Concert Spirituel* y algunas de las obras fueron interpretadas en repetidas ocasiones por los mismos intérpretes en la famosa serie de conciertos. Gracias al éxito que obtuvo con estas composiciones, Davaux fue enormemente estimado por colegas y público aunque curiosamente él siempre se consideró a sí mismo

¹¹ Alexandre Choron y François Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, París, Valade, 1810.

¹² Jean M. Bouilly identifica a Davaux como “le créateur de le symphonie concertante” en su obra *Mes Récréations*, París: 1873, III, p. 241 (Project Gutenberg: Works by Jean. M. Bouilly).

un músico amateur. Nunca estuvo bajo la protección de aristócratas o instituciones. Por el contrario, ejerció numerosas ocupaciones no-musicales: sirvió en la guardia del Príncipe de Rohan desde 1775 y posteriormente como *Secrétaire des Commandements* del Príncipe de Guénémée en 1779. Después de la Revolución trabajó como oficial en el Ministerio de la Guerra durante nueve años y se convertiría en jefe de la Gran Cancillería de la *Légion d'Honneur* desde 1803 hasta su clausura en 1815, momento en el que se le concedió una pensión de 4000 libras. En 1814 le fueron reconocidos sus servicios a la *Légion d'Honneur*. Davaux fallecería en París cinco años más tarde.

Davaux fue el compositor más popular de este género y su obra ejerció una considerable influencia en trabajos posteriores. Su fama se extendió fuera de Francia, apareciendo en numerosas ediciones (a menudo no autorizadas) en Holanda, Alemania, Inglaterra e incluso Estados Unidos (sus cuartetos se interpretaron en Abril de 1782 según el *New York Royal Gazette*)¹³.

Su obra no ha aparecido en ediciones modernas por lo que no se ha interpretado habitualmente (existen solamente una grabación completa de su sinfonía *Meleè d'airs patriotiques*)¹⁴. Dos de sus obras se encuentran en *The Symphony 1720~1840*, Garland Series D, Volume V, pero son reproducciones facsímiles de las fuentes manuscritas. Recientemente se ha acometido la tarea de catalogar y transcribir sus sinfonías concertantes por vez primera¹⁵.

Características de las sinfonías concertantes de J. B. Davaux

...una *symphonie concertante* de Monsieur Davaux se interpretó la pasada Pascua en el *Concert spirituel*, la obra es encantadora. Su dificultad nunca permite a uno olvidar la melodía. Está llena de esos rasgos de tan exquisito gusto que distinguen a todas las composiciones de Davaux¹⁶.

¹³ Oscar G. Sonneck, *Early Concert-life in America (1731-1800)*, Leipzig, 1959, p. 87.

¹⁴ Notas del CD: *La prise de la Bastille, Music of the French Revolution*. Capriccio 10280, 1994. Concerto Köln.

¹⁵ La edición impresa de las *symphonies concertantes* de Davaux se encuentra en la *Bibliothèque nationale de France*

¹⁶ Reseña del diario *Mercur de France*, Mayo de 1784, p. 191.

Esta cita muestra la consideración que llegó a alcanzar la obra de Davaux entre sus coetáneos y cómo supo conectar con el gusto de la audiencia gracias al énfasis melódico o *le chant* como ya se ha mencionado anteriormente.

Las *symphonies concertantes* de Davaux fueron escritas en un momento en el que las características del concierto para solista, en cuanto al planteamiento de los primeros movimientos, ya se habían establecido. Parece que Davaux adopta esas características empleadas por otros autores del último tercio del siglo XVIII, encontrándose el principio de la forma sonata tanto armónicamente como en la organización temática de estos primeros movimientos. Sin embargo; estos movimientos están en forma *ritornello* en el sentido de que se encuentra la alternancia entre secciones *a solo* y *a tutti*. Esto puede resultar contradictorio tal como se entiende hoy día el concierto con forma sonata.

En su disertación en torno al concierto clásico, Wallace Berry describe la supuesta fórmula de la doble exposición en la cual la exposición de la orquesta es seguida por la exposición del solista¹⁷, mientras que Charles Rosen percibe una íntima relación entre la forma concierto y la forma aria¹⁸. En realidad, los compositores del periodo clásico modificaron la estructura del concierto barroco y la combinaron con los principales preceptos de la forma sonata¹⁹.

Este es el camino seguido por Davaux en sus *symphonie concertante*. Los *tutti* incluyen *violino primo*, *violino secondo*, *alto*, *basso*, *oboe primo*, *oboe secondo*, *corno primo* y *corno secondo*. Esta instrumentación era la más utilizada por los compositores franceses durante el periodo. En cuanto a número de secciones a *tutti* siete de las doce sinfonías que se conservan responden a la fórmula de tres *tutti*.

La estructura de estas sinfonías sigue la forma del concierto clásico; constan de seis secciones principales de las cuales tres secciones a *solo* funcionan como la exposición, desarrollo y reexposición de la forma sonata. Las características más sobresalientes que comparten todas ellas son las siguientes:

¹⁷ Wallace Berry, *Form in Music*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1980, p. 231.

¹⁸ Charles Rosen, *Formas de sonata*, Barcelona, Spanpress Universitaria, 1998, p. 71.

¹⁹ William E. Caplin, *Classical Form*, New York, Oxford university Press, 1998, p. 243.

1. El *ritornello* inicial comienza con el primer tema y avanza hacia otro material temático, todo en la tónica.
2. El primer *solo* reproduce el tema principal en la tónica y modula hacia la dominante. El siguiente material en la dominante reafirma la nueva tonalidad.
3. El segundo *ritornello* recupera el primer tema pero en la dominante.
4. La segunda sección a solo tiene un carácter modulante y puede conducir al relative menor o de nuevo hacia la dominante.
5. La tercera intervención solista reintroduce el tema principal y más tarde material en la tónica, pudiendo conducir a una cadencia.

En el caso concreto de la sinfonía *Mélé d'Airs patriotiques* también sigue el esquema descrito anteriormente, con la particularidad de que el segundo tema comienza con *La Marsellaise*²⁰, la canción revolucionaria compuesta tras la Revolución. Probablemente Davaux utilizó este recurso para agradar a la burguesía que frecuentaba los conciertos públicos. Otros autores como Cambini²¹ también incorporaron a sus sinfonías este tipo de melodías en un intento de crear obras populares.

A pesar de que estas características se encuentren presentes en todas sus sinfonías concertantes, la personalidad de cada uno de los primeros movimientos proporciona diversidad formal dentro del esquema del concierto clásico, colocándose entre las más populares y apreciadas de su época.

Jean-Baptiste Davaux, un compositor que en absoluto se consideraba a la altura de los grandes maestros supo atender como ningún otro las demandas del público de la época, por lo que en la actualidad, los expertos le consideran uno de los principales creadores del género. Por este motivo resulta desconcertante la poca atención que su obra ha recibido tanto desde el punto de vista musicológico como interpretativo. Cada una de sus obras contiene una serie de características únicas que la distinguen del resto. Una observación detallada pone de manifiesto que para él este género combinaba los principios de la forma sonata con la estructura del *ritornello* barroco.

²⁰ Esta canción fue compuesta por el joven oficial Rouget de Lisle en Abril de 1792. Después de que el barítono Cheron la cantara en el escenario de la ópera el Día de la Proclamación de la República se convirtió en el himno nacional. Ver: Jean Mongredien, *French Music from the Enlightenment to Romanticism*, Portland, Amadeus, 1996, pp. 43-44.

²¹ También incluyó la Marsellesa en su sinfonía concertante *La patriote* de 1794.

El papel dedicado al violín en sus obras muestra un profundo conocimiento del instrumento y de su desarrollo técnico-interpretativo a lo largo del siglo XVIII, combinando la tradición italiana con la francesa tanto en la expresividad de la melodía como en el uso de recursos técnicos y no se encuentra un corpus de obras para dos violines solistas tan abundante desde el Barroco italiano.

Después de la Revolución francesa la popularidad del género languidece poco a poco, por lo que los compositores dedicados a cultivarlo deben atender las demandas de la nueva sociedad y el propio Davaux dejará de lado su trayectoria artística para realizar diferentes actividades políticas y militares, pero su talento continuará siendo reconocido por toda Europa durante mucho tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

ANDERSON, Emily. *The letters of Mozart and his family*. New York: St. Martin Press, 1996.

ARNOLD, Denis y Richard LANGHAM. “France: From Louis XV to the Revolution and The First Republic”. *Grove music online*.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40051?source=om_o_gmo&search=quick&q=france&pos=1&_start=1#S40051.1.3.3> (Febrero 2013).

BERRY, Wallace. *Form in Music*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall 1980.

BOUILLY, Jean M. *Mes Recreations*. París: 1873

<<https://archive.org/details/rcrationsinstruc00gira>>.

BROOK, Barry S. “The symphonie concertante: an interim report”, *The Musical Quaterly*, vol 47 nº 4 (octubre 1961). 450-560.

BROOK, Barry S. “The symphonie concertante:Its Musical and Sociological Bases”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 25/1-2 (1994). 131-148.

CAPLIN, William E. *Classical Form*. New York: Oxford University Press, 1998.

CHORON Alexandre y Francois FAYOLLE (editores). *Dictionnaire historique des musicians*. París 1810.

DOWNS, Philip G. *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Akal Música, 1998.

KIM, Kyung-Eun. *Jean-Baptiste Davaux and his symphonies concertantes*, tesis. University of Iowa 2006.

MONGREDIEN, Jean. *French Music from the Enlightenment to Romanticism 1789-1830*. Portland: Amadeus Press, 1996.

PESTELLI, Giorgio. *Historia de la música vol. 7*. Madrid: Turner Música, 1986.

ROSEN, Charles. *Formas de Sonata*. Barcelona: Spanpress Universitaria, 1998.

ROUSSEAU, Jean J. *Julie ou la nouvelle Heloise*. Londres: J. M. Dent, 1761.

SCHEIBE, J. A. *Der Critischer Musikus* vol. I. Hamburg: Thomas Von Wiering, 1737.

SONNECK O. G. *Early Concert-life in America (1731-1800)*. Leipzig: Breitkopf and Hartel, 1955.