

Aproximación a los fundamentos técnicos de la interpretación actual de la trompa barroca del siglo XXI

Abordagem dos fundamentos técnicos da actual interpretação da trompa barroca no século XXI

Approach to the technical foundations of the current interpretation of the baroque horn in the 21st century



Julio Blanco Badiola¹

(Conservatorio de Música Jesús de Monasterio, Santander, Cantabria, España)
jblancobadiola@gmail.com



Guillem Escorihuela²

(Universitat Internacional de Valencia, València, Espanha)
guillem.escorihuela@campusviu.es

Resumen: Este artículo presenta una investigación acerca de los factores que inciden en el instrumentista de trompa barroca a la hora de utilizar una u otra determinada técnica interpretativa. Por una parte, se detallan las características de cada uno de los recursos técnicos, con el fin de introducir la investigación. Y por otra, se recogen las preferencias de los instrumentistas sobre las técnicas y sus opiniones sobre las mismas, a la vez que exponen sus percepciones alrededor de cada uno de los recursos.

1 Comienza su formación musical en los Conservatorios Ataúlfo Argenta y Jesús de Monasterio de Santander. Continúa los estudios superiores en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y los finaliza en el Conservatorio Superior Eduardo Martínez Torner de Oviedo, donde obtiene el Título Superior de Música en la especialidad de Trompa. Durante varios años ha colaborado en diferentes agrupaciones sinfónicas nacionales. En la actualidad es profesor de la especialidad de Trompa y jefe del Departamento de Música de Cámara en el Conservatorio de Música Jesús de Monasterio de Santander. Forma parte del proyecto Ann & Peter Law Experience Scheme que promueve The Orchestra of the Age of Enlightenment de Londres, vinculado a la interpretación historicista, y es miembro de la Asociación Música Antigua de Santander.

2 Doctor en didáctica de la música por la Universitat de València. Obtiene el Título Superior de Música en el Conservatorio Superior de Música de Valencia. Es profesor y coordinador de asignatura del Departamento de Música de Cámara y Orquesta del Conservatorio Superior de Música de Castellón. Es secretario de la Comisión Académica de Título del Máster en enseñanzas artísticas de interpretación musical e investigación aplicada, y forma parte de la Comisión para la evaluación de la investigación del Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunidad Valenciana. Es profesor en el Máster en Formación del Profesorado de Educación Secundaria y el Máster en Interpretación e Investigación Musical (VIU) y en los Grados en Maestro/a en Educación Infantil y Primaria de Florida Universitària. Miembro de la Muy Ilustre Academia de la Música Valenciana.

Además de esto, se define la prevalencia de las técnicas atendiendo a razones de tradición geográfica.

Palabras clave: Trompa barroca. *Bending. Lipping. Nodal venting. Vented instruments. Hand stoping.* Técnica de mano.

Resumo: Este artigo apresenta uma investigação sobre os factores que afectam o tocador de trompa barroca quando se utiliza uma ou outra técnica de desempenho particular. Por um lado, as características de cada um dos recursos técnicos são detalhadas, a fim de introduzir a investigação. E por outro lado, as preferências dos instrumentistas sobre as técnicas e as suas opiniões sobre elas são recolhidas, ao mesmo tempo que expõem as suas percepções sobre cada um dos recursos. Além disso, a prevalência das técnicas é definida de acordo com razões de tradição geográfica.

Palavras-chave: Trompa barroca. *Bending. Lipping. Nodal venting.* Instrumentos de Sopra. *Hand stoping.* Técnica da mão.

Abstract: This article presents an investigation about the factors that influence the baroque horn player when using one or another particular performance technique. On the one hand, the characteristics of each of the technical resources are detailed, in order to introduce the research. And on the other hand, the preferences of the instrumentalists about the techniques and their opinions about them are collected, at the same time that they expose their perceptions about each of the resources. In addition, the prevalence of the techniques is defined based on reasons of geographical tradition.

Keywords: Baroque horn. *Bending. Lipping. Nodal venting. Vented instruments. Hand stoping.*

Submetido em: 10 de novembro de 2020

Aceito em: 26 de janeiro de 2021

Introducción

Nikolaus Harnoncourt (2006: 3-14) indica que una concepción de la interpretación de la música histórica que atienda a la fidelidad de la obra existe, únicamente, desde principios del siglo XX. Esto se debe al respeto que nace por dicho tipo de música, trasladándose el intérprete hasta el pasado y no al contrario —no trayéndola al presente—. El resurgir de las composiciones de los siglos XVIII o XIX, en palabras de Harnoncourt, se debe a la falta de interés que produce la música actual, cosa que no ocurría en esos siglos, en los que de ninguna manera se podría entender la interpretación de música anterior a la época.

Esta corriente ha supuesto la especialización, por parte de una serie de músicos, en la interpretación de música antigua, quienes han tenido que valerse de los descubrimientos musicológicos acerca de las técnicas instrumentales que se emplearon en cada uno de los periodos musicales para dar mayor autenticidad histórica a sus interpretaciones. De forma paralela, para satisfacer la demanda producida por esta corriente interpretativa, los luthieres o constructores de instrumentos comenzaron la manufactura de réplicas de piezas originales que únicamente se pueden encontrar en museos. Gracias a estas copias, los intérpretes pueden revivir en la actualidad las sensaciones y sonoridades que pudieron producir los instrumentos que se tocaron durante la primera mitad del siglo XVIII.

La investigación que planteamos se centra en el estudio exhaustivo de los diferentes recursos técnicos que son empleados actualmente en la interpretación con trompa barroca. Además de una descripción de cada una de las técnicas, se aporta un estudio comparativo sobre las diferentes preferencias de los intérpretes a la hora de escoger un recurso determinado, y se identifican los lugares o zonas geográficas para delimitar una posible adscripción en base a tradiciones locales.

Tal como recoge Arnold Fromme (1972: 329) en su artículo *Performance Technique on Brass Instruments during the Seventeenth*

Century, no existe documentación referida al empleo de una técnica interpretativa determinada en la trompa, hasta después del siglo XVIII. Por este motivo y por cuestiones de similitud en algunas características acústicas, se han tomado como referencia algunas fuentes relativas a la interpretación con la trompeta barroca.

Objetivo y Metodología

El objetivo de este artículo es observar el uso que se da de las diferentes técnicas de interpretación con trompa barroca por parte de los intérpretes. Así pues, se pretende encontrar similitudes y diferencias entre zonas geográficas y su implementación por parte de los trompistas en su práctica artística. Para ello, se usa una metodología basada en la revisión bibliográfica, un detallado análisis de las técnicas interpretativas y autores más destacados de la historia de la trompa, desde el siglo XVIII al XXI. Además, a través de la herramienta del cuestionario se obtiene información acerca de la opinión de los intérpretes sobre las ventajas y desventajas de cada una de las técnicas, estableciéndose una investigación de complementación que combina datos cuantitativos y cualitativos.

La población a la que está dirigida el cuestionario es infinita, pues no es posible determinar la magnitud de todos los intérpretes de trompa barroca. Los cuestionarios a instrumentistas se hicieron llegar por correo electrónico durante el mes de marzo de 2020. Tras un rastreo de diferentes plataformas en línea que aglutinan a estos músicos, la muestra resultante fue de 38 sujetos, atendiendo a los criterios de: currículum, experiencia y formación. De estos 38, respondieron 25, por lo que entendemos que la investigación es válida en tanto que hay respuesta de más del 50% —65,7% de la muestra—.

El cuestionario cuenta con 6 preguntas y fue validado mediante la triangulación de Paula Mier Pérez (Conservatorio de Música de Torrelavega y Universidad de Cantabria); Ángel Gomarín Píriz, (Banda Municipal de Música de Santander); y Lucas Javier Vidal Martínez,

(Conservatorio de Música Jesús de Monasterio de Santander y Banda Municipal de Oviedo).

Principales técnicas interpretativas

La trompa barroca extendida en la actualidad y que goza de gran versatilidad, es fue creada alrededor del año 1700 por los hermanos Leichnamschneider en Viena. Ese instrumento, denominado *Waldhorn*, contaba con un revolucionario sistema de *master crooks*³ y *couplers*⁴, que colocados entre la boquilla y el *corpus*⁵, podían variar la afinación según las necesidades compositivas. Esto permitió que los compositores pudiesen contar sistemáticamente con la trompa como instrumento dentro de la orquesta (HUMPHRIES, 2000: 8).

Para entender la necesidad de la utilización de los recursos técnico-interpretativos que se exponen en esta investigación, primero se han de tener en consideración las peculiaridades acústicas de los instrumentos de viento metal. Según Arnold Myers (1997: 20-21), el tubo sonoro de un instrumento de metal responde a unas frecuencias determinadas. Esto ocurre al excitarse la columna de aire que hay en su interior por medio de la vibración de los labios, producida por el intérprete dentro de la boquilla. La serie de frecuencias fundamentales de las notas que pueden ser producidas por un intérprete son una aproximación a la serie armónica⁶, y de forma imprecisa, estas notas se suelen llamar armónicos (Ej. 1).

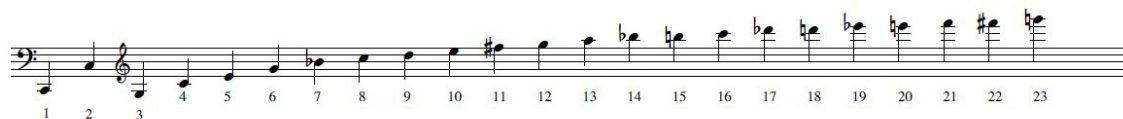
3 Tubos de diferentes tamaños que, insertados en instrumentos de metal, como la trompeta o la trompa, cambian la longitud del tubo y, por lo tanto, el tono (Baines, 2001).

4 Fragmentos de tubo que sirven de nexo entre el corpus y los tonillos, cuya función es alargar la longitud de estos últimos.

5 El cuerpo del instrumento sin contar los tubos que se podían agregar.

6 Según la definición de Guy Oldham, Murray Campbell y Clive Greated (2001) que aparece en Grove Music Online: Un conjunto de frecuencias que son múltiplos enteros sucesivos de la fundamental (o primer armónico). Por ejemplo, el conjunto de frecuencias 100, 200, 300, 400, 500 Hz ... es una serie armónica cuya fundamental es 100 Hz y cuyo quinto armónico es 500 Hz.

Ej. 1. Serie armónica de Do que puede ser obtenida con un instrumento de viento metal como es la trompa barroca.



Fuente: elaboración propia.

En el ejemplo 1, se puede observar que a medida que avanza la serie armónica, los intervalos entre las notas que la forman se encuentran cada vez más cercanos los unos de los otros, llegando a permanecer a distancia de segundas menores. Esas notas tan próximas unas de otras, que se pueden encontrar a partir del décimo o decimosegundo armónico, es lo que se conoce como registro clarino, y durante el siglo XVIII fue ampliamente utilizado por los trompetistas (JANETZKY y BRÜCHLE, 1988, 35).

Hiebert (1992: 115) refiriéndose a la trompa, señala que cuanto más agudo es capaz de tocar un instrumentista, el compositor dispondrá de un número mayor de notas para ser utilizadas; y cuantas más notas, más fácil será para él incluir temáticamente a la trompa en sus composiciones. Asimismo, señala que, en Dresde, a parte de este estilo clarino que era en el que generalmente se encontraba el papel de primera trompa, se tuvo en cuenta otro asociado al registro medio-grave de la segunda voz. Ésta desarrolló líneas independientes y saltos en los registros medio y grave, quizás intentando emular el efecto de crear dos y tres voces en las trompas⁷.

Los parciales decimoprimer y decimotercero de la serie armónica —que se podrían tomar como Fa sostenido y La, respectivamente—, resultan muy bajos de afinación y tampoco respetan la distancia de semitonos que caracteriza al mencionado registro clarino, por lo que se hace necesario recurrir a algún tipo de recurso para moldear su afinación. Por ejemplo, los autores L.

⁷ “Esta tendencia hacia el uso de los registros medio y grave en la segunda trompa fue imitada por los compositores de los siglos XVIII y XIX” (Hiebert, 1997, p. 124).

Norman, J.P. Chick, S. Logie y D.M. Campbell (2010: 1) indican que el armónico decimoprimeros es un parcial que los compositores utilizaron frecuentemente en su música a pesar de permanecer entre dos notas. Los intérpretes, por tanto, tendrán que modificar la afinación del parcial hacia el grave o hacia el agudo dependiendo del caso, es decir, produciendo un Fa natural o un Fa sostenido.

Por su parte, Hiebert (1992: 116) pone de relevancia que algunas notas no pertenecientes a la serie armónica aparecen frecuentemente en las obras para trompa compuestas en Dresde, como tarde, a partir de los años 1717-1719⁸. El autor, al igual que se ha indicado previamente, señala que el armónico decimoprimeros, que es uno de los más utilizados, servía tanto para producir el Fa sostenido como el Fa natural. También indica otras notas cercanas a los armónicos naturales, tales como el Si natural, que probablemente se produjo bajando de labio el octavo parcial, y, menos frecuentemente, la nota La, que se obtendría desde el séptimo de la misma manera. Además, pone de relieve el hecho de que en ocasiones esas notas no pertenecientes a la serie armónica eran dobladas por otros instrumentos, por lo que los intérpretes podrían tener la opción de no tocar algunas de ellas dependiendo de su dificultad y del grado de éxito que pudiera obtener el músico. Aunque, también, dichas notas aparecen en un contexto solista sin ser dobladas, por lo que, en esas ocasiones, esto no podría producirse.

Todo ello, ha llevado a los instrumentistas a usar diferentes maneras de corregir estas desviaciones entre la afinación armónica y la afinación temperada, con el fin de interpretar la música de la época en los ensembles y consorts actuales que se dedican a la recuperación e interpretación históricamente informada. Por ello, hablamos de diferentes técnicas en la trompa barroca.

⁸ El mismo autor añade que existen obras sin fecha que también utilizan notas no pertenecientes a la serie armónica.

Bending

El *bending* es una técnica ampliamente utilizada entre los instrumentistas de viento metal en general, para tener un mayor control de la afinación. Este recurso consiste en hacer una variación en el tono, hacia arriba o hacia abajo durante el curso de una nota (WITMER, 2003). Según el estudio previamente citado y elaborado por Norman, Chick, Logie y Campbell (2010: 4), para producir este efecto, los instrumentistas de viento metal modifican elementos tales como la embocadura, la cavidad oral y la glotis —que acentúa a su vez la variación del timbre—.

Steven E. Plank (2012: 144) y John Humphries (2000: 55) tomando como referencia las sonatas para trompeta de Girolamo Fantini, compuestas en la primera mitad del siglo XVIII, observan que en ellas existe una gran cantidad de notas escritas que no pertenecen a la serie armónica del instrumento y que debieron ser tocadas mediante el recurso del *bending*, al no haber constancia de ninguna otra forma para poder producirlas. Plank considera las notas Fa y La como *lippable* por parte de los trompetistas, es decir, modificables con los labios. Por su parte, Humphries pone de relieve que, durante la primera mitad del siglo XVIII, un mismo instrumentista podía tocar tanto la trompa como la trompeta, por lo que es casi seguro que, si en esta última el *bending* era un recurso ampliamente utilizado, también lo habría sido en la trompa. Estas afirmaciones pueden probar la utilización real de esta técnica durante el periodo barroco, dotándola de una autenticidad que es reafirmada por la iconografía originada durante gran parte del siglo XVIII y que ha llegado hasta nuestros días. En ella aparecen trompistas dentro de agrupaciones orquestales que sostienen el instrumento con el pabellón apuntando hacia arriba o hacia un lateral, como la que se muestra en la Figura 1. David Hugh Watkins (1985: 74-75), basándose en esto, realiza las siguientes apreciaciones respecto a la técnica que se debió de utilizar al tocar la trompa en el periodo barroco:

Considerando la posición al tocar (campana en el aire) y la imposibilidad de utilizar la mano derecha para el ajuste de la afinación, los instrumentistas deben de haber tenido un control extraordinario de la tensión del labio, para poder hacer la diferencia notable en las dos versiones del mismo armónico.

Fig. 1. Orquesta cuyas trompas apuntan sus pabellones hacia arriba.



Fuente: Bellotto, B. (1758). Detalle de Le-Turc-Généreux-Ballet-Pantomime

Un dato relevante es el que arroja el estudio de Norman, Chick, Logie y Campbell (2010: 4), al concluir que el *lipping*⁹ es una técnica difícil que puede ser llevada a cabo más fácilmente en unos instrumentos que en otros. Esta teoría es reafirmada por Campbell (2019: 71) al hacer referencia a un estudio realizado en la Universidad de Edimburgo en el que se comparó la capacidad que tenían algunos instrumentos históricos de la colección de la propia universidad a la hora de producir *bending*. El resultado mostró que, respecto a los instrumentos más antiguos, los más modernos perdían capacidad de cambiar la afinación de los parciales por medio de este recurso. Por lo tanto, el estudio dedujo que los instrumentos de entonación fija, es decir, que no tienen posibilidad

⁹ Los autores indican esa expresión al referirse a modificar las notas por medio del pitch bending.

de adaptar su afinación general por medio de tonillos, son más propicios a poder ser ejecutados con este recurso.

Hand stopping

La técnica del *hand stopping* en la trompa, consiste en la utilización de la mano dentro de la campana—en el espacio conocido como pabellón— para conseguir las notas no pertenecientes a la serie armónica original del instrumento. Robert Donington (1998: 269) explica su funcionamiento de la siguiente manera: “cuando se introducía la mano en el pabellón, bajaba la altura gradualmente hasta que, en un punto determinado, se producía una elevación abrupta de semitono”.

Tanto Hiebert (1997: 106-107) como Humphries (2000: 51) señalan que existe muy poca documentación anterior a 1740 que indique la utilización de ese recurso, así como muy pocas demandas por parte de las obras de los compositores de esa primera mitad de siglo. Aunque algunos compositores, como es el caso de Johann Heinichen (nacimiento-muerte), Jan Zelenka (nacimiento-muerte) y Johann Hasse (nacimiento-muerte), con obras fechadas alrededor de 1717, sí que emplearon notas no pertenecientes a la serie armónica y que se podrían haber producido con alguna técnica rudimentaria de mano. Hiebert (1992: 118) observa que es en los movimientos intermedios de las obras, de *tempo* lento donde los compositores utilizaron más las notas no pertenecientes a la serie armónica del instrumento. De esta manera, los autores podrían estar experimentando con la técnica de mano, ya que este recurso aporta una cierta estabilidad al variar esos parciales. A pesar de ello, su estudio especula sobre una posible utilización durante la primera mitad del siglo XVIII de la técnica de labio a la vez que una forma elemental del *hand stopping*, sobre todo para dar respuesta al nuevo estilo compositivo con el que se trataron las partes de segunda trompa.

Dentro de la iconografía original de la época, se pueden encontrar ilustraciones en la que aparecen trompistas manteniendo el instrumento de diferentes maneras dentro de una misma agrupación. En la Figura 2 se puede ver un ejemplo en el que una posible primera trompa, que podría estar empleando únicamente la técnica del *bending* dentro del registro clarino, sostiene el instrumento con la campana en el aire, mientras que otro, quizás una segunda trompa, estaría haciendo uso también del *hand stopping* en ciertas notas, al colocar el instrumento en una posición que permite actuar con la mano en su pabellón.

Fig. 2. Dos trompistas sosteniendo el instrumento de maneras diferentes.



Fuente: Burney, E. F. (1779). Detalle de *Garrick memorial concert at Drury Lane Theatre*.

Este ejemplo no es el más común de encontrar entre las fuentes iconográficas. Lo mayoritario es lo que describe Hiebert (1997: 107) al referirse a que en las ilustraciones de la época todavía se muestra que las trompas eran tocadas manteniéndolas con el pabellón hacia arriba o hacia un lado, posiciones que no favorecían la acción de la mano dentro de la campana del instrumento¹⁰. De todas las

¹⁰ Tal como ya se había recogido en una cita de Watkins (1985: 74-75).

maneras, también pone de relieve que las trompas eran construidas con un diámetro cada vez más reducido, alejadas del modelo del instrumento de caza, por lo que algunos intérpretes pudieron haber descubierto que eran capaces de colorear o afinar el sonido con la mano. A pesar de ello, este autor señala que a principios del siglo XVIII cualquier forma postulada de *hand stopping* habría sido una habilidad reservada únicamente a los especialistas, ya que la mayoría de los músicos de orquesta del periodo no usaron ese recurso. Estas afirmaciones podrían estar basadas en el libro *New Instructions for the French Horn*, escrito anónimamente en fechas posteriores al periodo barroco —alrededor de 1770—. En ese libro, el mismo autor anónimo identifica el empleo de la técnica de introducir la mano en la campana como el recurso que permitía producir semitonos en el instrumento. Aunque no especifica cómo utilizarlo, sí que insta al intérprete a descubrirlo mediante la práctica, y comenta que debía de ser empleado por músicos famosos del instrumento, poniendo como ejemplo al señor Punto¹¹.

Por otra parte, existe una manera de utilizar la mano que describe Humphries (2000: 55) de la siguiente manera:

Intérpretes, cuyas campanas apuntaban por encima de sus hombros, no habrían pensado sujetar el interior de la campana, pero aquellos cuyo instrumento fue configurado sobre unas líneas más modernas tuvieron una buena oportunidad de descubrir que podrían influir la afinación tapando parte de la campana. El relativamente pequeño tamaño del pabellón de las trompas barrocas significó que el instrumento produjera un sonido particularmente desagradable si el instrumentista insertaba su mano, pero los dedos podrían haber sido utilizados para mejorar la afinación de las notas más rebeldes.

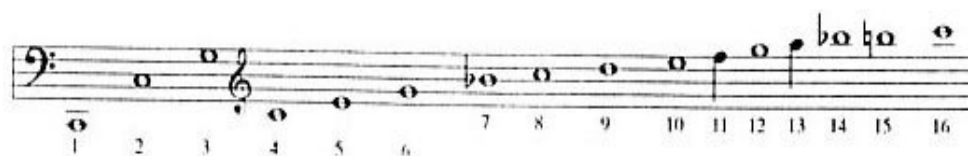
¹¹ Giovanni Punto, 1746-1803, fue un violinista y trompista bohemio, alumno de A. J. Hampel. Desarrolló hasta un alto grado la técnica de los sonidos tapados, destacando como gran virtuoso. Sus viajes alrededor de Europa le otorgaron gran fama, hasta el punto de que compositores como W. A. Mozart y L. van Beethoven le llegaron a componer obras como la desaparecida Sinfonía concertante, KAnh.9/297B o la Sonata en Fa mayor, op. 17, respectivamente (Morley-Pegge, 2001).

Nodal venting

La técnica del *nodal venting* en los instrumentos de metal consiste en tocar ciertas notas empleando la apertura de, como mínimo, un agujero que permanece taladrado en el tubo del instrumento. Seraphinoff (1996) en su artículo en línea *Nodal Venting on the Baroque Horn* describe el funcionamiento de esta técnica de la siguiente forma:

[...] Si una trompa o trompeta naturales está afinada en, por ejemplo, el tono de Do, producirá una serie armónica basada en Do [ver Fig. 3], con el decimoprimer parcial (correspondiente a la nota Fa) más alto que el Fa tanto del temperamento igual como de cualquier otro de los temperamentos históricos, y el decimotercer parcial (correspondiente a la nota La) demasiado bajo.

Fig. 3. Harmonic series for an instrument in C



Una solución a esto es ubicar un agujero en el instrumento en un punto sobre un tercio de camino desde el final de la campana hacia la boquilla. Cuando el agujero está cerrado (con un dedo o con un pedazo de corcho), el instrumento suena con su serie armónica de Do, pero cuando es abierto, el instrumento actúa como si estuviese afinado en Fa [ver Fig. 4], y el Fa y La se convierten en notas utilizables como el octavo y décimo parciales de la serie basada en Fa.

Fig. 4. Harmonic series in F produced by a nodal vent



Con la alternancia entre esas dos series en el instrumento abierto¹², el instrumentista puede usar las mejores notas de cada serie para tocar de manera más afinada que con una sola serie armónica del instrumento. Porque estamos alterando la longitud efectiva del instrumento y eligiendo armónicos de una u otra serie armónica, tanto como lo hacemos con las variadas combinaciones en la trompa moderna, dicho instrumento ya no se puede llamar, con toda honestidad, una trompa 'natural'. Ni tampoco puede ser llamada 'histórica' o 'auténtica' trompa barroca.

En la Figura 5 que se muestra a continuación, se pueden observar los agujeros taladrados en el tubo de una trompa barroca y que afectan a los tonos de Mi bemol, Fa y Sol.

Fig. 5. Detalle de los agujeros taladrados en el tubo de una trompa barroca construida por Kunst en 2018.



Fuente: propia.

Tarr (1997: 101), Plank (2012: 144) y Barclay (1997: 3) sostienen la misma teoría que Seraphinoff al referirse a la trompeta, ya que esta técnica elimina algunos parciales de la serie original

¹² El autor se refiere a que no se actúa con la mano en la campana.

procurando un registro agudo más seguro. Koehler (2014: 18) pone de relieve que, sobre todo a partir de 1990, el número de trompetistas que tocan el instrumento barroco se ha incrementado y que la gran mayoría de ellos, al provenir del moderno¹³, buscan en los agujeros un mayor grado de seguridad al tocar instrumentos históricos. La misma autora indica que los fabricantes de trompetas no incorporaron este recurso en los instrumentos antes de finales del siglo XVIII debido a la gran variación de sonoridad producida al abrir los agujeros.

Por los motivos señalados, el uso de *vent holes*¹⁴ en la interpretación historicista, tanto de la trompa como de la trompeta, a pesar de ser un recurso aceptado por ciertos intérpretes, también es muy cuestionado desde el punto de vista de la autenticidad. En palabras de Barclay (1997: 4), serán los propios músicos quienes justifiquen su utilización en la interpretación de música antigua, debido a una permanente insatisfacción respecto a la afinación del instrumento natural. En opinión de este autor, existen unas grandes exigencias establecidas por el uso cada vez mayor del temperamento igual, que hace que las notas Fa y La parezcan más desafinadas y poco susceptibles de poderse corregir con la técnica del *bending*. Por otra parte, este hecho se une a la persistente búsqueda, a lo largo de la historia de la música, de instrumentos que pudieran tocar igualmente de bien en todos los tonos dentro de la orquesta.

Seraphinoff (1996) también indica que el sistema de *vent holes* fue aplicado por primera vez en este instrumento alrededor de 1980, primero en Europa —la mayoría de las ocasiones en Londres— y después en Estados Unidos. Según su punto de vista, el argumento principal para tocar con esta técnica es el de conservar el brillo y la proyección de la sonoridad del instrumento que se consigue al tocar con la campana en el aire, a la vez que se obtienen todas las notas afinadas sin utilizar la mano dentro de la campana o por medio de un excesivo *bending*.

¹³ Al igual que ocurre en el caso de la trompa.

¹⁴ Es como se pueden denominar los agujeros taladrados en el tubo del instrumento para poder realizar la técnica del nodal vending.

Tal como se ha dejado patente, la gran mayoría de las fuentes quitan la autenticidad histórica a este sistema. Por el contrario, Juan José Llimerá (2019: 165), ofrece una visión muy diferente con relación a la utilización de agujeros en el tubo de los instrumentos de viento metal de la antigüedad:

En las trompas medievales, para obtener notas no pertenecientes a la serie de los armónicos naturales, se experimentaron varios métodos, tanto técnicos como estructurales. En algunos cuernos se practicaron pequeños agujeros para acortar la longitud básica del instrumento —caso del shofar—, a la manera de los demás instrumentos de viento. Esto dio origen, posteriormente, a la familia de los cornetos/as, que se utilizaron ampliamente en los siglos XVI y XVII, para luego desaparecer gradualmente, a excepción del serpentón, que se utilizó hasta el siglo XIX.

Estudio sobre los intérpretes

El cuestionario lanzado a los intérpretes arrojó una serie de resultados, los cuales han sido analizados y recogidos los datos más significativos. De tal manera que, una vez abordadas las distintas técnicas y su evolución, se podrá contar con la visión que el trompista actual tiene acerca de cada una de ellas.

La opinión acerca del *bending* de un 32% de los intérpretes encuestados es que se trata de la técnica primigenia del instrumento. Si bien es cierto que suele ser utilizada complementando a las otras dos, no es empleada por sí misma como recurso independiente, debido de manera principal a encontrarse cierta dificultad asociada a la afinación y seguridad interpretativa, y que es señalada por un 56% de los encuestados. La causa de esto podría deberse a la construcción de trompas utilizando tubos con una sección interior más ancha a la que se puede encontrar en los instrumentos originales, tal como afirma un sujeto. Este hecho puede estar apoyado por lo que Campbell (2019: 71) menciona en su tesis, al

hacer referencia al estudio de la Universidad de Edimburgo en el que se revela que las trompas más antiguas son las que mejor pueden producir el *bending*.

El *hand stopping* es la técnica generalizada entre los intérpretes de trompa barroca del continente¹⁵. Esto puede ser debido a que permite tocarse con una afinación cuidada, tal como indica un 32% de las respuestas. La parte negativa es que la sonoridad original del instrumento se pierde, ya que la campana está apuntando hacia abajo y la mano en el pabellón apaga el sonido, hecho que tiene en cuenta un 44% de los sujetos. En cuanto a la autenticidad de este recurso, y tal como recoge un 16% de los encuestados, no hay constancia de que existiera antes de mediados del siglo XVIII. De todas las maneras, un 12% de las respuestas indican que se han hallado obras que pudieron requerir de esta técnica, tal como se ha indicado que afirma Hiebert (1997), aunque no fue la norma entre los intérpretes de trompa, sino que pudo ser utilizada únicamente por grandes solistas. Por otra parte, un 16% de los sujetos también indican la facilidad de aplicación que tiene el *hand stopping*, ya que es similar a la técnica que se practica con la trompa conocida como natural —instrumento empleado para interpretar la música posterior al Barroco—. Esta afirmación, a pesar de todo, no es del todo acertada, ya que, tal como comenta el 20% los sujetos y avala Humphries (2000), esta técnica no es igual que el *hand stopping* de la trompa natural, sino que se trata de una forma de recurso más rudimentario que utiliza la mano de manera muy leve y solamente sobre ciertos armónicos.

Un 64% de los intérpretes encuestados, a pesar de conocer que la técnica del *nodal venting* es la que se puede considerar menos auténtica, la emplea de forma habitual en sus interpretaciones por motivos de sonoridad, afinación y seguridad al tocar el instrumento. Por otra parte, un 48% de las respuestas indican que al emplearse esta técnica se obtienen cualidades sonoras positivas referidas al mayor control de la afinación y a una mayor claridad y brillo en el sonido, al poderse tocar el instrumento sin utilizar la

¹⁵ Es decir, sin incluir a Reino Unido.

mano dentro de la campana y con el pabellón al aire. El 12% de los resultados de la encuesta recoge alguna respuesta que tiene que ver con la mayor seguridad que obtenida con esta técnica al tocar el instrumento. Esta técnica es la más extendida entre los intérpretes del Reino Unido. Asimismo, existen intérpretes estadounidenses que también utilizan este recurso en la actualidad. Esto podría ser debido a lo que señala Seraphinoff (1996) acerca de que el *nodal venting* nació en Londres y posteriormente fue exportado a Estados Unidos.

Conclusiones

Tras la contextualización de cada una de las técnicas que se utilizan en la actualidad para la interpretación con trompa barroca y la recopilación de los datos más relevantes de la investigación realizada sobre los intérpretes del instrumento, se pueden extraer las siguientes consideraciones.

Respecto a la técnica de *bending*, se concluye que su principal ventaja es la autenticidad como recurso técnico en la interpretación de la trompa durante el periodo barroco. Por otra parte, también es una cualidad para valorar, que esta técnica permite tocar el instrumento manteniéndolo en su posición original, es decir, tal como se hacía en la primera mitad del siglo XVIII, con el pabellón apuntando hacia arriba o hacia un lateral, por encima del hombro. Por otra parte, a raíz del cuestionario sabemos que este recurso es muy poco utilizado por sí solo en la actualidad. Esto es debido a que los instrumentos contruidos recientemente no guardan las mismas características físico-acústicas que los originales, dificultando en gran medida su aplicación con éxito, elevando el riesgo de fallos y no pudiendo conseguir una afinación aceptable en todas las notas.

La técnica del *hand stopping* utilizada ampliamente entre los intérpretes encuestados, no llega ser un recurso avalado por completo en lo que a su autenticidad se refiere, ya que pudo no

haber sido utilizada durante todo el periodo barroco, y, una vez descubierta, no fue aplicada por todos los instrumentistas. Hay que poner de relieve que la técnica de mano que se utiliza en la trompa barroca no es la misma que se empleó en el instrumento del clasicismo y que era indispensable para obtener todos los semitonos del registro del instrumento. Por el contrario, la utilización de este recurso durante la época barroca debió de realizarse de forma muy sutil, en combinación con la técnica del *bending*, y únicamente para conseguir la corrección de unos pocos armónicos, en especial el decimoprimer y el decimotercero. Una de las principales ventajas de esta técnica, de acuerdo con las respuestas obtenidas, es que todas las notas que se pueden encontrar en el repertorio barroco para el instrumento pueden ser tocadas con una afinación bastante acertada. En cambio, y tal como se recoge de las encuestas, la mayor desventaja de este recurso es el cambio de sonoridad producido entre las notas abiertas y las que se producen cerrando parcialmente el pabellón mediante la mano. Esto, ligado al cambio de posición del instrumento para que pueda ser manipulado con la mano en el interior del pabellón — una manera de sostenerlo muy alejada de la primigenia—, hace que esta técnica desdibuje la sonoridad del instrumento original, haciendo que tenga cierta similitud con el sonido de épocas posteriores.

Y, por último, el *nodal venting* es el recurso interpretativo que más polémica produce entre los músicos encuestados en cuanto a su autenticidad, dado que no existen fuentes que atestigüen su existencia durante el periodo barroco, aunque, por el contrario, es una técnica ampliamente utilizada. Esta sería su principal desventaja, unida a que, dependiendo del instrumento, la sonoridad de las notas obtenidas con el agujero abierto puede resultar muy diferente a la que se percibe cuando está cerrado. Los rasgos positivos que la caracterizan tienen que ver, por una parte, con que se mantiene la sonoridad original de la trompa, al poder permanecer la campana en el aire tal como ocurre al utilizar

la técnica del *bending*; y por otra, con la afinación que se puede conseguir, tan próxima al gusto del intérprete y oyente actuales.

Asimismo, los resultados obtenidos muestran nexos geográficos comunes entre los intérpretes partidarios de cada técnica. Mediante el análisis de las respuestas a las encuestas, se puede observar que el *nodal venting* es empleado en la trompa, mayoritariamente, por los músicos del Reino Unido, mientras que la técnica de *hand stopping* es la más utilizada en el resto del continente europeo.

La prospectiva de este estudio nos lleva a preguntarnos qué influencia tiene el uso de las diferentes técnicas; la interpretación históricamente informada; la afinación temperada actual; y los gustos de intérpretes y públicos dependiendo de la geografía y la propia cultura local, en uno de los factores que no se analizan y que interviene indirectamente en la interpretación. Nos referimos a los instrumentos con los que se interpreta esta música, y más específicamente a sus constructores, ya que de sus talleres surgen las herramientas de las que se dispone para hacer música.

Referencias

ANÓNIMO. **New instructions for the French Horn**. Londres: Longman & Broderip, 1780.

BAINES, Anthony C. Crook. **Grove Music Online**. Oxford: Oxford Music Online, 2001.

BARCLAY, Robert. Design, technology and manufacture before 1800. En Trevor Herbert y John Wallace (Eds.), **The Cambridge Companion to Brass Instruments** (pp. 24-27). Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

BELLOTTO, Bernardo. Detalle de **Le-Turc-Généreux-Ballet-Pantomime**. Risd Museum, 1758. Recuperado de: <http://horniconography.com/wp-content/uploads/2019/04/1758-Bernardo-Bellotto-1722-1780-Le-Turc-G%C3%A9n%C3%A9reux->

Ballet-Pantomime-detail.jpg Consultado el 10 de noviembre de 2020.

BURNEY, Edward Francis. Detalle de **Garrick memorial concert at Drury Lane Theatre**, 1779. Recuperado de <https://www.watercolourworld.org/painting/untitled-garrick-memorial-concert-tww00b036> Consultado el 10 de noviembre de 2020.

CAMPBELL, Marlane. **Historically Informed Horn Playing in the Early Eighteenth Century Tradition**. Tesis de Doctorado. University of Sydney, 2019.

CAMPBELL, Marlane, GREATED, Clive y OLDHAM, Guy. Harmonics. **Grove Music Online**. Oxford: Oxford Music Online, 2001.

Donington, Robert. (1998). **La Música y sus instrumentos** (L. C. Gago Bádenas, Trans.). Madrid: Alianza Editorial.

FROMME, Arnold. Performance Technique on Brass Instruments during the Seventeenth Century. **Journal of Research in Music Education**, v. 20(3), p. 329-343, 1972.

HARNONCOURT, Nikolaus. **La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música**. Barcelona: Acantilado, 2006.

HIEBERT, Thomas. The horn in the Baroque and Classical periods. En Thomas Herbert y John Wallace (Eds.), **The Cambridge Companion to Brass Instruments** (pp. 103-114). Cambridge: Cambridge University Press, 1997

HIEBERT, Thomas. Virtuosity, Experimentation, and Innovation in Horn Writing from Early 18th-Century Dresden. **Historic Brass Society Journal**, New York, v. 4, p. 112-159, 1992.

HUMPHRIES, John. **The Early Horn. A Practical Guide**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

JANETZKY, Kurt. y BRÜCHLE, Bernhard. **The horn**. London: B. T. Batsford, 1988.

KOEHLER, Elisa. **Fanfares and finesse: A performer's guide to trumpet history and literature**. Bloomington: Indiana University Press, 2014.

LLIMERÁ DUS, Juan José. **Trompes y trompeadors en la Corona de Aragón (ss. XII-XVI)**. Tesis de Doctorado. Universitat Politècnica de Valencia, 2019.

Morley-Pegge, Reginald., Fitzpatrick, Horace y Hiebert, Thomas. Punto, Giovanni. **Grove Music Online**, 2001.

Myers, Arnold. How Brass Instruments Works. En Trevor Herbert y John Wallace (Eds.), **The Cambridge Companion to Brass Instruments** (pp. 19-23). Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Norman, Lisa., CHICK, John P., LOGIE, Shona, y CAMPBELL, Marlane. **Pitch Bending on Early Brass Instruments**. In Proc. 20th International Symposium on Musical Instruments, Sydney and Katoomba, 2010.

PLANK, Steven E. Trumpet and Horn. En Stewart. Carter (Ed.), **A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music** (pp. 133-149). Bloomington: Indiana University Press, 2012.

Seraphinoff, Richard. Nodal Venting on the Baroque Horn. A Study in Non-Historical Performance Practice. **The horn call**, Toledo OH, 27, 1996.

Tarr, Edward H. The trumpet before 1800. En Trevor Herbert y John Wallace (Eds.), **The Cambridge Companion to Brass Instruments** (pp. 84-102). Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

WATKINS, David Hugh. **Teaching baroque style characteristics through solo literature for the horn**. Tesis de Doctorado. Indiana University, 1985.

WITMER, Robert. Bend. **Grove Music Online**. Oxford: Oxford Music Online, 2003.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG.

As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.