

De trompetas, clarines y algún complemento

FEDERICO CALABUIG ALCALÁ DEL OLMO

A través de esta grabación la casa MDG (Musikproduktion Dabringhaus und Grimm) nos propone la posibilidad de escuchar todas las composiciones que los hermanos Haydn idearon para la concertación de la trompeta como instrumento solista con la orquesta clásica, actuando el joven y brillante solista Wolfgang Bauer como maestro de ceremonias. De esta forma nos invita a realizar un viaje en el tiempo a través de la segunda edad dorada de la trompeta, pasados ya los primeros fastos del instrumento en época barroca. El viaje se inicia con los primeros intentos de composiciones de corte clasicista, allá en la década de los sesenta del *ottocento*, para conjugar la actuación solista del instrumento, y concluye, al final del mismo siglo, con la fórmula que constituye -salvado el epílogo de Hummel- el culmen, comprobando así la evolución que en apenas treinta años se dio en el instrumento y en las formas musicales a su servicio.

Franz Joseph Haydn: Concierto para trompeta en Mi bemol mayor, Hob. VIIe/1; Sinfonía en Sol menor nº 83 "La gallina", Hob. I:83. Michael Haydn: Concertino para trompeta en Do mayor, P. 60; Serenata en Si bemol mayor, incluyendo el Concertino para clarín, P. 104. Wolfgang Bauer, trompeta. Orquesta de Cámara de Württemberg-Heilbronn. Ruben Gazarian, director. Productores: Werner Dabringhaus y Reimund Grimm. Ingeniero de sonido: Friedrich Wilhelm Rödding. Un CD de 77:15 minutos de duración, grabado en DDD en la Stiftskirche de Schwaigern (Alemania) los días 20 y 21 de septiembre y 2 a 5 de noviembre de 2005. MDG 601 1395-2. Distribuidor en España: Diverdi

El orden cronológico de composición de las piezas interpretadas no se aviene con el de la importancia histórica, la maestría y la fama de las mismas, sino que, como es lógico si se tiene en cuenta que la formación del repertorio es obra del romanticismo, es inverso a éstas. Sin embargo, en la grabación que comentamos, como viene siendo últimamente habitual en los lanzamientos discográficos, cualquier consideración musicológica se posterga a la comercialmente utilitaria, de forma que la exposición comienza por el final, por la obra más importante y famosa y también la última en el tiempo, pues la misma sirve de reclamo: el *Concierto* de Franz Joseph Haydn. Tras exponer dicha obra, el disco desanda el tiempo, interpretándose a continuación la *Serenata en Si bemol mayor* de Michael Haydn, probablemente la pieza menos conocida de la grabación, para acabar con el denominado *Concertino en Do mayor* del mismo autor, la obra cronológicamente primera.

Como el disco no se ofrece a precio reducido, la duración que resultaría de incluirse sólo las piezas comentadas sería insuficiente para las exigencias del mercado, haciendo necesario buscar un complemento que satisfaga los estándares. Sin embargo, la búsqueda se realiza sin demasiado interés por presentar un producto homogéneo y congruente con su

título (*Conciertos de trompeta*). En efecto, de haberse perseguido tal finalidad y a falta de otras composiciones concertantes para trompeta de los hermanos Haydn, se habría podido incluir alguna otra de las casi treinta serenatas del menor de los Haydn, si se hubiese buscado la homogeneidad de autores, o aún algún concierto dedicado al instrumento por algún compositor clásico contemporáneo (y no son pocos: Franz Qerfurth, Franz Xaver Richter, Johann Wilhelm Hertel, Johann Melchior Molter, Leopold Mozart, Johann Nepomuk Hummel, ...), si lo que se perseguía era la exposición de obras para tal instrumento. Claro está, el broche del disco podría haber sido -si se hubiera descubierto el manuscrito- el concierto para el instrumento de Wolfgang Amadè Mozart que Köchel, que lo enumeró como K. 47c, creyó existente al confiar en la afirmación de Leopold Mozart, vertida en una carta de 12 de noviembre de 1768, sobre su composición a beneficio del orfanato creado por el jesuita padre Parhammer con ocasión del viaje de padre e hijo a Viena de 1768; pero la mayoría de los musicólogos ponen en duda que el concierto llegase a existir realmente por las razones que posteriormente comentaremos. El resultado de la búsqueda (?) de un complemento para el disco es, sorprendentemente, la *Sinfonía n.º 83 "La gallina"* del maestro de Rohrau, que ni es contemporánea de ninguna de las demás piezas, ni es una pieza concertante, ni emplea trompetas. En fin, misterios insondables de la producción musical.

El Haydn menor, nacido como su hermano más famoso también en Rohrau, pero cinco años después (1737), siguió los pasos educativos de aquél, ingresando como alumno y miembro de la escolanía de la catedral de St. Stephan en Viena, para pasar después al seminario de los jesuitas de la capital imperial, obteniendo su primer empleo como organista sustituto a los doce años. Con veinte años alcanza su primer empleo a tiempo completo como compositor del obispo de Grossardein (actualmente Oradea en Rumanía, cerca de la frontera húngara). Michael Haydn desempeña su cargo hasta 1763, fecha en que le sucederá el todavía no suficientemente ponderado Karl Ditters von Dittersdorf (1739, Viena-1779, Castillo de Rothhotta (Bohemia)). Esta etapa de Michael en los confines del Imperio se caracteriza por la fruición compositiva, pues se trata de una de las más prolíficas en la creación de sinfonías, conciertos, divertimentos y piezas de cámara. Las citadas composiciones circularán y progresivamente le granjearán fama, hasta el punto de que la misma debió llegar a oídos del Arzobispo Sigismund III conde von Schrattenbach, Príncipe de Salzburgo, quien le llama para que sustituya al recientemente fallecido Johann Ernst Eberlin (1702, Jettingen-Suabia; 1762, Salzburg) como *Hofkomponist* y *Musikdirektor* de la capilla de la corte, lo que afinará a nuestro músico en Salzburg hasta su fallecimiento en 1806. En dichos puestos Michael Haydn compartirá las tareas musicales con otros músicos como el *Hofkapellmeister* Giuseppe Francesco Lolli (1701, Bolonia-1778, Salzburg), el *Domorganist* (organista de la catedral) Anton Cajetan Alsdgasser (1729, Inzell (Baviera)-1777, Salzburg) y el también *Hofkomponist* Leopold Mozart (1719, Augsburg-1787, Salzburg). A partir de 1769 también las compartió con el joven *Konzertmeister* Wolfgang Amadè Mozart, lo que les deparó de por vida una relación amistosa y de fluido intercambio musical.

No sabemos en qué medida pudo influir en el nombramiento de Michael Haydn el hecho de que el viejo Mozart, servidor leal del Príncipe durante los veinticuatro años anteriores, se hubiese ausentado unos meses antes, gracias a un permiso del Arzobispo, para realizar con

su joven hijo Amadè el gran viaje promocional que les llevó a París y Londres, del que no regresaron hasta tres años después; pero es dable presumir que si el padre hubiera conocido las intenciones del Arzobispo de nombrar un sucesor de Eberlin probablemente el viaje se habría postergado. En cualquier caso, aunque el Príncipe consolara a Leopold Mozart nombrándole *Vizekapellmeister* aquel mismo año, dicha sustitución sería el germen de los celos hacia el joven compositor que aquél sufriría el resto de sus días por haber éste ocupado un puesto al que el viejo *Hofkomponist* se sentía predestinado, celos que se manifiestan en su conspicua correspondencia. En todo caso, a ese nombramiento -¿y a un íntimo reconocimiento de inferioridad ante el arte de su rival?- debemos que el viejo Leopold se retrajera en lo sucesivo de componer y se dedicara, con mayor intensidad que anteriormente, a la educación y promoción de su genial vástago.

Tanto la *Serenata en Si bemol mayor* como la pieza originaria de la que procede el *Concertino para trompeta en Do mayor*, probablemente también una serenata, no son propiamente piezas concertantes aunque contengan en su seno movimientos que lo sean. Nos encontramos ante composiciones de circunstancias de la primera época de la larga etapa de Michael Haydn en la corte de Salzburg, compuestas como una de las obligaciones de su cargo. Las serenatas eran, en la tradición musical de la corte de Salzburg, piezas de homenaje a personajes ilustres que se hallaban de visita en el Principado o a los que se quería honrar con ocasión de nombramientos o festividades. También solía incluirse alguna serenata en los actos de celebración de fin del curso académico de la Universidad que tenían lugar cada año al final del verano. A esta tradición también parecen responder la serenata compuesta por Leopold Mozart de la que éste extrajo su *Concierto para trompeta en Re mayor* [[leer crítica](#)], así como la mayoría de las serenatas salzburguesas de Wolfgang Amadè. Normalmente las serenatas eran piezas integradas por entre siete y nueve movimientos, incluyendo no menos de dos *menuetti*, en su caso con tríos, con un movimiento inicial al modo de sinfonía italiana (obertura rápida-lenta-rápida) y uno o más movimientos concertantes para uno o varios instrumentos solistas, normalmente de viento (si bien en Mozart será de ordinario el violín). Cuando incluían más de un movimiento concertante para un mismo instrumento o pareja de ellos solían ser dos emparejados, precediendo normalmente un adagio a un allegro, de forma que resultaba sencillo extraerlos de su contexto y utilizarlos posteriormente, si las necesidades lo requerían, como un concierto para el o los instrumentos solistas. Ese debió ser el proceder de Leopold Mozart con su *Concierto para trompeta en Re mayor*, e igualmente el de Michael Haydn con su *Concertino en Do mayor*, pues ambos responden al modelo formado por un adagio inicial seguido de un allegro.

Tanto el *Concertino para trompeta en Do mayor* (P. 60) -vulgarmente conocido como 'Concierto para trompeta'- como el *Concertino* (P. 104) incluido en la *Serenata en Si bemol mayor* están diseñados para clarín, no para la trompeta ordinaria. La trompeta común de la época, de origen barroco, no estaba dotada de pistones o válvulas, por lo que su recorrido armónico era muy limitado, circunscrito básicamente a notas naturales sostenidas y a fanfarrias repetitivas que habían sido del gusto de compositores del estilo denominado severo. Recuérdese las semejanzas del adagio del *Concierto* de Leopold Mozart [[leer crítica](#)], al parecer inmediatamente anterior al referido gran viaje, con determinado movimiento de la *Música para los Reales Fuegos Artificiales* de Haendel,

apenas quince años anterior en el tiempo. El clarín era también una trompeta barroca, pero con una singular forma concéntrica del cuerpo en cuatro círculos superpuestos que disponían de agujeros en tres de los mismos, de forma que se supone que, al modo de la flauta, los dedos de la mano derecha podían alterar el tono según cuales fueran los agujeros obturados. En las piezas barrocas se solía encomendar al clarín las partes más agudas de los conjuntos de metal, ordinariamente como refuerzo de las fanfarrias, pero en la época preclásica, a la búsqueda de nuevos instrumentos susceptibles de ser utilizados como solistas para la concertación, se vio la posibilidad de dotarlo de autonomía a la vista de que las series armónicas permitidas por su registro sobreagudo ofrecían más posibilidades melódicas que las de la trompeta armónica ordinaria. Por esa razón las piezas concertantes de esta época suelen estar compuestas para clarín, pero en algunos casos –si la obra no explota al máximo el registro- pueden interpretarse en trompetas modernas con pistones.

El *Concertino en Do mayor* de Michael Haydn, aunque prácticamente coetáneo de la obra referida del viejo Mozart -se compuso casi al comienzo (1763-1764) de la actividad musical de Michael en Salzburg- se encuentra ya plenamente anclado en el clasicismo de fuerte inspiración “mannheimiana”. Escúchense al efecto los *seufzers* de la introducción orquestal [[leer crítica](#)] y los trinos y adornos de la exposición del tema del adagio, así como los contrastes dinámicos y los *crescendi* de los *ritornelli* orquestales del allegro, todos ellos puro Mannheim. Pero sobre todo el tratamiento orquestal de ambos movimientos y la línea melódica de la exposición por el solista de los temas y sus variaciones responden totalmente al modelo galante, incorporando cadencias de gran virtuosismo con explotación del registro sobreagudo del instrumento que alcanza niveles que su hermano mayor ni siquiera intentará treinta años después en su *capolavoro* y que hacen las delicias de cualquier aficionado al instrumento.

La pieza debió ser interpretada por alguno de los trompetistas de la capilla, por lo que no cabe dudar de su extraordinario nivel y virtuosismo. Bien pudo tratarse del prácticamente desconocido Kaspar Köstler o del más famoso Johann Andreas Schachtner, un músico polifacético, que además de ser el trompeta solista de la capilla, era una diletante poeta, violinista, violonchelista, y libretista. Como amigo íntimo de la familia Mozart escribió el libreto del *singspiel Zaïde* de Wolfgang Amadè. Conocemos de él sobre todo tanto por el epistolario propio como por los de sus contemporáneos. Son famosas las anécdotas referidas a su relación con el niño Amadè y su extraordinaria precocidad. En una refiere como el propio Schachtner se encontraba en casa de los Mozart interpretando un trío con Leopold cuando el niño entró en la habitación y rogó al padre que le dejara tocar la parte del segundo violín, a lo que éste se negó pues Wolfgang no había recibido la más mínima instrucción del instrumento; Schachtner intercedió y el padre finalmente cedió, pero indicándole que lo hiciera tan bajo que no se le oyera; el niño se dirigió inmediatamente al trompetista y le advirtió, para gran asombro de todos, que el instrumento de éste estaba afinado un cuarto de tono más bajo que el suyo; finalmente comenzaron la interpretación “y muy pronto me dí cuenta con asombro que yo estaba completamente de sobra. Dejé de tocar y posé mi mirada en el padre, a quien, al darse cuenta de la situación, se le escurrieron unas lágrimas de admiración y orgullo”. Precisamente Schachtner, que conocía muy bien a Amadè, refiere de él que “casi hasta los diez años de edad tenía un temor irracional a la trompeta. Sólo mostrarle el instrumento le producía el mismo efecto que si

alguien le hubiera puesto una pistola cargada en el corazón”. Pero si así de temerosa era la relación de Wolfgang con el instrumento, no parece plausible que sólo tres años después se atreviese a componer un concierto para el mismo, como afirma su padre.

En todo caso, el *Concertino* debió suponer, por estilo y por las exigencias virtuosísticas del solista, un soplo de aire fresco en aquella capilla todavía anclada en la tradición, y aunque sólo fuera por esta pieza se entendería la predisposición favorable del Arzobispo hacia su nuevo *Musikdirektor* y los celos del viejo Mozart.

La *Serenata en Si bemol mayor* de Michael Haydn es el fiel exponente del modelo que sirvió para la composición del *Concertino en Do mayor*. Orquestada para cuerda, oboes, flauta y trompas, carece de numeración en el catálogo Perger, que sólo se lo asigna (P. 104) al *Concertino para clarín* que figura en su seno, pues se trata de una pieza que, tal y como aparece en el disco que comentamos, sólo la conocemos desde la aparición reciente de una copia en la abadía benedictina de Lambach.

La *Serenata* comienza con una ‘sinfonía’ que, a diferencia del modelo tradicional salzburgués, responde ya a la forma sonata, con una exposición con da capo en la que ofrece un primer tema fugado y un segundo contrastado, desarrollo modulado a tono menor y recapitulación y coda. Podría tratarse perfectamente del primer movimiento de una sinfonía clásica. En su seno figuran sendos ‘concertinos’, el primero para fagot en un movimiento *adagio non troppo* con cadencia de fórmula cantabile -que por melodía recuerda al hermano mayor y por explotación del registro bajo y lúcidas escalas del solista, aunque no sea tan brillante, al correlativo movimiento del concierto en la misma tonalidad (K. 191) de Mozart, sólo unos años posterior. Es posible que Mozart escuchara el *Concertino* de Haydn y le sirviera de inspiración. El segundo *Concertino* se encomienda al clarín –lo que justifica la inclusión de la pieza en la grabación- en los dos movimientos, *adagio* y *allegro*, típicos, además de los dos *menuetti* con trío de rigor que actúan como piezas de transición de cada ‘concertino’ respecto del movimiento siguiente. Es reseñable que el *Concertino* que incluye la pieza, compuesto específicamente para clarín, no permita su interpretación siquiera con trompeta moderna dado su extraordinario registro sobreagudo. Mientras el *adagio* es, en este caso, expresivo de la capacidad de *fiato* del solista, el *allegro* nos devuelve al espíritu juguetón y de figuración virtuosística de la obra. En ambos movimientos, y especialmente en las cadencias, firmadas por el solista Wolfgang Bauer, se ofrecen ocasiones para que éste acredite sus dotes virtuosas para dar sobreagudos de vértigo sin problemas de seguridad. Concluye la *Serenata* con un andante scherzo y un finale de no especial significación. Aunque la *Serenata* se fecha a finales de la década de los sesenta del ottocento, la pieza provoca la sensación de ser más formularia que el *Concertino en Do mayor* ¿No necesitaba Michael Haydn impresionar ya al Arzobispo, o fue el resultado de la acumulación de deberes?

Como hemos señalado anteriormente, en los últimos quince años de su vida el viejo Leopold se dedicó a la educación y carrera de su genial hijo, abandonando prácticamente la composición. A pesar de sufrir las ironías y celos de Leopold Mozart, el *Musikdirektor* Michael Haydn asumió a su cargo la obligación hacia el Príncipe abandonada por aquél, de forma que a partir de 1770, y hasta el fin de sus días, el menor de los Haydn se volcó en la

composición de música religiosa y para la liturgia. Esa dedicación supuso el práctico abandono de la composición de piezas no sacras, del que sólo se salvaron sus sinfonías, sonatas y cuartetos más maduros, así como el *lied*, pecadillo de vejez al que se dedicó con fruición. Las piezas concertantes, de las que sólo existen tres ejemplos (para violín, trompa y clave, respectivamente) en el catálogo de Lothar Perger durante sus últimos treinta y seis años de vida, y en particular las dedicadas a la trompeta o clarín, constituyen el sacrificio resultante de esa piadosa dedicación.

Así como Michael Haydn compuso para la trompeta como solista prácticamente al comienzo de su carrera y después se olvidó de la misma, el acercamiento de su más famoso hermano mayor al instrumento metálico se produce en su ocaso vital, en el momento más álgido de su genio. Haydn compuso piezas concertantes para su propio instrumento, el *klavier* [[leer crítica](#)], y para otros instrumentos (el violín, el barytono (1), la “lyra organizata” (2), el violonchelo [[leer artículo](#)] el oboe, la flauta, el fagot y la trompa), pero no hay constancia de que se fijase en la trompeta, quizá porque su carácter percutivo y tronante y su limitada serie armónica no se avenían a las progresivas exigencias melódicas y dialécticas de sus conciertos. Pero esto cambió, al parecer, cuando conoció, allá por 1792, a Anton Weidinger (1767, Viena-1852, Viena), virtuoso trompetista de la orquesta del Teatro Imperial, según los cronistas con ocasión de la propia boda de Weidinger. Este virtuoso estaba empeñado en conseguir lo que habían intentado otros instrumentistas de la generación anterior, Ferdinand Kolbel y Johann Georg Albrechtsberger entre ellos: que la trompeta superase el *handicap* de su limitada serie armónica. Weidinger pensaba conseguirlo mediante la adición de llaves, precedentes de las modernas válvulas, al modo de las que luego se emplearían en el saxofón. Sobre mediados de la década Weidinger consiguió diseñar y construir un instrumento que permitía un registro cromático completo de una extensión de dos octavas, de forma que, limitándose a dicha extensión ya podían interpretarse piezas en cualquier tonalidad y -aún más importante para los gustos clásicos ya asentados- modular con propiedad. El virtuoso insistió ante su amigo para que éste compusiera una pieza concertante para el instrumento en orden a demostrar sus capacidades. El resultado de la insistencia es el *Concierto para el instrumento en Mi bemol mayor* (Hob. VII e/1), el más famoso -junto al de Hummel- de todos los conciertos para trompeta y el último de los conciertos -y de las composiciones puramente instrumentales para orquesta- del maestro.

El viejo Franz Joseph lo escribió en 1796 mientras componía *La Creación*. El concierto no se estrenó, sin embargo, de forma inmediata. Weidinger quería estar seguro de su dominio del instrumento recién creado y comenzó a utilizarlo con piezas de menor calado, hasta que consideró llegado el momento. Este tuvo lugar en marzo de 1800. Una crónica del *Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig sobre un concierto que Weidinger ofreció en 1802 indica que lo consiguió, pues ensalza que “el instrumento todavía conserva su plena y penetrante sonoridad, pero al propio tiempo es tan gentil y delicado que ni incluso un clarinete es capaz de cantar tan melodiosamente”.

El concierto está estructurado en la forma ternaria habitual. A un Allegro inicial -que, sin renunciar al uso percutivo propio de las fanfarrias de las composiciones clásicas e incluso barrocas para las agilidades y ciertos motivos magistralmente integrados, constituye una

demostración palmaria de la máxima explotación de las nuevas capacidades melódicas del instrumento- le sigue un Andante en La bemol mayor, teñido de romanticismo por las modulaciones propias del nuevo instrumento, en el que destaca la anticipación del tema del himno austriaco que Haydn compondría un año después, para concluir con otro Allegro en forma de rondó, en el que las exigencias virtuosísticas, saltos interválicos incluidos, no decaen. Eso sí, Haydn se abstiene, por los condicionantes del instrumento dedicatario, de alcanzar el registro sobreagudo propio de los clarines utilizados por su hermano menor, pero a cambio introduce al oyente en el universo del registro bajo de la trompeta, ignoto hasta dicho momento.

El manuscrito no fue publicado y cayó en el olvido, habiéndose conservado milagrosamente. Paul Handke, trompetista de la Orquesta Sinfónica de Chicago, lo descubre a finales del XIX, y lo interpreta por primera vez en casi un siglo. De solista a solista el manuscrito pasa a Europa, interpretándose en Viena y Dresde, hasta que en 1938 se graba por primera vez por la BBC y se imprime por Columbia Records.

Todas las piezas dedicadas por los hermanos Haydn a la trompeta concertante que se incluyen en la grabación tienen un anfitrión de excepción: el joven trompetista Wolfgang Bauer. Educado en la Academia de la Filarmónica de Berlín, pronto fue premiado en diversos concursos (ARD Internacional de Munich, Competición del Consejo de la Música Alemana), pasando a ejercer como solista de su instrumento, primero de la Orquesta Sinfónica de Radio Frankfurt y luego de la Sinfónica de la Radiodifusión Bávara. Posteriormente se ha dedicado a la carrera de solista, compaginándola con la actividad docente como profesor de trompeta en los Conservatorios de Basilea y Stuttgart. Su dominio del instrumento es pleno, logrando una sonoridad correctamente proyectada, segura y afinada incluso en los pasajes más intrincados o de mayor exigencia, incluidos los sobreagudos de los dos Concertinos de Michael Haydn. El concepto estilístico de Bauer sobre las piezas interpretadas es igualmente muy atinado, sabiendo diferenciar adecuadamente la sobriedad de las primeras andanzas del clasicismo presente en las piezas de Michael Haydn, todavía tributaria en alguna medida del barroco, de la plenitud melódica y modal de la obra maestra de Franz Joseph. Creemos que el concepto rítmico articulado en la grabación para el *Concierto del mayor* de los Haydn es básicamente de cosecha del solista, pues contrasta el ritmo vivaz que impregna su Allegro inicial, tributario del ritmo endiablado de las figuraciones y escalas, con el que el director asigna a la misma marcación en el primer movimiento de la sinfonía. Del mismo modo, la parte solista del Andante es interpretada *quasi ma non troppo*, pareciendo que Bauer acentúa el aspecto cantabile de forma que el diálogo orquesta-instrumento resulte más justamente conseguido. En resumen, un excelente solista que ennoblece la excelente cantera de instrumentistas de trompeta. También merece un recordatorio el solista de fagot, Marc Engelhart, por su meritoria intervención en el concertino para su instrumento de la *Serenata en Si bemol mayor*.

La grabación que nos ocupa ofrece, como complemento, una interpretación de la Sinfonía nº 83 en Sol menor “La gallina” (Hob. I:83) de Franz Joseph Haydn. La pieza pertenece, junto con las sinfonías números 85 y 87, al primer grupo de las compuestas, en 1785, para la orquesta de la Loge Olympique de París [ver Mundoclasico 9/06/2006] a instancias de su promotor Claude François Marie Rigoley, conde de Oigny, luego publicadas por Artaria, y

que se han dado en llamar sinfonías “parisinas”. Compuesta para una orquesta más grande que la de Esterhaza, exige, además de la cuerda habitual, flauta, dos oboes, dos fagotes y dos trompas. Se trata de una obra maestra de madurez en la que la tonalidad prescrita evoluciona a tono mayor a lo largo de toda la pieza, para poder concluir con el clima festivo propio de su Finale-Vivace, evolución que tiene sus clímax en la modulación del desarrollo del Allegro spiritoso inicial y, sobre todo, en la explosión en fortísimo que sigue - en la exposición del movimiento Andante- a los reiterados (hasta 22) coups d’arquette de la cuerda sosteniendo, en pianissimo, la misma nota durante tres largos compases, efecto que prelude en seis años el Andante de la Sinfonía nº 94 en Sol mayor “La Sorpresa” (Hob. I:94).

Después de la reiterada escucha de la pieza no podemos dejar de apuntar que la razón de la inclusión de la misma se nos antoja una reivindicación del trabajo del director con la orquesta. Ruben Gazarian es un jovencísimo y talentoso director de la cantera musical del Cáucaso, la República de Armenia. Se trata de un músico formado en su patria natal que, sin embargo, ha desarrollado su carrera principalmente en Alemania, hasta alcanzar la condición de más joven director principal de una orquesta sinfónica alemana, en concreto de la Sinfónica de Sajonia Occidental, con sede en Leipzig. Adquirió la titularidad de la Orquesta de Cámara de Württemberg, con sede en Heilbronn, el mismo mes de 2002 en que recibió, en Frankfurt del Meno, el primer premio del Concurso de dirección “Georg Solti”, habiendo podido ser ambos escuchados en una gira durante noviembre de 2004 en diversas poblaciones españolas. Gazarian debe ser un músico legítimamente ambicioso en su actividad profesional, hasta el punto que el acompañamiento que ofrece a Bauer en los conciertos de los hermanos Haydn, incluso la intervención protagonista de la orquesta en la Serenata en Si bemol mayor de Michael, le parezca insuficiente demostración de las calidades alcanzadas por “su” conjunto como para que ésta “merezca” una pieza de lucimiento como la sinfonía parisina grabada. Y a fuer que consigue el lucimiento, porque los de Württemberg, que emplean instrumentos modernos, asombran por la calidad de todos sus grupos orquestales, en una demostración que empieza ya a ser costumbre en las grabaciones de conjuntos de cámara de ciudades alemanas de provincias [ver Mundoclasico 9/04/29006 y 18/06/2006].

Son muchos los momentos de acierto, pero merecen destacarse: la excelente acentuación en el Allegro inicial, especialmente en su desarrollo, sólo ligeramente maculada por un tempo algo premioso para la exposición del primer tema que, sin embargo, se recupera enseguida con la del famoso segundo; el impresionante clímax conseguido en la primera transición del Andante con el ataque fortísimo que sucede a un sorprendentemente ostinato en *piu piano* en el que Gazarian se atreve además a un ligerísimo *diminuendo* que lleva casi al silencio, produciendo una “Sorpresa” *avant la lettre*; el marcadísimo ritmo rústico del Menuetto o la intervención de las etéreas flautas –óiganse también en el Adagio del Concertino de Michael Haydn- en el trio; en fin, el increíble *tutti* del final de la exposición del Vivace, en el que se oye todo, pudiéndose distinguir el canto de las maderas que la cuerda normalmente ahoga, o el más que lánguido canto final en la transición a la coda. Gazarian promete y sus huestes son ya una realidad, por lo que nos gustaría poder disfrutarlos en otros -distantes o cercanos- cometidos.

Ante tantos aciertos, sólo algunos “peros” de pequeño orden: el cuadernillo, en los tres idiomas clásicos (inglés, alemán y francés) contiene una breve pero suficiente sinopsis introductoria a las obras y a los artistas, pero sorprendentemente no refiere la numeración que las obras merecen ni en el catálogo de Anthony van Hoboken para la de Franz Joseph ni en el de Lothar Perger para las de Michael, ni tampoco indica si los instrumentos que emplea Bauer, obra de Martín Lechner en Bischofschofen, reconstruyen o no modelos clásicos; informaciones que se echan en falta.

El sonido es de excelente calidad y transparencia, pero en todas las piezas concertantes hemos notado cierto realce -¿artificial?- de la presencia del solista en detrimento del de la orquesta que lo acompaña. En la sinfonía esa presencia de la orquesta es más viva, pero en el crescendo del canto de los oboes en el desarrollo del Andante (2:18) se percibe una apertura del sonido, que pasa a ser ligeramente más brillante todo el resto de la interpretación, y que no hay duda es obra de la mesa de mezclas. Aunque el planteamiento discriminatorio según el tipo de piezas no nos convenza, si lo que se deseaba era dar más brillantez a la pieza orquestal, lo lógico hubiera sido que el tratamiento se ofreciese desde el primer momento de la interpretación de la pieza. Si, por el contrario, se trata de la subsanación de un error de grabación, debería haberse hecho de forma que un equipo ordinario de alta fidelidad no pudiera percibirlo. No es una gran mácula, y probablemente a muchos pase desapercibida, pero el control de calidad también debe exigirse en el mundo discográfico.

En resumidas cuentas, un interesante viaje por el mundo concertante de la trompeta de la segunda mitad del *ottocento*, y más en concreto de los hermanos Haydn, que incluye una excelente versión del *Concierto en Mi bemol Mayor, capolavoro* de Franz Joseph, y de los *Concertinos* de su hermano Michael, una oportunidad, no muy frecuente, de escuchar la *Serenata en Si bemol mayor* de éste, en la que se integra el P. 104, y un sorprendente – tanto por elección como por interpretación- complemento consistente en una versión de la *Sinfonía n.º 83* del primero, que no es una versión más. Todo ello servido por un magnífico y joven solista, por una notable orquesta y un director prometedor, a todos los cuales esperamos poder volver a escuchar.

Este disco ha sido enviado para su recensión por [Diverdi](#)

Notas

(1) El “barytono” es un instrumento de cuerda similar en tamaño al violonchelo, que también se toca con arco, pero que a las seis cuerdas principales añade de nueve a veinticuatro -doce, ordinariamente- cuerdas que sólo suenan por simpatía. Haydn le dedicó más de 150 tríos y algún concierto por tratarse del instrumento predilecto del príncipe Esterhazy. Fue desplazado por el violonchelo a finales del siglo dieciocho.

(2) La “lyra organizzata” es un instrumento mixto entre los de viento y los de cuerda del grupo de las zamfoñas. La zamfonia o zamfoña es un instrumento medieval de viento del tipo violín mecánico, en el que las cuerdas son friccionadas mecánicamente mediante una rueda enresinada que gira mediante un manubrio, seleccionándose la cuerda y el tono

mediante un teclado. La “lyra organizzata” supone la integración de un pequeño órgano con una zamfonia ordinaria, de forma que el sonido producido por el manubrio no es de fricción sino de viento, al hacer funcionar un fuelle que lo impulsa hacia tubos de órgano. Franz Joseph Haydn e Ignaz Pleyel le dedicaron conciertos y piezas de cámara.

© 2007 Federico Calabuig Alcalá del Olmo / Mundoclasico.com. Todos los derechos reservados