



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Análisis performativo y propuesta didáctica del *Concierto para trombón alto* de Leopold Mozart

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Kristiyan Dragomirov Balkanski

Director/a del TFG: José Vicente Soler Alcover

Especialidad: Interpretación de Trombón

Grado Superior de Música

Curso académico

2025-2026



bajo licencia Creative Commons 4.0 EU

RESUMEN

El siguiente trabajo presenta una investigación en torno al *Concierto para trombón alto* (ca. 1762), de Leopold Mozart (1719-1787). Esta obra representa uno de los primeros conciertos conocidos dedicados a este instrumento. Debido a ello, se plantea en el siguiente texto un acercamiento histórico tanto a la figura de L. Mozart como a la obra, un análisis armónico y estructural, empleado para entenderla mejor y para el fin último de este trabajo: la elaboración de una propuesta de estudio e interpretación para el *Concierto para trombón alto*.

Palabras clave: *Concierto para trombón alto*, Leopold Mozart, trombón alto, estilo galante, Clasicismo temprano.

ABSTRACT

The following paper is an investigation around the *Concerto for alto trombone* (ca. 1762) by Leopold Mozart (1719-1787). This piece hasn't been very studied in the academic ambit, although it's very priced by trombone players; it represents one of the first known instances of a concert specifically written for this instrument. Thus, the following text is an historical approximation both to the figure of L. Mozart and to his piece, with an analysis of its harmony and structure, employed in order to understand it better and to reach the final objective of this paper: the elaboration of a proposal for the study and interpretation of the *Concerto for alto trombone*.

Keywords: *Concerto for alto trombone*, Leopold Mozart, Alto trombone, gallant style, early Classicism.

AGRADECIMIENTOS

Primeramente quisiera dar las gracias a todos los profesores que han estado a mi lado apoyándome durante toda mi carrera trombonística, en especial a José Rubén Rubio Díaz, quien fue mi profesor en la escuela de música de San Juan durante todo el grado elemental y profesional, y desde el principio empecé a disfrutar del trombón gracias a él.

Dar las gracias también a José Elías Robles por darme mis mejores años en el superior, y enseñarme a afrontar las obras con los mejores métodos.

A Cristina Cámara por ser una profesora y pianista excelente que me ayudó a superarme como músico cada día, y a José Vicente Soler por darme los mejores consejos e indicaciones de práctica en este último año de carrera.

Seguidamente dar las gracias a todos mis compañeros del aula de trombón, que durante todos mis años de carrera fueron estupendos conmigo: Guillem, Joan, Víctor, Patxi, Jordi, Ángel, Pablo, Raúl, Fran, Miguel Ángel, Sonia, Elsa, Vicent, Álex y Carlos. Todos ellos hicieron que la carrera fuera mucho más amena, divertida, y con un gran ambiente trombonístico.

Dar las gracias a Edu por ayudarme en mis dudas con este trabajo y responder cuando más lo necesitaba.

Y por último dar las gracias a mi madre, que desde el inicio siempre estuvo apoyándome en todos mis sueños y metas.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

c. -> Compás.

ca. -> Circa.

cc -> Compases.

ibíd. -> Ibídem.

KV -> Köchelverzeichnis.

LVM -> Leopold Mozart Werkverzeichnis.

mov. -> Movimiento.

Op. -> Opus.

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN.....	1
1.1	Objeto de estudio y justificación	2
1.2	Estado de la cuestión	2
1.3	Objetivos.....	5
1.4	Metodología y estructura	5
1.5	Dificultades y facilidades	6
2	CONTEXTO HISTÓRICO Y MUSICAL	8
2.1	Biografía del autor	8
2.2	Centroeuropa a principios del siglo XVIII. El Clasicismo musical temprano	12
3	CONCIERTO PARA TROMBÓN ALTO	18
3.1	Análisis musical.....	18
3.2	Análisis performativo	27
3.3	Comparativa de versiones.....	35
3.4	Propuesta didáctica	38
4	CONCLUSIONES.....	54
	BIBLIOGRAFÍA.....	57
	VIDEOGRAFÍA	59
	ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES.....	60

1 INTRODUCCIÓN

El *Concierto para Trombón Alto* de Leopold Mozart está considerado como una de las piezas clave en el Clasicismo temprano para nuestro instrumento. Fechado en torno al 1762 y extraído de su *Serenata en Re mayor*, LMV VIII:9, es una de las piezas más tempranas de trombón que se siguen tocando hoy en día en diferentes pruebas y concursos. Entre el extenso repertorio de trombón, esta obra destaca por su valor como pieza representativa del estilo clásico en el instrumento.

Esta pieza presenta un carácter lírico y estilístico muy representativo de los instrumentos de cuerda de la época, ya que originalmente fue para viola. Llevado al trombón alto, contiene varias dificultades, como el uso constante del registro agudo, siendo así necesario tener una gran resistencia para poder conllevar el concierto hasta el final. Aunque esta obra no sea tan conocida como los conciertos románticos de trombón, es muy importante dentro de la historia ya que es el primer concierto escrito para ser tocado con trombón alto.

Esta composición combina la dificultad técnica con la expresividad melódica galante de la época. Para poder interpretar correctamente este concierto, se necesita de mucha resistencia, una articulación clara y concisa, técnica de vara definida para los pasajes rápidos, y sobre todo un conocimiento profundo del estilo galante para que no se interprete como un concierto romántico.

Este trabajo de investigación sitúa al compositor en su época (contexto histórico y musical) y la relaciona con su vida para comprender las inquietudes que le llevaron a componer esta pieza.

También se realiza un análisis que ayuda a comprender la obra de forma interna y a identificar las dificultades que entraña la obra. Por último, se ofrece una propuesta didáctica en la que se abordan las dificultades técnicas e interpretativas, facilitando de este modo el estudio de esta pieza para los lectores de esta investigación.

1.1 Objeto de estudio y justificación

El objeto de estudio en este trabajo es el *Concierto para trombón alto* de Leopold Mozart (en Re mayor), que no es un concierto independiente original, sino que se extrae de tres movimientos (Allegro, Adagio y Menuetto, mov. VI a VIII), de su *Serenata en Re mayor* (ca. 1762, aunque algunos datan el manuscrito alrededor de 1755). Fue compuesto en Salzburgo, pero refleja el estilo vienés de la época, pensado probablemente para trombonistas de la corte imperial. El propio Mozart especificó en la partitura que la parte de la viola puede interpretarse también con el equivalente del trombón alto de la época, el sacabuche alto. Hoy se interpreta como *concerto* solista para trombón alto (o a veces viola), y orquesta, y es una de las piezas más tempranas del repertorio trombonístico clásico que sigue en activo.

La justificación para hacer el trabajo sobre este concierto se debe a que se ha encontrado relativamente poca información sobre el mismo. Siendo el primer concierto escrito para trombón, me gustaría contribuir a su investigación y ofrecer diferentes ejercicios para facilitar su estudio a futuros intérpretes. Además, es mi concierto favorito dentro de la época del clasicismo temprano, teniendo una de las mejores melodías jamás escritas para trombón.

1.2 Estado de la cuestión

La bibliografía específica y monográfica sobre esta obra es limitada. No existen estudios exhaustivos dedicados exclusivamente a ella (a diferencia de otros conciertos clásicos para trombón alto como los de Wagenseil o Albrechtsberger). La mayor parte de la literatura la aborda en el marco más amplio de la historia del trombón solista en el siglo XVIII, la práctica interpretativa (especialmente *cadenzas*), la edición moderna y su relevancia en el repertorio actual para trombón alto. Los trabajos principales son disertaciones doctorales o de grado, manuales técnicos y menciones contextuales en tesis españolas.

Uno de los estudios más relevantes es la disertación doctoral de David C. Bruenger (1991), *The Cadenza: Performance Practice in Alto Trombone Concerti of the Eighteenth*

Century (University of North Texas)¹. Bruenger sitúa el concierto de Leopold Mozart (extraído de la *Serenata* ca. 1762), dentro del reducido repertorio para trombón alto del período clásico vienés/salzburgués. Destaca su dificultad técnica (*tessitura* exigente y pasajes virtuosos), su estilo (mezcla de lirismo italiano y unidad motívica), y su escasa frecuencia de interpretación actual en comparación con otras obras similares. El trabajo se centra en la práctica de las *cadenzas*, ofreciendo directrices históricas (longitud adecuada, unidad temática y armónica, equilibrio entre sorpresa y estilo), aplicables directamente a esta pieza, basadas en fuentes del siglo XVIII como Quantz y Türk.

En el ámbito universitario estadounidense, Kathryn Bernard (2016) presenta en su trabajo de grado *Analysis of Leopold Mozart's Trombone Concerto* (Winthrop University)² un análisis accesible y completo, aunque no está disponible de cara al público en la *web*. Examina el origen de la obra en la *Serenata en Re mayor*, el contexto histórico del compositor y de la pieza, cómo se interpreta habitualmente hoy y su importancia como una de las piezas más antiguas del repertorio trombonístico que sigue interpretándose. Este estudio subraya su valor histórico y su significado en la literatura moderna para trombón.

En España, Pablo Solbes Teuler (2023), en su TFG *El trombón: transición de los estudios superiores a la vida profesional del trombonista* (Conservatori Superior de Música de les Illes Balears)³, incluye una descripción directa del concierto. Cita a Ferrando y Yera (2005), y lo contextualiza en la evolución del trombón solista durante el Clasicismo: fue escrito pensando en un trombonista de la corte vienesa, originalmente formaba parte de una serenata (con participación de trompetas, violines, cornos y bajo), y el manuscrito sin fecha se estima alrededor de 1762, pendiente de investigación exacta. Solbes lo presenta como uno de los primeros conciertos solistas para trombón, junto a los de Albrechtsberger

¹ https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc332843/m2/1/high_res_d/1002718557-Bruenger.pdf

² https://digitalcommons.winthrop.edu/source/SOURCE_2016/allpresentations/8/

³ https://dspace.uib.es/xmlui/bitstream/handle/11201/162862/Solbes_Teuler_Pablo.pdf?sequence=3&isAllowed=y

y Wagenseil, y describe brevemente sus exigencias técnicas (trinos, arpeggios, escalas y *cadenzas* improvisadas hasta la época de Beethoven).

Como fuente secundaria fundamental en lengua española figura el manual de Enrique Ferrando y Francisco Javier Yera (2005), *El Trombón: Todo lo relacionado con su historia y su técnica*. Este texto describe el origen de la obra en la *Serenata*, su destinatario probable en la corte imperial y su rol en la transición del trombón de instrumento de apoyo a solista en el siglo XVIII. Es citado recurrentemente en trabajos académicos españoles.

Las principales referencias bibliográficas de este trabajo son las propias partituras sobre las que se hará el estudio: la adaptación para trombón solo y acompañamiento (en formato concierto), de la obra de Mozart, para lo que se han tomado tanto el arreglo realizado por el trombonista Alejandro Luque (ca. 2026), y la obra original para pequeña orquesta de Mozart, publicada por Bernhard Päuler (1977). También se han consultado los otros conciertos clásicos antes mencionados, el de Albrechtstberger (1769), y el de Wagenseil (1763). Debido al poco interés o conocimiento sobre la figura de Leopold Mozart (tal vez opacada por la de su hijo), se ha decidido incluir en este trabajo una biografía. Esta se ha realizado usando como referencia el artículo que le dedica Cliff Eisen (2001), en el diccionario musical *New Grove*, y un artículo sobre su vida y en especial, sus últimos años de enfermedad publicado en el *Journal of Medical Biography* por Jenkins (1997).⁴

Al estudiar la pieza, han sido de especial interés los aspectos de su forma, debido a ser esta un concierto extraído de una pieza de mayor extensión y envergadura (la *Serenata*). De nuevo, se ha recurrido a *New Grove* (Unverricht 2001; Hutchings y Talbot 2001). Finalmente, para ubicar la obra en su contexto histórico y estilístico se han empleado varios manuales de referencia: el libro *La música en la sociedad europea hasta finales del siglo XVIII* de Adolfo Salazar (1989), los libros sobre historia de la música de Roberto Pajares (2010), y de Grout y Palisca (2001), y, finalmente, el artículo que *New Grove* dedica al estilo galante, en el que se encuadra la obra de Mozart (Hartz y Brown, 2001). Por otro lado, para adaptar los rasgos del estilo clásico al trombón alto y entender todas

⁴. <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/096777209700500107>

las vicisitudes que este presenta a los intérpretes, y así poder elaborar la propuesta didáctica de este trabajo, se ha tomado como referencia el libro de Arnold Dolmetsch (1915).

1.3 Objetivos

—Objetivo principal 1: Entender el *Concierto para trombón alto* de Leopold Mozart desde el paradigma analítico e histórico y preparar una propuesta pedagógica.

- Objetivo secundario 1: Contextualizar el *Concierto* en su época y su autor.
- Objetivo secundario 2: Realizar un análisis musical para entender mejor el concierto.
- Objetivo secundario 3: Proponer diferentes ejercicios de manera que futuros intérpretes tengan mayor facilidad con la obra.
- Objetivo secundario 4: Entender cómo adaptó el concierto original de viola al trombón.
- Objetivo secundario 5: Poner en valor la composición y figura de Leopold Mozart.

1.4 Metodología y estructura

La metodología utilizada para este trabajo es mixta, ya que se va a realizar tanto una contextualización histórica de la época, de la obra y el autor a través de los distintos trabajos y artículos encontrados, como un análisis de la obra junto con una propuesta de distintos ejercicios para afrontar los pasajes más difíciles. El apartado de contextualización comprende entonces una investigación de carácter cualitativo, ya que los datos que se buscan no son cuantificables. El apartado de análisis y ejercicios representan un trabajo también de recopilación de datos cualitativos, aunque centrado en estudiar la partitura para extraer conclusiones sobre ella que informen la interpretación y la elaboración de los ejercicios presentados en este trabajo. El resultado final se centra en interpretar de manera eficiente y óptima el concierto entendiendo la relación entre el contexto histórico, la vida de Leopold Mozart y el *Concierto para trombón alto*.

En primer lugar, se realizará una investigación sobre la época y el autor, Para ello, ha sido necesaria una labor de búsqueda, para así poder trabajar con los documentos encontrados sobre el tema. Se hará también una revisión de los artículos que se han hallado figuran en el apartado del estado de la cuestión.

En cuanto al análisis de la obra, va a realizarse un estudio detallado de la partitura, buscando elementos musicales para identificar patrones y características importantes. En esta tarea se han empleado como referencia el tratado de armonía de Walter Piston (1941), el tratado de la forma musical de Clemens Kühn (2003), y el libro *Guide to the practical study of harmony* de Tchaikovsky (1871). Además de esto, se pretende ensayar la obra periódicamente y hacer varias audiciones junto al pianista acompañante, donde se trabajarán aspectos como la sonoridad, el tempo, la agógica, la musicalidad o la memoria.

El cuerpo del trabajo se divide en dos capítulos. El primero está dedicado a la ubicación del *Concierto para trombón alto* en su contexto, y ha sido llevado a cabo, por un lado, con la elaboración de una biografía de Leopold Mozart (primer subapartado de este capítulo), y, por el otro, con el análisis de la sociedad y práctica musical en la Centroeuropa de principios del siglo XVIII (segundo apartado).

El segundo capítulo presenta el quid de este trabajo en sí, con el análisis de la obra tanto armónica/estructuralmente como performativamente. A cada tipo de análisis le es dedicado un apartado propio, y el segundo comprende la propuesta didáctica de este trabajo. En ambos apartados, se analiza cada movimiento de la obra de manera individual.

1.5 Dificultades y facilidades

Hubo varias dificultades para el desarrollo de este trabajo, en lo principal, el análisis armónico ya que me supuso mucho tiempo para sacar al detalle cada aspecto musicológico de la obra. Así mismo, el análisis didáctico tomó bastante tiempo debido a la dedicación de recomendar los mejores ejercicios para la práctica de este concierto. También había poca información consistente sobre este concierto así que se tuvo que profundizar en la investigación histórica del mismo.

En cuanto a las facilidades, el análisis performativo lo pude hacer con solvencia debido a tener las ideas claras sobre cómo es el estilo interpretativo de este concierto, así como la contextualización histórica ya que de esta época hay muchos libros e información al respecto.

2 CONTEXTO HISTÓRICO Y MUSICAL

2.1 Biografía del autor

Leopold Mozart (Augsburgo, 14 de noviembre de 1719 – Salzburgo, 28 de mayo de 1787) fue un compositor, violinista y teórico musical austriaco, conocido principalmente por su labor como padre y principal educador de Wolfgang Amadeus Mozart, aunque también desarrolló una notable carrera como músico al servicio de la corte arzobispal de Salzburgo. La siguiente biografía ha sido elaborada en base al artículo que le dedica *New Grove* (Eisen, 2001).



Imagen 1: Retrato de Leopold Mozart pintado por Pietro Antonio Lorenzoni. Fuente: Wikimedia Commons ⁵

2.1.1 Vida

Hijo de un encuadernador de Augsburgo, Johann Georg Mozart, Leopold recibió una sólida formación humanística. Asistió al *Gymnasium* de su ciudad natal entre 1727 y 1735 y, posteriormente, al *Lyceum* adjunto a la escuela jesuita de San Salvador, donde destacó como actor, cantante, organista y violinista en diversas producciones teatrales. En 1737 rompió con su familia y se matriculó en la Universidad Benedictina de Salzburgo, donde cursó Filosofía y Jurisprudencia. Obtuvo el grado de bachiller en Filosofía en 1738 con

⁵ https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/45/Leopold_Mozart.jpg

notable reconocimiento público, aunque fue expulsado en septiembre de 1739 por absentismo e indiferencia en los estudios (Eisen, 2001).

Poco después entró al servicio del conde Johann Baptist von Thurn-Valsassina y Taxis, canónigo y presidente del consistorio de Salzburgo, como ayudante de cámara y músico. A este mecenas dedicó sus *Sonate sei da chiesa e da camera*, Op. 1 (1740), cuya edición en cobre realizó el propio Leopold.

Durante la primera mitad de la década de 1740 compuso varias cantatas sobre el tema de la Pasión en alemán, lo que probablemente facilitó su nombramiento en 1743 como cuarto violinista de la orquesta de la corte del arzobispo Leopold Anton Freiherr von Firmian. Además de sus funciones orquestales, impartió clases de violín a los niños del coro de la catedral y, más tarde, de teclado. En 1758, ascendió a segundo violinista, y en 1763 fue nombrado segundo maestro de capilla. Aunque en 1757 aparece mencionado como *Hofkomponist* en un informe publicado por Marpurg, título sin carácter oficial y seguramente creado específicamente para él (Eisen, 2001).

En noviembre de 1747 contrajo matrimonio con Anna Maria Pertl. De los siete hijos que tuvieron, únicamente sobrevivieron dos: Maria Anna (Nannerl, nacida en 1751) y Wolfgang Amadeus (nacido en 1756). Precisamente en el año del nacimiento de Wolfgang, publicó su obra más influyente: el *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756)⁶, uno de los tratados de violín más importantes del siglo XVIII.

La excepcionalidad musical de su hijo menor supuso un punto de inflexión en la vida de Leopold. Aunque es falso que abandonara por completo la composición y la enseñanza (como sugirió Nannerl años después), es indudable que dedicó gran parte de su energía a la formación y promoción de Wolfgang. Continuó desempeñando sus obligaciones en la corte, interpretando sus propias obras y gestionando numerosos aspectos logísticos y administrativos. No obstante, la conciencia de haber sido elegido para educar a un genio le llevó a asumir un papel casi misionero. Los numerosos viajes realizados con su familia (y posteriormente solo con Wolfgang), fueron decisivos para el desarrollo artístico del

⁶ [https://imslp.org/wiki/Versuch_einer_gr%C3%BCndlichen_Violinschule_\(Mozart,_Leopold\)](https://imslp.org/wiki/Versuch_einer_gr%C3%BCndlichen_Violinschule_(Mozart,_Leopold))

niño, aunque también limitaron su propia progresión profesional en Salzburgo y supusieron un notable esfuerzo físico para su hijo (Eisen, 2001).

La colaboración de Leopold en las primeras obras de Wolfgang fue probablemente significativa hasta alrededor de 1766. A partir de entonces, actuó principalmente como corrector y editor: hasta principios de la década de 1770 es frecuente encontrar anotaciones, correcciones y adiciones de su mano en los autógrafos de su hijo. Asimismo, Leopold se encargó de datar y archivar meticulosamente los manuscritos de Wolfgang, ejerciendo una función múltiple como maestro, educador, secretario, representante y organizador de giras (ibíd.).

La última década de su vida estuvo marcada por decepciones profesionales y tragedias personales. En 1778 falleció su esposa Anna Maria en París mientras acompañaba a Wolfgang. Luego, Leopold tuvo que mediar repetidamente en las crecientes tensiones entre su hijo y su empleador el arzobispo Hieronymus Colloredo (a quien Leopold le había recomendado inicialmente contratar a Wolfgang). Aunque consiguió un acuerdo temporal que permitió el nombramiento de Wolfgang como organista de corte y catedral en 1779, este esfuerzo resultó inútil cuando, en 1781, Mozart abandonó definitivamente el servicio arzobispal y se estableció en Viena (ibíd.).

Leopold vio con gran preocupación el matrimonio de Wolfgang con Constanze Weber, al que consideró una unión desventajosa. Aunque en la primavera de 1785, durante una visita a Viena, pudo presenciar los éxitos de su hijo y escuchar las famosas palabras de elogio de Joseph Haydn, la relación entre padre e hijo se enfrió progresivamente. Tras el matrimonio de Nannerl en 1784 y su traslado a St. Gilgen, Leopold quedó solo en Salzburgo, excepción hecha de su nieto Leopold, que vivió con él desde julio de 1785 (ibíd.).

Leopold Mozart falleció el 28 de mayo de 1787, y fue enterrado en el cementerio de San Sebastián de Salzburgo. El abad Dominicus Hagenauer, amigo de la familia, escribió en su diario:

Leopold Mozart, fallecido hoy, era un hombre de gran ingenio y sabiduría, capaz de prestar buenos servicios al Estado más allá de la música [...]. Nació en Augsburgo, pasó la mayor parte de su vida al servicio de la corte aquí, y sin embargo tuvo la

desgracia de ser siempre perseguido y fue mucho menos apreciado aquí que en otros grandes lugares de Europa.

Esta valoración contemporánea contrasta con la imagen distorsionada que ofrecieron algunos biógrafos posteriores, que lo retrataron como un padre manipulador y autoritario. Leopold fue, sin duda, un hombre de amplia cultura —lector apasionado de literatura y ciencias naturales, admirador de Gottsched y amigo de Wieland—, exigente y de carácter fuerte, pero las cartas familiares revelan a un padre profundamente preocupado por asegurar a su hijo una posición acorde con su genio.

2.1.2 Obra

Según un informe publicado en 1757 por Friedrich Wilhelm Marpurg, hacia esa fecha Leopold Mozart había compuesto una cantidad considerable de música: numerosas obras sacras contrapuntísticas, sinfonías (tanto a cuatro como con instrumentos completos), más de treinta grandes serenatas con solos instrumentales, conciertos para diversos instrumentos (flauta travesera, oboe, fagot, trompa, trompeta, etc.), tríos, divertimentos, doce oratorios, obras teatrales, pantomimas y piezas ocasionales de carácter muy variado (música turca, música para teclado, un «paseo en trineo» musical, marchas, nocturnos y centenares de minuetos y danzas).

La mayor parte de esta producción se ha perdido. De las más de treinta serenatas solo se conserva una (la que fue la base del presente concierto), y de los oratorios y obras teatrales únicamente dos. No obstante, sobrevive un corpus significativo de sinfonías, música de cámara, obras para teclado y composiciones sacras (misas, letanías y ofertorios), conservadas principalmente en copias manuscritas realizadas bajo su supervisión (Eisen, 2001).

Aunque es posible establecer fechas aproximadas para muchas de estas obras, persiste la duda sobre si Leopold continuó componiendo de forma regular tras el inicio de la carrera de Wolfgang. Las últimas obras fechadas con certeza son *el Concierto para trompeta* de abril de 1762 y la *Letanía en Re* de agosto de ese mismo año. Sin embargo, existen indicios de que la Misa fragmentaria KV 116/90a y otras piezas relacionadas fueron

compuestas en Viena en 1768. Estilísticamente, algunas sinfonías (como la denominada *Nueva de Lambach*), parecen corresponder a finales de la década de 1760 (ibíd.).

Su música religiosa combina de forma eficaz el contrapunto tradicional *stile antico*, con arias de inspiración operística italiana, resultando sorprendentemente dramática. Sus sinfonías demuestran un buen oficio y, en sus obras más maduras, se aproximan al estilo de compositores alemanes de una generación posterior. De hecho, varias de sus composiciones fueron atribuidas en su día a Wolfgang (ibíd.).

Su tratado *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756), revisado por el autor en 1769-70 y 1787, constituye su contribución más duradera. Basado principalmente en la escuela italiana y especialmente en Tartini, aunque con referencias a una amplia tradición teórica, este método fue considerado en su época el más importante de su género. Tuvo varias traducciones y reediciones a lo largo de décadas, y sigue siendo una fuente valiosísima para comprender la educación musical y estética que recibió el joven Mozart.

2.2 Centroeuropa a principios del siglo XVIII. El Clasicismo musical temprano

A comienzos del siglo XVIII, Centroeuropa experimentaba una etapa de relativa estabilización tras los grandes conflictos del siglo anterior. La Guerra de los Treinta Años (1618-1648), y la posterior Guerra de Sucesión Española (1701-1714), habían modificado profundamente el equilibrio de poderes, pero también habían dejado un continente fragmentado políticamente. El Sacro Imperio Romano Germánico continuaba siendo una estructura compleja integrada por centenares de estados semiautónomos: principados, ducados, obispados y arzobispados, entre los que destacaba el arzobispado de Salzburgo, donde desarrollaría su carrera Leopold Mozart (Grout y Palisca, 2001; Pajares Alonso, 2010).

En este mosaico de cortes, el poder se concentraba en manos de príncipes y prelados que mantenían capillas musicales y orquestas propias, siguiendo el modelo del mecenazgo cortesano. Muchas de estas cortes comenzaron a adoptar los principios del despotismo ilustrado, combinando el absolutismo monárquico con ciertas ideas de la Ilustración

temprana, que defendían el progreso, la razón y la utilidad pública como justificaciones del poder. Aunque las ideas ilustradas aún no habían alcanzado su plena madurez, empezaron a influir en la educación, la cultura y el ambiente intelectual de las élites centroeuropeas (Grout y Palisca, 2001).

En el terreno musical, el período comprendido aproximadamente entre 1720 y 1760-1770 se conoce como Clasicismo temprano o período preclásico. Esta etapa representa la transición entre el Barroco tardío y el Clasicismo vienés pleno de Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart. El estilo dominante fue el denominado *style galant* (estilo galante), que surgió en Francia como reacción frente a la densidad contrapuntística y el *pathos* monumental del Barroco (Pajares Alonso, 2010).

Las características principales del estilo galante incluyen:

- Predominio de la textura homofónica, con una melodía principal clara y cantable acompañada por un bajo armónico relativamente simple.
- Frases musicales cortas, simétricas y equilibradas, delimitadas por cadencias frecuentes.
- Un carácter elegante, ameno y entretenido, orientado a agradar al oyente más que a impresionar por su complejidad técnica.
- Mayor atención a la expresividad natural y a los contrastes dinámicos y afectivos moderados.

En el ámbito germánico, este estilo coexistió con el *Empfindsamer Stil* o estilo sensible, representado especialmente por Carl Philipp Emanuel Bach, que introducía un mayor componente emocional, con cambios bruscos de afecto y una expresividad más introspectiva y personal (ibíd.).

Este nuevo lenguaje musical respondía a las demandas sociales y estéticas de la época. La nobleza y la burguesía emergente demandaban obras más accesibles y agradables para salas de concierto, jardines, serenatas al aire libre y celebraciones cortesanas. En la música religiosa también se apreciaba esta evolución: las composiciones sacras incorporaban elementos operísticos italianos, resultando más dramáticas y cercanas al

gusto del público sin abandonar del todo las técnicas contrapuntísticas tradicionales (ibíd.).

Leopold Mozart (1719-1787), se sitúa plenamente dentro de este contexto histórico y estilístico. Formado en Augsburgo y establecido como músico al servicio del arzobispo de Salzburgo, su producción compositiva —desarrollada principalmente entre las décadas de 1740 y 1760— ejemplifica las tendencias del Clasicismo temprano. Sus sinfonías, serenatas, divertimentos y obras sacras reflejan la claridad formal, la elegancia melódica y la funcionalidad propias del estilo galante, adaptándose a las necesidades prácticas de una corte eclesiástica. Además, su célebre *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756), constituye no solo un importante tratado pedagógico, sino también un reflejo de la estética interpretativa de la época, basada en la naturalidad, la claridad y una expresividad controlada (Grout y Palisca, 2001).

De este modo, la Centroeuropa de principios del siglo XVIII, marcada por la fragmentación política del Sacro Imperio, el progresivo influjo de las ideas ilustradas y la búsqueda de un lenguaje musical más transparente y elegante, creó el marco idóneo para el surgimiento del Clasicismo temprano. Leopold Mozart representa una figura característica de este período de transición: un compositor y violinista profesional que, sin romper radicalmente con la tradición, contribuyó a sentar las bases estilísticas sobre las que su hijo Wolfgang Amadeus desarrollaría posteriormente el Clasicismo vienés en su máxima expresión.

2.2.1 La composición del *Concierto para trombón alto* de Leopold Mozart

El *Concierto para trombón alto en Re mayor* constituye una de las obras más conocidas y valoradas de la producción instrumental de Leopold Mozart. Aunque hoy se interpreta habitualmente como un concierto autónomo, en realidad se trata de una extracción de tres movimientos solísticos pertenecientes a una serenata más extensa en Re mayor compuesta alrededor de 1762.

Las Serenatas eran un género muy apreciado en las cortes de la época. Eran un conjunto de composiciones cortas de distintas formas y estilos unificados en una misma pieza pensada para interpretarse en las primeras horas de la noche (de ahí su nombre). Como se ha dicho, Leopold Mozart fue un gran compositor de serenatas, aunque sólo se ha conservado la presente (Unverricht y Eisen, 2001).

La datación de esta obra se sitúa en los primeros años de la década de 1760, coincidiendo con uno de los últimos períodos en los que Leopold Mozart desarrolló una actividad compositiva relativamente intensa e independiente. Según las fuentes cronológicas disponibles, las últimas obras fechadas con certeza del compositor son el *Concierto para trompeta* (abril de 1762), y la *Letanía en Re mayor* (agosto de 1762). Este contexto temporal permite situar con razonable seguridad la serenata de la que procede el concierto en torno a 1762, aunque algunas ediciones modernas sugieren una fecha ligeramente anterior, hacia 1755-1760.

A diferencia de otras composiciones de la época, no existe documentación que indique que el *Concierto para trombón alto* fuera el resultado de un encargo oficial por parte de la corte arzobispal ni que estuviera destinado a una ocasión ceremonial concreta. Su origen responde más bien a las necesidades habituales de la vida musical en la corte de Salzburgo: la producción de música funcional, elegante y variada para las celebraciones cortesanas, las academias musicales o el entretenimiento de la nobleza local. Como violinista y vice-*kapellmeister* de la capilla arzobispal, Leopold Mozart estaba obligado a suministrar repertorios diversos que aprovecharan las capacidades de los instrumentistas disponibles.

La obra mantiene una estrecha relación con Thomas Gschlatt (o Gschladt), trombonista y violista de la corte salzburguesa entre aproximadamente 1756 y 1779. En la Salzburgo de la época, la mayoría de los instrumentistas de viento metal trabajaban para el Ayuntamiento proveyendo música en varios actos cívicos y religiosos (es decir, eran intérpretes bastante destacados y versátiles). Escritos de la época apuntan a que Gschlatt era especialmente virtuoso, pues estaba empleado de manera directa por la familia del

Príncipe-Arzobispo; de hecho, interpretó obras tanto de Mozart padre como del hijo (Weiner, 2018)⁷.

Gschlatt era un músico de reconocido prestigio dentro de la capilla, apreciado por su versatilidad y su dominio tanto del trombón alto como de la viola. Diversas fuentes indican que Leopold Mozart escribió la parte solística pensando específicamente en sus cualidades técnicas e interpretativas. De hecho, la escritura del solo permite una interpretación indistinta en trombón alto o en viola, práctica habitual en la época para optimizar los recursos humanos de una orquesta de tamaño medio.

Por otro lado, el término «viola», en esta época, se usaba todavía de forma ambivalente para instrumentos en el registro que presenta dicha parte solista. Generalmente, se aplicaba a los de cuerda, pero permitiría también una sustitución de este instrumento por otro de viento y capacidades similares, como el sacabuche alto.

Desde el punto de vista formal, el *Concierto* actual está formado por tres movimientos extraídos de una serenata de nueve movimientos: un Adagio, un Menuetto con trío y un Allegro. Estos fragmentos fueron concebidos originalmente como partes concertantes dentro de una obra festiva y ligera, característica del género de la serenata centroeuropea del Clasicismo temprano. Su carácter elegante, melódico y moderadamente virtuosístico refleja perfectamente las estéticas galante y preclásica, priorizando la claridad, la gracia y el efecto sonoro sobre la complejidad contrapuntística.

Resulta especialmente significativo que Leopold Mozart compusiera un rol solístico tan destacado para el trombón alto, instrumento que en el siglo XVIII se empleaba con mayor frecuencia en contextos sacros o como refuerzo en la sección grave, y que rara vez recibía un tratamiento concertante. Esta elección pone de manifiesto tanto el alto nivel técnico de los trombonistas de la corte de Salzburgo como el gusto de la época por la variedad tímbrica y los solos instrumentales expresivos.

⁷ https://historicbrass.org/images/hbj/hbj-2018/HBSJ_2018_JL01_002_Weiner.pdf

En conclusión, el *Concierto para trombón alto* no nació de un encargo formal documentado ni de un evento excepcional, sino como fruto de las demandas cotidianas de la actividad musical cortesana y, muy probablemente, como un gesto de reconocimiento hacia un instrumentista destacado como Thomas Gschlatt. Compuesto hacia 1762, representa uno de los últimos ejemplos relevantes de la producción instrumental independiente de Leopold Mozart, antes de que su dedicación a la educación y promoción de su hijo Wolfgang se convirtiera en su prioridad principal. Su calidad musical y su eficaz escritura para el instrumento explican que haya perdurado hasta nuestros días como una de las piezas más tempranas y apreciadas del repertorio solístico para trombón alto.

3 CONCIERTO PARA TROMBÓN ALTO

3.1 Análisis musical

La armonía del *Concierto para trombón alto* de Leopold Mozart es típica de la época y del estilo galante. Se caracteriza por un gran uso de los grados tonales principales, muchos cromatismos empleados como adorno (no funcionales), y una estructura clara y sencilla. En comparación con el estilo barroco tardío, como por ejemplo las sonatas de Corelli (1700), la obra presenta en general una baja densidad armónica, priorizando la transparencia y la elegancia sobre la complejidad contrapuntística.

El primer movimiento tiene su centro tonal en Sol mayor, mientras que los otros dos movimientos se establecen en Re mayor, su dominante. Esta relación tonal aporta coherencia al conjunto. De los tres movimientos, el primero es el que presenta mayor variedad y complejidad armónica. El segundo, al tratarse de un *Minuetto*, posee menor densidad armónica y un acompañamiento más sencillo. El tercero se basa fundamentalmente en el juego entre tónica y dominante, junto con el uso de largos pasajes contruidos sobre pedales armónicos en el bajo.

Leopold Mozart muestra un notable ingenio armónico, sobre todo en el primer movimiento, para evitar la monotonía y sorprender al oyente mediante recursos sutiles. La armonía busca en ocasiones cierta ambigüedad, aunque nunca llega a la confusión, manteniendo siempre clara la escala que se está utilizando.

Primer movimiento

El primer movimiento presenta un carácter de aria, con una melodía solista que destaca notablemente y está profusamente adornada. Armónicamente, se observa un uso frecuente de adornos sobre los acordes, retardos que deforman temporalmente el centro tonal y varios acordes con función de dominante secundaria.

El movimiento se inicia en Sol mayor. Entre los compases 10 y 22 aparece un breve episodio en Re mayor (la dominante), tras el cual se retorna a la tonalidad principal. Atendiendo a la clasificación de las formas sonata de principios del siglo XVIII propuesta

por Downs, la estructura de este movimiento puede considerarse una binaria asimétrica, ya que no hay repetición literal del material melódico. Se relaciona con este tipo de forma porque parte de la tonalidad principal para dirigirse a su dominante, desarrollando ampliamente este pasaje, lo que permite un retorno bastante suave a Sol mayor.

El cambio de tonalidad se articula de forma sutil mediante un pedal de re en la parte solista.

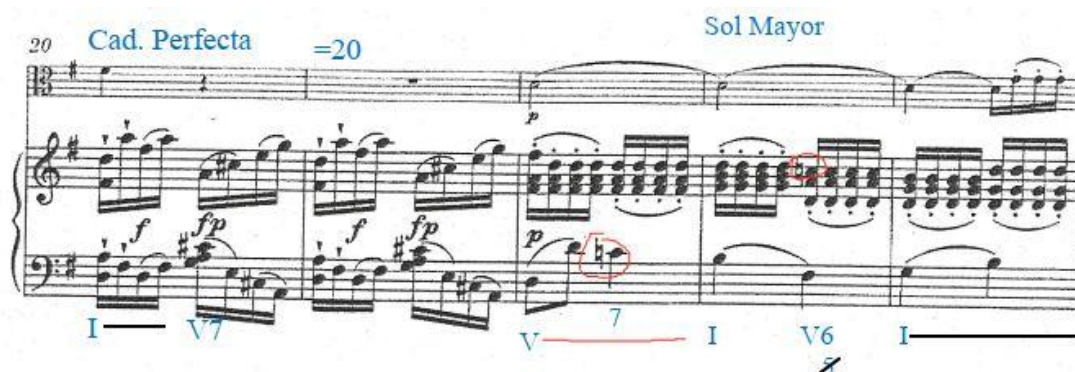


Imagen 2: Primer mov. cc 20-24.

La parte en Re mayor aumenta la densidad armónica. En un corto espacio de tiempo (compases 10-14), aparecen adornos con el séptimo grado de la escala sobre un pedal de la tónica y dos dominantes secundarias.

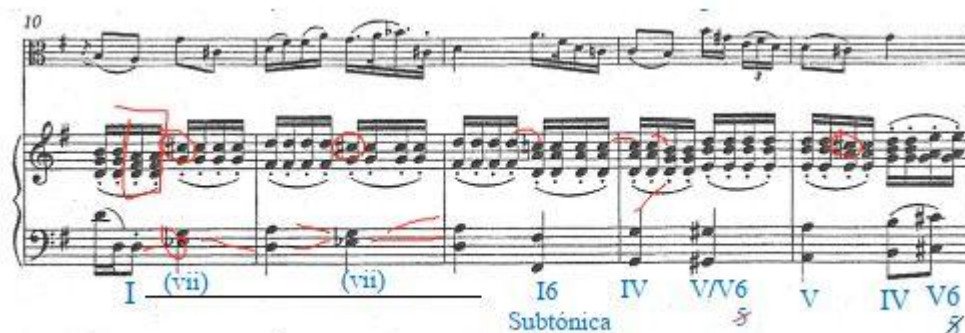


Imagen 3: Primer mov. cc 10-14

No existe un único motivo que unifique todo el movimiento. En la sección final, la parte solista alcanza su mayor movilidad, utilizando un registro muy agudo y muchas notas breves.

Segundo movimiento

La armonía del segundo movimiento es más directa que la del primero. Se abandonan los retardos prolongados sobre los acordes y se recurre con mayor frecuencia a apoyaturas y notas de paso resueltas dentro del mismo compás. Los cambios de acordes resultan más claros, generando una armonía sencilla y fácilmente comprensible para el oyente. La melodía del *minuetto* está más adornada con apoyaturas, rasgo típico de este tipo de composiciones.

El movimiento utiliza la tonalidad de Re mayor en la parte del *Menuetto* y Re menor en la parte del *Trio*. Pese a la claridad armónica, las relaciones entre acordes presentan cierto grado de complejidad: la segunda frase del *Menuetto* se basa en el acorde de dominante, deformando momentáneamente el centro tonal de Re. No se considera todavía una modulación, pues el fragmento con rasgos de La mayor es extremadamente corto (apenas tres compases), y resuelve rápidamente en la tónica de Re mayor.

De igual manera, el *Trio* presenta en su centro un intercambio modal, tomando prestados acordes del homónimo mayor de re.

Tanto el *Menuetto* como el *Trio* se articulan a partir de un único motivo unificador que aparece al principio de cada sección. En el cambio de sección del *Menuetto*, se inicia el fragmento con el mismo motivo, transportado a la dominante.



Imagen 4: Introducción del segundo mov.

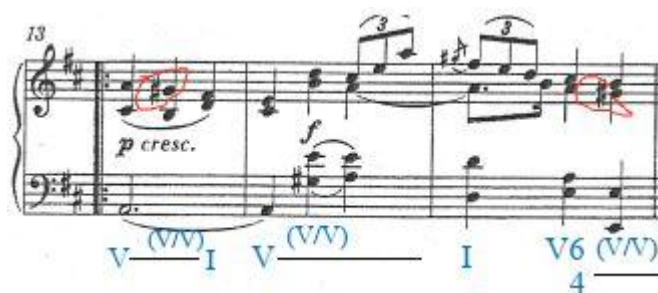


Imagen 5: cc. 13-15.

El *Trio* también presenta un mismo motivo inicial, que se recita primero en modo menor y luego en modo mayor. El motivo inicial es exactamente el mismo, pero con una armonía diferente.



Imagen 6: Principio del *Trio*.



Imagen 7: cc. 39-40.

Al comenzar la segunda sección del *Trio*, se da un episodio donde se desplaza el centro tonal al cuarto grado de la tonalidad, sol menor. Se ha indicado en paréntesis sobre la partitura.

La estructura sigue el esquema típico del minueto de la época: una primera sección en modo mayor (de carácter más orquestal), y una segunda sección (*Trio*) más sentimental en modo menor, con dos frases que se repiten en cada una. El movimiento emplea el típico ritmo ternario y marcado que caracteriza el minueto. El *Menuetto* está pensado para ser interpretado por la orquesta, mientras que el *Trio* tiene un carácter más solístico. Algunas versiones incluyen pasajes de carácter improvisatorio en la parte del *minuetto*. En cualquier caso, es al final del *Trio* donde más interviene el solista, con amplios intervalos melódicos que refuerzan el dramatismo de la sección.

Tercer movimiento

El tercer movimiento presenta la armonía más sencilla de los tres, con un ritmo armónico espaciado y una constante pendulación entre la tónica y la dominante de las tonalidades empleadas. Se inicia con una introducción orquestal (piano) bastante extensa. Está basado en un solo motivo que Mozart va ampliando de forma virtuosística, aunque el movimiento se cierra con un pasaje del acompañamiento.

La tonalidad principal es Re mayor. Hacia su centro modula a La mayor (su dominante) y se mantiene en ella durante un tiempo considerable (cc. 30-60). A continuación, modula al modo menor de la dominante de La mayor (es decir, a Mi menor), lo que sirve como enlace para el retorno a Re mayor en uno de los pasajes más interesantes del concierto (cc. 61-76). El resto del movimiento se mantiene firmemente en Re mayor, con un ritmo armónico aún más espaciado para favorecer el lucimiento del solista (cc. 77-106).

Este es el movimiento más extenso de los tres, tanto en duración como en número de compases. Aunque la estructura general es tripartita, recuerda igualmente a la sonata asimétrica identificada en el primer movimiento, si bien de forma mucho más extensa. Presenta un cambio tonal en torno al centro que se desarrolla ampliamente antes de volver a la tonalidad principal.

A nivel melódico, el movimiento se organiza en torno a un motivo claro de carácter *cantabile* que siempre encabeza las distintas secciones, como si existiera la idea de un tema con variaciones o una estructura de rondó subyacente. Varias exposiciones de este

motivo inicial comparten con exactitud la misma altura e incluso la misma armonía y bajo.

The image displays three systems of musical notation for the third movement of the Concerto for Alto Trombone by Leopold Mozart. The tempo is marked 'Allegro'. The first system shows the initial appearance of the theme in the right hand, with the left hand providing harmonic support. The second system shows a variation of the theme, marked with a forte dynamic (f) and a first ending bracket. The third system shows the theme appearing again, marked with a piano dynamic (p) and a first ending bracket. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Below the first system, the harmonic progression is indicated as I, V7, IV, I6, IV, V7, I. Below the second system, the harmonic progression is indicated as I. Below the third system, the harmonic progression is indicated as V7, I. The third system also includes the marking 'Cad. Perfecta'.

Imágenes 8-11: Distintas apariciones del tema del tercer mov.

El pasaje del cambio de Mi menor a Re mayor (cc. 61-76), resulta especialmente interesante por lo abrupto y ligeramente confuso que puede sonar al oyente, pese a tener perfecto sentido armónico. En este fragmento, la melodía comienza recayendo sobre la sensible de la escala, iniciándose sobre el acorde de dominante en lugar de la tónica. Este efecto puede considerarse una «broma musical», recurso que tanto gustaban a autores contemporáneos como J. Haydn o el propio Wolfgang Amadeus Mozart. El pasaje es el mismo, pero primero en Mi menor y luego transportado un tono por debajo a Re mayor.

The image displays three systems of musical notation for measures 61-76 of the third movement. The first system (measures 61-67) is marked 'Mi menor' and '(p)'. The second system (measures 68-75) is marked 'Cad. Perfecta Re Mayor'. The third system (measures 76-77) is marked 'Cad. Perfecta' and 'f'. The notation includes piano and forte dynamics, and various harmonic changes indicated by Roman numerals and accidentals.

61 **Mi menor** (p)

V — i6 (#vii) (#vii) (#vii)(vii6) (#vii) V7

68 **Cad. Perfecta Re Mayor**

i V7 I6 (vii) (vii) (IV)V7

76 **Cad. Perfecta** f

I I—

Imágenes 12-14: cc. 61-76 del tercer mov.

Este tipo de movimiento inesperado, casi cómico, puede equipararse a dos de las «bromas musicales» más famosas de la época, creaciones de estos dos autores antes mencionados. El primer pasaje corresponde al segundo movimiento de la Sinfonía no94 («Sorpresa»), de Haydn, donde se escriben acordes en fortissimo entre frase y frase, de forma inesperada y buscando que el oyente esté alerta.



Imagen 15: Los famosos y abruptos fortissimos del segundo movimiento de la 94a sinfonía de Haydn. Cc. 11-16.

Y el segundo corresponde con la obra que así titula el hijo de Mozart, «Broma musical», donde se busca parodiar los excesos y errores de los «malos compositores» de la época, con numerosas disonancias y usos incorrectos del contrapunto.



Imagen 16: Inicio de la «Broma musical» de W. A. Mozart, cc. 1-4. El ritmo monótono, así como los errores armónicos (paralelismos de 5as en trompa y violín 1, por ejemplo), buscan un efecto poco creativo y tosco en la música que satiriza a los «malos compositores» de su época.

En este caso, Mozart padre parece querer crear una tensión repentina, yendo de una tonalidad relativa a otra lejana, cuando el público esperaría escuchar una cadencia conclusiva o reexposición con tal de mantener su interés y sorprenderlos. Destaca especialmente por ser la única vez donde se ha percibido este tipo de recurso en todo el Concierto.

El movimiento se organiza en once secciones diferenciadas de extensión variable: a (cc. 1-24), b (cc. 25-36), c (cc. 37-60), d (cc. 61-76), e (cc. 77-80), f (cc. 81-88), g (cc. 89-92), h (cc. 93-100), i (cc. 101-116), j (cc. 117-124) y k (cc. 125-136). Como se puede observar, su extensión es bastante dispar, siendo las primeras secciones (de la a hasta la d inclusive), notablemente más largas que las finales. El uso de frases más cortas hacia el final puede deberse a la costumbre improvisatoria de los solistas de la época, ya que pasajes más breves y de armonía más sencilla facilitarían dicha práctica.

El tercer movimiento abre y cierra con solos orquestales, que suelen aprovecharse para que el solista realice pasajes improvisatorios. Aunque en algunas interpretaciones se ha decidido colocar este Allegro en primer lugar (lo que crea un inicio más brillante y sugerente), se considera que esta elección deforma la estructura de concierto propia de la época, donde los movimientos más brillantes y virtuosísticos solían situarse en último lugar, como sucede, por ejemplo, en el Segundo Concierto de Brandemburgo de J. S. Bach.

3.2 Análisis performativo

Primer movimiento

El primer movimiento presenta un carácter predominantemente *cantabile* y *legato*. La expresión en este movimiento constituye la mayor complejidad interpretativa de todo el concierto.

Al inicio del movimiento se indica un piano para ambos instrumentos. En este contexto, el trombón alto debe tocar con una dinámica ligeramente más fuerte con el fin de destacar sobre el instrumento acompañante y preparar las notas agudas del pasaje siguiente, ya que estas presentan una ejecución especialmente delicada en dinámicas suaves en los instrumentos de viento metal.

El movimiento comienza con varias apoyaturas escritas como adornos. Dado que se trata de un Adagio en estilo galante, estas se interpretan como semicorcheas del mismo valor. Esta regla se aplica únicamente en el primer compás. Las apoyaturas posteriores aparecen tachadas y, por tanto, deben interpretarse como adornos de corto valor.

Esta interpretación de las apoyaturas tachadas no se cumple en el compás 3. En todas las interpretaciones consultadas, incluida la presentada en este trabajo, se opta por ejecutarlas como una semicorchea simple. Esta decisión se toma para evitar golpear la nota real y mantener el carácter arioso de la primera frase, a pesar de que en otras ediciones se conserva el adorno original. Se considera que esta solución contribuye de manera más efectiva al fraseo del motivo inicial.

Aparecen numerosas notas repetidas de forma consecutiva. Atendiendo al estilo de la época y a las posibilidades fraseísticas del trombón, estas no pueden ejecutarse de manera idéntica: la primera nota debe sonar más suave (piano) que las siguientes, para tener dirección, tal como ocurre en el compás 4 (imagen 17).



Imagen 17: Primer mov. cc. 4 y 5.

El movimiento contiene numerosas apoyaturas de nota sensible a tónica. En estos casos, se reduce la intensidad de la nota sensible, ya que se considera que esta cierra las frases y confiere a la música un carácter más suave.

Asimismo, aparecen numerosas ligaduras entre dos semicorcheas (por ejemplo, en los compases 5, 7, 8, 15, 16, 41 y 42). Siguiendo el gusto y el estilo de la época, estas se interpretan apoyando la primera nota y acortando ligeramente la segunda, con el fin de suavizar el final del fraseo (imágenes 18 a 20).



Imágenes 18 a 20: Primer movimiento, cc. 5 a 8, 15 a 16, y 41 a 42.

Existe una frase especialmente larga por sus valores de nota, entre los compases 17 y 18. Para poder ejecutarla sin interrupciones y llegar bien al Re agudo, se recomienda colocar una respiración justo en el cambio de compás (imagen 21).



Imagen 21: coma de respiración recomendada.

El movimiento presenta varios pasajes con notas muy largas. Destaca especialmente el Re pedal de los compases 22 al 24. Dado que acompaña a un cambio armónico, el trombón debe seguir la dinámica del piano, aumentando progresivamente la intensidad para mantener la dirección y tensión de esa nota hacia las siguientes (imagen 22).



Imagen 22: Pedal de Re.

En los compases 36 al 40 se reduce progresivamente la dinámica con el objetivo de crear un ambiente más íntimo y preparar el final del movimiento (imagen 23).



Imagen 23: *Decrescendo* a final de frase.

En el compás 40 aparece un salto especialmente dramático; antes de este se coloca una respiración para preparar el aumento de dinámica en la cadenza final (compases 41-43). Atendiendo al estilo de la época, las últimas notas —el sol repetido en los compases 43 y 44— se interpretan con una dinámica reducida, de manera que el final resulte suave y gentil (imagen 24).



Imagen 24: Recomendación de respiración y *decrescendo* final.

Segundo movimiento

En este movimiento, con el fin de otorgarle el carácter propio del *minuet*, se apoya la primera nota de cada compás para ligarla con la segunda, que se acorta. El tercer tiempo se interpreta con menor intensidad para preparar el siguiente compás, articulando así el ritmo característico del minué (imagen 25).



Imagen 25: Apoyo a la primera nota.

Este tipo de articulación resulta más natural en la viola. En otros pasajes del concierto se observan dificultades similares al traducir el lenguaje de las cuerdas al del viento-metal, siendo este movimiento donde dicha diferencia se hace más evidente.

La primera frase (compases 29-32), se interpreta en dinámica piano, mientras que la segunda (compases 33-35), se ejecuta más *forte*, generando contraste y añadiendo dramatismo. La tercera frase (compases 36-38), al responder a la segunda con la misma melodía, se interpreta con dinámica suave para reforzar el contraste y el fraseo musical de final de frase (imágenes 26 y 27).



Imágenes 26 y 27: Dinámicas recomendadas.

Tras la repetición, la segunda sección —que comienza con acordes cuyo centro tonal se dirige al IV grado de la tonalidad— inicia con una dinámica más *forte* para contrastar con el inicio y reforzando de este modo el cambio armónico (compases 39-42).

En los compases 43-46 la dinámica se reduce a piano, al retornar a la tonalidad principal y presentar una armonía más débil que al comienzo de la sección.

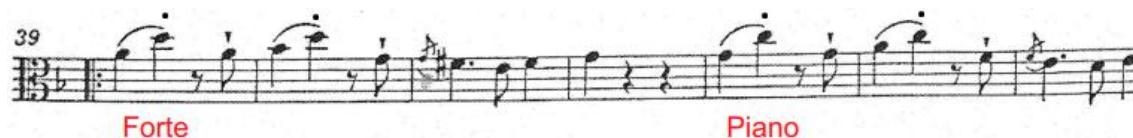


Imagen 28: Indicaciones de dinámicas.

En el compás 47 se vuelve a una dinámica *forte* al regresar a la tónica, contrastando con la frase anterior. En el compás 49, al repetirse la frase melódica, se retorna nuevamente a dinámica piano para rápidamente volver a crecer y acabar la última frase del solista (imagen 29).



Imagen 29: Indicaciones de dinámicas.

En la interpretación presentada en este trabajo se han añadido adornos improvisados sobre lo escrito en la partitura al repetir las dos secciones del trío. Esta decisión responde al estilo y gusto de la época, y busca evitar la monotonía.

Tercer movimiento

Este movimiento se interpreta con ligereza, empleando respiraciones cortas, una articulación más staccato y una mayor soltura en el instrumento.

En general, se busca destacar el ritmo y articulaciones cortas por encima del *legato* de las frases, con el fin de que el sonido resulte más juguetón y *cantabile*. Debe evitarse un sonido romántico o “pesado” durante la interpretación de este movimiento. Para ello, las negras y corcheas se interpretarán sueltas y acampanadas.

En este movimiento aparecen varias apoyaturas situadas sobre las notas principales de la melodía. Estas se interpretan con mayor dirección y apoyo, con el objetivo de conferir a la música ese carácter gracioso propio del estilo galante (imagen 30).



Imagen 30: Ejemplo de dar apoyo a la apoyatura.

En la segunda frase, de carácter más brillante y que repite el motivo inicial, se aumenta la dinámica (compases 29-32). Se mantiene el carácter galante del movimiento mediante un súbito piano en el re agudo del compás 33. Esta dinámica se conserva hasta el compás 35, donde se retorna al *mezzoforte* (imagen 31).



Imagen 31: Indicaciones de dinámicas.

La siguiente aparición del motivo, en los compases 37-38, vuelve a una dinámica suave para contrastar con el fragmento anterior, más brillante y agudo. Al regresar al registro agudo en el compás 39, se aumenta nuevamente la dinámica (imagen 32).



Imagen 32: *Crescendo* recomendado.

Al final de la primera sección, donde el movimiento rítmico es mayor, se retorna a una dinámica *forte* para concluir con brillo (compases 43-52). En esta última frase reaparecen numerosas articulaciones de dos notas ligadas, que se interpretan apoyando la primera y soltando la segunda, tal como se hacía en el primer y segundo movimiento (imagen 33)



Imagen 33: Recomendación de dinámicas y apoyo en las primeras notas ligadas.

Al repetir la primera sección se han añadido adornos a las notas en la interpretación de este trabajo. En particular, se propone la adición de un arpeggio sobre la primera nota del compás 29. Esta ornamentación busca aumentar el dinamismo y la variedad de la pieza, siguiendo el gusto galante (imagen 34).



Imagen 34: Arpeggio recomendado para la segunda repetición del c.29.

La segunda sección presenta un nuevo material que se expone en dos ocasiones. Dado que la primera exposición se encuentra en modo menor (Mi menor), se interpreta en dinámica piano (compases 61-68). La repetición del motivo se ejecuta con una dinámica más *forte* para remarcar el contraste armónico, ya que el pasaje se encuentra en Re mayor (compases 69-76).





Imágenes 35 y 36: Recomendación de dinámicas.

En esta sección aparecen numerosos fragmentos de notas repetidas. Atendiendo al estilo de la época, cada repetición se interpreta con una dinámica diferente.

Finalmente, en este trabajo se propone una *cadenza* sobre la última nota del trombón (compás 123).



Imagen 37: Cadenza final propia.

3.3 Comparativa de versiones

Para este análisis, se han tomado las versiones de los trombonistas Alexey Lobikov y Peter Steiner. Estas versiones corresponden a la segunda ronda del XVI Concurso Internacional Tchaikovsky (categoría de metales), celebrado en San Petersburgo el junio de 2019. Ambas interpretaciones se realizaron en formato de concierto de cámara para trombón y piano en la Sala de la Capella Académica Glinka, como parte de las pruebas eliminatorias del prestigioso concurso. Se ha considerado esta circunstancia ideal para su comparación, pues ambas interpretaciones se grabaron en las mismas condiciones y con la misma acústica. Peter Steiner, en representación de Italia, obtuvo el 6º premio, mientras que Alexey Lobikov (representando a Rusia), se proclamó ganador del 1º premio y Medalla de Oro.

Primer movimiento

Este movimiento suele ser aprovechado por los intérpretes para resaltar las capacidades expresivas tanto de la música como del instrumento. Ambas interpretaciones, sin embargo, son opuestas en su planteamiento. Es donde se observan las diferencias más marcadas entre ambos intérpretes.

Alexey Lobikov ofrece una interpretación mucho más pausada y lírica, respetando el *adagio*. Su tempo es notablemente amplio, lo que le permite desarrollar un fraseo muy *cantabile*, con un *legato* amplio y sostenido. El sonido es cálido, denso y con una proyección rica en armónicos, enfatizando el carácter afectivo y casi vocal del movimiento. Utiliza un vibrato expresivo y controlado, especialmente en las notas más largas. Así, crea momentos de gran introspección y profundidad emocional. Esta elección temporal más lenta permite al oyente percibir con claridad las tensiones armónicas y las resoluciones, dotando a la interpretación de mayor peso musical y madurez.

Peter Steiner, en cambio, propone una versión más ligera y fluida. Su tempo es más *moderato* y movido, priorizando la elegancia galante y la transparencia sonora. El sonido es más brillante y enfocado, con un fraseo más articulado, un timbre más claro y agudo,

y dinámicas más ágiles. Evita cualquier densidad excesiva, resaltando la gracia rococó típica de la época de Mozart y del ambiente cortesano en el que trabajaba, y manteniendo una línea musical fluida y natural.

Segundo movimiento

En este movimiento danzante, ambos intérpretes muestran un buen sentido del carácter, pero con matices propios.

Peter Steiner introduce aquí un detalle interpretativo notable y creativo: realiza una introducción con el piano solo antes de la entrada al *Trio*. Esta licencia artística genera un momento de anticipación y contraste tímbrico muy efectivo, reforzando el carácter dialogante y camerístico de la obra en formato con piano. En el *Menuetto* mantiene un carácter vivo, estilizado y rítmicamente preciso, con repeticiones variadas en articulación y dinámica (más destacadas y ligeras en la repetición). En el *Trio* busca mayor calidez y cantabilidad, aunque sin perder la ligereza general. Su aproximación resalta el aspecto danzante y festivo.

Alexey Lobikov ofrece un *Menuetto* más redondeado y homogéneo, con un fraseo muy cuidado y un sonido consistente y cálido. Su *Trio* es ligeramente más sostenido y lírico, en coherencia con su enfoque general de la obra, creando un contraste menos pronunciado que Steiner, pero mayor profundidad sonora. Ambas versiones mantienen la estructura ternaria con claridad, aunque Steiner aporta mayor frescura y variación tímbrica gracias al interludio pianístico mientras que Alexey respeta la composición original sin añadir ninguna introducción antes del *Trio*.

Tercer movimiento

El movimiento final y más extenso es de carácter virtuoso y brillante, y exige precisión técnica, agilidad y proyección, pues es decisivo en el resultado final de la interpretación global. Ambos intérpretes lo afrontan con solvencia.

Peter Steiner brilla por su agilidad, precisión y ligereza. Su articulación es limpia y destacada, con un *stacatto* ligero y un uso muy eficiente del aire que le permite gran claridad en las figuraciones rápidas. Como resultado, obtiene un sonido brillante y de gran proyección. Destacan su tempo enérgico y su aparente facilidad técnica, resultando un carácter alegre, como el que se buscaría en una Serenata de la época.

Alexey Lobikov interpreta con gran control técnico, pero con un sonido de mayor cuerpo y densidad. Sus pasajes virtuosísticos tienen más peso y presencia, combinando precisión con una proyección potente y una articulación más precisa, en línea con su estilo más lírico y serio. Esta densidad le otorga al *Allegro* un carácter más robusto y sinfónico, incluso en este formato de cámara.

Síntesis

Realizadas en el marco del mismo concurso en junio de 2019 en San Petersburgo, estas dos versiones ejemplifican dos enfoques estéticos muy diferentes ante la misma obra. Lobikov prioriza la profundidad lírica, el tempo amplio y pausado, y la densidad expresiva (especialmente en el *Adagio*), mientras que Steiner apuesta por la elegancia ligera, la brillantez del instrumento, y la transparencia formal y en su textura, con detalles creativos como la introducción del *Menuetto*. Estas diferencias no solo reflejan personalidades artísticas individuales, sino también dos corrientes interpretativas igualmente válidas en una pieza del estilo clásico temprano que representó Leopold Mozart.

3.4 Propuesta didáctica

El análisis didáctico de la obra es de carácter fundamental para poder observar las partes más complicadas de la obra. Una vez ya hemos analizado y observado las partes con mayor dificultad de la obra en el análisis, se va a realizar un compendio de ejercicios sacados de diferentes libros y estudios del trombón alto, que facilite los pasajes más técnicos que entraña la obra, además de ejercicios propios diseñados exclusivamente para los pasajes más exhaustivos.

Primer movimiento

El primer movimiento de este concierto es el más lírico de los tres, y también, el que más requiere del intérprete una buena resistencia ya que se usan muchas notas agudas largas durante la mayoría de pasajes. Con este primer ejercicio, se plantea trabajar tanto la resistencia, la unión de las notas, y el registro agudo para todo el primer movimiento (imagen 38).



Imagen 38: Ejercicio aplicado a mejorar la resistencia y el registro agudo. Fuente: Elaboración propia.

Nada más empezar el concierto, hay un salto muy complejo y delicado de quinta ascendente entre las dos primeras notas (imagen 39):



Imagen 39: Primer mov., cc. 1 y 2.

Para trabajar de forma eficiente dicho pasaje, el cual aparece en varias ocasiones durante el primer movimiento, se sugieren los siguientes ejercicios.

Este ejercicio plantea trabajar de manera directa los dos primeros compases del concierto, los cuales son también los más delicados de todo el concierto; mediante el uso de saltos cada vez más grandes hasta llegar al salto de quinta (Sol a Re agudo).



Imagen 40: Ejercicio aplicado a trabajar de manera eficiente el inicio del concierto. Fuente: Elaboración propia.

El tercer ejercicio sugerido tiene el mismo propósito que el anterior, que es el trabajar el inicio del concierto; esta vez mediante este modelo de escalas diseñado para mejorar el registro agudo. Es recomendable practicarlo también en varias tonalidades (imagen 41):

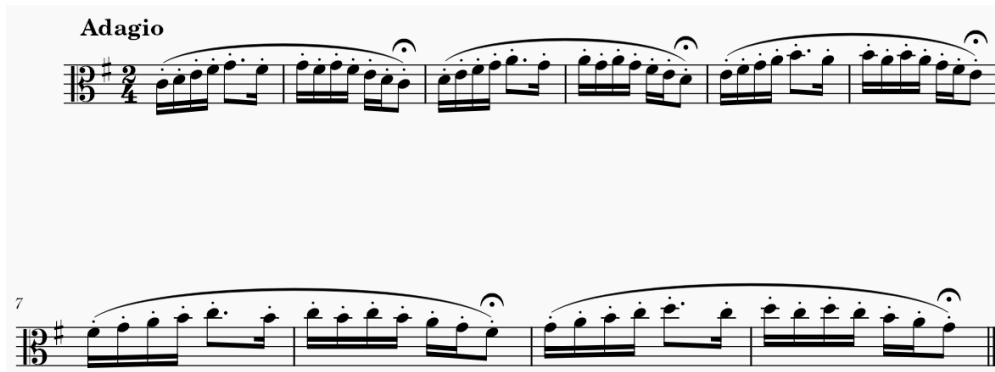


Imagen 41: Ejercicio recomendado para trabajar el registro agudo del inicio del concierto. Fuente: Elaboración propia.

Este ejercicio, al igual que los anteriores, sugiere trabajarse lo más lento posible para trabajar la resistencia en el registro agudo, pero ahora mediante este modelo de escalas extraído del libro de Harrison Reed (imagen 42):



Imagen 42: Ejercicio aplicado a la resistencia. Fuente: *Harrison Reed Complete Alto Trombone Method (2010)* Ed. Harrison Reed. Página 21. Ejercicio 1.

Más adelante aparecen las semicorcheas de notas repetidas anteriormente mencionadas en el análisis performativo (imagen 43):



Imagen 43: Primer movimiento, cc. 4 y 5.

Este pasaje reaparece en numerosas ocasiones durante el primer movimiento. Para una correcta ejecución, se deberá dar dirección a las semicorcheas con notas repetidas y acortar ligeramente la segunda nota de cada ligadura. Para ello, se propone el siguiente ejercicio (imagen 44):



Imagen 44: Ejercicio propuesto para trabajar detalladamente la articulación del primer mov.

Fuente: Elaboración propia.

Seguidamente, también aparecen varias semicorcheas ligadas de dos en dos (imagen 45):



Imagen 45: Primer mov. cc 8 y 9.

Como se ha dicho anteriormente en el análisis performativo y el pasado ejercicio, se ha de apoyar ligeramente la primera nota ligada y soltar/acortar la segunda. Para que resulte más natural este tipo de articulación, se recomendará el siguiente ejercicio (imagen 46):



Imagen 46: Ejercicio aplicado a la articulación adecuada para el primer mov. Fuente: Elaboración propia.

El siguiente pasaje a continuación (cc.17-18), es de los que más quema en cuanto resistencia debido al valor de las notas agudas largas (imagen 47):



Imagen 47: Primer movimiento, cc17 y 18.

Un ejercicio para trabajar este pasaje sería el siguiente, el cual su objetivo es acostumbrar el labio y la embocadura al registro agudo por varios tiempos seguidos:



Imagen 48: Ejercicio aplicado al pasaje de los cc 17 y 18 del primer mov. Fuente: Elaboración propia

Antes de iniciar con los ejercicios propuestos para el segundo movimiento, se incluirán ejercicios generales de flexibilidad y notas largas que ayudan en gran manera a ganar resistencia y registro agudo, además de conectar mejor los diferentes registros. Estos servirán para todo el concierto.

El primero en Sol mayor puede resultar confuso por lo grave que empieza, pero está comprobado que trabajar el registro grave en los instrumentos de viento también mejora respectivamente el registro agudo (imágenes 49 y 50):

Sol maj. (G)



Ré maj. (D) *Decemb, 17*



Imágenes 49 y 50: Ejercicios aplicados a la resistencia y el registro agudo. Fuente: *Branimir Slokar Complete Alto Trombone Method (1991)* Ed. Marc Reift. Página 29. Ejercicio 2.

Mi ejercicio favorito de flexibilidad es el siguiente, que al igual que el anterior, es extraído del libro de Branimir Slokar. Ayuda muchísimo a ganar registro agudo y resistencia, y para ello se recomienda trabajarlo lento, prestando mucha atención a la afinación (para trabajar esta faceta es de gran ayuda tener un piano al lado o un dron) y el estar relajado durante todo el ejercicio. Al empezar desde la séptima posición, resulta más fácil y llevadero dirigirse a las anteriores posiciones que son cada vez más agudas, hasta llegar al Mi bemol agudo de la primera posición. En los últimos dos pentagramas, pasa a combinar posiciones lo que ayuda a la coordinación de la vara (imagen 51):

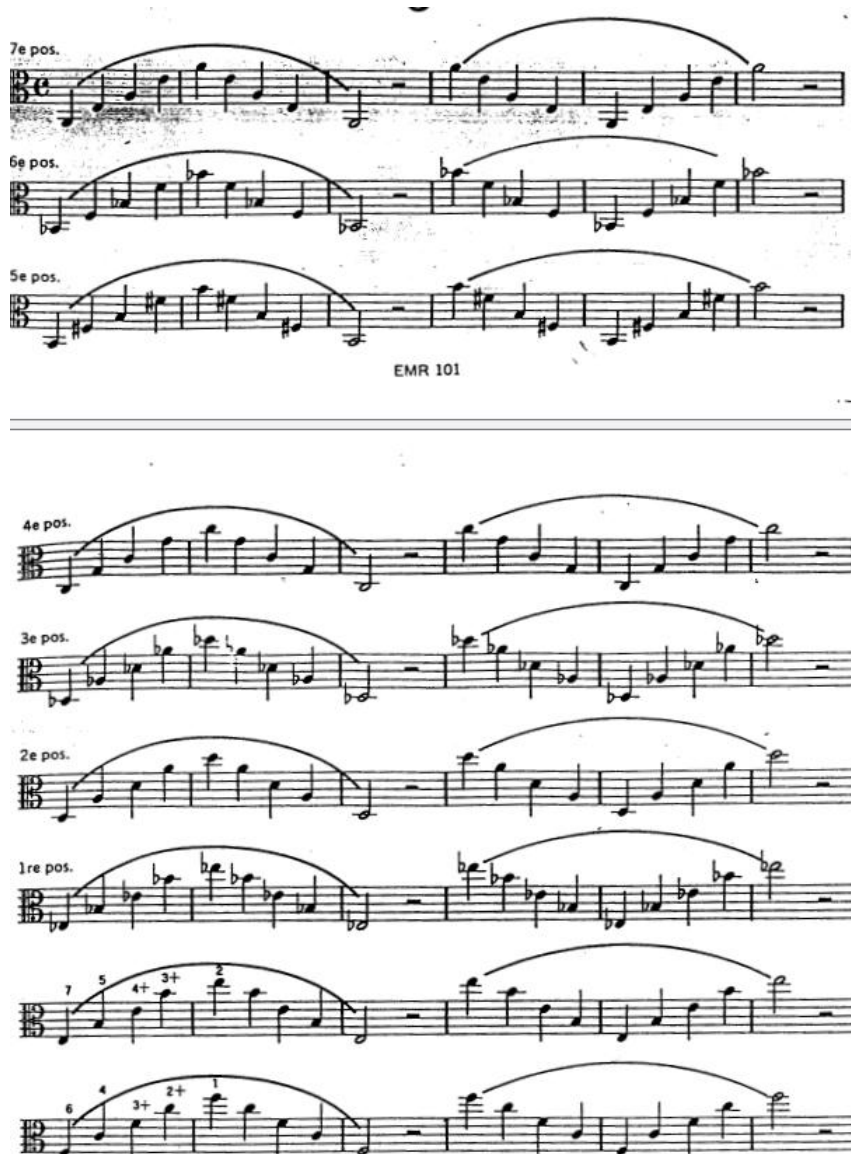


Imagen 51: Ejercicio aplicado a la flexibilidad, resistencia, sonido y agudos. Fuente: *Branimir Slokar Complete Alto Trombone Method (1991)* Ed. Marc Reift. Página 40-41. Ejercicio 6.

Un muy buen ejercicio para trabajar el sonido, el centro de las notas para que suenen lo más puras y limpias posibles, la afinación, la resistencia y el registro agudo es el siguiente ejercicio de *bending*, el cual consiste en alterar descendentemente la nota real mediante el labio para que de esta manera suene en la posición irreal a la que se haría normalmente. Esto hace que el labio gane mucha resistencia y el centro real de la nota quede mucho más limpia después. Se deberá ejecutar el ejercicio con una embocadura firme, pensando lo máximo posible en la unión de las notas con los glissandos (imagen 52):



Imagen 52: Ejercicio aplicado al sonido, resistencia, y centro de las notas. Fuente: Elaboración propia.

Segundo movimiento

El segundo movimiento es el más corto de todo el concierto, no obstante, es el que más precisión, delicadeza, y contrastes dinámicos presenta. Aquí Leopold usa mucho el salto de cuarta justa (La a Re agudo) al inicio de cada frase (imagen 53):



Imagen 53: Segundo mov, cc. 29 y 30.

Para poder dominar este motivo principal con soltura, se recomienda el siguiente ejercicio, mediante el cual, empezando desde la séptima posición, se irá subiendo hasta llegar a la segunda que es donde se produce el motivo principal (imagen 54):



Imagen 54: Ejercicio aplicado al inicio del segundo mov. Fuente: Elaboración propia.

El siguiente ejercicio ayudará a ganar seguridad y comodidad a la hora de ejecutar el salto de cuarta (imagen 55):



Imagen 55: Ejercicio aplicado a ganar precisión en el salto de cuarta. Fuente: Elaboración propia.

En lo que respecta a los contrastes dinámicos, se recomienda el siguiente ejercicio de Slokar. Se recomienda variar en cada compás distintas dinámicas (imagen 56):



Imagen 56: Ejercicio aplicado a la dirección de los agudos y cambio de dinámicas. Fuente: *Branimir Slokar Complete Alto Trombone Method* (1991) Ed. Marc Reift. Página 21. Ejercicio 49.

Otro ejercicio que puede mejorar mucho la conexión entre las notas y la precisión en la articulación en el registro agudo es el siguiente, deberá practicarse en todas las posiciones (imagen 57):



Imagen 57: Ejercicio aplicado a la flexibilidad y la articulación. Fuente: *Branimir Slokar Complete Alto Trombone Method* (1991) Ed. Marc Reift. Página 22. Ejercicio 50.

Aunque Leopold no haya escrito trinos en este concierto, en el segundo e incluso tercer movimiento queda muy natural el uso de los mismos. Se mostrará a continuación un ejercicio para ello. Para mí, practicar trinos es muy productivo ya que para que salgan se debe de tener una estable y continua columna de aire, sin ello simplemente no saldrían y de esta forma sirven como prueba de que el aire y la flexibilidad del labio están conectados correctamente entre sí. Se empieza desde la primera posición hasta la séptima (imagen 58):



Imagen 58: Ejercicio aplicado a la continuidad del aire y los trinos. Fuente: Elaboración propia.

Otro ejercicio que puede ayudar mucho a mejorar los saltos a las notas agudas es el siguiente ejercicio de flexibilidad que va por quintas justas, sirve tanto para el segundo y tercer movimiento y ayuda a trabajar tanto el paso del aire como la resistencia. Se ejecuta empezando desde la séptima posición hasta la primera (imagen 59):



Imagen 59: Ejercicio aplicado a la flexibilidad por quintas. Fuente: Elaboración propia.

Un ejercicio más avanzado y que sirve para perfeccionar los saltos es el siguiente, emplea saltos de octava y requiere de gran precisión, resistencia, columna de aire estable, y cuidar que todas las notas suenen igual en los diferentes registros (imagen 60):



Imagen 60: Ejercicio aplicado a la flexibilidad por octavas. Fuente: Elaboración propia.

Por último, se propone un ejercicio de intervalos del libro de Slokar que sirve tanto para el segundo como el tercer movimiento. Ayudará a construir una gran precisión en los saltos grandes y así poder controlarlos con soltura (imagen 61):



Imagen 61: Ejercicio aplicado de intervalos. Fuente: *Branimir Slokar Complete Alto Trombone Method (1991)* Ed. Marc Reift. Página 42. Ejercicio 7.

Tercer movimiento

El tercer movimiento es el más enérgico y el que más requiere de una articulación bien definida para que las notas no se alarguen y se vayan del estilo galante. Se debe interpretar con una articulación ligera y no alargar la última nota de cada frase. Para ello, se recomienda practicar varias escalas, una de ellas es el siguiente modelo del libro de Harrison Reed. Se deberá mantener en todo momento la continuidad del aire y a la vez una articulación suelta, corta y concisa (imagen 62):



Imagen 62: Ejercicio aplicado de escalas. Fuente: *Harrison Reed Complete Alto Trombone Method* (2010) Ed. Harrison Reed. Página 22. Ejercicio 1.

El siguiente modelo corresponde al libro de Slokar, se recomienda practicarlo en todas las tonalidades y siempre procurando no cortar la columna de aire cuando se articula, además de ir subiendo poco a poco el tiempo con el metrónomo para agilizar cada vez más la vara con la lengua (imagen 63):



Imagen 63: Ejercicio aplicado de escalas Fuente: *Branimir Slokar Complete Alto Trombone Method* (1991) Ed. Marc Reift. Página 33. Ejercicio 1.

El motivo principal de este tercer movimiento es el siguiente (imagen 64):

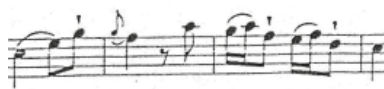


Imagen 64: Tercer mov, cc. 25-28.

Para coincidir con la articulación adecuada se recomienda primeramente practicar el motivo con una nota repetida, en este caso el Re, como se muestra a continuación (imagen 65):



Imagen 65: Ejercicio aplicado a la articulación del tercer mov. Fuente: Elaboración propia.

Se recomienda seguir este patrón de ejercicio en todos los pasajes del movimiento, ya que la articulación debe ser muy definida. A continuación, aparecen varios pasajes con saltos de intervalo muy agudos (imágenes 66,67y 68):



Imágenes 66, 67 y 68: Tercer mov. cc. 29-32, 37-40, 43-46.

Para poder ejecutar estos saltos espontáneos con solvencia, se recomienda el siguiente ejercicio de arpeggios extraído del libro de K.Parow (imagen 69):



Imagen 69: Ejercicio de arpeggios. Fuente: *Initiation complète au trombone alto* (1982). Ed. Gérard Bellaudot. Página 6. Ejercicio 1.

Para lo que sigue del movimiento hasta el final, es bastante similar a lo que ya se ha mencionado, practicar con notas repetidas, los ejercicios de escalas y arpeggios sugeridos, y también se pueden incluir los métodos sugeridos del primer y segundo movimiento, sobre todo los de flexibilidad, ya que ayudan mucho a agilizar los saltos al registro agudo.

Para finalizar, se recomendarán algunos estudios para todo el concierto. Uno de ellos es el famoso Joannes Rochut, el cual se recomienda escoger cualquiera de las lecciones y leerlo en clave de Do en tercera con sus respectivas alteraciones, para así facilitar el poder cantar con el trombón alto y agilizar aún más el fraseo con este instrumento.

También, el siguiente estudio de *vocalize* de W.A.Mozart extraído del libro de K.Parow ayudará a profundizar las escalas y el fraseo en las mismas (imagen 70):



Imagen 70: Estudio de escalas de Mozart. Fuente: *Initiation complète au trombone alto* (1982). Ed. Gérard Bellaudot. Página 20. Ejercicio 1.

Por último, el siguiente estudio de G.Senon, también extraído del libro de K.Parow servirá en gran medida para frasear en diferentes dinámicas y cantar con el trombón alto. Como el Rochut, se deberá practicar con un *legato* definido y lleno de aire, para así mantener la conexión exacta entre todas las notas (imagen 71):



Imagen 71: Estudio de G. Senon. Fuente: *Initiation complète au trombone alto* (1982). Ed. Gérard Bellaudot. Página 21. Ejercicio 1.

4 CONCLUSIONES

En este trabajo se ha abordado el *Concierto para trombón alto* de Leopold Mozart de una forma multifacética y orientándose a su interpretación de una forma acorde a la idea y estilo originales del compositor. Esto se ha llevado a cabo haciendo primeramente un estudio histórico de la obra, luego un análisis musical y, por último, una serie de ejercicios que ayuden a su entendimiento para los intérpretes.

Para la evaluación final, se retoman los objetivos enunciados en la introducción de este trabajo.

El objetivo principal era estudiar el *Concierto para trombón alto* de Leopold Mozart. Se considera este objetivo cumplido, porque se ha obtenido una visión completa de la obra mediante su estudio. Dentro de éste, el objetivo secundario 1 era contextualizar el *Concierto* en su época y su autor.

Se considera este primer objetivo secundario como conseguido. Con una bibliografía especializada y fiable, se ha hecho primero una biografía detalla del autor, destacando la vida polifacética que llevó Leopold Mozart (fue compositor e intérprete, pero también organista, cantante y actor), pese a la creencia popular de que se dedicó enteramente a la carrera de hijo. De su biografía, destaca también la preparación con la que contaba L. Mozart, ya que también estudió Humanidades y Jurisprudencia.

El objetivo secundario segundo era realizar un análisis musical para entender mejor el concierto. Este se ha conseguido mediante un análisis armónico y estructural tradicional, que ha resultado muy esclarecedor. Durante este, ha sorprendido que el estilo de la pieza sea simple, pero cuente con una armonía, en algunos puntos, bastante creativa. El último movimiento resulta destacable por tener 11 fragmentos diferenciados entre sí, en vez de un único tema unificador, como pasa en los anteriores.

El objetivo secundario tercero consistía en proponer diferentes ejercicios de manera que futuros intérpretes tengan mayor facilidad con la obra. Para lograrlo, se han recopilado 20 ejercicios técnicos basados en el *Concierto*, tanto de realización propia como extraídos de distintos manuales para trombón alto. De estos, nueve están orientados al primer movimiento, cinco al segundo, y seis al tercero.

Al realizar esta selección, se ha superado con creces la idea inicial, que era proponer tres ejercicios por movimiento. Debido a esto, se puede decir que este trabajo de fin de grado ha resultado especialmente satisfactorio, pues el fin último es ayudar a otros intérpretes de esta obra. Y, de entre los ejercicios propuestos, destaca el extraído del libro de Branimir Slokar, muy útil en este concierto debido a cuánto ayuda a trabajar el registro agudo y la resistencia necesaria para esta pieza.

Los ejercicios de elaboración propia están orientado a pasajes concretos de la obra, aquellos que se han encontrado más complejos y característicos. Son de especial valor, pues no se ha encontrado ningún otro trabajo o método donde aparezcan ejercicios dedicados a estas partes del *Concierto*.

El objetivo secundario cuarto era el entender cómo Mozart adaptó el concierto original de viola al trombón. A través de escritos de la época, se ha descubierto que Mozart fue motivado por un compañero de su corte, el insigne trombonista Thomas Gschaltt (figura que también merecería un estudio), a componer este concierto para ambos instrumentos.

Se ha encontrado que, por cuestiones de registro, era bastante común escribir con distintas opciones de instrumentos en esta época; probablemente, esta afinidad llevó a Mozart a pensar en su compañero como posible intérprete de este concierto, ya que destacaba tanto en la viola como en el trombón. Este hecho prueba el excelente talento compositivo de Mozart, pues esta obra funciona especialmente bien en ambos instrumentos, y consigue obtener los colores más bellos y brillantes de ambos.

El quinto objetivo secundario, y final de este trabajo, se centraba en poner en valor la composición, el propio *Concierto para trombón alto* de Leopold Mozart. Se considera que, en resumen, este trabajo ha logrado poner en valor esta pieza que, pese a ser una obra conocida, no es tan interpretada como podría. Mediante el análisis histórico y musical, y la propuesta de ejercicios para su ejecución con un estilo y técnica óptimos, se espera contribuir a futuras interpretaciones de la obra.

Con este, también se buscaba otorgar relevancia a la figura de Leopold Mozart. Con el análisis de la obra y la contextualización de esta y su autor, se cree haber contribuido a esta tarea, ya que se ha encontrado que, pese a que L. Mozart se tiene como un actor irrelevante en la historia de la música, fue uno de los compositores y músicos principales

en las cortes alemanas de su época. Su desconocimiento probablemente se debe a la enorme sombra de la figura de su hijo. Así, mediante la revisión biográfica y de la obra de Mozart presente en este trabajo, se espera aportar más luz sobre la gran influencia que el compositor dejó en la música de su época y su país, y, tal vez, motivar otros trabajos que analicen su obra con la seriedad y magnitud que se merece.

Personalmente, este trabajo me ha ayudado a descubrir una figura que desconocía y que me ha resultado sorprendente, Thomas Gschaltt, intérprete muy interesante por lo apreciado y conocido que fue en su época, y que podría ser tema de futuras investigaciones.

Gracias al estudio de la obra, he podido comprobar por qué este concierto me resulta tan efectivo, y esto es debido a la maestría compositiva de Leopold Mozart para elaborar una armonía y melodía carismáticas, pese a la sencillez de su estilo. Asimismo, el análisis de esta obra la ha consolidado como representativa excelente del estilo galante, con las articulaciones características de éste.

Como se decía al principio de este trabajo, este es el concierto para trombón alto que más exigente resulta debido a su registro alto, lo que tiene sentido al entender que fue compuesto también para viola. Por ello, se considera que es el mejor concierto de los que se encuentran en el repertorio del instrumento para ser interpretado con orquesta pequeña. De igual manera, elegir y elaborar los distintos ejercicios me han proporcionado una forma más dinámica y estructurada para preparar las distintas audiciones en las que presenté esta pieza, así como la final, ayudándome también en futuras interpretaciones tanto de éste como de repertorios similares del estilo galante.

BIBLIOGRAFÍA

Albrechtberger, J. G. (1769). *Concierto para trombón alto en Si bemol mayor*. Edition Peters.

Bernard, K. (2016). *Analysis of Leopold Mozart's Trombone Concerto*. [Trabajo Final de Grado] Winthrop University.
https://digitalcommons.winthrop.edu/source/SOURCE_2016/allpresentations/8/

Bruenger, D. C. (1991). *The Cadenza: Performance Practice in Alto Trombone Concerti of the Eighteenth Century*. [Tesis] University of North Texas.
https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc332843/m2/1/high_res_d/1002718557-Bruenger.pdf

Dolmestch, A. (1915) *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries revealed by contemporary evidence*. Novello and Company, Limited

Downs, P. G. (1998). *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Tres Cantos.

DW Classical Music (24 de abril de 2021). *Bach: Brandenburg Concerto No. 2 | Claudio Abbado & the Orchestra Mozart* [Vídeo].
Youtube.<https://www.youtube.com/watch?v=VC24gV1o7XQ>

Eisen, C. (2001). Mozart. Leopold Mozart en Sadie, S (Ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press.

Ferrando, E. y Yera, F. J. (2005). *El Trombón: Todo lo relacionado con su historia y su técnica*. Mundimúsica Ediciones.

Grout, D. J. y Palisca, C. V. (2001) *Historia de la música occidental, I*. Alianza Editorial.

Hertz, D. y Brown, B. A. (2001). Galant en Sadie, S. (Ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press.

Hutchings, A. y Eisen, C. (2001). Concerto. The Classical period en Sadie, S (Ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press.

Jenkins, J. S. (1997). Leopold Mozart: a patient in eighteenth-century London. *Journal of Medical Biography*, 5(1), 30-32.
<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/096777209700500107>

Kimball, W. (2020). *Alto Trombone History Timeline*. Will Kimbal Trombone.
<https://kimballtrombone.com/alto-trombone/alto-trombone-history-timeline/>

Kühn, C. (2003). *Tratado de la forma musical*. Idea Books, S. A.

Lorenzoni, P. A. (ca. 1766). Retrato de Leopold Mozart. Wikimedia Commons.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/45/Leopold_Mozart.jpg

Mozart, L (1756). Versuch einer gründlichen Violinschule. Johann Jacob Lotter.
[https://imslp.org/wiki/Versuch_einer_gr%C3%BCndlichen_Violinschule_\(Mozart,_Leopold\)](https://imslp.org/wiki/Versuch_einer_gr%C3%BCndlichen_Violinschule_(Mozart,_Leopold))

Mozart, L. y Luque, A. (Ed.) (ca. 2026). *Concerto for Trombone or Viola and Orchestra*. Alejandro Luque.

Mozart, L. y Pauler, B. (1977). *Serenata en Re mayor LMV VIII:9*. Eulenburg.

Pajares Alonso, R. L. (2010). *Historia de la música en 6 bloques. Bloque 1: Músicos y Contexto*. Vision Libros.

Parow, K. (1982). *Initiation complète au trombone alto*. Gérard Billaudot.

Piston, W. (1941). *Armonía*. SpanPress Universitaria.

Reed, H. (2010). *Complete Method for Alto Trombone*. Harrison Reed (Ed.).

Salazar, A. (1989). *La música en la sociedad europea hasta finales del siglo XVIII*. Alianza Música.

Slokar, B. (1991). *Methode complete de Trombone Alto*. Editions Marc Reift.

Solbes Teuler, P. (2023). *El trombón: transición de los estudios superiores a la vida profesional del trombonista* [Trabajo Final de Grado] Conservatori Superior de Música de les Illes Balears.
https://dspace.uib.es/xmlui/bitstream/handle/11201/162862/Solbes_Teuler_Pablo.pdf?sequence=3&isAllowed=y

Tchaikovsky, P. I. (1871). *Guide to the Practical Study of Harmony*. P. Jurgenson.

Unverricht, H. y Eisen, C. (2001). Serenade en Sadie, S (Ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press.

Wagenseil, G. Ch. (ca. 1763). *Concerto per trombone*. Universal Edition.

Weiner, H. (2018). Further Thoughts on the Alto Trombone in the Solo Repertoire of the Eighteenth Century. *Historic Brass Society Journal*, 30, 19-36. Disponible en:
https://historicbrass.org/images/hbj/hbj-2018/HBSJ_2018_JL01_002_Weiner.pdf

VIDEOGRAFÍA

Lobikov, A. (20 de Febrero de 2021). *Leopold Mozart-Alto Trombone Concerto*. [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/-Xtf1L7bAUE?si=DQUIaltK1xs6Xkvg>

Mulcahy, M. (12 de Mayo de 2010). *Michael Mulcahy plays Leopold Mozart*. [Archivo de vídeo]. Youtube. https://youtu.be/nfXIEDKqH24?si=Y_WTpSOcH2418kh7

Steiner, P. (28 de Mayo de 2020). *Concerto for alto trombone (Leopold Mozart)*. [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/mDzSIH38OpM?si=IjtGB1JYKUOi5Qks>

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Imagen 1: Retrato de Leopold Mozart pintado por Pietro Antonio Lorenzoni.....	8
Imagen 2: Primer mov. cc 20-24.....	19
Imagen 3: Primer mov. cc 10-14.....	19
Imagen 4: Introducción al segundo mov.....	20
Imagen 5: cc. 13-15.....	21
Imagen 6: Principio del <i>Trio</i>.....	21
Imagen 7: cc. 39-40.....	21
Imágenes 8-11: Distintas apariciones del tema del tercer mov.....	23
Imágenes 12-14: cc. 61-76 del tercer mov.....	24
Imagen 15: Los famosos y abruptos fortísimos de la 94ª sinfonía de Haydn. Cc. 11-16.....	25
Imagen 16: Inicio de la «Broma musical» de W. A. Mozart, cc. 1-4. El ritmo monótono, así como los errores armónicos (paralelismos de 5as en trompa y violín 1, por ejemplo), buscan un efecto poco creativo y tosco en la música que satiriza a los «malos compositores» de su época.....	25
Imagen 17: Primer mov. cc. 4 y 5.....	28
Imágenes 18 a 20: Primer movimiento, cc. 5 a 8, 15 a 16, y 41 a 42.....	28
Imagen 21: Coma de respiración recomendada.....	29
Imagen 22: Pedal de Re.....	29
Imagen 23: <i>Decrescendo</i> a final de frase.....	29
Imagen 24: Recomendación de respiración y <i>decrescendo</i> final.....	29
Imagen 25: Apoyo a la primera nota.....	30
Imágenes 26 y 27: Dinámicas recomendadas.....	30
Imagen 28: Indicaciones de dinámicas.....	31
Imagen 29: Indicaciones de dinámicas.....	31
Imagen 30: Ejemplo de dar apoyo a la apoyatura.....	32
Imagen 31: Indicaciones de dinámicas.....	32
Imagen 32: Crescendo recomendado.....	33
Imagen 33: Recomendación de dinámicas y apoyo en las primeras notas ligadas.....	33
Imagen 34: Arpeggio recomendado para la segunda repetición del c. 29.....	33
Imágenes 35 y 36: Recomendación de dinámicas.....	34
Imagen 37: <i>Cadenza</i> final propia.....	34

Imagen 38: Ejercicio aplicado a mejorar la resistencia y el registro agudo. Fuente: Elaboración propia.....	38
Imagen 39: Primer movimiento, cc. 1 y 2.....	39
Imagen 40: Ejercicio aplicado a trabajar de manera eficiente el inicio del concierto. Fuente: Elaboración propia.....	39
Imagen 41: Ejercicio recomendado para trabajar el registro agudo del inicio del concierto. Fuente: Elaboración propia.....	40
Imagen 42: Ejercicio aplicado a la resistencia. Fuente: <i>Harrison Reed Complete Alto Trombone Method</i> (2010). Ed. Harrison Reed. Página 21. Ejercicio 1.....	40
Imagen 43: Primer movimiento, cc. 4 y 5.....	41
Imagen 44: Ejercicio propuesto para trabajar detalladamente la articulación del primer mov. Fuente: Elaboración propia.....	41
Imagen 45: Primer mov., cc. 8 y 9.....	41
Imagen 46: Ejercicio aplicado a la articulación adecuada para el primer mov. Fuente: Elaboración propia.....	42
Imagen 47: Primer movimiento, cc. 17 y 18.....	42
Imagen 48: Ejercicio aplicado al pasaje de los cc 17 y 18 del primer mov. Fuente: Elaboración propia.....	42
Imágenes 49 y 50: Ejercicios aplicados a la resistencia y al registro agudo. Fuente: <i>Branimir Slokar Complete Alto Trombone Method</i> (1991). Ed. Marc Reift. Página 29. Ejercicio 2.....	43
Imagen 51: Ejercicio aplicado a la flexibilidad, resistencia, sonido y agudos. Fuente: <i>Branimir Slokar Complete Alto Trombone Method</i> (1991). Ed. Marc Reift. Página 40-41. Ejercicio 6.....	44
Imagen 52: Ejercicio aplicado al sonido, resistencia y centro de las notas. Fuente: Elaboración propia.....	45
Imagen 53: Segundo mov, cc 29 y 30.....	46
Imagen 54: Ejercicio aplicado al inicio del segundo mov. Fuente: Elaboración propia.....	46
Imagen 55: Ejercicio aplicado a ganar precisión en el salto de cuarta. Fuente: Elaboración propia.....	46
Imagen 56: Ejercicio aplicado a la dirección de los agudos y cambio de dinámicas. Fuente: <i>Branimir Slokar Complete Alto Trombone Method</i> (1991). Ed. Marc Reift. Página 21. Ejercicio 49.....	47
Imagen 57: Ejercicio aplicado a la flexibilidad y articulación. Fuente: <i>Branimir Slokar Complete Alto Trombone Method</i> (1991). Ed. Marc Reift. Página 22. Ejercicio 50.....	47
Imagen 58: Ejercicio aplicado a la continuidad del aire y los trinos. Fuente: Elaboración Propia.....	48

Imagen 59: Ejercicio aplicado a la flexibilidad por quintas. Fuente: Elaboración propia.....	48
Imagen 60: Ejercicio aplicado a la flexibilidad por octavas. Fuente: Elaboración propia.....	49
Imagen 61: Ejercicio aplicado de intervalos. Fuente: <i>Branimir Slokar Complete Alto Trombone Method</i> (1991). Ed. Marc Reift. Página 42. Ejercicio 7.....	49
Imagen 62: Ejercicio aplicado de escalas. Fuente: <i>Harrison Reed Complete Alto Trombone Method</i> (2010). Harrison Reed. Página 22. Ejercicio 1.....	50
Imagen 63: Ejercicio aplicado de escalas. Fuente: <i>Branimir Slokar Complete Alto Trombone Method</i> (1991). Ed. Marc Reift. Página 33. Ejercicio 1.....	50
Imagen 64: Tercer mov, cc 25-28.....	51
Imagen 65: Ejercicio aplicado a la articulación del tercer mov. Fuente: Elaboración propia.....	51
Imágenes 66, 67 y 68: Tercer mov. cc 29-32, 37-40, 43-46.....	51
Imagen 69: Ejercicio de arpeggios. Fuente: <i>Initiation complète au trombone alto</i> (1982). Ed. Gérard Bellaudot. Página 6. Ejercicio 1.....	51
Imagen 70: Ejercicio de escalas de Mozart. Fuente: <i>Initiation complète au trombone alto</i> (1982). Ed. Gérard Bellaudot. Página 20. Ejercicio 1.....	52
Imagen 71: Ejercicio de G. Senon. Fuente: <i>Initiation complète au trombone alto</i> (1982). Ed. Gérard Bellaudot. Página 20. Ejercicio 1.....	53