

Mozart: Bellezas Robadas

Don Giovanni: Vi par che un onest'uomo, un nobil cavalier, com'io mi vanto, possa soffrir che quell visetto d'oro, quell viso inzuccherato da un bifolcaccio vil sia strapazzato?

Se imagina usted que un caballero, un noble caballero, como tengo el orgullo de considerarme, puede permitir que esa pequeña cara dorada, esa dulce belleza, sea robada por un bruto zoquete?

Mozart dejó a los trompistas un legado perdurable de composiciones emblemáticas. Como los contrabajistas, constantemente son preguntados si alguna vez han "deseado ser flautistas" - desconocidos silban a los trompistas los primeros compases del famoso Rondo KV495, deseando inocentemente poder ponerse en su piel. O eso, o cantan "Yo encontré mi trompa, galés" en las inmortales palabras de Michael Flanders.

En este disco podemos considerar como parte central del mismo una de las composiciones más memorables que Mozart realizó para la trompa - el Quinteto en Mi bemol mayor, KV 407. Más allá de utilizar la forma más común de combinar sus obras con otras para trompa y cuerdas de finales del siglo XVIII y principios del XIX, seleccionadas arbitrariamente de entre las muchas, abandonadas y olvidadas de la época, queremos mostrar las diferentes maneras en que las obras de Mozart se "adecuan" a la trompa, o, en su caso, como Mozart "adecuaba" la obra a sí mismo. El repertorio nos ofrece la oportunidad de explorar las vidas de tres trompistas estrella de los siglos XVIII y XIX - Joseph Leitgeb, Giovanni Punto y Giovanni Puzzi, al igual que su discípulo, Barham Livius, un trompista aficionado y empresario londinense. Este periodo nos hace testigos de algunas de las obras maestras del clasicismo, escritas para trompa natural (también conocida como técnica de sonidos tapados) comenzando a vislumbrarse también el inicio de las trompas de válvulas. La trompa natural utiliza los armónicos naturales del instrumento, "abiertos", conjugándolos y manipulándolos con la mano derecha dentro de la campana del instrumento, lo que crea un amplio rango de nuevos colores.



El disco comienza con una pieza aun rodeada de misterio, el tema del **Air varié pour corno**, el cual no es otro que 'La ci darem la mano' de la ópera de Mozart Don Giovanni. Esta composición proviene de un manuscrito relacionado con el trompista Giovanni Puzzi (1792-1876) durante el siglo XIX, donde lamentablemente el nombre del compositor es indescifrable. Se cree que el autor pudo ser "Finke" o "Duché", pero por las evidencias recogidas hasta el momento no se ha podido concretar quien pudo ser el verdadero compositor de la misma.

Puzzi comenzó a despuntar cuando, antes de 1809, fue llevado por Ferdinando Paer (compositor natural de Parma, la misma ciudad que Puzzi) ante Napoleón y galardonado con una plaza en la Chapelle de l'Empereur. Gracias al apoyo de la *primadonna assoluta* Angelica Catalani, algún tiempo después aparece como solista del Parisian Théâtre Italien, convirtiéndose posteriormente en la estrella del teatro como *cor solo* (trompista principal).

Posteriormente a la caída del imperio napoleónico en 1815, el Duque de Wellington llevó a Puzzi a Inglaterra donde instantáneamente causó sensación, compartiendo escenario con los más virtuosos instrumentistas y famosos cantantes de la época como Liszt, Dragonetti, Lablache, Rubini y Pasta.

Ningún músico hubo nunca producido un sonido y melodías tan suaves y exquisitas provenientes de una trompa. Él parecía alcanzar lo imposible, y fue único como solista de tan desagradecido instrumento.

Tina Whitaker, Sicily and England, 1907.

El manuscrito fue legado a la Biblioteca Británica, conteniendo una variedad de trabajos que pudieron viajar fácilmente con los "bolos" ("gig pad") que Puzzi realizó durante sus años de fama en Londres desde la década de 1820 hasta 1850. Dichas composiciones, algunas dedicadas a Puzzi y otras compuestas por él mismo, utilizan con frecuencia material temático de las más famosas arias de ópera (de Bellini 'Oh! Divina Agnese' de *Beatrice di Tenda*), canciones de baladas ('Faithless Emma' de Sir John Stevenson) o tonadas patrióticas ('God Save the King'), todas ellas de la época, y están escritas para diferentes tipos de ensembles donde la trompa hace siempre el papel solista. El compendio de composiciones del manuscrito demuestra las habilidades que Puzzi poseía, destreza y gran virtuosismo, reflejadas perfectamente en la anónima *Air varié* de 1845.

El *Air varié* comienza con una típica introducción operística que lleva al oyente a esperar emociones más sombrías en el devenir de la pieza. De cualquier manera, la llegada del famoso tema, eterno favorito para variaciones y fantasías, provoca un cambio del estado de ánimo en el oyente. La primera variación solamente decora el tema añadiendo semicorcheas, siendo la segunda variación la más explosiva con escalas agudas ascendentes y descendentes. La tercera variación juega con una articulación asincopada, mientras que la sorpresa viene dada por la cuarta variación usando arpeggios en tresillos (sorprendentemente, es la causa de que la línea de trompa solista parezca garabateada al final de la página; la parte correspondiente a las cuerdas en esta variación ha sido reconstruida utilizando material de otras variaciones). La quinta y última variación tienen estilo de polonesa, desplazando la métrica de la composición por primera vez en la pieza. Esta variación final, funciona en si misma con frenesí, parando repentinamente, seguida solamente por un pacífico *Andante* que recuerda al tema principal.



La **Romanza en La bemol mayor** de Michael Haydn (1737 - 1806) para trompa y cuarteto de cuerdas es una pieza que plantea numerosas cuestiones. Se puede reconocer casi instantáneamente como una versión del segundo movimiento del Concierto para trompa Kv447 en Mi bemol mayor de W.A.Mozart. Es difícil afirmar cual de dichos conciertos fue escrito con anterioridad. El concierto de Mozart fue publicado por primera vez por Johann Anton André (Offenbach am Main). El manuscrito de André data de 1783 y se puede ver en la British Library. Estudios recientes del papel del manuscrito sugieren que es posterior a 1787. La Romanza de Haydn se cree que data de 1794 y, su primera publicación, de 1802.

Sin embargo, hay algunas ligeras peculiaridades en ambas composiciones que sugieren que no es tan sencillo como inicialmente parecía. El manuscrito de Mozart empieza inusualmente con el movimiento lento titulado "Romanza" y "Larghetto", seguido del tercer movimiento, escrito con posterioridad. Analizando en detalle la música, el misterio se acrecienta, conteniendo cada trabajo pasajes que serían difícilmente concebibles de componer sin haber tenido constancia previa de la otra versión. Mozart y Michael Haydn fueron grandes amigos, hasta el punto de que Mozart ayudo a Haydn en 1783 siendo el "compositor en la sombra" de un pedido de dúos para violín y viola encargados a Haydn por el Arzobispo de Salzburgo, quien por encontrarse enfermo, no pudo finalizarlos. Otro de los trabajos de Mozart como la Sinfonía N° 37 en Sol mayor KV444/ 425ª es, de hecho, un trabajo de Michael Haydn con algunos cambios realizados por Mozart. Una explicación plausible puede ser el hecho de que Haydn tuviese que escribir un concierto de trompa y, habiendo completado el movimiento lento, no pudiese acabar el encargo y le transfiriese el trabajo a su amigo, para, posteriormente, retomar su boceto y completar el trabajo con su idea original. El tema principal de la Romanza es en muchos sentidos más majestuoso y noble que la propia versión de Mozart. La gentil y benevolente atmosfera creada se rompe en un turbulento pasaje de cuerdas solas. De cualquier manera, es una tormenta pasajera y con la entrada de la trompa retoma el carácter calmado.



Para algunos, Barham Livius (1787 - 1865) es recordado solamente como un notorio ladrón. Livius el dramataista, compositor, trompista y pianista, pudo no haber sido el más exitoso empresario en el Londres del siglo XIX, pero con seguridad, fue prolífico - componiendo música trivial, escribiendo en muchos casos sus propias interpretaciones (*All in the Dark, or, The Banks of the Elbe; Henri Quatre and the Fair Gabrielle; Benyowsky, or, The Exiles of Kamschatkey*). También fue hábil traduciendo y haciendo arreglos de composiciones de Auber (*Léocadie* en 1825, *La Muette de Portici* en 1829), Onslow (*Le Colporteur*, 1831) y Weber (*Abu Hassan* en 1823 y *Der Freischütz, or, The Wild Huntsman of Bohemia* en 1824). Ha sido por su conexión con Weber por lo que ha pasado a la historia -es posible que injustamente. Descrito como Livius, "Coronel de los Húsares", llegó a Dresde en 1822. Durante este tiempo se acercó a Weber con la intención de adquirir varias partituras suyas para interpretarlas en Drury Lane. Los detalles exactos de su trato no están claros pero posteriormente, después de interpretar *Der Freischütz* en Covent Garden (no en Drury Lane como Livius había prometido), parece ser que Weber no recibió el dinero que le correspondía por el contrato que había acordado con Livius.

Livius estudió trompa con Giovanni Puzzi, y su **Concertante para pianoforte, trompa, viola y violonchelo, arreglado de una Sonata de Mozart**, es la última pieza del manuscrito asociado a Puzzi (nombrado anteriormente). La "Sonata de Mozart" es de hecho, el trio en Mi bemol mayor para clarinete, viola y piano, Kv 498, también conocido como "Kegelstatt". La obra original de Mozart fue dedicada a Franziska von Jacquin (1769 - 1850) una estudiante suya de piano, hermana de Gottfried von Jacquin (1767-1792) con quien Mozart "colaboró", más concretamente como compositor en la sombra en un puñado de composiciones (como *Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte*, KV520, *Das Traumbild*, KV530, y *Io ti lascio, o cara, addio*, KV621a). La primera interpretación del trio

"Kegelstatt" (nombre que define el callejón por donde circula la bola para derribar los bolos en la bolera) tuvo lugar en la casa de Jacquin con Franziska como pianista, Wolfgang tocando la viola y el eminente Anton Stadler al clarinete.

La elección del instrumento y la técnica utilizada para interpretar la composición está fuertemente influenciada por un instrumento de la colección del Horniman Museum en Londres. Construido en 1814 por el eminente fabricante Lucien-Joseph Raoux, este instrumento es conocido por haber pertenecido tanto a Livius como a su maestro Giovanni Puzzi. Originalmente fue una trompa natural, la cual fue, probablemente, encargada por Livius, añadiendo dos válvulas adicionales. Sauterelle (forma francesa de definir "saltamontes") es el nombre dado al set de válvulas que pueden ser añadidas o quitadas de la trompa natural, y fue un ingenioso desarrollo para el instrumento en los primeros años del inicio de las válvulas. Livius escribió el concierto Concertante para trompa incluyendo numerosas notas fuera de la escritura típica para trompa natural, aunque algunas secciones están compuestas según los inicios del desarrollo de la técnica de los sonidos tapados. Esta técnica "mixta" era muy común en la época, usando la técnica más primitiva de sonidos tapados, conjuntamente con la más novedosa de las válvulas, creando así un rango completo de nuevos timbres que habrían sido imposibles en los instrumentos anteriores, y habría sido inapropiado en instrumentos posteriores. Es esta técnica mixta la que ha sido usada en esta grabación.

Conforme progresa el trabajo, la confianza de Livius componiendo para dicho ensemble se incrementa. El primer movimiento contiene mayor vigor, enmarcado como *Allegro con brio*, en comparación con el *Andante* original de Mozart. En mayor o menor medida transporta la voz de la trompa al clarinete, dejando intacta la parte de viola salvo por algunos pequeños cambios en la figuración y añade la parte del violonchelo para acolchar o mitigar la parte del bajo, tradicionalmente escrito para piano. En el *Menuetto y Trio*, el violonchelo comienza interpretando un rol más provocativo, compartiendo material temático original del clarinete en el Trio mientras la trompa descansa. La estructura utilizada por Livius difiere de la original de Mozart ya que omite la coda final del *Minueto*. El *Rondo Allegretto* final es el más sofisticado de toda la obra, incorporando momentos con mayor creatividad que en los dos movimientos anteriores, permitiendo a cada instrumentista tener momentos de mayor exposición y parloteo.



Intercalado entre cada una de estas largas obras se encuentran tres pequeños dúos de Giovanni Punto, Trois duos. Punto (1746 - 1803) nació como Jan Václav Stich en el seno de una familia de sirvientes en Žehušice, Bohemia. La destreza del pequeño para la música fue descubierta rápidamente por el Conde, quien le permitió viajar en primer lugar a Praga, donde estudió con Matiegka, posteriormente a Munich, donde estudió con Schindelarž y finalmente a Dresde, donde estudió con los trompistas más renombrados del momento como fueron Hampel y Haudek. Stich huyó de una vida dedicada a la servidumbre a su vuelta a casa en Bohemia y se embarcó en lo que fue una de las más prominentes carreras de la historia de cualquier trompista, bajo una nueva identidad italianizando su nombre, Giovanni Punto.

Compuso un gran número de obras, mayormente para trompa, pero también dedicadas a otros instrumentos solistas como violín (instrumento que él también tocaba con virtuosismo) y flauta. Su destreza como trompista fue tal que su propio nombre, Punto, fue el mayor y más famoso reclamo cuando Beethoven estrenó su Sonata para fortepiano y trompa Op.17 en Viena en 1800. Mozart fue otro gran admirador suyo, escribiendo y dedicándole en 1788 la Sinfonía Concertante (KV Anh.9 [279B]), sobre la cual Leopold, el padre de Mozart, hizo el famoso comentario "Punto toca magníficamente". Punto fue igualmente admirado tanto por su talento como compositor, como por el de instrumentista, aclamado por Christian Schubart como "indiscutiblemente el mejor trompista del mundo... Sus composiciones son excelentes, tanto como su manera de interpretar, demandando siempre instrumentistas de alto nivel - No están escritas para principiantes" (*Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, 1806).

Estos tres movimientos cortos del segundo dúo (**Deuxième duo**) fueron publicados en París en 1802 en una colección de tres dúos para trompa y fagot. En el ánimo de numerosas obras del presente disco - reorganizaciones y otras asignaciones - la parte de fagot ha sido directamente transcrita para violonchelo. Aparentemente simples, las composiciones requieren un gran nivel y soltura con la técnica de sonidos tapados, como mayormente utilizaba Punto en el registro medio. En los tres movimientos las dos líneas están entrelazadas, con los dos instrumentos interpretando ambos roles, línea melódica y acompañamiento, intercambiándose con gran presteza.



Leitgeb hechizado por su talento para dibujar con un desagradecido instrumento el sonido más halagüeño, precioso y expresivo.

L'Avant-Coureur, 23 Abril 1770

Joseph Leitgeb [Leutgeb] (1732 - 1811) es conocido por el público como trompista y amigo de Mozart. Es con frecuencia recordado por ser objeto de vulgares burlas por parte de Mozart (llamándole "Leitgeb, el buey, el trasero y el tonto"), y por ser (erróneamente) conocido como "el quesero". Leitgeb es retratado como modesto, un tipo humilde, con excesiva tendencia a ser vilipendiado en el círculo de Mozart y por consiguiente también a ser el destinatario de tantas maravillosas obras del grandioso compositor durante las décadas de 1780 y 1790 - incluyendo el Quinteto en Mi bemol mayor (circa 1782 - 84). Leitgeb, de hecho, tuvo una carrera muy renombrada, viajando intensamente como solista virtuoso, interpretando frecuentemente dicho rol en la ciudad de Viena, su hogar, donde comenzó a recibir conciertos escritos expresamente para él de compositores como Michael Haydn, Leopold Hofmann y Carl Ditters von Dittersdorf. Tristemente muchas de las obras que se le dedicaron se han perdido. Es sabido que tuvo una extensísima colección de manuscritos originales, incluidos muchos trabajos de Mozart, pero, durante el final de su vida muchos fueron vendidos para obtener los fondos necesarios para vivir.

Uno de dichos trabajos manuscritos del propio Mozart pudo ser el **Quinteto en Mi bemol** mayor para trompa, violín, dos violas y violonchelo. Es una pena que el paradero de dicho manuscrito sea actualmente incierto; la última vez que se supo de él fue en una venta en Londres en marzo de 1847. Después de la muerte de Mozart el editor André preguntó a su viuda Constanze por numerosos manuscritos, incluido dicho quinteto, y ella le aseguró que Leitgeb tenía una copia del mismo - pero Leitgeb "vivía en los suburbios" y encontraron muchas dificultades para localizarlo. André se vio obligado a buscar una fuente de información para poder realizar la primera edición de la obra en París circa 1802. Esta es la edición que hemos utilizado para la grabación.

Este quinteto es considerado una de las obras de cámara más trascendentes para trompa. Mozart, como violista, eligió conjugar el timbre de la trompa natural con dos violas en lugar de elegir el tradicional cuarteto de cuerda. A pesar de que esto pueda parecer contradictorio - el peligro de redundar en la igualdad de un registro y colores con la trompa y la viola que embarre el sonido del ensemble- ha tenido la ventaja de crear un precioso equilibrio de la trompa y el violín solista dentro del particular y melodioso ensemble. La apertura a modo fanfarria del *Allegro* estalla con energía y rápidamente da lugar a una respuesta más introspectiva. La escritura para trompa muestra, cómo a Leitgeb le es demandado un registro de dos octavas y media, llegando al registro más agudo del instrumento con muchos saltos arpegiados y escalas. La trompa no alcanza la gloria completa ya que Mozart escribe pasajes donde la trompa y el violín pelean el uno con el otro. Es, en el glorioso y lírico *Andante*, al igual que en los movimientos lentos de los otros conciertos de Mozart, donde éste explota una de las más famosas habilidades de Leitgeb, la habilidad de "cantar... tan perfecta como la más dulce, interesante y rigurosa voz" (*Mercur de France*, 1770). En el último *Allegro* Mozart tira por la borda su invariable costumbre de utilizar el carácter de la trompa de caza como en sus otros trabajos y en lugar de ello, hace del final una fiesta de música folclórica juguetona, en la cual su escritura desmiente por completo la idea de que la trompa natural era, de alguna manera, un instrumento limitado.

Anneke Scott



Nota a la práctica interpretativa

La interpretación de Ironwood está basada en la fascinación del mundo sonoro del siglo XIX Europeo, cuando los instrumentos, composiciones y estilos interpretativos experimentaron en algunos aspectos un cambio rápido y radical. Los instrumentistas de cuerda continuaron tocando cuerdas de tripa, pero los instrumentos fueron modificados desde el Barroco hasta el Clasicismo tardío, permitiéndoles producir un mayor sonido y aumentar la proyección. La mayoría de los instrumentistas de cuerda utilizaban arcos de transición (pre-Tourte) o Tourte. Los violonchelistas continuaron tocando sin pica, sujetando el chelo entre las piernas.

Los constructores de pianos vieneses e ingleses (seguidos de cerca por los franceses) dominaban el ámbito, fabricando esencialmente instrumentos de madera con cuerdas directas o paralelas, abarcando un registro entre las cinco octavas y media y las seis octavas. Comparado con el piano moderno este instrumento tenía un sonido mucho más ligero y transparente, con nítidos registros tonales debidos al encordado, al tamaño del martillo y al de las cubiertas. Esta época experimentó un incremento de pianistas virtuosos que comenzaron a viajar, tocando cualquier instrumento que encontraban en el lugar de los conciertos, sin respeto al estilo o registro.

Los instrumentistas de cuerda utilizaban básicamente un sonido puro, con un vibrato sutil solamente en las notas de mayor importancia. Los portamentos y derivados comenzaron a ser utilizados como un recurso expresivo para realzar el legato, evitando así cambiar de cuerda, por lo que dicho matiz tonal podía mantenerse uniformemente durante las melodías. Las cuerdas utilizaban predominantemente arcos "en la cuerda" (legato) utilizando solo ocasionalmente arcos rebotados (spiccato o similar) para crear efectos especiales.

Para los pianistas, el legato (más que no-legato) se convirtió en la norma, a menos que el compositor especificase otro tipo de articulación. Los pianistas, al igual que sus predecesores los clavecinistas, hacían un particular uso de la dislocación (separación de la melodía del acompañamiento) y acordes arpegiados (incluso cuando no estaban marcados por el compositor) para enfatizar la melodía, realzar la textura y crear énfasis agógico. Durante esta época, los instrumentistas alteraban a menudo los ritmos de la música para enfatizar el carácter retórico de algunos pasajes o para crear variaciones en pasajes que se repetían. Esta práctica se encuentra hoy en día en el jazz y en la música popular, pero rara vez es escuchada en la mayoría de músicos de música clásica, donde la fidelidad a la notación legada por el compositor se ha convertido en la norma.

La modificación del tempo era también afín a la alteración rítmica. Los músicos cambiarían el tempo para adaptarlo al carácter y al estado anímico de la pieza, destacar crescendos o diminuendos, o definir la estructura musical de la pieza. Dentro de los signos utilizados para la notación en articulación, la ligadura estaba considerada una de las más importantes. No solamente describía una ligazón suave entre notas (legato), sino que también ubicaba el fraseo - con mayor énfasis al inicio de la ligadura, con disminución de sonido al final de la misma, incluyendo en ocasiones la abreviación de la nota final, lo cual se aplicaba también a ligaduras entre dos, tres, cuatro o más notas.

Todas estas prácticas y muchas otras más están bien documentadas en fuentes escritas de la época, continuando vigentes durante el siglo XIX, pudiendo ser escuchadas en veneradas grabaciones de inicios del siglo XX, interpretadas por artistas formados a finales del siglo XIX.

Neal Peres Da Costa

Traducción - M^a Antonia Riezu González

