



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Origen, prominencia y estudio performativo del *Concierto n°2 para trompa y orquesta en Mi b Mayor, Op. 14* de Franz Strauss

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Xavier Antolín López



Director/a del TFG: Inmaculada Torres Peñarrocha

Grado Superior de Música

Curso académico

2021 – 2025



RESUMEN

El presente trabajo de investigación se centra en el *Concierto No. 2 para trompa y orquesta* de Franz Strauss. A pesar de que Strauss fue un trompista y compositor reconocido, especialmente por sus obras para trompa, este concierto permanece en gran medida desconocido para la mayoría de intérpretes del instrumento. Uno de los objetivos principales de este trabajo es, por tanto, dar visibilidad a esta obra. Además, se abordará el contexto histórico en el que fue compuesta, analizando la evolución de la trompa en ese momento, marcada por la transición de la trompa natural a la trompa de pistones. Por último, se realizará un análisis formal, estético y didáctico de la obra, con el objetivo de facilitar su comprensión e interpretación.

Palabras clave

Franz Strauss, evolución trompa, romanticismo, Alemania, Interpretación musical.

RESUM

El present treball d'investigació se centra en el *Concert núm. 2 per a trompa i orquestra* de Franz Strauss. Tot i que Strauss fou un trompista i compositor reconegut, especialment per les seues obres dedicades a la trompa, aquest concert continua sent en gran mesura desconegut per a la majoria d'intèrprets de l'instrument. Un dels objectius principals d'aquest treball és, per tant, donar visibilitat a aquesta obra.

A més, s'abordarà el context històric en què va ser composta, analitzant l'evolució de la trompa en aquell moment, marcada per la transició de la trompa natural a la trompa amb pistons. Finalment, es realitzarà una anàlisi formal, estètica i didàctica de l'obra, amb l'objectiu de facilitar-ne la comprensió i la interpretació.

Paraules clau:

Franz Strauss, evolució trompa, romanticisme, Alemanya, interpretació musical.

ABSTRACT

This research project focuses on the *Concerto No. 2 for Horn and Orchestra* by Franz Strauss. Although Strauss was a widely recognized horn player and composer, especially known for his contributions to the instrument's repertoire, this work remains largely unknown to most performers. One of the main goals of this study is therefore to contribute to the dissemination and appreciation of this composition.

The historical context in which it was written will also be examined, with particular attention to the technical development of the horn during a key period marked by the transition from the natural horn to the valved horn. Finally, a formal, aesthetic, and pedagogical analysis of the work will be presented, with the aim of facilitating its understanding and performance by both students and professional horn players.

Keywords:

Franz Strauss; evolution of the horn; Romanticism; Germany; musical performance.

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a todas las personas que han hecho posible la realización de este Trabajo de Fin de Grado.

En primer lugar, agradezco profundamente a mi tutora, Inma Torres Peñarrocha, por su paciencia, dedicación y valiosos consejos durante todo el proceso. Su orientación ha sido fundamental para el desarrollo y la mejora de este trabajo.

Mi gratitud se extiende a mi familia, amigos, y persona que siempre me apoya y siempre me acompaña, mi novia Merce Herrero Navarro. Esto se debe a su apoyo incondicional, comprensión y ánimo constante, que me ha motivado a seguir adelante incluso en los momentos más difíciles.

Antes de terminar debo hacer un agradecimiento especial a mis padres y a mi hermano, José Antonio Antolín López, Ruth López Payá y Sergi Antolín López.

Finalmente, agradezco a todas las personas y entidades que, de alguna manera, han contribuido a la realización de este proyecto, ya sea facilitando información, recursos o simplemente con palabras de aliento.

Gracias a todos por formar parte de esta etapa tan importante en mi formación académica y personal.

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN	1
1.1	Objeto de estudio y justificación	1
1.2	Estado de la cuestión.....	2
1.3	Objetivos.....	3
1.4	Metodología y estructura	3
1.5	Dificultades	4
2	CONTEXTO HISTÓRICO	5
2.1	Anton Joseph Hampel y sus innovaciones en la trompa natural.....	5
2.2	Vida de Franz Strauss	10
2.3	Obra de Strauss	13
3	Concierto Op. 14 de F. Strauss.....	16
3.1	Análisis armónico y formal.....	16
3.2	Análisis estético	24
3.3	Análisis didáctico.....	26
4	CONCLUSIONES	38
	BIBLIOGRAFÍA.....	41
	ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES.....	43
	ANEXO 1.....	45
	ANEXO 2.....	48

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Objeto de estudio y justificación

El Concierto n° 2 para trompa y orquesta en Mi bemol Mayor, Op. 14, de Franz Strauss es una obra destacada dentro del repertorio para trompa escrita en 1870. Sin embargo, sigue siendo relativamente desconocida entre muchos músicos y trompistas contemporáneos. A pesar de la importancia de Strauss como trompista y compositor, gran parte de su legado, en especial este concierto, no ha logrado alcanzar la visibilidad que podría merecer. Esta falta de difusión plantea una cuestión interesante y relevante: ¿por qué una obra de tal envergadura no ha tenido el reconocimiento que se le atribuye a otras composiciones del mismo periodo?

La figura de Strauss ha estado en gran medida oscurecida por la fama de su hijo, Richard Strauss, quien, siendo uno de los compositores más influyentes de la música clásica, ha acaparado la atención sobre la familia Strauss, dejando a su padre en un segundo plano en términos de reconocimiento. Esta desatención hacia Franz Strauss ha contribuido a que muchas de sus composiciones, entre ellas el Concierto n° 2 para trompa, no hayan logrado ocupar el lugar que les correspondería dentro del repertorio habitual para trompa. A pesar de que Strauss es considerado un referente en el ámbito trompístico por sus contribuciones al desarrollo técnico del instrumento, su obra ha sido eclipsada por otros compositores contemporáneos.

Por una parte, se ha elegido este concierto con el objetivo de darle una mayor visibilidad, ya que en el repertorio para trompa no suele interpretarse con frecuencia y no es muy reconocido. Por otra parte, la elección también corresponde a que, durante mi formación musical, esta obra ha sido una de las que más ha contribuido a mi desarrollo técnico e interpretativo con la trompa, permitiéndome experimentar una notable evolución como músico. Por todas estas razones, considero relevante aportar más información sobre este concierto, con la intención de que también pueda resultar útil para otros trompistas.

1.2 Estado de la cuestión

A pesar de la relevancia de Franz Strauss como trompista y compositor del Romanticismo, su obra musical, y en particular el Concierto n.º 2 para trompa y orquesta, Op. 14, ha recibido poca atención por parte de la investigación musicológica. Actualmente no existen análisis detallados ni ediciones críticas de esta obra que permitan comprenderla a fondo o facilitar su interpretación desde una perspectiva informada, lo cual ha limitado significativamente su difusión tanto en el ámbito académico como en el interpretativo.

Parte de esta situación se debe a que la figura de Franz Strauss ha quedado, en gran medida, eclipsada por la fama de su hijo, Richard Strauss, uno de los compositores más influyentes del siglo XX. Esta circunstancia ha relegado su faceta compositiva a un segundo plano. Las menciones a su obra son escasas y se encuentran principalmente en documentos biográficos sobre el compositor, sin estudios que analicen en profundidad su lenguaje musical, estructura formal o contexto histórico.

En comparación con otros compositores románticos como Schumann, Saint-Saëns o Weber, cuyas obras para trompa han sido objeto de numerosos estudios, Franz Strauss ha pasado prácticamente desapercibido en la literatura especializada. Esto contrasta con el valor técnico, expresivo y pedagógico que encierra su música.

En este contexto, el presente trabajo pretende comenzar a cubrir ese vacío, proponiendo un análisis integral del concierto y subrayando su relevancia dentro del repertorio trompístico. Además, se espera que esta investigación sirva como herramienta útil para intérpretes

interesados en descubrir repertorio menos convencional, pero igualmente valioso desde una perspectiva técnica y musical.

1.3 Objetivos

Principal:

-Interpretar el Concierto Op. 14 de F. Strauss, basándose en un análisis previo que profundice en su estructura y estilo para fundamentar la propuesta interpretativa.

Secundarios:

- Analizar el Concierto Op. 14 de F. Strauss desde un punto de vista formal, estético y didáctico.
- Contextualizar en qué momento de su vida F. Strauss escribió la obra.
- Entender cómo la evolución de la trompa influyó en la obra del compositor.
- Dar a conocer la obra, principalmente a los trompistas.

1.4 Metodología y estructura

La presente investigación se enmarca dentro de una metodología cualitativa, ya que se centra en la interpretación, el análisis y la comprensión de una obra musical desde distintas perspectivas. El objetivo es abordar la obra seleccionada no solo desde el punto de vista teórico y estructural, sino también desde su aplicación práctica e interpretativa, con el fin de aportar una visión más completa y útil para otros intérpretes.

En primer lugar, se ha llevado a cabo una búsqueda y revisión bibliográfica para elaborar el marco teórico. Este proceso ha consistido en la consulta de fuentes especializadas, sobre todo en formato digital, con el fin de contextualizar la obra y el compositor dentro de la historia de la música y del repertorio para trompa. Dado que se trata de una obra poco investigada, esta búsqueda ha incluido catálogos, bases de datos, grabaciones y cualquier documentación secundaria disponible.

Posteriormente, se ha realizado un análisis formal, armónico y estilístico de la obra. El análisis formal se ha centrado en identificar la estructura general de la pieza, sus secciones principales y sus elementos

temáticos. El análisis armónico ha permitido comprender el lenguaje tonal utilizado por el compositor, así como los recursos armónicos empleados en el desarrollo musical. Por su parte, el análisis estilístico ha abordado las características propias del lenguaje musical del compositor, teniendo en cuenta el periodo histórico, la estética romántica y las particularidades del repertorio trompístico de la época.

Además, se ha incorporado un enfoque didáctico, basado en la experiencia interpretativa personal durante el estudio de la obra. Este apartado tiene como finalidad identificar los principales retos técnicos y expresivos que plantea la pieza, así como proponer estrategias pedagógicas para su abordaje, con el objetivo de facilitar su estudio por parte de otros trompistas.

Finalmente, como complemento a esta perspectiva analítica, se ha realizado una entrevista a una intérprete profesional como es Marie Luise Neunecker, ya que ha interpretado este concierto. Esta herramienta cualitativa ha permitido dar otro punto de vista de este concierto, enriquecer la comprensión y ofrecer una visión externa que contribuye al valor pedagógico del trabajo.

1.5 Dificultades

Entre las principales limitaciones del trabajo se encuentra la escasa bibliografía específica dedicada al *Concierto Op. 14*, lo que ha dificultado una contrastación más amplia de interpretaciones y enfoques analíticos. Asimismo, la falta de grabaciones históricas de referencia y la limitada información primaria sobre la recepción de la obra en vida del compositor han obligado a recurrir a fuentes indirectas y al análisis personal para sustentar la propuesta interpretativa.

2 CONTEXTO HISTÓRICO

Para comprender plenamente el repertorio y las exigencias técnicas de la trompa en diferentes épocas, resulta imprescindible analizar su evolución como instrumento. La transformación de la trompa natural —utilizada principalmente entre los siglos XVII y XIX— a la trompa moderna, equipada con válvulas, no solo supuso un avance desde el punto de vista técnico, sino que también modificó profundamente su función dentro de la orquesta, su repertorio solista y las posibilidades expresivas del intérprete.

Este proceso de evolución no fue inmediato ni lineal, sino que respondió a una serie de necesidades musicales y tecnológicas que afectaron tanto al diseño del instrumento como a su enseñanza y uso interpretativo. Comprender este cambio es especialmente relevante para abordar obras compuestas en periodos de transición o escritas específicamente para trompa natural, ya que exige un enfoque interpretativo consciente de las limitaciones y recursos sonoros propios de cada etapa.

Por ello, antes de adentrarse en el análisis de la obra objeto de este trabajo, se presenta a continuación un breve recorrido por los principales hitos en la evolución de la trompa, con el fin de contextualizar adecuadamente tanto el instrumento como el lenguaje musical asociado a él.

2.1 Anton Joseph Hampel y sus innovaciones en la trompa natural

Debido a la colocación del pabellón hacia arriba o a la altura de la cabeza, la trompa producía un sonido brillante y rudo, por lo que podía resultar desagradable su uso en las orquestas. En Austria y Alemania se tuvo la idea de inclinar el pabellón hacia abajo, y este hecho contribuyó a descubrir el uso de la mano derecha a la hora de tocar la trompa.

Alrededor de 1760, Anton Joseph Hampel¹, descubre la técnica de la mano, la cual consiste en introducir la mano derecha en el pabellón, y mediante el cambio de su posición, abriéndola o

¹ Trompa segundo de la Orquesta del rey de Polonia en Dresden.

cerrándola, se consigue una serie de sonidos fuera de la serie armónica de los sonidos naturales, además de endulzar su sonido.

Hampel se basó en lo que hacían los oboístas para endulzar su sonido: meter un trapo o una bola de lana o algodón en su pabellón. De esta manera, Hampel se dio cuenta de que no necesitaba ningún trapo, sino que, con su propia mano derecha en distintas posiciones en el pabellón, podía conseguir la escala cromática.

Al principio únicamente se usaba esta técnica para los conciertos de trompa solista, pero con los años, empezó a difundirse a un mayor nivel y los propios compositores, al descubrir las posibilidades sonoras que ofrecía, empezaron a escribir más para trompa. Es por ello, que esta época, se podría conocer como la época dorada para la trompa (López Muñoz, 2014).

La trompa onnitónica

El hecho de que la trompa natural necesitaba usar los tonillos² correspondientes a cada tonalidad implicaba la necesidad del intérprete de llevar un estuche muy pesado (12-15 kg) para llevar consigo el instrumento y todos los tonillos. Para evitar tener que llevar este peso constantemente, era necesario eliminar los tonillos.

Apareció en Alemania el pistón, surgiendo así trompas con pistones, de una única pieza, en Fa y con dos pistones que permitían cambiar de Fa a Mi, Mi bemol y Re. Al mismo tiempo, en Francia surge una trompa que lleva incorporada varios recorridos, pudiendo tocar así en distintas tonalidades. Esta trompa recibe el nombre de trompa onnitónica (Cueves Pastor, s.f).

Para cambiar de tonalidad, por un lado, era necesario cambiar la boquilla de tudel, mediante espitas giratorias. Este cambio no era tan inmediato como con los pistones en Alemania. Por otro lado, también se basaba en la técnica de la mano.

² Segmentos de tubo intercambiables que permiten modificar la longitud del tubo principal y por tanto la tonalidad del instrumento.

La primera trompa onmitónica podemos encontrarla en el Museo del Conservatorio de París, construida por J. B. Dupont, en 1815 en París. Tenía 8 tubos (Si bemol agudo, La, Sol, Fa, Mi, Mi bemol, Re y Do). El problema de este instrumento era que pesaba mucho todavía, al igual que los modelos posteriores que se construyeron (Lopez Muñoz, 2014).

Adición de las válvulas, pistones y cilindros

A pesar de que hoy en día las trompas tienen pistones, durante el proceso en el que aparecieron y se desarrollaron las válvulas y cilindros, no fueron bien recibidas. La trompa era muy caracterizada por sus sonidos tapados mediante el uso de la mano, y era difícil alejarse de esta idea.

La invención de los pistones se atribuye a Stölzel, aunque hay quienes también se la atribuyen a Blühmel. Esta ambigüedad de no saber realmente a quien le debemos la presencia de los pistones se debe a que la Convención Internacional de Patentes no se firmó hasta el año 1883 (Cueves Pastor, s.f).

No obstante, hay constancia de que anteriormente ya se usaron pistones. En 1760, Kölbel inventó una trompa que tenía dos válvulas o pistones, que subían un semitono y un tono respectivamente. Esto llamó la atención de muchos, ya que solucionaba el problema de tener que traer consigo todos los tudeles. Al fin y al cabo, éste era uno de los objetivos de la invención de los pistones, poder prescindir de los tudeles o al menos limitar el número de ellos (Meinweiser, 2016).

En el artículo “Wichtige Verbesserung der Waldhorn” de Friedrich Schneider (1817), se establece a Stölzel como la persona que inventó la válvula. Al año siguiente, se publicó otro artículo en el que se afirma que Stölzel y Blühmel crean un mecanismo mediante el cual es

posible hacer sonar todas las notas de la escala cromática sin ayuda de ningún tudel (Cueves Pastor, s.f).

Este sistema de válvulas de Stölzel y Blühmel constaba de dos pistones únicamente, pero no tenía ningún tubo adicional. Meifred and Labbave fueron los primeros en añadir estos tubos adicionales, de manera que una vez se presionaba el pistón podía pasar el aire, y cuando no estaba presionado, el aire no pasaba por éste (Meinweiser, 2016).

También crearon válvulas tubulares, y otros muchos fabricantes crearon otros tipos de válvulas. Aunque fueran distintas, todas tenían en común el hecho de que su función era alargar el tubo general del instrumento. El tercer pistón se añadió en el año 1830, gracias a C.A. Müller de Mainz, que bajaba un tono y medio la tonalidad (Cueves Pastor, s.f).

Entre 1919-1832 Joseph Riedl inventó el cilindro. Se trata de un rotor de latón con dos especies de palancas en su interior. Cuando no se presiona el rotor, el aire fluye directamente a la trompa, y cuando sí es presionado, se abren las palancas, permitiendo que el aire pase por ahí, y después pasa por toda la trompa.

Este sistema fue aceptado por la mayoría –a excepción de Bélgica, Francia e Inglaterra- ya que los cambios de notas eran más suaves y no tenía una tendencia tan alta a quedarse atascado como el pistón (Meinweiser, 2016).

Después de otros progresos en los sistemas de cilindros, esta trompa llevó a la trompa doble que tocamos hoy en día.

Primeras obras escritas para la trompa moderna

La aparición de las válvulas, pistones y cilindros en la trompa conllevó a una serie de discusiones. Algunos músicos franceses, como Duvernoy, Gallay y Dauprat, defendían la trompa natural y no recibían bien estos nuevos progresos, mientras que, por otro lado, los compositores que empezaron a tener nombre por aquella época, como Gounod, Camille Saint-Saëns y Hector Berlioz estaban a favor de esta nueva trompa.

Esta aceptación la podemos ver en sus composiciones para el nuevo instrumento: Berlioz en su *Sinfonía Fantástica* (1830), incluye una nota en la partitura de trompa (*Bouché avec les cilindres*), Gounod en 1840 escribió *Six Melodies* para trompa de válvulas y piano y Saint-Saëns su *Andante* para trompa y órgano en 1854.

Postura de Strauss frente a las innovaciones de la trompa

Franz Strauss prefería la trompa natural por su sonoridad más pura y noble, especialmente en el contexto del repertorio clásico. Aunque dominaba perfectamente la trompa de válvulas, no ocultaba su desconfianza hacia esta innovación. Consideraba que la trompa de pistones facilitaba ciertos pasajes técnicos, pero que también podía conducir a una pérdida de calidad expresiva y a una interpretación más mecánica. (Barry Tuckwell, 1983)

A pesar de su postura conservadora respecto a las innovaciones técnicas en la trompa, F. Strauss compuso este concierto para la trompa moderna, instrumento con el que estaba plenamente familiarizado como intérprete. En esta obra, lejos de limitarse a un enfoque tradicional, Strauss explota al máximo las posibilidades técnicas del instrumento, incluyendo amplios saltos interválicos, pasajes de gran agilidad y una escritura virtuosística que solo puede ejecutarse eficazmente con una trompa de válvulas. Esta aparente contradicción revela su carácter pragmático: aunque prefería el ideal sonoro de la trompa natural, sabía aprovechar las capacidades modernas del instrumento cuando se trataba de componer música exigente y expresiva.

2.2 Vida de Franz Strauss

Franz Strauss (nacido el 26 de febrero de 1822 en Parkstein, Baviera, y fallecido el 31 de mayo de 1905 en Múnich) fue uno de los trompistas más destacados del siglo XIX, un compositor prolífico y una figura fundamental en el desarrollo técnico y pedagógico de la trompa. Su vida y carrera estuvieron marcadas por su virtuosismo como intérprete, su influencia en el repertorio para trompa y su dedicación a la educación musical. A lo largo de su vida, Strauss vivió inmerso en el contexto musical de su tiempo, siendo testigo de la transición entre el clasicismo y el romanticismo y estableciendo vínculos con figuras clave de la música alemana como Richard Wagner (Gisca, P. 2022).

Strauss nació en el seno de una familia que, aunque no era particularmente prominente, contaba con una fuerte inclinación hacia la música. Su padre, Johann Urban Strauss, fue un hombre de carácter inestable y sus hijos fueron ilegítimos, lo que llevó a que la crianza de Franz quedara en manos de su madre, Maria Anna Kunigunde Walter. Ella pertenecía a una familia grande y musical, lo que fue crucial en la formación temprana de Strauss. Fue su tío, Johann Georg Walter, quien asumió el papel de educador musical de Franz, enseñándole a tocar el clarinete, la guitarra y una variedad de instrumentos de metales. Sin embargo, fue otro de sus tíos, Franz Michael Walter, un destacado director de banda militar, quien tuvo una influencia definitiva en su carrera al tomarlo bajo su tutela a la edad de nueve años.

Desde muy joven, Strauss mostró un notable talento para la música y a los quince años fue admitido en la orquesta privada del duque Maximiliano de Baviera en Múnich, donde permaneció durante diez años. En este período, Strauss se familiarizó con diversos instrumentos, pero fue la trompa la que captó su atención, dado su sonido profundo y su potencial para la expresión musical. A medida que su habilidad con la trompa se fue perfeccionando, comenzó a componer obras específicamente para este instrumento, destacando entre sus primeras composiciones el *Romance*, *Les Adieux* y una *Fantasia sobre Sehnsuchtswalzer* de Beethoven. Estas obras reflejaban su profundo sentido melódico y su

destreza técnica, características que definirían su estilo como compositor y trompista (Del Mar, N. 1986).

En 1847, Strauss se unió a la orquesta de la Ópera de la Corte de Baviera, uno de los escenarios más importantes para la música de su época. Durante este periodo, desarrolló una afinidad por las obras de compositores clásicos, como Mozart, Beethoven y Haydn, cuyas influencias son claramente identificables en su estilo. Aunque su amor por la música clásica fue evidente, Strauss no compartía la fascinación por la música de Richard Wagner, a quien no solo le despreciaba como compositor, sino que también tenía una relación personal conflictiva. A pesar de esto, su profesionalismo y habilidad técnica le llevaron a interpretar las partes de trompa en las obras de Wagner. Strauss participó en los estrenos de las óperas *Tristán e Isolda*, *El oro del Rin* y *La valquiria*, y dirigió la sección de trompas con gran maestría, lo que le permitió ganarse el reconocimiento de su contemporáneo Wagner, quien, a pesar de su aversión personal hacia él, elogió su habilidad en la trompa, diciendo: "Strauss es un detestable compañero, pero cuando sopla su trompa, no se puede estar enfadado con él" (Del Mar, 1986).

Strauss también se destacó como pedagogo, y su influencia en la educación musical fue clave. En 1871, fue nombrado profesor en la Escuela Real de Música de Múnich, donde formó a generaciones de trompistas, consolidando su reputación como uno de los grandes maestros de su instrumento. En 1873, fue designado *Kammermusiker* de la corte bávara, un título honorífico que reflejaba su contribución sobresaliente a la música alemana. Paralelamente a su labor docente, F. Strauss dirigió la orquesta amateur *Wilde Gung'l* durante 21 años, una experiencia que resultó ser crucial para el desarrollo de su hijo, Richard Strauss, quien comenzó a componer y orquestar algunas de sus primeras obras para que fueran interpretadas por esta agrupación (Gisca, P. 2022).

A lo largo de su carrera, Strauss mostró un profundo respeto por la tradición musical, particularmente por el legado de Mozart, Beethoven y Haydn. Su postura conservadora frente a la música moderna de la época influyó, en gran medida, en el desarrollo inicial de su hijo Richard, quien comenzó su carrera como compositor siguiendo el estilo tradicional. No obstante, la relación con su hijo fue compleja, especialmente debido a las diferencias musicales y filosóficas que surgieron entre ambos. Richard

Strauss se apartó del estilo de su padre una vez que se liberó de su influencia en su tiempo en la Universidad de Múnich, desarrollando un lenguaje musical propio más cercano al romanticismo y la innovación (Del Mar, 1986).

A pesar de las dificultades personales y familiares que enfrentó, incluido el dolor por la muerte de su primera esposa y su hija debido al cólera en 1854, y la trágica pérdida de su hijo a la edad de 10 meses en 1852, Franz Strauss continuó su carrera con dedicación. En 1863, se casó nuevamente con Josephine Pschorr, hija de un cervecero adinerado de Múnich, con quien tuvo dos hijos más: Richard Georg (1864) y Berta Johanna (1867) (Horwood, 1992).

En 1889, Strauss se retiró de la orquesta de la Ópera de la Corte, aunque continuó dedicándose a la enseñanza y la dirección musical hasta sus últimos años. En su tiempo libre, se dedicó a la composición y al perfeccionamiento de su técnica de trompa, con una gran cantidad de obras pedagógicas y solos para su instrumento. A lo largo de su carrera, Strauss vivió una evolución profesional en la que destacó tanto por su virtuosismo en la trompa como por su rol fundamental en la música de su tiempo

Strauss falleció el 31 de mayo de 1905 a la edad de 83 años en Múnich. Su legado perdura no solo a través de su influencia directa en la música para trompa, sino también en su contribución como pedagogo y como intérprete, habiendo sido un punto de referencia para generaciones de trompistas que continuaron cultivando su técnica y estilo. Su vida estuvo marcada por la tensión entre la tradición y la modernidad, reflejada en su legado tanto personal como musical, y sigue siendo una figura clave en la historia de la música alemana del siglo XIX. (Del Mar, N. 1986)

2.3 Obra de Strauss

Strauss compuso una serie de obras para trompa, que no solo destacan por su riqueza técnica, sino también por su capacidad para explorar diferentes aspectos de la expresión musical a través de este instrumento. Entre las piezas más relevantes se encuentra el *Concierto para trompa y orquesta Op. 8* o el *Tema y Variaciones Op. 13*, entre muchas otras, cada una con características que requieren una habilidad técnica y expresiva particular por parte del intérprete.

Las *17 Konzert-Etüden*, son estudios pensados para desarrollar las habilidades técnicas del trompista en un contexto musicalmente atractivo. Estos estudios ofrecen ejercicios para el control del sonido, la precisión rítmica y la capacidad para ejecutar pasajes complejos con fluidez. Aunque se presentan como ejercicios de técnica, poseen también una gran diversidad estilística.

Las *32 Variations for Horn Solo*, aunque son menos conocidas, tienen un gran valor que demuestra la capacidad de Strauss para tratar la variación temática en un contexto solista. Cada variación requiere diferentes habilidades técnicas, desde el control de los matices más sutiles hasta la ejecución precisa de pasajes rápidos y virtuosísticos. Esta obra resalta la flexibilidad de la trompa como instrumento solista y su capacidad para expresar una amplia gama de emociones y técnicas.

Empfindungen am Meere, Op. 12 (Las sensaciones en el mar), compuesta en 1872, es una obra que transmite la inmensidad y la paz del mar mediante la trompa. En esta pieza, Strauss usa el instrumento para pintar una serie de imágenes sonoras que evocan desde la calma hasta la tempestad, haciendo uso de diferentes técnicas de articulación y dinámicas. La obra requiere una gran capacidad interpretativa para reflejar la profundidad de las emociones asociadas con el paisaje marítimo.

La *Fantasie, Op. 2*, compuesta también en 1872, es una de las primeras composiciones de Strauss, pero no por ello menos compleja. En esta obra, el trompista debe mostrar su habilidad para expresarse a través de una estructura libre, mientras interpreta una serie de motivos melódicos que se desarrollan y

transforman a lo largo de la pieza. Esta fantasía se caracteriza por su expresividad y la libertad de interpretación que permite al intérprete explorar el rango completo de la trompa.

El *Horn Concerto, Op. 8* es una obra central en el repertorio para trompa y probablemente la más conocida de Strauss. Compuesta en un formato clásico de tres movimientos, esta pieza muestra la capacidad del trompista para interpretar pasajes brillantes y exigentes, tanto en registros graves y agudos. El concierto combina momentos de gran virtuosismo con otros de reflexión más lírica, ofreciendo un balance perfecto entre técnica y musicalidad.

La *Introduction and Polonaise* es una pieza elegante que mezcla el lirismo de la introducción con la energía de la polonesa. Es una pieza muy poco conocida, pero muy interesante a la hora de interpretarla.

El *Introduction, Theme, and Variations, Op. 13* presenta una introducción tranquila y muy expresiva seguida de un tema y una serie de variaciones que permiten al trompista explorar una amplia gama de colores y efectos sonoros. Cada variación tiene un carácter distinto, lo que pone a prueba la capacidad técnica y expresiva del intérprete, al tiempo que demuestra la versatilidad de la trompa en el contexto solista. Además, también es una obra de gran peso en el repertorio trompístico.

Les Adieux (Despedida) es una obra que refleja un carácter melancólico y solemne. Esta pieza destaca por su profunda expresividad, en la que el trompista debe mostrar una notable capacidad para interpretar momentos de gran intimidad y emotividad, con una gran variedad de matices que son fundamentales para transmitir el tono de despedida que impregna la obra.

El *Nocturno, Op. 7* es una obra delicada y lírica que utiliza la trompa para evocar la serenidad de la noche. A través de esta obra, Strauss busca explorar al máximo el color y la expresividad propios del instrumento, llevando el sonido hacia su dimensión más íntima. Para ello, exige del intérprete un dominio excepcional del registro grave, así como una sensibilidad particular para expresar los matices más sutiles, especialmente en los pasajes oscuros.

En conjunto, estas obras no solo exigen una gran dificultad técnica y virtuosística, sino que también permiten al trompista explorar la versatilidad y la expresividad del instrumento, convirtiéndose en piezas fundamentales para cualquier intérprete de trompa que desee comprender y dominar el repertorio clásico para este instrumento.

3 Concierto Op. 14 de F. Strauss

Antes de proceder al análisis detallado de la obra, es importante contextualizar su relevancia dentro del repertorio trompístico. El *Concierto para trompa y orquesta Op. 14* de Franz Strauss no solo constituye una muestra representativa del estilo romántico aplicado al instrumento, sino que también refleja el dominio técnico y expresivo que Strauss poseía como intérprete. A través del siguiente análisis formal, armónico, estilístico y didáctico, se pretende comprender las características musicales más destacadas de esta composición, así como su valor pedagógico para el desarrollo del trompista.

3.1 Análisis armónico y formal

Introducción y Primer Movimiento

Este concierto compuesto en 1865 está concebido como una obra continua desde el inicio hasta el final, pero separado en tres secciones como la forma de concierto clásico y con una introducción previa que presenta la tonalidad principal, Mi bemol Mayor.

La introducción empieza solamente con la orquesta y después entra la trompa solista a modo de recitativo con una melodía lírica y expresiva. Al ser una especie de preludio, se trata de una sección con un carácter más libre y pausado que presenta la tonalidad y da inicio a la primera gran sección o movimiento (*Allegro ma non troppo*) en el compás 20.



Ilustración 1: Introducción trompa. cc9-20 (Strauss, F.) (2000). *Konzert Nr. 2 für Horn und Orchester* (Ed. Hans Pizka).

Esta primera sección se trata de una forma binaria A-B la cual empieza con un pedal de la dominante que realiza la orquesta para dar la entrada al solista en el compás 30 con el tema principal. Esta sección A se divide en dos partes, marcadas por las dos intervenciones de la trompa y articuladas por un *tutti* orquestal de 4 compases. Van apareciendo dominantes secundarias y pequeñas modulaciones que le dan dinamismo a la música, pero siempre mantiene la esencia y la vuelta a la tonalidad principal de Mi bemol mayor. La cadencia final aparece en los compases 74 y 75 cerrando la sección antes del desarrollo que nos conducirá al segundo tema en la dominante.

Este pequeño desarrollo de 18 compases está protagonizado por la orquesta, que con diferentes modulaciones y progresiones armónicas nos lleva al compás 93 a la sección B con la entrada de la trompa en Si bemol mayor.



Ilustración 2: Acordes de dominante e inicio de Sección B. cc74-95 (Strauss, F.) (2000). *Konzert Nr. 2 für Horn und Orchester* (Ed. Hans Pizka).

Se desarrolla éste segundo tema con pequeñas modulaciones además de distintos diálogos entre orquesta y solista y variaciones rítmicas como los tresillos de la trompa a partir del compás 134 que culminan en el 161, con el *tutti* de la orquesta haciendo una especie de *coda* en Si bemol mayor cerrando la segunda sección. Una *coda* que se convierte en una conducción que nos lleva a la tonalidad del segundo movimiento, a Do menor.



Ilustración 3: Coda a Do menor. cc181-184 (Strauss, F.) (2000). *Konzert Nr. 2 für Horn und Orchester* (Ed. Hans Pizka).

Segundo Movimiento

El segundo movimiento, como es de costumbre en la tradición clásica del concierto, es el más lento y expresivo, contrastando con los movimientos extremos, el primero y el tercero, que son más rápidos y dinámicos. En este caso, la orquesta nos presenta dos compases para empezar que contienen la cabeza del tema que seguidamente tomará la trompa.



Ilustración 4: Cabeza del tema. cc185-188 (Strauss, F.) (2000). *Konzert Nr. 2 für Horn und Orchester* (Ed. Hans Pizka).

Estructuralmente nos encontramos con tres secciones formando un esquema ABA'. Cada sección está dividida en varias frases que articulan el discurso musical. El tema se presenta con la trompa al tercer compás y se trata de una frase de ocho compases que a la vez se podría dividir en dos semifrases de cuatro. Ésta es conclusiva ya que empieza y acaba en la tonalidad principal, Do menor, con una cadencia auténtica perfecta en los compases 193 y 194.



Ilustración 5: Cadencia en Do menor. cc 193-194 (Strauss, F.) (2000). *Konzert Nr. 2 für Horn und Orchester* (Ed. Hans Pizka).

A continuación aparece una frase de ocho compases similar a la primera con la diferencia que esta vez nos lleva a la tonalidad relativa, saliendo del ambiente menor y aportando frescura y vitalidad al movimiento. Otra cadencia auténtica cierra la frase pero en este caso en Mi bemol mayor. Lo que a la vez cierra también con la primera sección del movimiento.



Ilustración 6: Cadencia Mi b Mayor. cc 201-202 (Strauss, F.) (2000). *Konzert Nr. 2 für Horn und Orchester* (Ed. Hans Pizka).

La parte central o “B” tiene función de un pequeño desarrollo. Encontramos la diferencia en cuanto a las otras secciones en la melodía, la cual no está basada en el tema principal y podríamos decir que

aparece como elemento nuevo. Esta segunda sección también consta de dos frases de ocho compases, la primera en Do menor y con la voz de la trompa presente, aunque no como voz solista sino como acompañamiento con notas más largas. Otra cadencia cierra esta frase para dar paso otra vez a la tonalidad de Mi bemol mayor en la segunda frase, que se interpreta por parte de las maderas de la orquesta y con dinámica de *pianísimo*, que nos conduce a lo que podemos denominar reexposición, con la peculiaridad de que la tonalidad principal ahora es mayor.



Ilustración 7: Reexposición. cc 219-221 (Strauss, F.) (2000). *Konzert Nr. 2 für Horn und Orchester* (Ed. Hans Pizka).

Mediante un *tutti* en *forte* y contrastando con lo anterior, se vuelve a la sección A con las dos frases esta vez en Do mayor. En la segunda de ellas podemos encontrar elementos temáticos del desarrollo. Después de la cadencia que cierra la última frase, hay una especie de *coda* de 6 compases que concluye el segundo movimiento.

Tercer Movimiento

El tercer y último movimiento de manera general se estructura en una introducción y dos secciones (A y B) marcadas por las intervenciones de la trompa, y separadas por un desarrollo que hace el *tutti* orquestal. Está presente en prácticamente todo el movimiento la tonalidad principal del concierto, con algunas inflexiones a la dominante o la relativa, pero siempre con el predominio de Mi bemol mayor, que marca ambas secciones y sus temas. Empieza con una extensa introducción orquestal en la que se plantea la tonalidad de Do menor durante la mayor parte de ella, con pedales sobre la tónica y acordes a destacar como una sexta aumentada en el compás 251 y los propios acordes de sobretónica causados por la pedal.



Ilustración 8: Acorde 6° aumentada. c. 251 (Strauss, F.) (2000). *Konzert Nr. 2 für Horn und Orchester* (Ed. Hans Pizka).

La frase de doce compases que inicia solamente la cuerda, se repite después ya con los vientos. Tras la repetición, que es ya el final de la introducción, pasamos a un pedal sobre Si bemol. El cual se convierte en la dominante del tema principal que ya presenta el solista en Mi bemol mayor.

A musical score snippet from Franz Strauss's Concerto No. 2, showing two systems. The first system, labeled "Pedal Si b" in red, features a piano accompaniment with a constant half-note pedal point in the bass. The second system, labeled "Entrada solista" in red, shows the soloist's entry with a melodic line in the treble and a supporting bass line. The page number "-18-" is visible between the two systems.

Ilustración 9: Pedal Si b y entrada solista. cc 269-276 (Strauss, F.) (2000). *Konzert Nr. 2 für Horn und Orchester* (Ed. Hans Pizka).

Entramos en la primera sección con el tema principal de la trompa. La misma se divide en dos partes (de 24 y 16 compases respectivamente) separadas por una inflexión a la dominante, Si bemol mayor. Con algunas dominantes secundarias que nos llevan a la tonalidad relativa o la dominante, finalmente aparece el nexo que separa las dos partes en los compases 297 y 298 con una cadencia sobre la dominante y el reposo melódico que genera el solista. Tras la cadencia, una especie de variación del tema constituye la segunda parte de la sección A que termina en el compás 314 con una cadencia sobre Mi bemol.



Ilustración 10: Cadencia en Mi b mayor. c. 313 (Strauss, F.) (2000). *Konzert Nr. 2 für Horn und Orchester* (Ed. Hans Pizka).

A continuación nos encontramos un *tutti* orquestal a modo de desarrollo que va viajando por distintas tonalidades mediante progresiones modulantes. Se pasa por Do menor, Mi bemol menor, Fa menor y Si bemol mayor, hasta que llegamos a la segunda sección marcada por la entrada del solista también en la tonalidad principal. Esta segunda sección está dividida en 3 partes, aunque la última se puede interpretar como una especie de *coda*, con una variación rítmica con tresillos que presenta un carácter cadencial y que nos señala el final de la obra.

El tema B tiene un carácter más solemne y presente, con un registro más agudo de la trompa. Es una frase de ocho compases que se repite después con un *eco* en menor dinámica y en la octava grave. Solamente varía el final que nos lleva a Sol mayor y que concluye esta primera parte de la sección. Un compás de la orquesta articula con la siguiente frase, que empieza también en Sol mayor pero que

rápidamente vuelve a Mi bemol mayor y presenta la frase con distintas dominantes secundarias pero con el centro tonal en la tonalidad principal. El compás 365, que sería el final de la frase, aparentemente en Mi bemol, nos sorprende con una cadencia rota sobre Do bemol mayor, que podemos interpretar como el sexto grado minorizado, o bien como la napolitana de la dominante. Éste paréntesis que hace la orquesta en el acorde de Do bemol nos lleva a la última parte del movimiento y de la obra con la intervención de la trompa en tresillos, como una especie de variación del tema.



Ilustración 11: Cadencia rota. cc 364-365 (Strauss, F.) (2000). *Konzert Nr. 2 für Horn und Orchester* (Ed. Hans Pizka).

El tema con tresillos en la tonalidad principal nos da una sensación de que se acerca el final por su carácter cadencial y el virtuosismo técnico de la parte solista. Aparece otra vez, como ha sido reiterativo durante toda la obra, una inflexión pasajera a la relativa, que vuelve a la tonalidad principal. El trino de la trompa de los compases 395 y 396 nos llevan, ahora sí, a la *coda* final que concluye con la repetición de la cadencia sobre la tonalidad principal, con solista y orquesta en una dinámica fuerte y poderosa, propia del final de un gran concierto del periodo romántico.

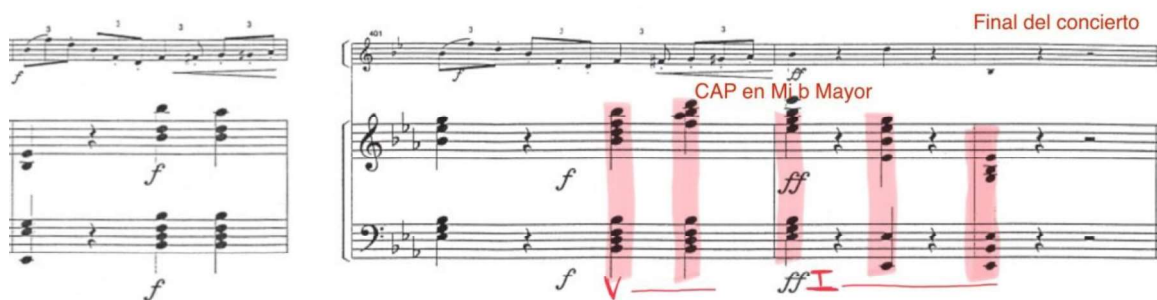


Ilustración 12: Final del concierto. cc 400-403 (Strauss, F.) (2000). *Konzert Nr. 2 für Horn und Orchester* (Ed. Hans Pizka).

3.2 Análisis estético

El Concierto para trompa n.º 2 en Mi bemol mayor, Op. 14, de Franz Strauss es una obra profundamente emocional y técnica que refleja el virtuosismo de la trompa y el refinamiento de la música romántica alemana.

-Contrastes emocionales:

Esta obra se caracteriza por un impresionante juego de contrastes emocionales, que se reflejan tanto en la orquestación como en las secciones de trompa. Desde el primer movimiento, *Allegro*, se establece una atmósfera de grandiosidad y heroísmo, con la trompa presentando un tema majestuoso y algo marcial. La orquesta acompaña con una serie de acordes llenos de fuerza, que realzan la naturaleza solemne y a veces desafiante del tema inicial. La trompa, en este contexto, se muestra como un instrumento de nobleza, con líneas melódicas que invitan a la admiración y al respeto.

Sin embargo, en el segundo movimiento, *Andante*, la atmósfera cambia radicalmente. Strauss lleva la obra hacia un territorio más introspectivo y melancólico, en el que la trompa se convierte en un medio

para la expresión de la vulnerabilidad y la reflexión. En este movimiento, la trompa es mucho más lírica, presentando líneas que evocan una sensación de serenidad pero también de tristeza. La orquesta, más contenida, ofrece una base armónica que permite que el solista brille con un sonido suave, casi susurrante, creando un contraste directo con el carácter más heroico del primer movimiento.

El tercer movimiento, *Rondo (Allegro)*, retoma la energía de la obra con un tono más ligero y juguetón. Aquí, el trompista debe mostrar su virtuosismo y destreza técnica a través de rápidos pasajes y un ritmo animado. Este movimiento, al ser más alegre y vivaz, contrasta con la profunda carga emocional de los dos anteriores, llevando la obra a una conclusión resuelta y vibrante. En esta sección, el oyente es transportado a un estado de satisfacción y energía renovada.

-La interacción con la orquesta:

La orquesta en este concierto no es simplemente un acompañante de la trompa, sino que interactúa de manera significativa con el solista, añadiendo capas de color emocional a la obra. En el primer movimiento, la orquesta proporciona un respaldo robusto y dramático, subrayando la fuerza y la nobleza del tema de la trompa. Las dinámicas contrastantes entre el solista y la orquesta, con momentos de tensión y resolución, añaden profundidad emocional al conjunto de la obra.

En el segundo movimiento, la orquesta adopta un papel más secundario, permitiendo que la trompa se exprese de manera más libre y fluida. El acompañamiento orquestal aquí es suave, lo que ayuda a crear un ambiente de calma y reflexión. La relación entre la trompa y la orquesta en este movimiento es más íntima, y la orquesta se convierte en un soporte que resalta la delicadeza de la trompa.

El tercer movimiento presenta una mayor interacción y energía, con la orquesta participando activamente en el desarrollo rítmico y melódico. En este movimiento, la trompa y la orquesta se alternan en un juego de ideas temáticas, lo que da lugar a un final lleno de vitalidad y alegría.

-Estilo y contexto histórico:

El Concierto Op. 14 de Strauss se inscribe dentro de la tradición romántica alemana, pero también refleja la transición hacia un estilo más tardío, más técnico y expresivo. La obra fue escrita en una época en la que el romanticismo musical estaba en su pleno auge, y Strauss, como muchos de sus contemporáneos, utilizó la orquestación y la instrumentación para explorar el potencial emocional de los instrumentos. El concierto para trompa refleja la atención al detalle y la capacidad de crear un impacto emocional a través de la complejidad tonal y la interacción entre los diferentes timbres orquestales.

-Impacto en el oyente:

El impacto estético de esta obra radica en su capacidad para conmover y sorprender al oyente a través de su amplio abanico de emociones. El Concierto Op. 14 de Strauss ofrece un viaje emocional que pasa por la nobleza, la introspección y la alegría, mientras que la interacción entre la trompa y la orquesta mantiene al oyente comprometido con cada sección. La música no solo muestra la destreza técnica del trompista, sino también la capacidad de la obra para tocar los corazones de quienes la escuchan.

3.3 Análisis didáctico

El *Concierto para trompa y orquesta n.º 2, Op. 14* de Franz Strauss presenta una serie de desafíos técnicos y expresivos que requieren una preparación integral del intérprete. A lo largo de esta obra, el trompista debe afrontar una amplia gama de exigencias, que incluyen el control preciso de la respiración, la precisión en la ejecución de pasajes complejos y la capacidad de mantener la resistencia física y mental durante toda la pieza. El análisis didáctico de esta obra se enfoca en mostrar los aspectos técnicos que resultan fundamentales para su interpretación exitosa. La comprensión de estos aspectos no solo es clave para superar los desafíos específicos que plantea el concierto, sino también para fomentar el desarrollo técnico y musical del trompista, permitiéndole interpretar la obra con mayor expresividad y profundidad.

-Columna de aire

La dificultad técnica de la trompa es un aspecto clave a tener en cuenta en la interpretación de este concierto. En primer lugar, es importante destacar que en cualquier caso una buena columna de aire es imprescindible para un buen trompista, pero en concreto en este concierto, a causa de su duración y pesadez para el intérprete, se debe trabajar de forma concreta para poder ejecutar una buena interpretación. Es recomendable trabajar el paso del aire entre el grave y el agudo, es decir, en los cambios de registro, esto nos facilitará la ejecución de los intervalos de gran distancia y también nos ayudará a mejorar el sonido de una forma notoria.

Una de las secciones del Concierto n.º 2, Op. 14 que mejor ejemplifica la exigencia en el control de la columna de aire es el siguiente pasaje:



Ilustración 13: Fragmento de la introducción del solista. cc 12-19 (Strauss, F.) (2000). *Konzert Nr. 2 für Horn und Orchester* (Ed. Hans Pizka).

Este tipo de fragmentos requiere una preparación específica centrada en el uso eficiente del aire, especialmente en la transición entre los registros grave y agudo. Para trabajar esta capacidad, se propone a continuación un ejercicio técnico que permite mejorar el flujo de aire continuo, fortalecer la musculatura respiratoria y ganar seguridad en los cambios de registro:

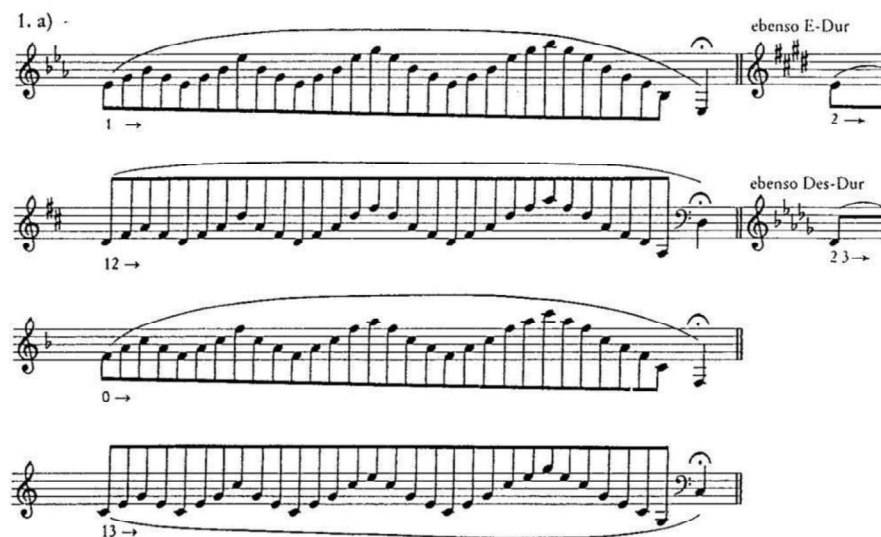


Ilustración 14: Biehlig K. (2012) (p. 2) .Kompendium der Horntechnik.

En este contexto técnico y exigente, como ya he nombrado anteriormente, es fundamental desarrollar una columna de aire continua y estable, y una herramienta particularmente útil para ello es el *frullato*. Esta técnica, además de enriquecer el timbre y fortalecer la embocadura, obliga al intérprete a mantener una emisión constante del aire entre nota y nota, evitando interrupciones que comprometan la fluidez del aire. El *frullato*, por tanto, no solo tiene beneficios expresivos, sino que también funciona como un recurso práctico para mejorar la precisión, el control del aire y la seguridad en la colocación de los registros. Su inclusión moderada en los ejercicios técnicos puede resultar muy eficaz en el desarrollo integral del trompista.

Una forma práctica de aplicar este concepto al estudio del concierto sería escoger una frase musical y tocarla completamente en *legato* utilizando el *frullato*³. A continuación, se puede repetir la misma frase sin *frullato*, prestando atención a si se mantiene la misma fluidez de aire y estabilidad en el sonido. Este ejercicio sencillo permite comprobar de forma directa los beneficios del frullato en la calidad de la emisión y de la conexión entre notas.

³ Frullato: técnica que consiste en hacer vibrar la lengua al tocar, produciendo un sonido tembloroso y áspero.

-Vocalización

Tras un estudio técnico detallado, se puede afirmar que la vocalización es un aspecto fundamental a tener en cuenta para afrontar con éxito la interpretación del concierto. En la siguiente ilustración se presenta la sección A de la obra, caracterizada por su considerable extensión y la ausencia de pausas. En este fragmento se observa una abundante presencia de portamentos y ligaduras, lo que exige una vocalización clara y precisa de cada nota y cada enlace melódico. Una correcta vocalización no solo contribuye a una mayor eficiencia en el uso del aire, sino que también reduce la tensión en la embocadura, facilitando así una ejecución más sostenible a lo largo del concierto.



Ilustración 15: Sección A. cc 20-55 (Strauss, F.) (2000). *Konzert Nr. 2 für Horn und Orchester* (Ed. Hans Pizka).

En lo que respecta a la vocalización, es fundamental familiarizarse con el libro de Daniel Bourgue, ya que su enfoque se centra ampliamente en el desarrollo de esta técnica. Como podemos observar en la siguiente imagen, la forma de trabajar la vocalización sería cantar el ejercicio con la entonación correcta y con la pronunciación de las letras que el escritor nos indica. Debemos prestar especial atención al movimiento de nuestra garganta, ya que esta vascula en función de la nota y la letra que pronunciamos. A continuación, hay que repetir el ejercicio intentando tocar con este movimiento y con misma sensación que teníamos cantando anteriormente. Esta técnica nos va a ayudar a que el legato sea limpio y a que el agudo salga más brillante y con menos esfuerzo.



Ilustración 16: Bourgue, D. (1987) (p. 20). *Techni-Cor. Volume 1: Flexibilités*. Gérard Billaudot Éditeur.

-Ataques y emisiones

Si hablamos de precisión a la hora de emitir las notas en nuestro instrumento, podemos decir de alguna manera que es algo de lo más complejo. Para mejorar nuestras emisiones, es muy recomendable practicar los ataques sin la lengua, es decir, con golpes de aire, siempre con el metrónomo para evitarnos problemas de retención de lengua. Como por ejemplo este ejercicio.

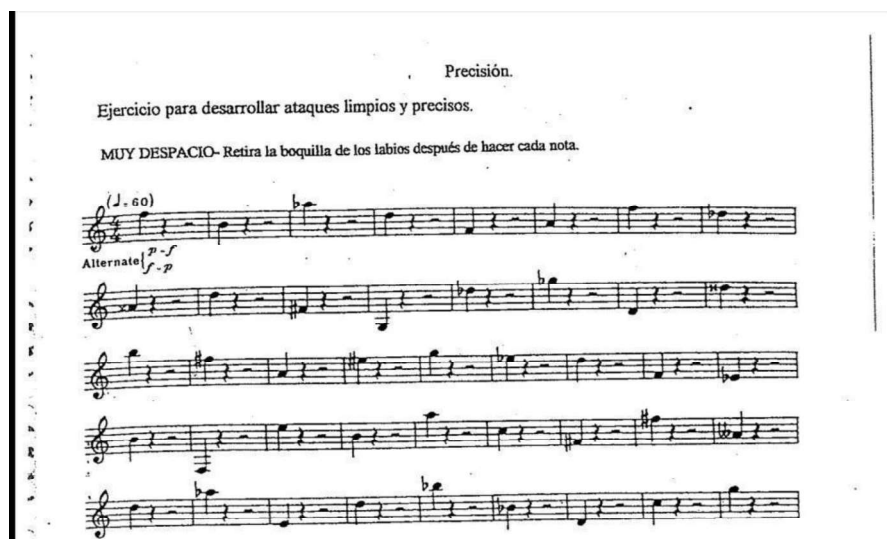


Ilustración 17: Farkas, P. (1956) (p. 131). The art of French horn playing: A treatise on the problems and techniques of French horn playing. Summy-Birchard.

Al practicar este ejercicio de la forma que he comentado anteriormente, nos va ayudar a coordinar el aire con la lengua de forma que si lo conseguimos llevar a la perfección, nuestros ataques van a ser muy nítidos.

No se puede señalar un pasaje específico en el que aplicar esta técnica, ya que considero que debe estar presente a lo largo de todo el concierto. Es fundamental mantener un especial cuidado con las emisiones y los ataques en todo momento, prestando aún más atención en los pasajes lentos y con dinámicas suaves, donde cualquier imprecisión resulta más evidente.

-Digitaciones pasajes virtuosísticos

Después de una exploración profunda de las exigencias técnicas de la obra, se han identificado dos pasajes en los que resulta especialmente útil aplicar la técnica mencionada, con el objetivo de mejorar la claridad y nitidez en las secciones rápidas. A continuación, se presentan los pasajes seleccionados:

Sección B (1º mov)

The image displays a musical score for a horn part, specifically measures 134 through 161. The notation is written on a single staff in G major (one sharp) and 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Andante sostenuto'. The score features a variety of musical elements: measures 134-136 are marked 'mf' and contain eighth-note triplets; measures 137-140 are marked 'p' and contain eighth-note triplets; measures 141-143 are marked 'p' and contain eighth-note triplets; measures 144-146 are marked 'p' and contain eighth-note triplets; measures 147-149 are marked 'p' and contain eighth-note triplets; measures 150-152 are marked 'p' and contain eighth-note triplets; measures 153-155 are marked 'p' and contain eighth-note triplets; measures 156-158 are marked 'p' and contain eighth-note triplets; measures 159-161 are marked 'p' and contain eighth-note triplets. The score includes dynamic markings such as 'mf', 'p', and 'acceler.'. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Ilustración 18: Segunda parte Tema B del primer movimiento. cc 134-161 (Strauss, F.) (2000). *Konzert Nr. 2 für Horn und Orchester* (Ed. Hans Pizka).

Final concierto



Ilustración 19: Final. cc 387-403 (Strauss, F.) (2000). *Konzert Nr. 2 für Horn und Orchester* (Ed. Hans Pizka).

Para aclarar y hacer que todos los pasajes rápidos y virtuosísticos de este concierto salgan de forma clara y precisa, es importante tener una gran habilidad en la digitación, y una gran velocidad en la lengua. Para esto, es muy recomendable por no decir necesario, practicar escalas. Existen numerosos métodos didácticos para la práctica de escalas que nos ayudarán a mejorar la claridad y velocidad en los pasajes virtuosísticos y además también nos ayudará de forma secundaria a mejorar nuestros ataques y también nuestra resistencia. Uno de los que se han utilizado para la preparación de este concierto, es *60 Études pour cor* de Lucien Thevet. La forma de practicar estas escalas es la siguiente: debemos empezar estudiando de forma lenta e ir aumentando la velocidad de forma progresiva. El objetivo es tocar a la máxima velocidad posible, pero priorizando la nitidez y la claridad en los ataques y en el sonido. A continuación, muestro un ejemplo:

DO MAYOR

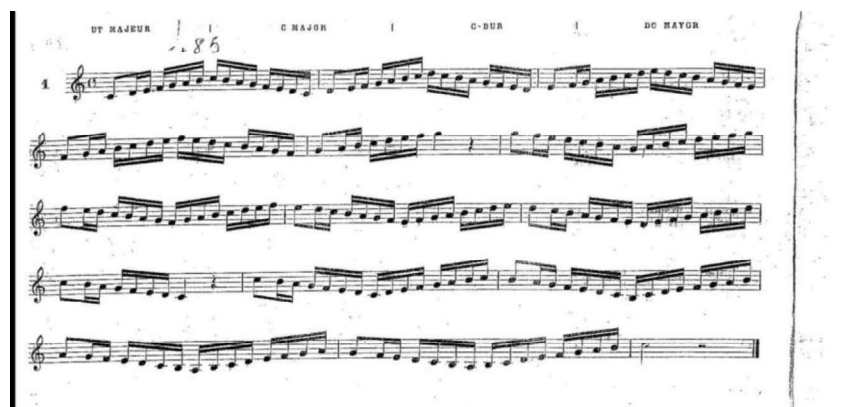


Ilustración 20: Thévet, L. (1963). 60 Études pour cor – Vol. 1. Alphonse Leduc.

LA MENOR



Ilustración 21: Thévet, L. (1963). 60 Études pour cor – Vol. 1 . Alphonse Leduc

-Resistencia y Adaptación

En el tercer movimiento, el trompista podría sentir una disminución en su resistencia debido al esfuerzo de los dos primeros movimientos. Para evitar esta sensación y poder finalizar el concierto sin ningún tipo de dificultad, es importante que el trompista trabaje la resistencia con libros de estudios como por ejemplo: los libros de Gallay, o Barboteau, entre muchos otros. Esto nos va llevar a la fatiga muscular el primer día, pero si lo practicamos constantemente, cada día notaremos que la fatiga llega cada vez más tarde, generando así una mayor resistencia que nos permita interpretar el concierto sin ningún tipo de inconveniente. A continuación podremos ver un estudio, donde se aprecia que no hay descanso en toda la página, lo que nos lleva a la fatiga muscular rápidamente, y lo que nos hace los músculos más fuertes si lo trabajamos de forma adecuada y no de forma excesiva.



Ilustración 22: Kling, H. (s.f.). 40 Studies for Horn (Lección 14). Carl Fischer.

-Interacción Trompa-Piano

La relación entre el solista y el acompañante es crucial. En el primer y tercer movimiento, el piano tiene un papel de acompañamiento, pero también responde de forma contrapuntística y a veces realiza secuencias o acompaña con ritmos sencillos que permiten que la trompa destaque. En el segundo movimiento, el piano asume un papel más suave y acompaña el tema melódico con simplicidad, pero también refleja cambios en el carácter y la armonía a través de su ritmo y dinámica.

Como podemos ver en la siguiente ilustración, en el segundo movimiento por ejemplo hay momentos en que el piano lleva más movimiento que el instrumento solista, un buen intérprete debe identificar todos estos momentos para saber cuándo debe salir en la melodía o cuando debe permanecer en un segundo plano. Para identificar todos estos momentos, debemos escuchar la obra con la partitura de piano delante, y marcar en qué momento debemos dejar paso al piano y en qué momentos debe salir el trompista.

The image displays a musical score for the second movement of Franz Strauss's Concerto No. 2 for Horn and Orchestra. It features three systems of staves. Each system includes a single horn part (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The piano part is highlighted with yellow shading, indicating moments where the piano has more movement or a more active role than the horn. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' (pianissimo) and 'f' (forte). The key signature is B-flat major, and the time signature is 3/4. The page number '214' is visible at the bottom left of the score.

Ilustración 23: Intercambio de melodía entre trompa y piano. cc201-210 (Strauss, F. (2000). *Konzert Nr. 2 für Horn und Orchester* (Ed. Hans Pizka).

-Interpretación Musical

Este concierto presenta una notable complejidad tanto técnica como expresiva, por lo que el intérprete debe prestar atención no solo a la precisión en la ejecución, sino también a la riqueza dinámica y al contraste expresivo de cada pasaje. En el segundo movimiento, por ejemplo, aunque el tema principal se repite, la interpretación requiere que el intérprete transmita los cambios de carácter mediante el uso matizado de las dinámicas y la expresividad, aportando así profundidad y variedad a la obra.

Para mejorar en este aspecto es importante no solo conocer la música de Franz Strauss, sino investigar y conocer otros compositores de la época. Esto nos va a nutrir de ideas musicales que quizá Strauss no concreta en su partitura, pero que sí que pueden llegar a tener coherencia con su música. Creo que sería de gran ayuda escuchar música de Clara Schumann, Johannes Brahms, o las últimas composiciones de Beethoven donde se aleja del estilo clásico y ya empieza a usar técnicas más románticas

4 CONCLUSIONES

Este Trabajo de Fin de Grado ha sido una oportunidad para acercarse al *Concierto para trompa y orquesta Op. 14* de Franz Strauss desde distintos puntos de vista: histórico, analítico, interpretativo y pedagógico. Este enfoque multidisciplinar ha permitido conocer mejor una obra poco habitual en el repertorio de trompa y poner en valor su importancia artística y educativa dentro del Romanticismo alemán.

Desde el punto de vista formal y estilístico, se ha demostrado que el concierto responde con coherencia a los esquemas propios del género en el siglo XIX, a la vez que explota de manera notable las posibilidades técnicas y expresivas de la trompa moderna. La escritura solista, que es exigente y virtuosa, junto con un lenguaje melódico rico y expresivo, convierte esta obra en un recurso valioso tanto para la interpretación en concierto como para el desarrollo técnico de estudiantes avanzados.

El análisis del contexto ha ayudado a comprender mejor la figura de Franz Strauss, caracterizada por una visión estética conservadora, pero también por una actitud práctica ante los avances técnicos del instrumento. Aunque personalmente prefería el sonido de la trompa natural, supo incorporar las ventajas de la trompa de válvulas en su escritura, logrando un equilibrio entre la tradición y la innovación que se aprecia claramente en esta obra.

Además, este trabajo ha sido de gran utilidad para comprender con mayor profundidad el proceso evolutivo de la trompa, desde sus orígenes naturales hasta el instrumento moderno que utilizamos en la actualidad. A través del estudio técnico e histórico, he podido valorar más conscientemente cómo cada avance mecánico ha influido en las posibilidades interpretativas y compositivas del instrumento. De igual modo, la investigación me ha permitido conocer en detalle la vida de Franz Strauss, sus circunstancias personales, su contexto musical y su influencia pedagógica, aspectos que enriquecen la interpretación de su música y ofrecen una visión más humana del compositor.

Asimismo, se ha puesto de manifiesto que el escaso reconocimiento del *Concierto n.º 2* a lo largo del tiempo se debe a diversos factores. Entre ellos, destaca la imagen de Franz Strauss como intérprete más que como compositor, así como la limitada visibilidad que ha tenido su producción en comparación

con la de otros autores contemporáneos, incluidos aquellos de su propio entorno, como su hijo Richard Strauss. También han influido negativamente la escasez de ediciones profesionales, grabaciones de referencia y presencia en las programaciones de concierto, lo cual ha dificultado su difusión y estudio.

En el plano didáctico, el concierto representa una herramienta valiosa para el perfeccionamiento técnico del trompista. A través del trabajo sobre la resistencia, el control del aire, la articulación o la digitación en pasajes virtuosísticos, se convierte en una obra de gran utilidad tanto en el aula como en la preparación concertística. Las propuestas de estudio incluidas en este trabajo, basadas en la propia experiencia interpretativa, pretenden ofrecer recursos concretos que faciliten el abordaje de esta partitura por parte de otros intérpretes.

Por último, he de decir que la entrevista Marie Luise Neunecker ha aportado una visión muy útil sobre el Concierto para trompa de Franz Strauss, especialmente en lo que respecta a las diferencias entre el manuscrito original y la edición más conocida. Escuchar la experiencia de un intérprete que ha trabajado con el autógrafo ha ayudado a entender mejor la obra y los desafíos que presenta. Esto muestra lo importante que es seguir estudiando y dando a conocer esta música, tanto desde lo académico como desde la práctica interpretativa.

En definitiva, este trabajo cumple con el objetivo de contribuir al conocimiento, valoración y difusión de una obra injustamente olvidada. El *Concierto Op. 14* de Franz Strauss merece ocupar un lugar más destacado dentro del repertorio académico y profesional, no solo por su calidad musical y su riqueza expresiva, sino también por su importancia histórica en la evolución del instrumento y del repertorio para trompa.

Líneas futuras de investigación

A partir de este estudio, se abren varias posibilidades interesantes para seguir investigando y entender mejor el legado artístico de Franz Strauss. Una opción sería profundizar en su faceta como compositor más allá del *Concierto Op. 14*, comparando sus obras para trompa con fines tanto didácticos como interpretativos.

También sería interesante analizar el impacto real que tuvo como profesor en la enseñanza de la trompa en la segunda mitad del siglo XIX, así como su influencia en la creación de una tradición interpretativa dentro del mundo germánico.

Otra línea de investigación posible sería estudiar el papel de la trompa natural en el repertorio del Romanticismo tardío, y cómo el paso a la trompa de válvulas influyó en las decisiones compositivas de Strauss y otros compositores de su época.

Todas estas propuestas podrían ayudar no solo a dar más valor a su figura, sino también a recuperar un repertorio muy interesante que, en muchos casos, sigue siendo poco conocido y poco interpretado.

BIBLIOGRAFÍA

- Bourge, D. *La trompa*. (M. Martínez, Trad.). París: International Music Diffusion. (Obra original publicada en 1993).
- Cueves Pastor, R. (s.f.). *Antecedentes históricos, desarrollo y evolución de la trompa*. (Trabajo de máster). Universidad Rey Juan Carlos, Madrid.
- Del Mar, N. (1986). *Richard Strauss: A Critical Commentary on His Life and Works*. Cornell University Press.
- Dempff L., y Seraphinoff R. (2016). *Guide to the Solo Horn Repertoire*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ericson, J. (2003). *Franz Strauss* (1822-1905). Recuperado de:
<https://www.hornsociety.org/ihs-people/past-greats/28-people/past-greats/128-franz-strauss>.
- Gilliam, B. (1999). *The Life of Richard Strauss*. Cambridge University Press.
- Gisca, P. (2022, no. 23). FRANZ JOSEPH STRAUSS, A JOACHIM OF THE HORN. *Sciendo*, 53-60. 10.2478/rae-2022-0007
- Hernandez Sampieri, R. (2006). *Metodología de La Investigacion*. McGraw-Hill Companies.
- Horwood, W. (1992). *Adventures in Music: A Biography of Franz Strauss*. Self-published.
- Imslp. Org (s.f.). *Category: Strauss, Franz* – IMSLP : Free Sheet Music PDF Download. Recuperado de <https://imslp.org/wiki/Category: Strauss, Franz>
- Kennedy, M. (1999). *The Strauss Family*. Omnibus Press.
- Latham A (s.f.) *Diccionario enciclopédico de la Música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- López Muñoz, L. F. (2014). *Contextualización histórica de la Trompa francesa, su llegada a Colombia y por qué lo conocemos como Corno* (Tesis doctoral). Universidad EAFIT, Medellín.

-Meinweiser, J. A. (2016). *The History of the Horn and how it applies to the Modern Hornist*. University of Tennessee, Knoxville.

-Pizka,H. (18 May 2006). *Franz Strauss*. Recuperado de <http://www.pizka.de/fstraul.htm>

-Strauss, F. (2008). *Concerto No.2 in Es-Dur op.14*. Germany: Hans Pizka Edition.

-Tarr, E. H. (2000). *The Trumpet*. Bärenreiter.

-Torres, A. (2011). *Sistema de válvulas y pistones y su aplicación*. Recuperado de <https://nuestratrompa.blogspot.com/2011/05/sistema-de-valvulas-y-pistones-y-su.html>

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Introducción trompa. cc9-20 (Strauss, F.) (2000). <i>Konzert Nr. 2 für Horn und Orchester</i> (Ed. Hans Pizka).....	16
Ilustración 2: Acordes de dominante e inicio de Sección B. cc74-95 (Strauss, F.) (2000). <i>Konzert Nr. 2 für Horn und Orchester</i> (Ed. Hans Pizka).....	17
Ilustración 3: Coda a Do menor. cc181-184(Strauss, F.) (2000). <i>Konzert Nr. 2 für Horn und Orchester</i> (Ed. Hans Pizka).....	18
Ilustración 4: Cabeza del tema. cc185-188 (Strauss, F.) (2000). <i>Konzert Nr. 2 für Horn und Orchester</i> (Ed. Hans Pizka).....	18
Ilustración 5: Cadencia en Do menor. cc 193-194 (Strauss, F.) (2000). <i>Konzert Nr. 2 für Horn und Orchester</i> (Ed. Hans Pizka).....	19
Ilustración 6: Cadencia Mi b Mayor. cc 201-202 (Strauss, F.) (2000). <i>Konzert Nr. 2 für Horn und Orchester</i> (Ed. Hans Pizka).....	19
Ilustración 7: Reexposición. cc 219-221 (Strauss, F.) (2000). <i>Konzert Nr. 2 für Horn und Orchester</i> (Ed. Hans Pizka).....	20
Ilustración 8: Acorde 6 ^o aumentada. c. 251 (Strauss, F.) (2000). <i>Konzert Nr. 2 für Horn und Orchester</i> (Ed. Hans Pizka).....	21
Ilustración 9: Pedal Si b y entrada solista. cc 269-276 (Strauss, F.) (2000). <i>Konzert Nr. 2 für Horn und Orchester</i> (Ed. Hans Pizka).....	21
Ilustración 10: Cadencia en Mi b mayor. c. 313 (Strauss, F.) (2000). <i>Konzert Nr. 2 für Horn und Orchester</i> (Ed. Hans Pizka).....	22
Ilustración 11: Cadencia rota. cc 364-365 (Strauss, F.) (2000). <i>Konzert Nr. 2 für Horn und Orchester</i> (Ed. Hans Pizka).....	23
Ilustración 12: Final del concierto. cc 400-403 (Strauss, F.) (2000). <i>Konzert Nr. 2 für Horn und Orchester</i> (Ed. Hans Pizka).....	24
Ilustración 13: Fragmento de la introducción del solista. cc 12-19 (Strauss, F.) (2000). <i>Konzert Nr. 2 für Horn und Orchester</i> (Ed. Hans Pizka).....	27
Ilustración 14: Biehlig K. (2012) (p. 2) .Kompendium der Horntechnik.....	28
Ilustración 15: Sección A. cc 20-55 (Strauss, F.) (2000). <i>Konzert Nr. 2 für Horn und Orchester</i> (Ed. Hans Pizka).....	29

Ilustración 16: Bourgue, D. (1987) (p. 20). Techni-Cor. Volume 1: Flexibilités. Gérard Billaudot Éditeur.	30
Ilustración 17: Farkas, P. (1956) (p. 131). The art of French horn playing: A treatise on the problems and techniques of French horn playing. Summy-Birchard.	31
Ilustración 18: Segunda parte Tema B del primer movimiento. cc 134-161 (Strauss, F.) (2000). <i>Konzert Nr. 2 für Horn und Orchester</i> (Ed. Hans Pizka).	32
Ilustración 19: Final. cc 387-403 (Strauss, F.) (2000). <i>Konzert Nr. 2 für Horn und Orchester</i> (Ed. Hans Pizka).	33
Ilustración 20: Thévet, L. (1963). 60 Études pour cor – Vol. 1. Alphonse Leduc.	34
Ilustración 21: Thévet, L. (1963). 60 Études pour cor – Vol. 1 . Alphonse Leduc.	34
Ilustración 22: Kling, H. (s.f.). 40 Studies for Horn (Lección 14). Carl Fischer.	35
Ilustración 23: Intercambio de melodía entre trompa y piano. cc201-210 (Strauss, F. (2000). <i>Konzert Nr. 2 für Horn und Orchester</i> (Ed. Hans Pizka).	36

ANEXO 1

1. How did you know the piece?

I knew the edition of H. Pizka.

2. I went to a masterclass with Sibylle Mahni in November and Ikuko Odai was there to play with us with the piano. I played this concert and Ikuko told me that you worked with the manuscript materials. May I ask how did you arrive to them? Then I looked for the autograph and found it in the "Richard Strauss Archiv Garmisch-Partenkirchen".

They gave me a kopie of the original with orchestra and a kopie of the version with piano.

3. How do you value the piece?

The piece is a bit more differentiated than the first concerto and of a higher technical demand.

4. Why do you think the piece is so little known, not only among the general public, but also among the professional community of horn players?

May be the edition of Pitzka is not professional enough?

5. What have been the difficulties (if any) that you encountered when studying and recording the piece?

Some long passages are very demanding in breathing technique.

6. I heard your recording of the piece with the Lübeck Philharmonic Orchestra. Afterwards, have you kept it in your repertoire for recitals, or has it only stayed on the recording?

I played it for the recording and at this time only once with the Lübeck orchestra in concert

7. I have found only one edited version, the Hans Piszka edition. Do you know if there are important differences with the manuscript? If so, what are these differences?

This you should look at the manuscript yourself. If you once stay in Berlin, I could lend it to you or you try to get it via the Strauss institute.

1. ¿Cómo conociste la obra?

Conocí la edición de H. Pizka.

2. Asistí a una clase magistral con Sibylle Mahni en noviembre, e Ikuko Odai estuvo allí para acompañarnos al piano. Toqué este concierto, e Ikuko me comentó que tú habías trabajado con los materiales del manuscrito. ¿Puedo preguntarte cómo llegaste a ellos?

Más tarde, busqué el autógrafo y lo encontré en el Richard Strauss Archiv de Garmisch-Partenkirchen. Me proporcionaron una copia de la versión original con orquesta y otra de la reducción para piano.

3. ¿Cómo valoras la obra?

La obra es algo más matizada que el primer concierto y presenta un nivel técnico más exigente.

4. ¿Por qué crees que esta obra es tan poco conocida, no solo entre el público general, sino también entre la comunidad profesional de trompistas?

Tal vez la edición de Pizka no sea lo suficientemente profesional.

5. ¿Qué dificultades (si es que hubo alguna) encontraste al estudiar y grabar la obra?

Algunos pasajes largos son muy exigentes en cuanto a la técnica de respiración.

6. Escuché tu grabación de la obra con la Orquesta Filarmónica de Lübeck. Desde entonces, ¿la has mantenido en tu repertorio de recitales, o fue solo para la grabación?

La interpreté para la grabación y solo una vez en concierto con la orquesta de Lübeck en ese momento.

7. Solo he encontrado la edición de Hans Pizka. ¿Sabes si existen diferencias importantes con el manuscrito? Si es así, ¿cuáles son?

Deberías consultar el manuscrito tú mismo. Si alguna vez estás en Berlín, podría prestártelo, o puedes intentar conseguirlo a través del Instituto Strauss.

ANEXO 2

1 de 34

Franz Josef Strauss: 2nd Concerto for Horn in E-flat op.14

2

Lento rev. by Hans Pizka

Horn in F

1

9 *risoluto* **Rezitativ** *p*

12 **Presto Lento** *mf* *p*

16 *f* *f*

Allegro ma non troppo

20 *mf*

32

38 *mf*

44

49

53 *(rit.)* *mf*

61 *p*

© Copyright 1980/1998 by Hans Pizka Edition
D-85541 Kirchheim - Germany

Origen, prominencia y estudio performativo del Concierto n°2 para trompa y orquesta en Mi b
Mayor, Op. 14 de Franz Strauss

2 de 34

3

65

69 *f*

74 *rallent.* *f* 14

91 *ff* *f*

96

101 *molto dolce* *p*

106 *p*

111

116 *f*

120

124 *f* 5

132

3 de 34

4

134 *mf*

137

140 *p*

143

146

149

152

155 *acceler.* *p* *tr*

159 *f* 23

Andante sostenuto

185 *p* *mf* *p*

195 *mf* *f* *pp*

203

Origen, prominencia y estudio performativo del Concierto n°2 para trompa y orquesta en Mi b Mayor, Op. 14 de Franz Strauss

4 de 34

209 5 *p*

219 *f*

226 *f*

233 *mf* *p* *pp*

Tempo Imo

241 29

275 *p* *mf*

281 *mf*

289

295 *mf*

301

306 *f*

310 *ff* *rallent.* *f* 15

5 de 34

6

330

ff *f*

337

molto dolce *p*

342

349

p *p*

354

358

363

mf

372

mf

375

mf

378

381

p

384

mf *p*

Origen, prominencia y estudio performativo del Concierto n^o2 para trompa y orquesta en Mi b
Mayor, Op. 14 de Franz Strauss

6 de 24

387 *mf* *p* 7

390 *mf*

393 *mf* *f* *tr* *mf*

397 *f* *f*

401 *f* *ff*

