

EL MILAGRO DE LAS POSIBILIDADES. LA TROMPETA EN TODA LA OBRA DE JOHANN SEBASTIAN BACH, EL TROMPETISTA GOTTFRIED REICHE Y LA TROMPETA NATURAL

José David Guillén Monje

Resumen:

El siguiente artículo es una pequeña aportación analítica de la literatura de trompeta en toda la obra de Johann Sebastian Bach. La figura de Gottfried Reiche, que fue el trompetista que tuvo la fortuna de inaugurar la mayoría de la producción del compositor para este instrumento, unas breves reseñas de las trompetas más comunes de la época y las conexiones entre los factores que permitieron construir un legado inmortal en un periodo de máximo auge para la trompeta barroca y que sería de suma importancia para el futuro desarrollo del instrumento. Ver una a una las cantatas, oratorios, suites y resto de las setenta y cinco composiciones donde aparece la trompeta y un breve análisis simbólico y catalogador de ellas. Una perspectiva entusiasta desde el punto de vista de un trompetista que admira y se regocija en estas obras de arte, tan excelsas y eternas. Siempre hay un regalo beneficioso después de una audición de alguna música firmada por Bach.

Palabras claves: Trompeta, Reiche, Bach, Cantata, Armónico.

El límite de las posibilidades organológicas es posible que a veces lo marquemos los propios instrumentistas. Cuando se dice “esta pieza no es trompetística”, aunque en ocasiones realmente la escritura no sea de los ámbitos usuales o demuestren una factura poco apropiada o la estructura física del propio instrumento esté acotada por una objetividad patente, también es posible que en algunas circunstancias se ponga techo a las alternativas de aumentar la probabilidad de desarrollo y progreso de la técnica del propio instrumento y en la trompeta, históricamente, así ha ocurrido. Gracias al milagro de las posibilidades, de un tubo de metal zafio y romo, se pasó a una trompeta manufacturada con las limitaciones de un tubo de metal que responde a los maravillosos

pero a la vez exiguos armónicos naturales que existen de por sí y que a la vez pueden ser infinitos, pero ya en una serie de tonalidades y con sonoridad más competente -la trompeta natural, que solía estar en *Re*, *Do* y *Fa*-, hasta llegar a la trompeta cromática a mediados del siglo XIX, donde toda la gama de notas en las diferentes tonalidades podían reproducirse y así por fin, igualar las oportunidades melódicas del instrumento con respecto a los que convivía.

En las I Jornadas Andaluzas de “Saxofón”, organizadas y celebradas en el año 1998 en Sevilla por el acreditado cuarteto de saxofones hispalense *Itálica*, tuve la fortuna de escuchar las doctas palabras del excelente pedagogo y saxofonista francés Jean Marie Londeix en la conferencia con la que nos obsequió “El saxofón en las grandes corrientes de la música”, donde proclamaba que para el desarrollo interpretativo del instrumento -en esta disertación se refería al saxofón, aunque su intención era global y trascendía- era imprescindible, bajo su opinión, tres aspectos que debían fundirse en un todo. En primera instancia, era necesario el adelanto organológico del mismo, en manos de los constructores y técnicos de los instrumentos instruidos por su propia lógica veraz y creatividad, o por las orientaciones de los instrumentistas. El trabajo y las miras abiertas del músico ejecutante de llegar más allá, además de su tesón, implicando así una investigación interpretativa para, de esta manera, saltar lindes que en tiempos pretéritos hubieran sido cuasi impensables siquiera imaginar. Y como colofón de esta idea expresada por Londeix, la valentía y talento del compositor de escribir frases en las partituras que por su dificultad técnica, hubieran sido inimaginable representar, dar vida y expresión fidedigna con anterioridad por parte del instrumentista. Y digo valentía, porque sin duda uno de los máximos responsables del resultado sonoro de una obra es el propio compositor, donde su talento o visión de futuro en el sentido del florecimiento musical en toda su gama, puede verse velado perniciosamente y desbocado a la crítica negativa por causa de esa osadía.

Los constructores de trompetas naturales, que eran las que se prodigaban entre los siglos XV hasta principios del XIX, se comenzaron a organizar en la ciudad alemana de Núremberg en la centuria del XV, incluyéndose éstos en el gremio de los caldereros -constructores y manipuladores del metal-, e independizándose y creando su propia corporación en el siglo XVI, -aunque mantenían el originario espíritu empresario

familiar del sector- gracias a los numerosos pedidos de trompetas que especialmente se solicitaban desde el norte de la región. Las familias más importantes son los Ehe, los Haas, los Neuschels y los Schinzers. En todas estas dinastías de constructores, también habían intérpretes-constructores que poco a poco iban mejorando la sonoridad, la facilidad y el desarrollo organológico del instrumento a lo largo de los siglos y que a la postre, era beneficioso para el progreso de la propia literatura.

Amigo de Bach -mencionado por el propio compositor en su escrito al Consistorio de la ciudad de 23 de agosto de 1730-, músico de dotes reconocidas en la época y virtuoso de la trompeta fue Gottfried Reiche. Desde que en 1723 llegó el compositor a Leipzig -donde ya se encontraba el trompetista- hasta la muerte de Reiche en 1734, este último fue el que tocó todas las primeras partes de trompeta en las obras que las contenían del autor alemán. Quizás Bach, en cierta forma, pudo saltar barreras y animarse a escribir partes de gran dificultad -refiriéndose a la trompeta- ya que había un músico que era capaz de hacerlo realidad y así seguir adelantándose a su tiempo. El talento natural que presuntamente poseía el trompetista, hizo que se escribieran esas voces *clarino*¹, donde la trompeta llega al registro agudo de forma continua e intrépida, siendo por ello una música de mayor dificultad en el sentido de la interpretación, y que a priori podría parecer casi imposible de ejecutar con plena exactitud, comprendiendo esta citada exactitud a la forma de entender el sonido y temperamento en la época. A este compromiso también añadir el control de la dinámica que resulta tan dificultoso en esos registros agudos, donde el propio trompetista ha de dominarla, para así no tapar a la voz en los números donde ésta es solista junto a la trompeta y poder mezclar. Es por ello que el milagro de que existiera un gran trompetista como Reiche, secundó que se pudieran escribir maravillosas obras donde la trompeta, en muchas ocasiones, tenía un papel tan difícil que posiblemente no era funcional escribir a no ser que existiera un ser dotado que lo hiciera y que a la postre, en beneficio para las generaciones venideras, desarrollara la técnica del instrumento...y todo en el siglo XVII y XVIII.

¹ El registro agudo de la trompeta, que se denomina *clarino*, resulta ser de lo más complicado de ejecutar, ya que la presión, afinación y control requiere del instrumentista, incrementación de la destreza y un control técnico muy exacto para obtener un resultado creíble y bien ejecutado.

Gottfried Reiche nació el 5 de Febrero de 1667 en Weissenfels (Alemania), ciudad con una gran tradición de trompetistas, de donde también surgieron los famosos Altenburgs². En 1688 marchó a Leipzig convirtiéndose en *Stadtppfeifer*³ asistente de la ciudad, promocionando a *Stadtppfeifer mayor* en 1706. Cuando el trompetista Johann C. Genzmer murió en 1719, Reiche ocupó su puesto como *Stadtmusicus*⁴ mayor. También, al igual que el célebre trompetista Johann Christoph Pezel, compuso las *Turmmusik* -músicas de torre- y 122 *Abblasen-Stücken* -música de llamadas-, de las que sólo se conserva una, recuperada gracias a que se transcribió a partir de la que aparece en su retrato realizado por E.G. Haussmann y con una trompeta helicoidal -variante de la trompeta natural- en la otra mano.



Retrato de Gottfried Reiche, obra de E. G. Haussman

En la crónica de Johann S. Riemer, conservada en el archivo municipal de Leipzig, el Miércoles día 6 de octubre de 1734, aparece el siguiente informe:

En el día de hoy, el altamente cualificado músico y *Stadtppfeifer*, Gottfried Reiche, miembro de alto rango de la empresa municipal de músicos en este lugar, sufrió un derrame cerebral mientras volvía a su casa y cayó muerto en la calle no lejos de su domicilio. La razón de esto fue la enorme presión que sufrió la noche anterior mientras tocaba la trompeta, agravado además considerablemente por el humo que se desprendía por las luces de las antorchas⁵.

² Altenburgs. Padre e hijo, saga de célebres trompetistas oriundos de Weissenfels (Alemania) (1688-1801)

³ Stadtppfeifer: Era un *multinstrumentista*. Ejecutaba la trompeta, sacabuche, *shawm* (especie de chirimía), flauta e incluso algunos instrumentos de cuerda, en el caso de Reiche.

⁴ Stadtmusicus: Músico municipal.

⁵ Crónica de J. S. Riemer del archivo municipal de Leipzig. Traduciendo el texto consultado “Trad. a.”

Como último aspecto, basándome en las órdenes de prioridades expuestas por Londeix, y guinda del pastel de este trío de gratas consecuencias y benditas coincidencias, el gran Bach. Se ha escrito tanto sobre él que resulta casi imposible dar a conocer alguna faceta que no se haya resuelto o explicado sobre su obra y figura. Con relación a lo que se expone, señalar como anécdota que el padre de su segunda esposa Anna Magdalena, Johann Caspar Wilcken, era también trompetista de la corte de Zeitz y de Weimar. También se difunde que el padre de Johann Sebastian, Johann Ambrosius Bach era trompetista, pero según la biografía sobre el compositor que realizó C. Wolff -siendo dicha biografía la más autorizada y aplaudida por la crítica especializada- Johann Ambrosius era principalmente flautista, aunque seguramente también tocaba la trompeta. En ese sentido Johann Sebastián Bach, conocía de cerca el timbre y las características propias del instrumento aunque no hay constancia, al menos que se sepa, que el propio Johann Sebastian también interpretara la trompeta. En la época los músicos eran multi instrumentistas, pero a Bach se le otorga el órgano, clave, la viola, el violín y el canto, como por todos es sabido.

Bach tiene en su importante legado 65 obras donde aparece la trompeta y donde la literatura se desarrolla de manera magistral. Él estuvo en Leipzig desde el año 1723, como maestro cantor de la iglesia de Santo Tomás hasta su fallecimiento en 1750, por lo que coincidió durante once años con Reiche a su servicio.

La mayoría de los movimientos o números de las obras donde hay trompeta están en las tonalidades de Do y Re, que eran las que se empleaban con mayor regularidad en la época en la trompeta natural barroca, y que Bach consecuentemente también lo consideró así. El caso de Mi bemol se refiere al *Magnificat*, que después transportaría a Re en una propia segunda revisión. A continuación se expone un cuadro con la cantidad de números o movimientos que están en las diferentes tonalidades utilizadas por el compositor.

Tonalidades	Do	Re	Fa	Sib	Sol	Mib
Números	24	34	6	5	5	1

Tabla con la cantidad de números con trompeta de la obra de Bach en las diferentes tonalidades que usa

De esas 65 obras los tipos de trompetería o diferentes *ensembles* los utiliza Bach de forma rica y variada en los distintos números o movimientos. La *tromba da tirarsi*⁶, especialmente reforzando la voz de las sopranos en los coros y corales, alternándola con la trompeta natural. En muchos casos el propio Bach, señalaba la utilización en la misma partitura de este tipo de trompeta deslizante y en otras se presuponía o se interpretaban con trompeta natural en consecuencia y dependiendo del cromatismo de la partitura. Este aspecto resulta algo confuso cuando el propio Bach no señalaba en la partitura el término *da tirarsi*, siendo foco de cuestión entre los grandes intérpretes puristas de la música del mismo compositor, si utilizar una trompeta u otra. Incluso en algunas ocasiones no está claro que fuera con una trompa en vez de con alguna de las dos trompetas anteriormente mencionadas. En ese sentido el barroco tenía esa versatilidad tímbrica que provocaba la facilidad de adaptación al medio que hubiere, pudiéndose cambiar de instrumento buscando un timbre afín, aunque en Bach, por sus propias anotaciones, este aspecto lo suele tener bien atado. Son conjeturas que aparecen en escasos números dentro de la literatura para trompeta del compositor de Turingia. Roberto Pajares, en su publicación “Historia de la música en seis bloques”, expone esto al respecto:

Quizás J. S. Bach piensa en esta trompeta *-da tirarsi-* y en este intérprete –Reiche cuando escribe otros pasajes complicados para trompeta, aunque no indique expresamente “*da tirarsi*”. ¿Sacrificaría Bach la afinación precisa, el añadido de sonidos fuera de la serie de armónicos y el moverse fácilmente entre estas notas, eligiendo la trompeta natural?... Muchas de esas notas “disonantes” son breves, y es probable que un instrumentista diestro como G. Reiche fuera capaz de afinar las más prolongadas usando tensión de los labios en la trompeta “natural”⁷.

Bach propone variados números con voz solista, orquesta y trompeta, mostrándose doce de ellos junto al bajo, cuatro con tenor, uno con contralto y otro con soprano. El cuerpo de tres trompetas y timbal es el recurso más empleado en la orquesta y en una ocasión aparece esta *ensemble* junto a un bajo solista y orquesta, en otra con

⁶ Tromba da tirarsi en italiano, slide trumpet en inglés o trompeta bastarda en español, es una trompeta con una vara deslizante a la forma del trombón que solía estar en el tudel del propio instrumento. Con capacidad más cromática que la trompeta natural, con la que se utilizaba corrección labial para abordar esos armónicos inexistentes y que con la *da tirarsi* era más fácil, fiable y funcional la interpretación cromática.

⁷ Pajares Alonso, Roberto L. *Historia de la música en seis bloques. Bloque 4, Dinámica y timbre. Los instrumentos*, Madrid, Visión libros editorial, 2010, p. 225.

una contralto como solista y otra ocasión junto al cuerpo de orquesta acompañando a otro instrumento solista, en este caso el órgano, siendo totalmente instrumental. En menos números o movimientos aparecen dos trompetas, en una ocasión junto al bajo de solista y orquesta de esta forma y en otras tres con cuatro trompetas y timbal -la escritura del timbal en estos conjuntos es como si de otra trompeta se tratara en todos los casos mencionados-. Haciendo una recapitulación, el formato que Bach utiliza con mayor asiduidad es el de tres trompetas y timbal y al solista que más acompaña es al bajo. Tiene su simbología, posiblemente con la metáfora de la trinidad en las tres trompetas y porque Bach utilizaba la voz de bajo generalmente en el personaje más importante de la temática de la cantata, dándole las trompetas mayor grandilocuencia e identidad al discurso cantado que se expresaba. En el siguiente cuadro aparecen la cantidad de números donde utiliza las diversas trompeterías y agrupaciones.

Estructura	Trombada tirarsi	Trompeta natural	Trompeta y voz solista	2 trompetas naturales	3 trompetas naturales	4 trompetas naturales
Números	13	10	18	3	45	3

Tabla con la cantidad de números de las cantatas con literatura de trompeta, donde aparece los diferentes tipos de dicho instrumento y las veces que repetía los diversos ensembles que conformó con la trompetería, usualmente acompañada de timbales.

En las cantatas y oratorios donde aparece la trompeta en alguno de sus diferentes números, Bach suele comenzar con dicho instrumento en el primer movimiento -junto a la orquesta y coro-, siendo común en él, mediante un coro inicial en la mayoría de las ocasiones, y también de forma general suele finalizar con un coral -que a veces permuta por otro coro- donde la trompeta suele duplicar la voz de la soprano. A continuación se expone un cuadro donde aparecen la cantidad de números o movimientos donde se introduce la trompeta, señalando también las diferentes formas musicales barrocas utilizadas por el autor, estando en ocasiones en distintas zonas de la propia cantata.

Forma	Coral	Coro	Aria	Duetto	Recitativo	Sinfonía	Sonata	Aria y Recitativo	Aleluya	Marcia
Números	33	65	24	4	5	3	1	2	1	1

Tabla con la cantidad de número que se utilizan en las diversas formas que utiliza Bach en las cantatas donde hay trompetería.

Con respecto a la temática en las cantatas y oratorios, destacar que también reitera a veces en ella. Entendiendo que Bach no siempre escribía solamente música por música, sino que como ya es bien sabido, la simbología tiñe de forma constante su obra como más adelante señalaré en algunas de sus composiciones, es de destacar las temáticas en las que repite la trompeta en la partitura más de una vez a lo largo de los ciclos y calendarios. Señalar que en lo referente a la música religiosa, las trompetas aparecen casi siempre en el calendario litúrgico de gran relevancia, mientras que en el resto de los domingos del tiempo llamado ordinario, que los protestantes (fe confesa de Bach, la luterana) llaman primer, segundo, tercer... domingo después del domingo de Trinidad, apenas existe ninguna cantata con trompeta. Esto demuestra que el significado de la trompeta en ese sentido era la de alegría, júbilo y gozo. Casi toda la obra de Bach está condicionada por la religión, incluso en el periodo de la corte de Köthen, donde por causa del calvinismo, religión que profesaba su regente el príncipe Leopold, Johann Sebastián se vio en la obligación de componer su obra instrumental, ya que la religión de Calvino era más radical que el luteranismo y prohibía toda música en la liturgia, salvo algún caso aislado de un canto o similar. Por lo que gracias al calvinismo, Bach nos legó sus obras maestras instrumentales, paradójicamente (los biógrafos señalan que de la época Köthen, se han perdido casi 200 obras...drama inigualable si es así). En el siguiente cuadro se expone la asiduidad de repeticiones temáticas que Bach consideró.

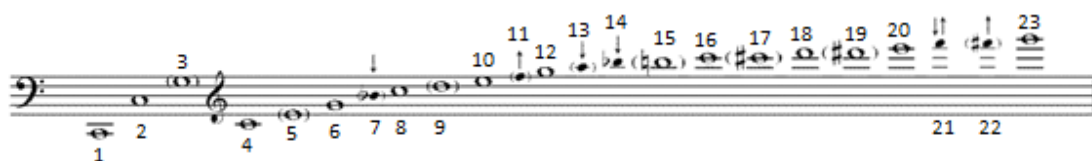
Temática	Ascensión	San Miguel	Toma de posesión	Felicitación/onomástica	Pascua	Pentecostés	Navidad	Año nuevo
Veces	3	4	5	5	4	5	4	3

Tabla con la cantidad de veces que se repiten las temáticas más usuales en las cantatas con trompeta.

Como se reseñó con anterioridad, la trompeta natural es un instrumento cuyos recursos se ven limitados por su propia naturaleza. Ciertamente es que el instrumento es orgánico como ninguno desde su génesis, su carácter es ceremonial y pomposo, evoca al alma más salvaje y siempre se utiliza en ocasiones especiales e importantes. Referencias bíblicas rondan sobre el centenar al respecto, donde se vincula el aviso de que Dios va a hablar después del sonido metálico de la trompeta, con el poder de convocatoria expreso o el de movilización del pueblo, aclamación y adoración, entre otras correspondencias, como aparece especialmente en el libro bíblico de *Números* o en las profecías del

Apocalipsis, con las celebérrimas siete trompetas que anunciaban el juicio a Roma. También contemporáneos de Bach utilizan la trompeta ya no sólo como recurso compositivo, sino con una simbología que redundaba en el carácter ceremonial del instrumento, como pasa en el oratorio *Oda al día de Santa Cecilia*, HWV⁸ 76 de G. F. Händel. En el número cinco de este bello oratorio, *The trumpet's loud clangour*, relata su texto que el sonido estrepitoso de la trompeta incita a coger las armas, asociando así al instrumento con la guerra, o en el número once de la misma composición, donde el texto preludia a una bellísima llamada de trompeta, que aparece como aviso eterno de la creación divina del mundo con la relación expresa de la conformación de la armonía, todo ello teñido presuntamente con influencias pitagóricas, temáticamente hablando. En este sentido, quizás Bach trasciende y aunque usa los motivos melódicos y métricos militares o ceremoniales con los que se relacionan a la trompeta casi por decreto, también la desarrolla melódicamente de forma excelsa y será precedente para el posterior florecimiento de la literatura del instrumento. Es posible que la persona y talento de Reiche, pudiera haber jugado un papel importante en estas maravillosas decisiones estéticas del compositor, además del progreso de los constructores de trompeta que en la época ya eran muy eruditos al respecto.

La trompeta natural y su serie armónica se expresa en la siguiente imagen



Serie armónica de la trompeta natural.

Una característica peculiar de la serie armónica natural de la tubería es que sucesivamente en cada octava va incrementándose el número de notas que nacen de forma natural con respecto a la anterior octava, dependiendo el mayor número de armónicos de la tesitura donde se encuentren y por ende apareciendo intervalos de menor distancia cada vez que se avanza ascendentemente, siendo su fin indefinido -

⁸ Abreviatura del término alemán Händel-Werke-Verzeichnis, catálogo más común para las obras de Händel.

en la imagen aparecen dichas notas entre paréntesis-.Un maravilloso misterio más de la naturaleza. Pero resulta que las octavas más agudas, que es donde mayor número de armónicos hay, es también donde mayor es la dificultad de ejecutarlos. Las notas que aparecen en negro en la imagen son armónicos que también nacen progresivamente en cada nueva octava pero que por naturaleza están desafinados, cada flecha señala la tendencia de afinación -alta o baja- y considerándose éstos como armónicos impuros pero que a la postre daban más posibilidades compositivas y que seguramente Reiche, las ejecutaba uniforme al resto de los armónicos puros mediante corrección labial y por su facilidad en el registro *clarino*. Bach y él marcaron precedente a la hora de aumentar la tesitura del instrumento e interpretarla con belleza, y en generaciones posteriores de trompetistas se desarrolló este registro de forma patente y cada vez mejor ejecutado. Estos datos hacen pensar que la trompeta estaba muy viva -en desarrollo- en la época y tanto su capacidad sonora como su ámbito iban *in crescendo* y, bajo mi opinión, Reiche insufló una buena dosis de superación al respecto con su ejemplo. Bach aborda los armónicos 16 y 18 de la imagen con relativa asiduidad, en el coral final de la cantata 31 el armónico 20, y en el concierto nº2 de Brandenburgo BWV⁹ 1047, el registro *clarino* declarado en su máxima expresión llegando en tres ocasiones en el primer movimiento al armónico 23. Su dificultad, si no se tiene la técnica y talento necesario, es diabólica.

Sin embargo, tanto en la BWV 31 como en la BWV 1047, Bach no estaba en Leipzig, aunque es cierto que la primera cantata en dos ocasiones posteriores nuevamente se representó y sí que se encontraban compositor y trompetista en la ciudad. Con respecto a la BWV 1047, presuntamente, la interpretó Johann L. Schreiber, trompetista de la corte de Köthen y con respecto a Reiche, el insigne historiador Don L. Smithers dice lo siguiente: “Podemos suponer sensatamente que Reiche fue intérprete del segundo concierto de Brandeburgo bajo la dirección de Bach con el *Collegium musicum*, en uno u otro de los lugares donde se sabe que actuó ese conjunto”.¹⁰ Además en la época era usual que instrumentistas foráneos fueran a reforzar agrupaciones

⁹ Abreviatura del término alemán Bach-Werke-Verzeichnis, catálogo que se utiliza para numerar las obras de Bach.

¹⁰ Don Smithers, *Bach, Reiche and the Leipzig Collegia Musica*, Historic Brass Society Journal, Volumen II (1990), p.30. Traduciendo el texto consultado “Trad. a.”

musicales de las localidades vecinas, por lo que es posible que Reiche lo interpretara en Weimar u otra ciudad, sin quitar por supuesto el mérito inicial de Schreiber.

Siguiendo algunos preceptos del organista y escritor Albert Schweitzer de su libro *Bach, el músico poeta*, donde realiza un estudio de la simbología expresa de Bach en sus composiciones, y basándome en la publicación de Daniel S. Vega Cernuda, *Bach: Repertorio completo de la música vocal*, a modo de guía estructuraremos de forma breve algunos aspectos en este sentido en toda la música del compositor con trompeta y también otros matices característicos catalogadores de ellas a nivel formal, estructural y trompetístico, señalando sólo los números donde aparece el instrumento.

BWV 5. Cantata para el domingo 19º después de la Trinidad “*Wo soll ich fliehen hin*” -¿A dónde huiré yo?-, 1724. Nº 1 coro, *tromba da tirarsi*, coro y orquesta, donde la trompeta refuerza la voz de la soprano. Nº 5 aria, trompeta, bajo y orquesta. Como señala Daniel Vega en su publicación sobre el repertorio completo de Bach: “La trompeta parece reflejar la agitación del ejército militar, a la que alude el texto, haciendo oír toques de carácter militar, en los que el silencio de corchea es el silencio con que se le pide que enmudezca”.¹¹

Aria Nº 5, Bwv 5

J. S. Bach

Vivace

Trompeta D

Métrica característica y simbólica de la trompeta en el Aria Nº5, de la BWV 5.

BWV 10. Cantata para la purificación de María “*Meine seel erhebt den herren*” -Mi alma ensalza al Señor-, dedicada a la Virgen María, 1724. Nº 1 coro, *tromba da tirarsi* coro y orquesta y aquí la trompeta duplica la voz de soprano y contralto de forma encadenada. Nº 5 duetto, trompeta, alto, tenor, dos oboes y continuo. Termina la cantata con un coral donde la *tromba da tirarsi* refuerza la voz de soprano de nuevo.

¹¹ Daniel S. Vega Cernuda, *Bach repertorio completo de la música vocal*. Madrid, Cátedra, 2004, p. 38

BWV 11. Oratorio de Ascensión “*Lobet gott in seinen reichen*” -Alabad a Dios en su reino-, 1735. Tres trompetas, timbal, coro y orquesta en el primer y noveno número.

BWV 12. Cantata para el domingo *jubilate* “*Weinen, klagen, sorgen, zagen*” -Lágrimas, suspiros, preocupaciones y temores-, 1714 y en 1724 revisada. En su sexto número en el aria con trompeta natural a forma de coral, tenor y continuo. Finaliza doblando la voz de la soprano en el coral final.

BWV 19. Cantata para la fiesta de San Miguel “*Es erhub sich ein Streit*” -Se levantó una gran batalla-, 1726. Nº 1 coro y nº7 coral con tres trompetas, timbal, coro y orquesta. En el nº 5 aria, la trompeta a forma de coral -melodía que aparece en la Pasión según San Juan-, tenor y orquesta.

BWV 20. Cantata para el 1er. domingo después de la Trinidad “*O ewigkeit du donnerwort*” -¡Eternidad! Palabra tronante-, 1724. Nº 1, 7 y 11 coro, tromba da tirarsi reforzando el soprano. El número ocho es un aria -en su segunda parte- y la trompeta aparece a forma de fanfarria junto al bajo solista, tres oboes y continuo. El propio texto de la pieza dice “Despertad antes de que suene la trompeta que os convocará ante el tribunal del juez del mundo”. Sin duda no se puede ser más explícito a la hora de la instrumentación, aunque se podría también entender en la escritura del texto una referencia al trombón en vez de la trompeta.

BWV 21. Cantata para el domingo 3er. después de la Trinidad “*Ich hatte viel Bekümmernis*” -Me encontraba con el corazón lleno de tribulación-, 1714. Utiliza el recurso de tres trompetas, timbal, coro y orquesta, en el número 11 coro.

BWV 29. Cantata para la toma de posesión del consistorio (cuando se indica este fin, se refiere a que son tomas de posesión para el nuevo *Conzejo* del ayuntamiento de Leipzig, que en aquel tiempo era una ciudad libre que dependía de la corte de Dresde) “*Wir danken dir, Gott, wir danken dir*” -Te damos gracias, Dios, te damos gracias-, 1731. Nº 1 sinfonía instrumental con tres trompetas, timbal y orquesta, que continúan en el nº 2 coro. En el nº 8 coral, con la misma instrumentación y se enfatizan los finales de la primera y última frase del coral por la trompetería, dando así mayor interés al texto.

BWV 30. Cantata para fiesta de San Juan “*Freue dich, erlöste schar*” -Alégrate, muchedumbre redimida-, 1737. Nº 1 coro, tres trompetas, timbal, coro y orquesta -presuntamente escrito más tarde y no de la mano de Bach-. El número 12 es una copia del primero.

BWV 31. Cantata de Pascua “*Der himmel lacht, die erde Julibiert*” -El cielo ríe, exulta la tierra-, 1715. Nº 1 sonata, tres trompetas, timbal, coro y orquesta, comenzando con una fanfarria con toda la orquesta a *tutti* y es instrumental. Nº2 coro, tres trompetas y timbal, coro y orquesta y el nº 9 coral, con la misma instrumentación.

BWV 34. Cantata del domingo de Pentecostés “*O ewiges feuer, o ursprung der liebe*” - Oh eterno fuego, oh fuente de amor-, 1740-45 (1726, primitivamente era una cantata nupcial). Nº 1 y 5 coro, con tres trompetas, timbal, coro y orquesta.

BWV 41. Cantata para la fiesta de año nuevo. “*Jesu, nun sei gepreiset*” -Jesús, sé glorificado-, 1725. Nº 1 coro y 6, coral, ambos con tres trompetas, timbal, coro y orquesta.

BWV 43. Cantata para la fiesta de la Ascensión. “*Gott fähret auf mit jauchzen*” -Dios asciende, cantadle-, 1726. Nº 1 coro, tres trompetas, timbal, coro y orquesta. Nº 7 aria, trompeta, bajo y continuo. Nº 11 coral, tres trompetas doblando las voces de sopranos y de alto.

BWV 46. Cantata del domingo 10º después de la Trinidad. “*Schauet doch und sehet*” -Mirad y ved-,1723. Nº 1 coro, *tromba da tirarsis*, coro y orquesta, doblando la soprano como en la coral que cierra la cantata. Nº 3 aria, trompeta, orquesta y bajo.

BWV 48. Cantata del domingo 19º después de la Trinidad. “*Ich elender mensch, wer wird mich erlösen*” -¡Ah hombre desdichado! ¿Quién me librá?-,1723. Nº 1 coro, con trompeta, coro y orquesta. Nº 3 y 7 coral y en ellos la trompeta va doblando la voz de soprano como en otras ocasiones.

BWV 50. Cantata san Miguel. “*Nun ist das heil und die kraft*” -Ahora se ha realizado la salvación y el poder- Solo se conserva un coro inicial con tres trompetas y timbal.

BWV 51. Cantata del 15º domingo después de la Trinidad. “*Jauchzet Gott in allen landen!*” -¡Exaltad a Dios en toda la tierra!-,1730. Nº 1 aria, a modo de concertante entre la trompeta -con un intervención muy virtuosística- y soprano. El hijo mayor de Bach, Friedemann, añadió otra parte de trompeta y timbal, que le dio más pomposidad. Finaliza la cantata con un aleluya. De gran importancia en la literatura de la trompeta esta cantata.

BWV 59. Cantata de la fiesta de Pentecostés. “*Wer mich liebet, der wird mein wort halten*” -El que me ama guardará mi palabra-, 1723. Nº 1 duetto, con dos trompetas, timbal y orquesta, soprano y bajo.

BWV 63. Cantata para el primer día de Navidad. “*Christen, Ätzet diesen tag*” -Cristianos, grabad este día-,1716. Nº 1 y 7 coro, con cuatro trompetas, timbal, coro y orquesta. Esta cantata junto a la BWV 119, son las únicas que llevan tantas trompetas.

BWV 66. Cantata para el segundo día de Pascua. “*Erfreut euch, ihr herzen*” -Regocijaos, corazones-,1724, probablemente y se cree que proviene de una cantata profana. Nº 1 coro y solistas, trompeta -con un papel muy difícil-, coro y orquesta.

BWV 69/69^a. Cantata para el 12º domingo después de la Trinidad y toma de posesión del consistorio. “*Lobe den Herrn, meine seele*” -Alaba alma mía al señor-. Primera versión en 1723, BWV 69^a. Segunda versión en 1748, BWV 69. Nº 1 coro y nº 6 coral ambos con tres trompetas, timbal, coro y orquesta.

BWV 70. Cantata para el 26º domingo después de la Trinidad. “*Wachet! Betet! Wachet! Betet!*” -Velad, orad, velad, orad-. Primera versión en 1716, segunda en 1726. En su primera parte el nº 1 coro, la trompeta representa la venida de Jesús. Nº 2 recitativo, la trompeta con fanfarria poderosa demuestra la majestad de Jesús. Nº 7 coral, donde la trompeta dobla la voz de la soprano. En su segunda parte, en el nº 9 recitativo, la trompeta que canta un coral, el nº 10 con un aria, trompeta, bajo y orquesta, terminando con el nº 11 coral, de nuevo con la trompeta doblando la soprano, coro y orquesta.

BWV 71. Cantata para la toma de posesión del consistorio de Mülhausen. “*Gott ist mein könig*” -Dios es mi rey-,1708. Nº 1 y 7 coro y en el nº 5 aria, las trompetas a modo

fanfarrónico junto al alto. Todos los números son con tres trompetas, timbal, coro y orquesta.

BWV 74. Cantata para el domingo de Pentecostés. “*Wer mich liebet, der wird mein wort halten*” -El que me ama guarda mi palabra-,1725. Nº 1 coro, tres trompetas, timbal, coro y orquesta de igual estructura que el dúo de la BWV 59, pero con una tercera trompeta. Termina la cantata con un coral con una trompeta sola doblando la soprano.

BWV 75. Cantata para el 1er. domingo después de la Trinidad. “*Die elenden sollen essen*” -Comerán los necesitados-,1723. Nº 8 sinfonía, instrumental y con una trompeta a modo de coral y orquesta. Nº12 aria de trompeta, bajo y orquesta. Los tresillos de la parte instrumental representan la alegría y júbilo entre el diálogo de los solistas.

BWV 76. Cantata para el 2º domingo después de la Trinidad. “*Die himmel erzählen die ehre Gottes*” -Los cielos proclaman la gloria de Dios-,1723. En su primera parte en el primer coro aparece una trompeta sin duplicar voces, coro y orquesta. El nº 5 es un aria de trompeta, bajo y orquesta. El nº 7 coral, una trompeta que muestra las frases del coral a priori y después se une al coro doblando, acompañada de coro y orquesta. En la segunda parte, en el nº 14, un coral con trompeta sola, coro y orquesta, casi de idéntica estructura que el coral nº 7 de la misma cantata.

BWV 77. Cantata para el 13º domingo después de la Trinidad. “*Du sollt Gott, deinen Herren lieben*” -Amarás al Señor, tu Dios-, 1723. Nº 1 coro, con *tromba da tirarsis*, y en este coro aparece un claro aspecto del simbolismo de Bach, expuesto por Daniel Vega: “interviene diez veces (-la trompeta-), espaciadas por intervenciones del coro y ritornello instrumental, entonando el coral *Dies sind die heiligen zehn Gebot* (éstos son los diez mandamientos)”.¹² El nº 5, es un aria trompeta, alto y orquesta.

BWV 80. Cantata para la fiesta de la Reforma “*Ein feste burg ist unser Gott*” -Una poderosa fortaleza es nuestro Dios-, 1724. Nº 1 coro, con tres trompetas, timbal, coro y orquesta, adjuntadas por su hijo Friedemann y el coral final de la misma forma. En un día tan importante para los protestantes, el hecho de que Bach no escribiera trompetas

¹² D. Vega, *Bach repertorio...*, p. 247.

en esta cantata es posible que fuera porque era una cantata reutilizada de la época de Weimar, donde el compositor no contaba con trompetistas de buena talla o porque Reiche se encontrara enfermo. A día de hoy se suele interpretar la versión con el ya citado añadido magistral de Friedemann Bach.

BWV 90. Cantata para el 25º domingo después de la Trinidad. “*Es reisset euch ein schrecklich ende*” -Se os avecina un fin terrible-, 1723. En el nº 3 aria, con trompeta -aunque no viene estipulado el instrumento en la partitura, se presupone por la escritura, pudiéndose también entender para trompa-, bajo y orquesta.

BWV 103. Cantata para el 3er. domingo después de Pascua. “*Ihr werdet weinen und heulen*” -Lloraréis y gritaréis de aflicción-,1725. En el nº 5 aria con trompeta, tenor y orquesta, se llega al culmen de la alegría y la trompeta lleva la voz cantante con una escritura majestuosa y marcial. Finaliza con un coral con la trompeta doblando a la soprano nuevamente.

BWV 110. Cantata para el día de Navidad. “*Unser mund sei voll lachens*” -Nuestra boca se llene de risa-,1725. Nº 1 coro con tres trompetas, timbal, coro y orquesta. La base es de la obertura en Re mayor BWV 1069, sin las repeticiones de cada sección. Nº 6 aria de trompeta aportando el tema, bajo y orquesta y el nº 7 coral, trompeta duplicando a la soprano, coro y orquesta.

BWV 118. Sólo se conserva un movimiento y probablemente formó parte de un motete fúnebre. “*O Jesu Christ, meins lebens licht*” -Oh Jesús, luz de mi vida-, 1736/37. Aparecen en la partitura dos *lituus*, que son trompetas de origen etrusco y utilizadas especialmente en el imperio romano. Curiosamente estas trompetas eran usadas como símbolo en el colegio de augures (sacerdotes de la antigua Roma que practicaban oficialmente la adivinación) para distinguirlos como cuerpo sacerdotal. Junto a los tres trombones que aparecen especificados en la partitura -y que pueden simbolizar la trinidad pero no con carácter festivo ya que se trata de un funeral-, el cuerpo de sacerdotes simbolizados por los *lituus* que utiliza por primera y única vez Bach (en referencia a lo hallado). Su carácter es menor, siendo esta modalidad casi inexistente en la literatura de trompeta del compositor.

BWV 119. Cantata para la toma de posesión del consistorio. “*Preise, Jerusalem, den Herrn*” -Ensalza al Señor, Jerusalén-, 1723. Nº 1 y 7 coro, con cuatro trompetas, timbal, coro y orquesta, dando carácter triunfante y jubiloso. Nº 4 recitativo, también con cuatro trompetas, timbal, bajo y orquesta y la fanfarria de trompetas y timbal abre y cierra cada declamación, simbolizando de esta manera la nobleza de la ciudad.

BWV 120. Cantata para la toma de posesión del consistorio. “*Gott, man lobet dich in der stille*” -A ti, oh Dios, se te debe en silencio-. Antes de 1730. En el nº 2 coro, con tres trompetas, timbal-con carácter fanfárrico-, coro y orquesta.

BWV 126. Cantata el domingo de sexagésima. “*Erhalt uns, Herr, bei deinem wort*” -Consérvanos, Señor, en tu palabra-, 1725. Nº 1 coro y 6 coral, trompeta, coro y orquesta.

BWV 127. Cantata el domingo de quincuagésima. “*Herr Jesu Christ, Whar mensch und Gott*” -Señor Jesucristo, verdadero hombre y Dios-, 1725. Nº 4 recitativo y aria con trompeta, bajo y orquesta. Se basa en el texto “Cuando un día suenen las trompetas...” De gran fuerza y dramatismo, la trompeta sobresale con toques marciales.

BWV 128. Cantata para la fiesta de la Ascensión. “*Auf Christi himmelfahrt allein*” -Únicamente en la Ascensión de Cristo-, 1725. Nº 3 aria y recitativo con trompeta, bajo y orquesta, con carácter brillante y jubiloso representado por el compás ternario-muy usual con este significado en la simbología de Bach-.

BWV 129. Cantata para el domingo de la Trinidad. “*Gelobet sei der Herr, mein Gott*” -Alabado sea el Señor, mi Dios-, 1726/27. Nº 1 coro y el nº 5 un coral con tres trompetas y timbal, coro y orquesta en ambos números.

BWV 130. Cantata para la fiesta de San Miguel “*Herr Gott, dich loben alle wir*” -Señor Dios, justamente te alabamos-, 1724. Nº 1 coral con tres trompetas, timbal, coro y orquesta, describiendo el carácter guerrero de San Miguel, como protector y rival del diablo. Nº 3, aria con tres trompetas y timbal, bajo, coro y orquesta, única en su instrumentación, el bajo se acompaña de la fanfarria bélica de tres trompetas y timbal. Finaliza la cantata con el último coral también con tres trompetas, timbal, coro y

orquesta, donde la fanfarria que reproducen, subraya los finales de frase, dándole más énfasis e intención.

BWV 137. Cantata para el domingo 12º después de la Trinidad y posiblemente de toma de posesión del Consistorio “*Lobe den Herren, den mächtigen König der ehren*” -Alaba al Señor, el poderoso rey de la gloria-,1725. Nº 1 y 5 coral, con tres trompetas, timbal, coro y orquesta. Nº4 aria de trompeta que interpreta la alegre melodía del coral, tenor y continuo.

BWV 145. Cantata para el tercer día de Pascua “*Ich lebe, mein herze, zu deinem ergötzen (Auf, mein herz, des Herren tag)*” -Yo vivo, corazón mío, para tu regocijo. (Tú vives, Jesús mío, para mi regocijo)-,1729. Nº 2 coro, con trompeta que dialoga de forma canónica con la orquesta. Nº 5 aria de trompeta con carácter de *tutti*, orquesta y bajo.

BWV 147. Cantata para la fiesta de la visitación de María “*Herz und mund und tat und leben*” -Corazón, boca, hechos y vida-,1723 (1716). En su primera parte, el primer número con una maravillosa melodía de trompeta, coro y orquesta. Nº 6 coral, con *tromba da tirarsi* doblando a la soprano, coro y orquesta. En la segunda parte, en el Nº 9 un aria con trompeta que destaca en la densa polifonía con majestuosidad marcial y escalas, junto al bajo y continuo. Finaliza con un coral réplica instrumental del nº 6.

BWV 148. Cantata para el domingo 17º después de la Trinidad “*Bringet dem Herrn ehre seines namens*” -Dad al Señor la gloria de su nombre-,1723. Nº 1 coro, con trompeta que forma parte de un *concerto* o introducción instrumental, orquesta y coro.

BWV 149. Cantata para la fiesta de San Miguel “*Man singet mit freuden vom sieg in den hütten der gerechten*” -Voces de júbilo y victoria resuenen-, 1728-29. Nº 1 coro con tres trompetas, timbal, coro y orquesta y que era el coro final de la BWV 208, una cantata profana a la que se le cambió el texto. Nº 7 coral, con tres trompetas, timbal, coro y orquesta, donde el cuerpo de trompetas y el timbal solo tocan en la cadencia final sobre la palabra *ewiglich* –eternamente-.

BWV 171. Cantata para año nuevo “*Gott, wie dein name,so ist auch dein ruhm*” -Como tu nombre, oh Dios, así tu alabanza-,1729. Nº 1 coro, con tres trompetas, timbal, coro y orquesta. Toda la instrumentación va doblando las voces del coro salvo la trompeta

primera, con un tema importante. El nº 6 es un coral cuya música procede de la BWV 41 y también va con tres trompetas, timbal, coro y orquesta.

BWV 172. Cantata para la fiesta de Pentecostés “*Erschallet, ihr lieder, erklinget, ihr saiten!*” -Resonad, canciones, vibrad, cuerdas-, 1714. Nº 1 coro, con tres trompetas, timbal -representando la realeza-, coro y orquesta. El nº 3 un aria de tres trompetas, timbal, bajo y continuo.

BWV 175. Cantata para el 3er. día de Pentecostés “*Er rufet seinen schafen mit namen*” - Él llama a sus ovejas por su nombre-, 1725. Nº 6 aria de dos trompetas, bajo y continuo que refuerzan el texto donde dice que Jesús vence a la muerte.

BWV 181. Cantata para el domingo de sexagésima “*Leichtgesinnte flattergeist*” -Los frívolos espíritus veleidosos-, 1724. Nº 5 coro con trompeta, orquesta y coro.

BWV 190. Cantata para Año Nuevo “*Singet dem Herrn ein neues lied*” -Canta al Señor un cántico nuevo-, 1724. Nº 1 coro con tres trompetas, timbal, coro y orquesta y es una introducción festiva, donde la primera trompeta canta de forma excelsa. Nº 7 coral, con tres trompetas, timbal, coro y orquesta, muy similar a la BWV 41, con la fanfarria de trompetas y timbal cerrando los finales.

BWV 191. Cantata para el día de Navidad “*Gloria in excelsis deo*” -Gloria a Dios en el cielo-, 1740. No se puede asegurar que sea una cantata y la música es de la Misa en Si menor. Nº 1 coro y nº 3 coral, ambas con tres trompetas, timbal, coro y orquesta.

BWV 195. Cantata de ceremonia nupcial “*Dem gerechten muss das licht immer aufgehen*” -La luz tiene que alumbrar continuamente para el justo-, 1737. Nº 1 y 5 coro con tres trompetas, timbal, coro y orquesta.

BWV 197. Cantata de ceremonia nupcial “*Gott ist unsre zuversicht*” -Dios es nuestra confianza- 1736/37. Nº1 coro con tres trompetas, timbal, coro y orquesta.

BWV 201. Cantata sin destino especificado “*Geschwinde, ihr wirbelnden winde: der streit zwischen phoebus und pan*” -Veloces y turbulentos vientos: La disputa entre Febo y Pan-, 1729. Es un *dramma per musica* y en el nº 1, un coro con tres trompetas que representan a los vientos agitados que han de calmarse para que no molesten a la

audición del canto, acompañados de timbal, coro y orquesta. Termina con otro coro con igual instrumentación.

BWV 205. Cantata de felicitación en el cumpleaños del profesor de universidad A. F. Müller “*Zerreiſset, zersprenget, zertrümmert die gruft*” -Romped, reventad, destrozad la caverna-, 1725. Es un *dramma per música* y tiene una gran instrumentación ya que se suponía que se iba a interpretar al aire libre. Además sobre todo vientos también, quizás simbolizando en cierta forma el argumento de este *dramma per música*, ya que el protagonista principal es Eolo (dios griego del viento). Nº 1 y 15 coro, con tres trompetas, timbal, coro y orquesta, buscando la similitud con el poder y fuerza del viento y su ya nombrado dios Eolo. Nº 2 recitativo, también con tres trompetas, timbal, bajo y orquesta. Nº 11 aria de tres trompetas, timbal, bajo, trompas y continuo.

BWV 206. Cantata de felicitación al príncipe elector de Sajonia “*Schleicht, spielende, wellen, und murmelt gelinde*” -Deslizaos, olas juguetonas y susurrad suavemente-, 1734. Es otro *dramma per música*. Nº 1 y 11 coro, con tres trompetas y timbal.

BWV 207. Cantata de felicitación al Dr. G. Korrte, en su toma de posesión de cátedra. “*Vereinigte zwietracht der wechſelden ſaiten*” -Armonioso diálogo de cuerdas que se alternan-, 1726. *Dramma per música* con un primer número que es una Marcia. El nº 2, un coro con tres trompetas y timbal, orquesta y coro con sonido redoblante y que retoma el tercer movimiento del primer concierto de Brandenburgo, transportándolo de Fa a Re y reinstrumentándolo. Nº 6 duetto y ritornello, con dos trompetas que no entran hasta el ritornello. Finaliza con un coro con las tres trompetas, timbal, orquesta y coro.

BWV 214. Cantata de felicitación de cumpleaños de la princesa de Sajonia y reina de Polonia Maria Josepha “*Tönet, ihr pauken! Erschallet, trompeten!*” -¡Retumbad, timbales! ¡Estallad, trompetas!-, 1733. Esta música después se incorporará casi en su totalidad a la BWV 248 en su primera parte. Nº 1 coro, con tres trompetas con comienzo canónico, timbal, orquesta y coro. El nº 7 un aria, con trompeta, bajo y orquesta y finalizando con un coro con tres trompetas, timbal, orquesta y coro.

BWV 215. Cantata de felicitación en el aniversario de la elección del rey de Polonia Augusto III “*Preiſe dein glücke, geſegnetes ſachſen*” -Ensalza tu felicidad, bendita

Sajonia-, 1734. Se supone que se interpretaba al aire libre, de ahí la instrumentación musical. Nº 1 y 9 coro, con tres trompetas, timbal, orquesta y coro. Nº 8 un recitativo con tres trompetas que se relacionan con la guerra, timbal, orquesta y coro. Daniel S. Vega, en su publicación sobre el ya citado repertorio vocal de Bach, dice sobre esta cantata en referencia a lo que aconteció y que al principio del artículo reseñé en la crónica de Reimer:

Un suceso lamentable vino a nublar la brillantez del acto: Gottfried Reiche, el excelente y primer trompeta de Bach (al que alude en su memorándum al consistorio) sufrió al día siguiente en plena calle un ataque de apoplejía y falleció. Se atribuyó al esfuerzo de los apresurados e intensos ensayos, la interpretación al aire libre (en Leipzig con el otoño entrando y a esa hora suele hacer realmente frío) y al sofocante y nocivo humo de las antorchas (...), dice textualmente el cronista Reimer¹³.

BWV 232. Misa en Si menor. 1724-1733. En cuatro partes de la misma misa.

1.- Dentro del Gloria, el nº 4 *Gloria in excelsis deo*, nº 6 *Gratia agimus tibi* -que es una copia del coro, nº 2 de la BWV 29- y el nº 12 *Cum sancto spiritu*.

2.- En el Credo, el nº 13 *Credo in unum deum*, nº 18 *Et resurrexit* y el nº 21 *Et expecto* y aquí repite material temático de la BWV 120, su coro nº 2 de forma variada.

3.- En el *Sanctus*, el nº 22 *Sanctus* y nº24 *Osanna* y que es la adaptación de un coro inicial de una cantata perdida y se reutilizó también en la cantata BWV 215.

4.- Por último en el *Agnus dei*, en el número 27 *Dona nobis pacem* y que es una réplica del *Gratias agimus* ya citado de la misma misa, con distinto texto.

Todos estos números con tres trompetas, timbal, orquesta y coro.

BWV 237. *Sanctus* en do mayor. 1723, con tres trompetas, timbal, orquesta y coro. Sólo se conserva ese número.

BWV 243. *Magnificat*. 1723 (BWV 243^a) en Mib mayor y 1728/31 ó 1732/35(BWV 243) en Re mayor -precisamente porque era más apropiada esa tonalidad para las

¹³ D. Vega, *Bach repertorio...*, p. 689

trompetas y su color-. Nº 1 *Magnificat, Anima mea*, el nº 7 *Fecit potetian* que es un coro y el nº 12 *Gloria patri*, todas con tres trompetas, timbal, orquesta y coro.

BWV 248. Oratorio de navidad (I, III, VI) en seis partes. Dedicadas para la fiesta de Navidad, Año Nuevo, domingo después de Año nuevo y epifanía, 1734. De la primera cantata, BWV 248, I. “*Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage*” -¡Regocijaos, alegraos! ¡Arriba, ensalzaad estos días!-, dedicado para el día de navidad aparecen el nº 1 y 9 coro, tres trompetas, timbal y orquesta y coro. Nº 8 aria de trompeta, bajo y orquesta. De la tercera, la BWV 248, III. “*Herrscher des himmels, erhöre das Lallen*” - Señor del cielo, escucha nuestros balbuceos- y dedicada para el tercer día de navidad, el nº 1 -24 en todo el oratorio-, un coro, con tres trompetas, timbal y orquesta y coro. Las trompetas expresan el júbilo que se refuerza con el compás de 3/8. Y de la última cantata que forma parte de este oratorio la BWV 248, VI. “*Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben*” -Señor, cuando los soberbios enemigos se revuelvan-, vinculada a la fiesta de la epifanía y proviene en su totalidad de una primera versión ya que las anteriores eran un rescate musical de la BWV 214. En su primer número -54 en el general del oratorio- aparece un coro con tres trompetas, timbal, orquesta y coro. Las trompetas de nuevo dan la magnificencia y majestuosidad y finaliza en el nº 11 -64 en el cómputo común- que también es un coral con tres trompetas, timbal, orquesta y coro. En este último número la trompeta primera inicia la melodía de una forma enérgica y alegre, y es de gran dificultad técnica y registro *clarino* con saltos interválicos muy comprometidos.

BWV 249. Oratorio de pascua, “*Kommt, eilet und laufet, ihr flüchtigen füsse*” -Venid, vamos, apresurémonos con pie veloz-, 1735 réplica de la primitiva con diferente texto BWV 249^a, que era la felicitación al duque Christian de Sajonia-Weissenfels en su cumpleaños. “*Entfliehet, Verschwindet, entweichet, ihr sorgen*” *Schäferkantate* -Huid preocupaciones, desapareced, fugaos- y que es una cantata pastoril, 1725. El nº 1 es una sinfonía instrumental con tres trompetas, timbal y orquesta. Tiene dos tiempos, un allegro y un adagio que hace pensar que es un resto de un concierto revisado. El tercer número es un duetto y coro con tres trompetas, timbal y orquesta, tenor y bajo. Las trompetas y timbal, hacen sospechar que pudiera ser una adaptación del tercer

movimiento de los restos de concierto anteriormente citados. Y termina con otro coro con tres trompetas, timbal y orquesta y coro y aire de *giga*.

En el repertorio instrumental señalar:

BWV 1068. Suite orquestal N°3 en Re mayor de 1731. N° 1 Ouverture, n° 3 Gavotte I y II, n° 4 Bourrée, n° 5 Gigue. Con tres trompetas, timbal, orquesta y coro.

BWV 1069. Suite orquestal N°4 en Re mayor de 1725. N° 1 Ouverture, n° 2 Bourrée I, n° 3 Gavotte, n° 5 Réjouissance. También con tres trompetas, timbal, orquesta y coro.

BWV 1047. Concierto de Brandenburgo n° 2. Presentado a Christian Ludwig, *margrave*¹⁴ de Brandenburgo, 1721. Con tres tiempos, en el segundo la trompeta no toca. Este concierto está creado como una pirámide de tres picos, donde están los instrumentos de cuerda, por encima de ellos los solistas (violín, flauta de pico, oboe) y en el vértice un único solista más importante, la trompeta, la cual llega a registros que rozan el límite virtuosístico en el agudo.

Como epílogo a este escrito, destacar que Bach difunde generalmente a la trompeta como símbolo de alegría y júbilo. Gracias a su genial obra y merced de trompetistas como Reiche especialmente y junto a estos presentes de la historia de la música, el trabajo arduo de investigación de los constructores, la trompeta fue evolucionando para beneficio y bien de la música y por ende para el patrimonio artístico de la humanidad, dando así favor al milagro de las posibilidades que a veces parece un regalo divino o mágico.

¹⁴ Su significado en español se refiere a un título de marqués en Alemania.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

BARCLAY, Robert. *The art of the trumpet-Maker*. Londres: Oxford University press, 1996.

BUTT, John. *Vida de Bach*. John Butt y María Cándor (editores). Cambridge: Cambridge University press, 2000.

MILLÁN ESTEBAN, Ángel. *La trompeta, historia y técnica*. Zaragoza: Mira Editores/Mater música, 1993.

PAJARES ALONSO, Roberto L. *Historia de la música en seis bloques*. Bloque 4, Dinámica y timbre. Los instrumentos. Madrid: Visión libros editorial, 2010.

TARR, Edward. *The trumpet*. Chandler, Arizona: Hickman Music Edition, 1990.

VEGA CERNUDA, Daniel L. *Bach: Repertorio completo de la música vocal*. Madrid: Cátedra/Clásica, 2004.

WHITTAKER, W. Gillies. *The cantatas of Johann Sebastian Bach, sacred and secular*. Londres: Oxford University Press, 1959.

WOLFF, Christoph. *Johann Sebastian Bach, el músico sabio. (I) La juventud creadora*. Barcelona: Ma non troppo, Ediciones Robinbook, 2002.

WOLFF, Christoph. *Johann Sebastian Bach, el músico sabio. (II) La madurez del genio*. Barcelona: Ma non troppo, Ediciones Robinbook, 2003.

SCHWEITZER, Albert. *J. S. Bach, el músico poeta*. Buenos Aires: Ricordi americana, 1955.

Artículos

SMITHERS, Don L. "Bach, Reiche and the Leipzig *Collegia Musica*". *Historic Brass Society Journal*, 2 (1990), pp. 1-51.

Artículos tomados de internet

ARGENPRESS CULTURAL, “Música, la trompeta barroca”, *Argenpress cultural*, 29-8-2012. <<http://cultural.argenpress.info/2012/08/musica-la-trompeta-barroca.html>> (Consultado 20-12-2013).

ARYEH, Oron, “Gottfried Reiche (trumpet, composer)”, *Bach Cantatas Website*. <<http://www.bach-cantatas.com/Lib/Reiche-Gottfried.htm>> (Consultado 12-1-2014).

GEDCKE, Dale, “Baroque D Trumpets resonances”, *Bach Cantatas Website*. <<http://www.bach-cantatas.com/Topics/Trumpet-Spreadsheet.htm>> (Consultado 5-1-2014).

LEAL, Joaquín, “Lectura e interpretación de la trompeta: Barroco: Bach”, *Trumpetland*, 14-9-2012. <<http://trumpetland.com/index.php?id=10§ion=articles&cmd=details>> (Consultado 29-12-2013).

UNIVERSITY OF OREGON, “Exploring JS Bach, Mass in B minor”, *Oregon Bach Festival*. <<http://oregonbachfestival.com/digitalbach/bminor/>> (Consultado 26-12-2013).

YEARSLEY, David, “Teología política: Estado de la cuestión”, *Konturen*. <http://konturen.uoregon.edu/voll_Yearsley.html> (Consultado 23-12-2013).

Partituras.

IMSLP, Todas las cantatas y obras instrumentales con trompeta de Bach, *Petrucci Music Library*. <<http://imslp.org/>> (Consultado 10-2-2014).