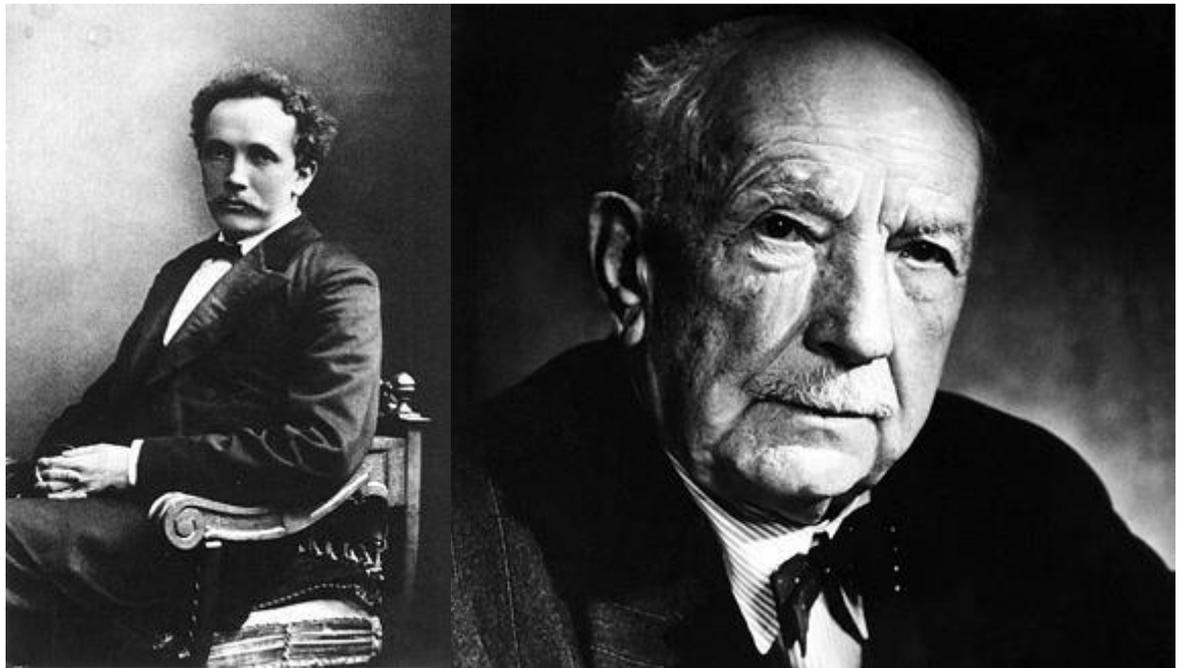


La trompa en el repertorio de Richard Strauss

Análisis de la escritura para trompa en el repertorio de Richard Strauss



Nombre: Francisco Javier Pérez Reyes

Tutor: Pompeyo Pérez Díaz

Universidad de La Laguna

Grado en Historia del Arte

Curso: 2018/2019

Índice:

1. Introducción.....	1
2. Objetivos.....	3
2.1. Objetivos generales:	3
2.2. Objetivos secundarios:	3
3. Proceso de trabajo.....	5
4. La evolución de la trompa.	7
4.1. Introducción: La trompa.....	7
4.2. Evolución de la trompa.	7
4.3. Partes de la trompa, sonoridad y efectos sonoros:	12
4.4. Tesitura y tonalidad:.....	13
5. Apuntes biográficos sobre Richard Strauss	15
5.1. Años de juventud:	15
5.2. Siglo XX. Vanguardia musical en Europa en torno a la Primera Guerra Mundial:	21
5.3. Segunda Guerra Mundial y la relación de Richard Strauss con el nazismo.....	22
6. La trompa en la obra de Richard Strauss.....	25
6.1. Obras:	25
6.1.1. Óperas:	25
6.1.2. Poemas sinfónicos:	34
6.1.3. Conciertos para trompa:.....	48
6.1.4. Sinfonía:.....	60
7. Conclusión.....	65
8. Bibliografía.....	67

Anexo I

1. Introducción.

El objetivo principal de este trabajo se centra en el estudio del uso de la trompa en la producción artística de Richard Strauss, y más concretamente en cómo la utiliza para representar el concepto de héroe y de lo heroico. Existe una clara atracción en Strauss hacia la trompa, habiendo suficientes razones personales que justifican este hecho. Por ello, se tratará de buscar una relación entre el concepto de heroicidad, dentro de la amplia producción del compositor alemán, y la utilización de este instrumento.

Para analizar los aspectos técnicos y estéticos de los pasajes musicales seleccionados, es inevitable tener que usar las partituras de los mismos, pues se trata de la única fuente donde se plasma o “fija” un pasaje musical. Para facilitar la comprensión al tribunal, adjuntamos un CD que recoge las grabaciones de dichos fragmentos. Aunque una grabación es un “interpretación” de la fuente, y distintas grabaciones pueden variar notablemente en algunos aspectos, la escucha de las elegidas podrá proporcionar una idea más clara de lo que intentamos expresar.

Con certeza todo tiene relación con la influencia de su padre, conocido intérprete de trompa, pero también con el uso del instrumento asociado a la temática heroica en ilustres compositores que le precedieron. Por ejemplo, Beethoven es uno de los máximos exponentes en el uso del concepto de heroicidad en la música, y utiliza la trompa en numerosas ocasiones como referente identificativo del mismo. Las características tímbricas que ofrece el instrumento y su presencia literaria, en muchos relatos mitológicos y fantásticos, ayudan a que se le reconozca como el sonido representativo de la figura del héroe y también del concepto del honor.

Los instrumentos de metal adquirieron con el paso del tiempo cada vez mayor protagonismo dentro de la orquesta. Se puede decir que uno de los compositores que más explotaron sus recursos sonoros fue Richard Strauss. Por supuesto antes existieron otros grandes orquestadores que contribuyeron a aumentar su importancia dentro del conjunto sinfónico. Por ejemplo, Berlioz, Liszt, Wagner, Bruckner, Mahler y también las escuelas del Este de Europa.

Toda esta evolución contribuyó a la utilización de la trompa por parte de los compositores, y por lo tanto de Strauss. De tal manera, como ocurre por ejemplo en

Vida de Héroe (1898, *Ein Heldenleben*, op. 40) y *Don Juan* (1888, *Don Juan*, op. 20), dos de sus poemas sinfónicos, y en las otras obras suyas que hemos seleccionado, se puede observar e identificar a la trompa como el recurso alusivo de la figura del héroe en Richard Strauss, así como encontrar recursos característicos de los temas más representativos que se centran en la temática heroica.

2. Objetivos.

2.1. Objetivos generales:

- Identificar las obras de Richard Strauss en las que la trompa tiene protagonismo, y catalogar a qué género pertenecen.
- Identificar si existe una relación temática y tímbrica entre el uso de la trompa y el concepto de héroe en Richard Strauss.
- Analizar las obras seleccionadas, con atención especial a los momentos más relevantes de uso de la trompa.

2.2. Objetivos secundarios:

- Realizar una selección de obras de diferentes géneros y estilos en los que destaca la trompa.
- Conocer la forma y estructura de las obras elegidas e identificar los rasgos de estilo de Strauss en ellas.
- Analizar con detalle la obra más relevante: el 2º concierto para trompa.
- Demostrar con argumentos la importancia de la trompa dentro de la orquestación de Richard Strauss.
- Encontrar patrones rítmicos y melódicos que representan la temática heroica dentro de la producción de Richard Strauss.

3. Proceso de trabajo.

Constará de las siguientes fases:

- Revisión de la obra de Strauss y selección de las partituras donde la trompa tiene un papel relevante.
- Revisión de bibliografía sobre Strauss y sobre la trompa en los siglos XIX y XX.
- Análisis de la partitura y mediante audición de los fragmentos de obras seleccionados por su relevancia en el tratamiento de la trompa.
- Elaboración de unas conclusiones a partir de los resultados del análisis.
- Redacción del trabajo

4. La evolución de la trompa.

4.1. Introducción: La trompa.

La trompa es un instrumento de viento metal, normalmente construido de latón, y consta de un tubo cónico en forma circular que comienza en una embocadura y se va ensanchando hasta acabar en un pabellón o campana. Se la encuadra dentro de una larga tradición de instrumentos utilizados para sonar con fuerza en espacios abiertos, como es el caso de los cuernos de caza. Además, es un instrumento que presenta muchas semejanzas con la voz humana. La primera aparición del concepto de trompa se crea a partir de la asociación con el cuerno de caza y la caracola marina que se consideran los antepasados directos de la trompa moderna, por esta razón, se la presenta junto a la flauta y la percusión como uno de los primeros instrumentos que utilizó el ser humano. (Cueves, 1994: 34)

Etimológicamente la palabra *trompa* para denominar al instrumento en castellano tiene dos posibles orígenes. En primer lugar, en italiano existe la palabra *tromba*, por lo que no es muy difícil explicar su cambio; por otro lado, la RAE nos ofrece una visión más simple que defiende el origen onomatopéyico del instrumento y del animal (el elefante), produciendo un sonido parecido a *tromp*. (Real Academia Española, 2001).

Desde sus orígenes se ha tenido relación con la naturaleza, ya que siempre ha sido un instrumento muy pastoril, necesario en las cacerías y posteriormente utilizado en obras aludiendo a la naturaleza como hizo Beethoven en su sexta sinfonía.

Aunque su uso es aún más antiguo, en la cultura grecolatina hay numerosas referencias a instrumentos de la familia de la trompa- Un ejemplo célebre es las *Metamorfosis* de Ovidio, donde en un pasaje se narra cómo los tritones neptunianos soplaban la caracola marina, la cual en muchos tratados antiguos consideraban es el antepasado directo de la trompa natural y moderna. (Zarzo, 1994: 22)

4.2. Evolución de la trompa.

Desde los siglos XIII y XIV se hizo muy popular la utilización de las llamadas “trompas de caza” durante la práctica de dicha actividad. Estas no poseían un registro muy amplio, pero sí eran capaces de emitir con potencia unos patrones melódicos sencillos que servían para comunicarse entre los participantes en la cacería. Los

cambios la articulación y la duración de las notas indicaban, por ejemplo, los diferentes tipos de presas. (Zarzo, 1994: 51-53)



Imagen 1. Trompa de caza.

A partir de la segunda mitad del siglo XVII, las trompas se asociaron cada vez más a las cacerías reales y a la vida en la corte. Con el tiempo los toques o llamadas en las cacerías se fueron haciendo mucho más sofisticados y melódicos, sobre todo en las cortes francesa y austríaca. El arte de la trompa francesa en las cacerías fue exportado a otras cortes centroeuropeas, pues los nobles se encargaban de enviar a sus mejores cazadores a la corte del rey Luis XIV para que aprendieran este arte. Muchos reyes y nobles adquirieron gusto por este instrumento y se comenzaron a usar las trompas del bosque en recintos cerrados donde se organizaban veladas musicales. Este fenómeno se produjo por ejemplo en la corte del Conde Sporck de Austria, que sentía un fuerte amor tanto por la música como por la caza. (Zarzo, 1994: 57-59)

El siguiente paso fue su incorporación a los grupos orquestales aproximadamente en la segunda mitad del siglo XVII. No podemos saber las fechas exactas, pero sí cuál fue su primera función, que consistía en emplearse con fines escénicos para aludir cacerías en óperas u otros actos teatrales. Se cree que el primero en usar las trompas de caza en una ópera fue Michelangelo Rossi, concretamente en: *Erminia sul Giordano* (estrenada en Venecia, 1637). Y en 1664, Lully las introduce del mismo modo en su ópera *La Princesse d'Elide*. Sabemos que fue en 1705, cuando se produjo el primer uso de la trompa como parte integrante de una formación orquestal (y no para un mero efecto escénico de cacería); concretamente ocurrió durante el estreno en Hamburgo de la ópera *Octavia* de Reinhard Keiser. (Zarzo, 1994: 65-68)

A partir del Barroco y el Clasicismo se comienza a utilizar la trompa natural, que es la sucesora de la trompa de caza. Tenía varias particularidades, como su compleja técnica de mano y el juego de tonalidades que además era un juego de sonoridades y de registro. Con el tiempo la trompa adquirió mucha mayor importancia en la orquesta usándose de manera habitual. El problema era que estaban afinadas en Fa y necesitaba algún invento que pudiera solucionar este problema. La solución fue la utilización de tonillos y tudeles, que ya se utilizaban en la trompeta desde 1618. A partir de este avance se evolucionaron desde la construcción de trompas en las diferentes tonalidades a trompas que podían tener dos o tres tonillos en el mismo cuerpo, aunque eran muy aparatosas.



Imagen 2. Trompa natural.

Alrededor de 1750, Hampel de Dresden introdujo la técnica de la mano que permitía conseguir el resto de notas de la escala, ya que se dio cuenta que el cambio de tudeles o tonillos era muy complicado y dependiendo de cada tonillo la longitud del tubo variaba. Primero con la *Inventionshorn* se solucionó el cambio de tonillos y se corrigió que no cambiara la distancia que existía entre la boquilla y la campana, como ocurría anteriormente. Con esta trompa lo que se cambiaba era el centro del cuerpo del instrumento. Hay que señalar que este no era el modelo que predominaba en todos los países. En Francia se usaba el *Cor d'Orchestra* con tudeles terminales, mientras que los ingleses fueron fieles a las primitivas trompas vienesas que tenían tudeles principales y complementarios. (Zarzo, 1994: 94-98)



Imagen 3. Inventionshorn.

La trompa se fue asentando como parte de la orquesta y para conseguir un sonido óptimo en los registros agudo y grave se idearon el *Cor-Alto* y el *Cor-Basse*. Con estas aportaciones se obtuvieron sonidos más precisos que los de las trompas de caza o naturales. Sumando a ello el perfeccionamiento de la técnica de mano se consiguió ampliar el registro, mejorar el sonido y aumentar las posibilidades de la trompa. (Zarzo, 1994: 108)

Hasta principios del Romanticismo no se inventa un mecanismo de pistones que supondrá una de las evoluciones más relevante de la trompa, que provocará que sea un instrumento mucho más ágil consiguiendo mayor protagonismo tanto en la orquesta como en el repertorio de solista.

Hay que destacar que la trompa natural se sigue usando en la actualidad por compositores que buscan esa sonoridad, y se siguen interpretando con las trompas naturales muchos conciertos famosos del repertorio como los de Mozart o Haydn.

Los pistones surgen con la aparición de las trompas omnitónicas, que eran incómodas, pues tenían todos los tonillos en un mismo cuerpo. Esto evolucionó en el sentido de utilizar menos tudeles con el uso de los pistones, pero seguían siendo poco práctico. La función de los pistones es la de dejar pasar el aire o no, con lo que se consigue una mayor flexibilidad y convierte a la trompa en un instrumento cromático. Es verdad que con la técnica de la mano se conseguían cromatismos, pero con este

mecanismo se lograba mayor rapidez y se podían tocar todos los grados de la escala con el mismo timbre, ya que en la trompa natural el mismo variaba según los sonidos eran abiertos o no. Se puede decir que la función del pistón es la de alargar el tubo o acortarlo a la hora del paso del aire, por esta razón las tonalidades más sencillas son aquellas en las que el aire recorre menos tubo. Si se tuvieran que utilizar todos los pistones el paso del aire se complicaría ya que tiene que recorrer mucha más distancia. (Cueves, 1994: 25)



Imagen 4. Trompa omnitónica.

La aparición de los pistones fue la innovación más relevante de la trompa que se convirtió en un instrumento mucho más ágil, aunque seguía conservando las características de la trompa natural. La trompa sigue evolucionando en nuestros días, pero aún no se ha producido un cambio relevante como para hablar de él. Se ha mejorado el material con el que se elabora, sus dimensiones, el tratamiento del metal y demás modificaciones hasta llegar a la trompa que hoy en día conocemos.



Imagen 5. Trompa actual.

4.3. Partes de la trompa, sonoridad y efectos sonoros:

A través del análisis de sus características técnicas y sonoras de la trompa y su evolución a lo largo del tiempo, se pueden entender mejor sus cualidades y sus limitaciones, marcando ambas el modo en el que los compositores escriben para el instrumento.

Está compuesta por varios tubos cónicos que van enrollándose desde el más estrecho hasta el más ancho, y que desembocan en un pabellón, también conocido con el nombre de campana. En el tudel (inicio del cuerpo del instrumento) se coloca una boquilla por la cual se produce la creación del sonido a través del contacto con los labios en vibración del intérprete, por lo tanto, el sonido recorre el cuerpo del instrumento y sale proyectado por la campana. De este modo, la trompa funcionaría como un proyector o altavoz del sonido creado en la boquilla. El aire se podría considerar como el principal ingrediente para la creación de la sonoridad de la trompa, y dependiendo de su uso se pueden conseguir diferentes efectos tímbricos. (Cueves, 1994: 34-40)



Imagen 6. Partes de la trompa.

Actualmente, la trompa es uno de los instrumentos que más características ofrecen a los compositores gracias a su amplio registro y al gran abanico en lo que se refiere a efectos tímbricos (sonidos dulces, duros o apagados, como por ejemplo: el *bouché*, multifónicos o la utilización de diferentes sordinas). (Cueves, 1994: 42-58)

Este instrumento está afinado en Fa, por esta razón está considerado un instrumento transpositor con respecto a los instrumentos afinados en la tonalidad de Do mayor tomada como referencia.

4.4. Tesitura y tonalidad:

El registro de la trompa va desde un Si bemol1 hasta un Fa 5, aunque puede alcanzar un mayor registro. Las notas que se salen de este registro son más arriesgadas y no lucen tanto como las que se encuentran dentro, pero en general es un instrumento que abarca un amplio recorrido que se sitúa en el centro de las voces, ya que puede llegar muy grave y muy agudo. La trompa es un instrumento transpositor, lo que quiere decir que su sonido real es diferente al que se escribe, exactamente está una quinta por debajo. Los trompistas por tradición leen en clave de sol, pero a la hora de transportar pasan por todas las claves dependiendo de la tonalidad en la que se encuentre la obra. (Cueves, 1994: 42)

*



* Note: All notations throughout this book are for Horn in F with “new notation” bass clef (sounds a P5 lower than written)



Imagen 7. Registro que abarca la trompa.

5. Apuntes biográficos sobre Richard Strauss

5.1. Años de juventud:

La figura de Richard Strauss está, sin ningún tipo de duda, situada entre las personalidades más conocidas e influyentes de la música de su tiempo. Por ello, su rica trayectoria y producción forman parte indiscutible del canon de la música occidental de finales del siglo XIX y primera mitad del XX.



Imagen 8. Richard Strauss, retrato de juventud.

Richard Strauss es conocido tanto por sus composiciones como por su destacado papel en el mundo de la dirección orquestal. Entre su extensa producción encontramos todo tipo de géneros, pero su obra evoluciona sobre todo a través de los siguientes: el poema sinfónico, la ópera, el *lied* y la música de cámara. Su estilo se caracteriza por su admirable destreza en la orquestación y su, en ocasiones, avanzada armonía. Es considerado, junto a Gustav Mahler, la gran figura del Postromanticismo centroeuropeo heredero de Richard Wagner. (Arnau, 1989: 229)

Strauss nace en Múnich, Baviera, en el año 1864. tras la guerra franco-prusiana que en 1871enfrentó a dos de las grandes potencias europeas y finalizó con la victoria total de Prusia y sus aliados, desembocado en el nacimiento del Imperio Alemán, Europa entraría en un periodo de entreguerras conocido como *La Belle Époque*, una etapa de paz y prosperidad para las naciones en lo que respecta a la economía y la sociedad. Sin embargo, bajo este clima apacible comenzaron a producirse tensiones sociales, políticas y económicas. Años más tarde, esta inestabilidad supondría el inicio de uno de los acontecimientos más trágicos de la historia de la humanidad como es el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914, y unos años más tarde la Segunda, que marcó para siempre a la sociedad europea y mundial, y que a su vez afectó al lenguaje del arte.

En el entorno en el que se desarrollaba la vida de Strauss la inseguridad social aumentaba y aumentaba en algunas zonas el sentimiento antisemita, el cual se había agravado tras la llegada de numerosos judíos de origen eslavo. (Salveti, 1977: 88)

Al mismo tiempo Europa se encontraba sumergida en una nueva Revolución Industrial. Este fenómeno produjo el éxodo del sector agrícola, cuyos campesinos cambiaron sus útiles de trabajo por el trabajo en las fábricas. Para muchos de los países europeos supuso un auge de su economía y un cambio social encabezado por la nueva burguesía enriquecida. Esto permitió un gran desarrollo demográfico de las ciudades, que en algunos casos fueron sometidas a un proceso de embellecimiento urbanístico.

En medio de este contexto sociopolítico, el arte también sufre una serie de cambios en relación al que se producía hasta el momento. La segunda mitad del Siglo XIX está marcada por la aparición de la primera vanguardia, el Impresionismo. Estos movimientos artísticos de duraciones diferentes y que se crean a partir de las últimas décadas del siglo XIX pretenden romper con la tradición artística del momento, por ello, abandonan la imitación de la naturaleza para centrarse en el lenguaje de los colores y las formas. Algunos procesos nombrados anteriormente, se consideran los detonantes de la aparición de estos movimientos, como, por ejemplo: La Segunda República Francesa (1848), La Tercera República Francesa (1871) y La Primera Guerra Mundial (1914). Además, se crearon los famosos Salones de Arte en París, que aprovecharon los impresionistas para crear el *Salón de los Rechazados*, con la intención de que el público aceptara y valorara sus trabajos. Los artistas de las vanguardias evolucionaban y podían

legar a formar parte de varios estilos a lo largo de su carrera, ya que la duración de cada una variaba y podían sucederse o converger al mismo tiempo. A continuación, voy a citar algunas de las vanguardias más importantes y sus artistas referentes, que a su vez convergieron en la Europa de Richard Strauss, por ejemplo: Postimpresionistas (Van Gogh, Paul Gauguin, Toulouse-Lautrec, Cézanne); Neoimpresionismo/Puntillismo (Seurat); Simbolistas (Odilon Redon, Gustav Klimt); Fauvismo (Matisse); Cubismo (Picasso); Expresionismo (Edvard Munch); Futurismo (Filippo Marinetti).

La cuestión musical de la segunda mitad siglo en adelante seguía influenciada en su mayoría por la tradición del Romanticismo alemán. Los compositores encontraban el éxito componiendo óperas de estilo alemán e italiano, cuyos máximos referentes son Richard Wagner y Giuseppe Verdi. La música vienesa de finales de siglo seguía esta tradición, que se veía reflejada en la obra de Hugo Wolf -defensor de Wagner y Bruckner en contra de la corriente de la música absoluta encabezada por Brahms-, Max Reger -defensor de la tradición alemana que buscaba sus raíces en Johann Sebastian Bach-, y Hans Pfitzner, que proclamó una lucha contra Schoenberg y los demás compositores de vanguardia. (Salveti, 1977: 91)

También estaba en auge la música rusa que se había encaminado hacia un estilo nacionalista que recibía sin embargo influencia de la música programática de Berlioz y Liszt. Los máximos referentes de la música rusa de este tiempo son Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov y Moussorgski.

La música de Strauss experimentará una evolución en la que se verán reflejados muchos de los aspectos anteriormente citados y que nos ayudarán a entender un poco mejor su lenguaje. Sus primeros años de vida transcurren en un hogar plácido donde gozó de unas condiciones económicas favorables. Esto se debe al trabajo de su padre, respetado músico orquestal, y a la adinerada familia de su madre, dedicada a la fabricación de cerveza.

No podemos entender a Strauss sin hablar antes de su padre, Franz Strauss, quien fue, durante años, trompa solista¹ de la orquesta de la corte de Múnich. Su

¹ Trompa solista hace referencia al intérprete de trompa de la orquesta que ejecuta el primer papel de los cuatro que conforman la sección armónica. También se utiliza este término cuando desempeña un papel protagonista.

carácter destaca por su rudeza como puede comprobarse gracias a diferentes testimonios como este: “Bülow decía de él: Es un individuo intolerable. Pero cuando toca la trompa uno no puede enojarse con él”. (Marek, 1985: 37)



Imagen 9. Richard Strauss y su padre Franz.

Gracias a este carácter, fue elegido en numerosas ocasiones como portavoz de la orquesta para quejarse y comunicar las impresiones de los músicos, como se puede apreciar en la siguiente anécdota:

Al final de un ensayo Strauss afirmó estar fatigado y dijo que no podía seguir tocando. Bülow, que era a su vez irritable e irascible, le gritó: -Entonces vaya a solicitar su jubilación, - Strauss tomó su instrumento, fue a ver al intendente, y solicitó su jubilación, porque Herr von Bülow me lo ha ordenado. (Marek, 1985: 37)

Por otro lado, destaca el odio que tenía hacia Richard Wagner, tanto como músico como persona. Gracias a este tipo de pensamientos se puede llegar a entender los primeros años en la formación musical de Richard Strauss, que estuvo guiada por su propio padre y, sobre todo, por sus ideales. “En cierta ocasión, durante un ensayo, Wagner observó jocosamente: -Siempre tercios, estos ejecutantes de trompa-. Franz respondió: -Tenemos razones para ello”. (Marek, 1985: 37)

La mala relación entre Franz Strauss y Wagner era evidente, pero el compositor sabía, al igual que el resto de músicos, que no existía nadie que tocara los pasajes

wagnerianos de trompa como el propio Franz.

Richard tuvo como primera referencia musical a su progenitor, por lo que su pensamiento musical fue una influencia temprana. Franz Strauss adoraba a Mozart, así como a otros compositores entre los que se encontraban: Beethoven, Haydn, Schubert, Weber, Mendelssohn y Spohr. Estos autores marcaron su primera etapa de formación. Su educación se centraba en resaltar la música alemana sobre las de otros países, así como también era indispensable conocer la literatura germana y a sus máximos exponentes (Lessing, Goethe, Schiller, etc.). También se dedicaba a estudiar traducciones de las obras de Shakespeare. Asimismo, en el mundo de las artes plásticas se daba un enfoque internacional, pero se excluía el gusto francés. Richard Strauss era un hombre de cultura que se había formado en el arte en general. Todas estas disciplinas servirían como fuente para sus creaciones musicales. Una vez más, podemos apreciar la influencia de su padre en el hecho de que este lo alejó de la música italiana encuadrando a Verdi como un compositor de melodías vulgares. Del mismo modo, cabe destacar que la influencia que recibió de su padre no fue sólo musical. Franz Strauss mostraba arraigados sentimientos o prejuicios contra los judíos: “Si Richard no se ajustaba a él, su reprimenda favorita era: Te apresuras como un judío”. (Marek, 1985: 38)

Más adelante cuando se relaciona con Hans von Bülow y Richard Wagner, el joven compositor recibirá aún más influencia de ideas antisemitas. Para entender la magnitud de este asunto, existen unas cartas que Bülow enviaba a Wagner con ideales tan descabellados como los que podemos apreciar en las líneas siguientes:

Veo el lado oscuro: ya no creo en la posibilidad de que nos salvemos de la degradación general, por ejemplo, la judaización; la enfermedad se ha propagado en exceso. Y dado que las fuerzas positivas del estado y la sociedad- la nobleza, el ejército, la Iglesia- ya no son tan poderosas, la regeneración sólo puede realizarse a través de las masas. Pero necesitarían un manso cordero como guía, y sólo un judío se prestaría a ello. De modo que tendríamos que aguardar la llegada de alguien opuesto al Mesías, es decir, alguien que crucificara a su gente. (Marek, 1985: 39)

Otro dato importante en su formación está relacionado con una de las tres hermanas de su madre Josephine, que era su tía Johanna y a quien Strauss la tenía entre su favorita. Ella se dedicaba al canto y eso le encantaba al joven compositor, además

poseía una técnica fantástica, que aprovechó Strauss para componer cuatro canciones que le dedicó. En ella está la base de la inclinación de Strauss hacia la música vocal.

A la edad de once años, Franz lo envió a estudiar los principios básicos de la armonía con Meyer. También aprendió piano con August Tombo y violín con Benno Walter, que eran amigos y componentes de la orquesta en la que trabajaba su padre. Las primeras composiciones de Strauss fueron del agrado de su padre, ya que estaban bajo los cánones alemanes. En 1882 compuso obras como el *Concierto n.º 1 para trompa* o los conciertos para violín y violonchelo. Franz Strauss, su padre, además de tocar, solía dirigir una pequeña orquesta. Esto produjo que nuestro autor pudiera estrenar algunas de sus obras, concretamente la *Primera Sinfonía en re menor*.

En un primer momento, toda la dedicación de su padre por instruirle produce en un principio el rechazo hacia la música de Wagner, pero con el tiempo se producirá el efecto contrario. En el año 1882 aproximadamente, acompaña a su padre que viaja a Bayreuth para tocar en la primera representación de *Parsifal*, de esta manera se produce la primera toma de contacto con la música de Wagner. Existen algunas cartas que enviaba a su amigo Ludwig Thuille² donde constan las primeras impresiones del joven Strauss. Por ejemplo:

Después de asistir a una representación de Siegfried: Me aburrí terriblemente. Fue un tedio espantoso, tanto que no puedo describirlo. Realmente horrible. Comienza con un largo redoblar de tambores... que gruñen desde las profundidades infinitas. Sonaba tan estúpido que reí en voz alta. No contiene ni el menor asomo de melodía consecuente. El desorden es inimaginable. [...] (Marek, 1985: 43)

Tras este encuentro decide estudiar la partitura de *Tristán e Isolda* y se da cuenta, después de quitarse las restricciones que había impuesto su padre en su formación, de la calidad que posee la obra de Wagner. A partir de ese momento seguirá siendo un gran admirador suyo hasta el final de sus días. La siguiente sentencia define bastante bien lo que supone para Strauss (una persona con mucho talento natural) el estudio del estilo y las obras wagnerianas: “Wagner lo elevó por encima de Wagner”. (Marek, 1985: 44)

² Compositor austriaco de música clásica.

La segunda faceta más importante por la cual conocemos a Richard Strauss es el arte de la dirección orquestal. Si en el apartado de composición es Wagner quien rompe sus esquemas más tradicionalistas y termina por enriquecer su estilo, la figura más relevante en el campo de la dirección es el ya citado Hans von Bülow. Este se convirtió en un mecenas para Strauss.

Richard Strauss vio estrenadas algunas de sus primeras obras bajo la dirección de Bülow. Con los años fue nombrado director asistente por petición de su maestro. Se dice que Strauss aprendió el arte de la dirección de orquesta observando sus ensayos, y gracias a la admiración que llegó a generar en su mentor, dos años más tarde obtuvo su puesto en la orquesta de Meiningen.

En 1888 se consagra como uno de los compositores más importantes gracias a su poema sinfónico *Don Juan*. Tan solo un año después fue nombrado director asistente del Festival de Bayreuth y director del Teatro de la Ópera de Weimar, donde dirigió obras de Wagner, Gluck y Mozart. Unos años más tarde, se casa con la soprano Pauline de Ahna, que será una gran fuente de inspiración para él, puesto que le dedicó muchas de sus composiciones. Strauss incluyó en sus óperas importantes papeles de soprano.

5.2. Siglo XX. Vanguardia musical en Europa en torno a la Primera Guerra Mundial:

El género que predomina en las composiciones de Richard Strauss durante el siglo XX es la ópera, a pesar de que sigue componiendo algunos de poemas sinfónicos como en sus inicios. En los primeros años de la centuria, Strauss se había dado cuenta de que su lenguaje musical se estaba quedando anticuado, y por ello, estrena su ópera *Salomé* (*Salome*, 1905), sobre la obra teatral de Oscar Wilde, que lo catapultó hacia el epicentro de la vanguardia musical del momento. Con sus audacias armónicas se distancia del estilo operístico alemán que imperaba en ese momento. Unos años más tarde, continuó por este camino componiendo *Electra* (*Elektra*, 1909), en la que colabora con el dramaturgo Hugo von Hofmannsthal. Por ello, Strauss se convierte en objeto de admiración para compositores de vanguardia como Debussy o Arnold Schönberg. Este último, impulsor de la atonalidad y el serialismo, fue apoyado a su vez por Strauss. Unos años después Strauss se desvincularía de las corrientes más rompedoras de la

vanguardia, rechazándolas. Esto se ve reflejado en su ópera *El Caballero de la rosa* (*Der Rosenkavalier*, 1910), que está marcada por la vuelta hacia un estilo más clásico, que se acentuará unos años más tarde con el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914.

Tras el final de la guerra compone algunas obras que no tuvieron tanto éxito como es el caso de *Arabella* (1932). Esta decadencia se debe al no poder adaptar su lenguaje a los estilos surgidos tras los acontecimientos producidos por la guerra. (Marco, 2003: 12)

En 1919, Richard Strauss es nombrado director de la Ópera Estatal de Viena, por lo que ocupa el puesto que unos años antes pertenecía a Gustav Mahler. Este periodo está marcado por una gran actividad como director, y es por esta razón que disminuye considerablemente su actividad compositiva.

5.3.Segunda Guerra Mundial y la relación de Richard Strauss con el nazismo.

En 1933 aceptó el cargo de presidente del Departamento Gubernamental a cargo de las actividades musicales del III Reich (por lo tanto, aparentemente se convierte en músico del régimen).

Acepté, escribí, porque me dije que desde el momento en que existía una Cámara Musical del Reich y esta Cámara necesitaba un presidente, tanto mejor si era yo quien ocupaba esa función. ¿Acaso no era el primer músico de Alemania? Pensé que podía rendir un buen servicio en este cargo, y no sólo a los amigos del régimen. Además habría aceptado este cargo de cualquier gobierno; pero ni el Imperio de los Hohenzollern ni la República de Weimar han pensado siquiera en nombrarme.
(Clause, 1980: 117)

Mediante la ocupación de este puesto, Strauss fue responsable de la prohibición de la música de compositores judíos o representantes de tradiciones no alemanas. Intentó desde su posición prohibir la música de Mahler (de origen judío, aunque no practicante de dicha religión) y Debussy (por demasiado francesa). Strauss no era nazi, pero en un principio pensaba que los seguidores de este movimiento no eran tan perversos como algunos pensaban. Sin embargo, con el paso del tiempo experimentó de manera personal sus ataques.

Había empezado a trabajar con el escritor judío Stefan Zweig en el libreto de su ópera *La mujer silenciosa* (*Die schweigsame Frau*, 1934), razón por la cual empezó a ser objeto de presiones por el Partido nazi y por Goebbels en particular. En 1935, escribe una carta a Zweig, ante el rechazo del dramaturgo a trabajar conjuntamente por sus ideales políticos, en la que le dice:

¿Cree usted que alguno de mis actos ha estado guiado por el pensamiento de que soy un «germano»? ¿Cree usted que Mozart compuso conscientemente en estilo «ario»? Para mí, sólo hay dos categorías de seres humanas, aquellos que poseen talento y aquellos que no lo tienen. Para mí, la gente sólo existe cuando forma parte del público; si ese público está formado por chinos, bávaros del norte, neozelandeses o berlineses, me da lo mismo, siempre que paguen su billete. (Marek, 1985: 283)

¿Quién le ha dicho que soy políticamente activo? ¿Será porque en una ocasión reemplacé a Bruno Walter? Lo hice por la orquesta, así como reemplacé a ese otro «no ario» Toscanini: en ese caso lo hice por Bayreuth. (Marek, 1985: 283)

Esta carta fue interceptada por la Gestapo y remitida a Hitler, provocando la dimisión de Strauss como presidente del Departamento Gubernamental a cargo de las actividades musicales del III Reich. Strauss estaba tan atemorizado que escribió una carta dirigida a Hitler donde intentaba explicar por qué había contacto con Zweig que era judío. Su defensa se centraba en la dificultad de encontrar buenos libretistas de origen germano, pero su carta no obtuvo ninguna respuesta. A partir de entonces, Strauss mantiene una relación tensa con el Partido, y es constantemente vigilado. (Marek, 1985: 294)

A pesar de la frágil relación que existía entre el partido Nazi y Strauss, se le encargó un *Himno Olímpico* que fue interpretado en los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936, bajo la dirección del propio compositor. No obstante, se censurará a Strauss por esta obra, y por su posición al proteger a los no arios de su familia, ya que su hijo había contraído matrimonio con una judía. El pensamiento de Strauss se ve en la siguiente idea, donde claramente el arte está por encima de todos los ideales políticos, religiosos o morales:

Ario, pero no sectario, profundamente apolítico y convencido de que el mundo del arte nada tiene que ver con el de los políticos, como tampoco la valoración del

talento con la pertenencia a cualquier grupo, ya sea racial, religioso o moral. Strauss jamás dejó de expresar una opinión aunque pudiera ser considerada subversiva.
(Clausse, 1980: 117)

En 1938, cuando Alemania se está preparando para la guerra, compone la ópera en un acto *Día de Paz* (Friedenstag, 1938), que contiene una crítica velada hacia el III Reich. Cuatro años después, la familia de Strauss se traslada a Viena, buscando la protección de un dirigente nazi local. Durante la estancia en la capital austriaca, la nuera y uno de los nietos del compositor fueron detenidos por la Gestapo durante dos noches, siendo liberados finalmente tras la intervención del compositor. Strauss terminó en 1945 la composición de *Metamorfosis* (*Metamorphosen*, 1945). Esta obra fue concebida y escrita durante la Segunda Guerra Mundial después de todo lo que supone sobrevivir a una guerra. La pieza expresa el lamento de Strauss por la destrucción de la cultura alemana.

Los terribles acontecimientos de la guerra afectaron a un viejo y cansado Strauss. Sus últimas obras recuperan una intensidad emocional ausente en muchas de las anteriores, por ejemplo: el *Concierto para trompa número 2*, *Metamorfosis*, el *Concierto para oboe* y sus magistrales e inquietantes *Cuatro últimas canciones* (*Vier letzte Lieder*, 1948), compuestas poco antes de su muerte. Richard Strauss muere en 1949 a los ochenta y cinco años en la ciudad de Garmisch, completando así una larga vida dedicada a la música.

6. La trompa en la obra de Richard Strauss.

La importancia de la trompa en las obras de Strauss es notoria, como ya se ha dicho, y prueba de ello son las obras que vamos a analizar a continuación. De entre toda la amplia producción del compositor bávaro se han seleccionado piezas atendiendo a los tres géneros más importantes que trabajó durante su carrera como compositor (obviando el *lied*, habitualmente para voz y piano): la ópera, los poemas sinfónicos como representantes de la música programática (música que cuenta una historia sin utilizar texto, describiéndola únicamente con medios instrumentales) y géneros orquestales no programáticos. En primer lugar, *El Caballero de la Rosa* y *Capriccio* son dos de sus óperas más conocidas y en ambas la trompa tiene un papel relevante en segundo lugar, se analizarán dos de sus poemas más conocidas e interpretadas: *Don Juan* y *Vida de Héroe*; en tercer lugar, se analizarán sus dos conciertos para trompa; por último, la *Sinfonía Alpina* será el último ejemplo elegido, una obra no concertante, pero con papel destacado para la trompa.

6.1. Obras:

6.1.1. Óperas:

Strauss se adentró en el terreno operístico con un propósito ambicioso, como era el de recoger el legado de Richard Wagner. Su primera composición, *Guntram* (1893) no cosechó los resultados esperados por el compositor alemán. Sin embargo, a principios del siglo XX sí obtuvo el reconocimiento por parte del público, colocándose como un referente de la vanguardia musical gracias a *Salome* y *Elektra*. A partir de estos éxitos, Strauss empleó en sus óperas la capacidad para representar y caracterizar que había desarrollado en sus poemas sinfónicos, que como ya sabemos eran de carácter descriptivo, por lo tanto, idóneos para la narración de una historia.

Sus principales influencias operísticas eran Wagner y Mozart, y en menor medida otros compositores alemanes cuyas óperas estudió en su faceta como director de orquesta. Los dos primeros fueron expertos en captar la personalidad de los personajes y sus emociones, así como dotados de una gran capacidad del ritmo y la comunicación escénicos. Al igual que Wagner, Strauss se valió del uso de un motivo conductor o *Leitmotiv*, así como en asociar tonalidades a personajes. Además, Strauss utiliza numerosas polaridades binarias para crear contrastes a la hora de componer sus óperas,

al igual que hizo Wagner en *Tristan und Isolde*: las disonancias y consonancias; el cromatismo y el diatonismo; la tensión y la distensión; la estabilidad y la inestabilidad. Por último, el objetivo del compositor alemán es incitar al público en la búsqueda de las emociones como lo haría un compositor de música cinematográfica. (Burkholder, 2011: 923-926)

➤ ***El Caballero de la Rosa (Der Rosenkavalier), op. 59 (1911):***

En esta ópera, Strauss colabora con el libretista Hugo von Hofmannsthal, y crean una obra teatral cómica en tres actos. El caballero de la rosa se estrenó en Dresde en el año 1911 bajo la dirección musical de Ernest von Schuch y la dirección artística de Alfred Roller. (Pérez, 2000: 154)

Los personajes más relevantes de esta ópera son: la Mariscala, la princesa Marie Thérèse von Werdenberg (soprano), el conde Rofrano (Octavian), el barón Ochs auf Lerchenau (bajo), sirviente Mariandel, señorita Von Faninal, Shopie von Faninal (hija) (soprano), padre de Sophie, el Mayordomo, un tenor italiano.

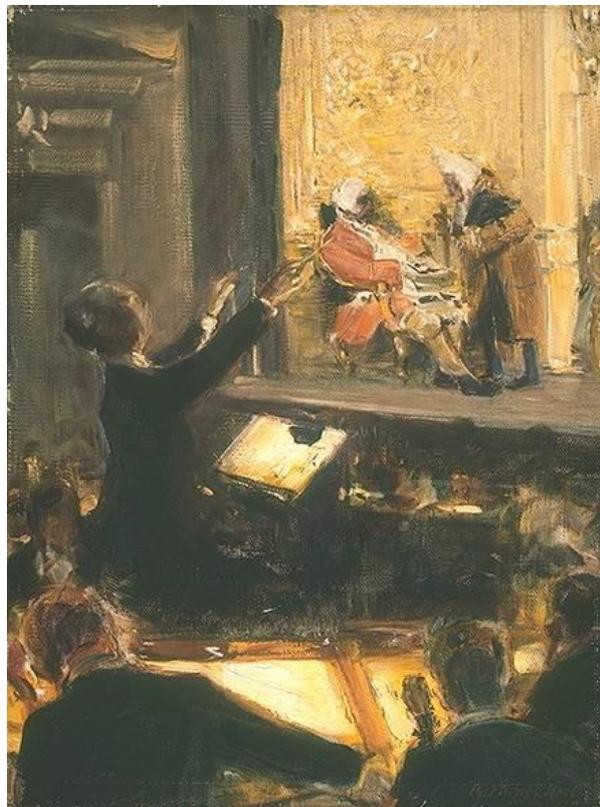


Imagen 10. Cuadro de la primera representación de la ópera El Caballero de la Rosa bajo la dirección de Ernst Edler von Schuch. Pintor Robert Sterl, 1912.

La orquesta, a su vez, está formada por un conjunto situado en el foso del teatro y otro más reducido que es parte de la escena. La primera formación orquestal se compone de los siguientes instrumentos: 3 flautas, 3 oboes, 1 corno inglés, 3 clarinetes, 1 clarinete bajo, 3 fagotes, 1 contrafagot, 4 trompas, 3 trompetas, 3 trombones, 1 tuba, 2 arpas, 1 celesta, la sección de cuerdas (16 violines primeros, 16 violines segundos, 12 violas, 10 violonchelos, 8 contrabajos), y, por último, la sección de percusión (bombo, platos, triángulo, lira, caja, pandereta, sonajero, tambor grande, cascabeles y castañuelas). En cambio, el conjunto orquestal que participa en la escena está formado por: 2 flautas, 1 oboe, 3 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, 1 trompeta, 1 piano, 1 harmonium³, 1 caja y un grupo reducido de instrumentos de cuerda. (Hurwitz, 2014: 113)



Imagen 11. Harmonium o armonio.

El argumento de esta ópera se desarrolla en el siglo XVIII, en la ciudad de Viena, cuando se producen los primeros años del reinado de la emperatriz María Teresa. La Mariscala tiene un joven amante de diecisiete años llamado Octavian. El primer acto tiene su inicio cuando los dos personajes se encuentran demostrando su amor en la residencia de la Mariscala, hasta que llega el barón Ochs e interrumpe la escena. Octavian intenta huir sin ser reconocido y, para ello, se disfraza de una doncella que la Mariscala presenta al barón Ochs como Mariandel, una sirvienta recién llegada de la zona rural o de campo. Más tarde, el barón continúa contando los planes que le habían

³ El harmonium o armonio es un instrumento de viento con teclado de apariencia similar a un órgano.

hecho recalar en la ciudad, que no eran otros que firmar un contrato matrimonial con una joven señorita llamada Sophie von Faninal, cuya familia poseía una gran riqueza. La idea del barón Ochs era enviar un presente a la joven muchacha a través de un intermediario. Mientras ocurre esto, se produce un cortejo entre Mariandel y el barón, que aprovecha la Mariscala para burlarse de este último enseñándole un retrato de Octavian (hermano menor del marqués Rofrano). El barón elabora una teoría sobre el origen dinástico de Mariandel al ver el parecido que existe entre el hombre que aparece en el retrato y la doncella. Finalmente, la Mariscala le promete al barón que convencerá a Octavian para que entregue su presente (la Rosa de Plata) a la señorita von Faninal. Cuando la Mariscal al fin se queda sola, Octavian regresa hacia ella sin el disfraz. Sin embargo, en esta ocasión es rechazado por ella, pues la inunda un profundo temor de abandono de Octavian por alguna otra mujer más joven y guapa. A pesar de que Octavian niega rotundamente esta posibilidad, los personajes se separan sin despedirse con un beso, como siempre solían hacer, y de esta manera concluye el primer acto de la ópera.

El segundo acto comienza con la entrega de la Rosa de Plata por parte del emisario del barón Ochs, que no es otro que Octavian. Sophie von Faninal, al verlo, se queda prendada de él. Más adelante, la familia von Faninal y el barón Ochs comienzan los preparativos del enlace, mientras Sophie y Octavian declaran su amor. Sophie pide ayuda a su amado, pero Valzacchi les sorprende en medio de un abrazo. Acto seguido se comunica la infidelidad de la novia al barón Ochs, que obliga a Sophie a firmar el contrato matrimonial, que ella rechaza, y se produce una pelea de espadas entre el barón y Octavian. El encuentro finaliza con este último clavando su espada en el brazo de su rival. Tras ello, el barón decide beber vino y tumbarse en una cama para descansar cuando Annina aparece y le entrega una carta firmada por Mariandel con el objetivo de organizar una cita.

El tercer y último acto comienza con la aparición de Octavian disfrazado de Mariandel, que entrega una bolsa de oro a Valzacchi con el objetivo de emboscar al barón. Más adelante, aparecen Ochs y Mariandel que se disponen a cenar. Durante el transcurso de la cena el barón comienza a sentirse observado, y su nerviosismo aumenta cuando entra en escena Annina disfrazada de viuda gritando que sus hijos son fruto de la relación con Ochs. La policía llega y el barón presenta a Mariandel como su prometida

Sophie von Faninal, pero en ese momento aparece la madre de Sophie y niega las palabras del barón. Finalmente, la Mariscala irrumpe en la acción y explica todo su plan. Tanto Octavian como Sophie reciben la bendición para continuar con su romance por parte de la Mariscala, y, de esta manera, finaliza la ópera. (Pérez, 2000: 155- 161)

Der Rosenkavalier traslada al público a la Viena del siglo XVIII, donde trata temas como el erotismo elegante dentro de la aristocracia. Normalmente, predomina la música diatónica, pero con el objetivo de conseguir sensualidad y encantamiento. Para ello, Strauss recurre en ocasiones al cromatismo, las melodías de gran extensión e impredecibles y la utilización de la armonía más vanguardista con cambios bruscos entre los acordes. Esta ópera en su contexto es una mezcla entre la comedia y lo sentimental, que consigue a través de los ritmos y melodías utilizados en los vals. (Burkholder, 2011: 926)

La importancia de la trompa dentro de esta obra queda subrayada en varias ocasiones significativas. En primer lugar, y empezando por el principio de la ópera, la trompa abre el preludio con el tema de Octavian, que como se analizará más adelante se mueve entre lo enérgico y la bravura, y donde además recuerda al primero de sus poemas sinfónicos como es *Don Juan*. A continuación, la música se dirige hacia el tema de la Mariscala, que posee un carácter totalmente opuesto y donde predomina una melodía dulce y *cantabile*, en la que también participa la trompa adopta un carácter marcadamente expresivo. Por último, la trompa desempeña un papel de instrumento especial como instrumento que forma parte de algunos aspectos de la narración. Un ejemplo claro es en el uso que hace Strauss del *tempo* de vals como una forma decadente, una visión entre crítica y humorística de la sociedad vienesa que describe. En dichos pasajes contrapone armonías y efectos que recuerdan a su etapa más vanguardista con melodías sencillas típicas del vals. La trompa participa con notas a contratiempo que resaltan el carácter irónico de esos momentos.

Asimismo, la trompa es usada en varias ocasiones asignándosele melodías en estilo clásico vienés, que recuerdan a la música de Mozart, y que ayudan a caracterizar el ambiente cortesano de la trama.

En el siguiente extracto se puede observar como la trompa es la encargada de

introducimos en la historia mediante una llamada. Es bastante curiosa la utilización de los ritmos de tresillo de semicorchea para un instrumento que presumiblemente no es tan ágil y que puede crear sensaciones de inestabilidad, bravura, insistencia, además de llamar por completo la atención del espectador.



Ejemplo 1. Extracto de la ópera *El Caballero de la Rosa*. Trompa 1ª.

Como detalle interesante, podemos añadir que la ópera finaliza con un final vanguardista en lo que respecta a la música, con unas armonías atrevidas y disonantes, que convergen con las intervenciones de carácter clásico de las trompas.

➤ ***Capriccio, op. 85 (1942):***

Esta ópera se estrenó en la ciudad de Múnich concretamente el día 28 de octubre de 1942, bajo la batuta del director Clemens Krauss y la ayuda escenográfica de Rudolf Hartmann. La idea del argumento surgió de Stefan Zweig, que encontró un libreto del abad Giovanni Battista Casti, y colaboró (con pseudónimo) con Strauss para crear esta pequeña ópera de un solo acto. Joseph Goebbels se encargó de patrocinar la producción de la obra, mientras durante estos años, se producían algunas de las peores atrocidades a cargo del partido nazi en Europa. (Pérez, 2000; 210)

Los personajes protagonistas de esta creación teatral son: Flamand, músico (tenor); Olivier, poeta (barítono); Clairon, actriz (contralto); el Conde, hermano de la condesa (barítono); la Condesa Madeleine; La roche, director de teatro (bajo).

La orquestación de esta ópera está formada por: 1 piccolo, 3 flautas, 2 oboes, 1 corno inglés, 3 clarinetes, 1 alto clarinete, 1 clarinete bajo, 3 fagotes, 1 contrafagot, 4 trompas, 2 trompetas, 3 trombones, 2 arpas, 1 clave, platos, bombo y la sección de cuerdas (16 violines primeros, 16 violines segundos, 10 violas, 10 violonchelos, 6

contrabajos). Además, participa un sexteto de cuerda en la escena, que está formado por violines, violonchelos y un clave. (Hurwitz, 2014: 129)

El argumento se desarrolla en un castillo francés de estilo rococó, coincidiendo con el momento en que el conocido compositor Gluck iniciaba su reforma de la ópera.

En la fiesta de cumpleaños de la condesa Madeleine se escucha la música de una composición de Farnand. Este compositor rivalizó con Olivier, que era poeta, tanto por el amor de la condesa como por sus ideales sobre qué era más importante dentro de la ópera: la palabra o la música.

La ópera se centrará a partir de aquí en el intento de conquistar a la condesa por parte de Olivier y Farnand. El poeta dedica un soneto a Madeleine mientras que el compositor, a su vez, le pone música y lo canta. Ambos pretendientes se declaran y obtienen en diferentes momentos de la trama la misma respuesta, ya que la condesa los cita para darles una respuesta en la biblioteca. La ópera concluye de esta manera: Madeleine se da cuenta de que tanto Farnand como Olivier la esperan para saber su respuesta, y ella termina cantando su indecisión que alude a la idea de que las palabras y la música son inseparables e igual de importantes a la hora de crear una ópera.

Capriccio es la última obra lírica de Strauss, y aparte de contener unas excelentes música y trama, hace referencia a uno de los problemas más significativos de la estética de las obras dramáticas: ¿Qué es más importante, la palabra o la música? ¿Debe estar alguna de ellas al servicio de la otra?

El siguiente extracto de trompa es con seguridad el más importante y conocido de esta ópera. Pertenece al *Interludio* orquestal que se encuentra antes de la gran escena final de la ópera, donde la condesa dialoga con su corazón y su razón delante de un espejo. Se trata de una música que nos traslada a un espacio nocturno, donde está presente también la poesía. La melodía de este fragmento, Strauss la ideó para la trompa y tomó como influencia para la realización de su motivo principal la colección de *lieder* del *Krämerspiegel*, que había compuesto anteriormente. Como se puede apreciar en la partitura, es un fragmento muy melódico y expresivo a la vez que bastante largo, lo que supone exigir un grado de resistencia notable para el intérprete. Continuamente se

mueve por armonías contrastantes y utiliza los cromatismos como medio de expresión. El comienzo de esta intervención deja a la trompa como la protagonista principal de la escena, que está suavemente acompañada por la orquesta en uno de los momentos más íntimos que se pueden recordar musicalmente hablando. Más adelante, cuando la música consigue desarrollarse al igual que lo hace la escena, la orquesta deja a un lado su papel de acompañamiento y se sumerge junto a la trompa en un diálogo de extrema belleza. (Tranchefort, 2002: 1103)

Letzte Szene

Capriccio

Richard Strauss
op. 85

Andante con moto [$\text{♩} = 96-100$]

Musical score for Trompa 1ª, measures 258-262. The score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is Andante con moto, with a metronome marking of quarter note = 96-100. The dynamics range from *pp espr.* to *f*. Measure numbers 258, 259, 260, 261, and 262 are indicated in circles above the staff. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

258 *pp espr.* *Lin F*

259

260

261 *cresc.* *mf* *pp*

262 *fp* *f* *dim.* *p*

Ejemplo 2. Extracto de la ópera Capriccio Trompa 1ª.

En conclusión, la trompa adopta en varios momentos de la obra un papel protagonista, con alguno de los pasajes más largos y expresivos que existen dentro del repertorio del instrumento. Para los intérpretes supone un reto arriesgado por su longitud y sus dificultades técnicas. Aunque en general mantiene un carácter *cantabile*, en varios momentos se mueve hacia un contenido emocional más intenso y de bravura, que muestran la ductilidad del instrumento cuando lo aborda un compositor experimentado.

6.1.2. Poemas sinfónicos:

➤ ***Don Juan, op. 20 (1888):***

Fue la primera pieza de este género compuesta por un joven Richard Strauss de veinticuatro años. La formación orquestal de este poema sinfónico se compone de los siguientes instrumentos: 1 piccolo, 3 flautas, 2 oboes, 1 corno inglés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 1 contrafagot, 4 trompas, 3 trompetas, 3 trombones, 1 tuba, 1 arpa, la sección de cuerdas (Violines, Violas, Violonchelos y Contrabajos) y percusión (triángulo, lira, platos y timbal). (Hurwitz, 2014: 42)

Don Juan está inspirado en un relato de Nikolaus Lenau, donde el personaje se caracteriza por ser un seductor compulsivo, que se afana en aumentar el número de mujeres conquistadas. Este poema sinfónico está compuesto, morfológicamente hablando, siguiendo una estructura de forma sonata bastante libre que a veces tiene semejanzas con la de rondó (ABACADA). Una de sus principales características, como se puede observar en el párrafo anterior, es su amplia orquestación, así como el ejemplar tratamiento a la hora de aprovechar los recursos de esa gran orquesta. Los poemas sinfónicos son, como ya hemos dicho, obras claramente descriptivas, donde el compositor narra una historia a través de la música y las posibilidades tímbricas de los instrumentos que utiliza. La primera interpretación de *Don Juan* se produjo en Weimar, concretamente el 11 de noviembre de 1889, justo un año después de su creación, a cargo de la orquesta residente del Teatro Real de dicha ciudad bajo la batuta del propio compositor. (Pérez, 2000: 67-68)

Strauss estuvo muy influenciado por Nietzsche durante sus años de juventud, por

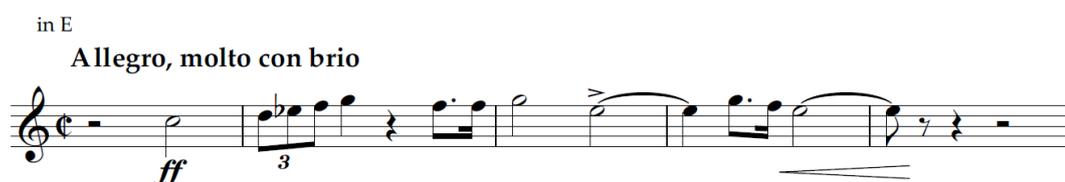
lo que, la elección de este personaje u otro cualquiera, que rencarne la idea del filósofo del superhombre, era una excusa para poder expresar los sentimientos de pasión más profundos del ser humano, a través de la música.

El autor intentaba con cada representación de esta obra, la inserción en el programa de concierto de los treinta versos elegidos como fuente de inspiración para su composición, que como hemos nombrado anteriormente tomó de referencia el poema de Lenau, que se caracteriza por su dramatismo. De todas las líneas del texto, Strauss solo tomó como referencia las que hacían alusión al deseo, la posesión y la desesperación. El personaje de Don Juan encarna a un hombre de personalidad trágica, que el romanticismo agravó aún más. La música en su faceta más descriptiva es la encargada de reflejar a través de los sonidos el carácter del héroe, violento y apasionado, que persigue el gozo humano. La búsqueda de ello lo sumergen en encuentros amorosos que se suceden con el coqueteo de la muerte, que finalmente se cobrará su vida.

La obra comienza en un *tempo* de *Allegro, molto con brio*, cuya entrada enérgica la protagonizan la sección de cuerdas, que dan la sensación de presura, unida a una fanfarria de metales. Con la unión de todos estos timbres, Strauss consigue transmitir al oyente la personalidad del joven protagonista (Don Juan), donde muestra las intenciones de conquista por parte del héroe, así como la seguridad y soberbia que muestra ante ellas. Una vez más, como ha ocurrido en numerosas obras teatrales, incluso como ocurre en la actualidad en el sector cinematográfico, la música es la encargada de sugerir al espectador, o, en este caso, al oyente, la personalidad y las intenciones de los personajes que aparecen en la historia.

A continuación, hemos seleccionado una serie de extractos relevantes, en los cuales la trompa adquiere un papel de importancia. Se puede decir que el poema sinfónico se centra en su totalidad en dos temas contrastantes pero que a su vez mantienen una fuerte relación, y son: el tema del amor y el tema del héroe. Durante el transcurso de la obra se aprecia como ambos se alternan y compiten entre sí. La trompa, gracias a sus características tímbricas y expresivas es uno de los instrumentos que utilizó Strauss para describir ambos temas, por lo tanto, tiene una gran importancia programática.

En primer lugar, tras el apresurado motivo de semicorcheas en el inicio del poema sinfónico por parte de la cuerda, la trompa se une otorgando ese componente de bravura y heroicidad característicos del personaje. Si analizamos el fragmento que tenemos a continuación podemos observar varios de los elementos que el compositor desarrollará durante el resto de la pieza: los tresillos de corchea y la corchea con puntillo y semicorchea.



Ejemplo 3. Extracto de Don Juan. Trompa 1ª.

Richard Strauss escribió al detalle lo que quería conseguir auditiva y musicalmente al detalle. En la partitura se pueden observar grandes contrastes de dinámica y muchas articulaciones diferentes. En el ejemplo siguiente, se pueden observar estas premisas, así como un primer desarrollo del fragmento anterior, y, por lo tanto, del tema inicial.



Ejemplo 4. Extracto de Don Juan. Trompa 1ª.

Tras la presentación del personaje a través de pasajes como los nombrados anteriormente, la música da un giro de ciento ochenta grados para exponer el tema del amor, de las conquistas que lleva a cabo el protagonista, y donde la trompa toma una posición importante y de solista. En comparación al inicio la dinámica predominante es el *piano* dejando el *forte* para el punto culminante de este tema. El tema comienza siendo un dúo entre la trompa y el clarinete, a los cuales se les une la cuerda unos compases después, creándose de esta manera un diálogo entre los instrumentos bastante rico en lo que se refiere a la armonía y a los contrastes tímbricos. Finalmente, la línea melódica de cada instrumento deriva hacia caminos diferentes que

se apresuran y desembocan en un desarrollo del comienzo del poema sinfónico.

Si nos fijamos en este tema relacionado con el amor, al cual vamos a denominar Tema A, se puede observar cómo Strauss sigue utilizando los mismos motivos o patrones rítmicos, pero en esta ocasión ampliándolos al doble de *tempo*. Además, “limpia” el tema de articulaciones a excepción del acento que aparece en el *forte* que coincide con el punto culminante, y dirige las frases dentro de una dinámica de *piano*, que se compagina con el carácter *espressivo* característico del Tema A.

in E. **tranquilo**
p molto espress.
mf molto espress.
cresc. dim. molto espress.
p espress. cresc. espress.
f *mf* *p*

Ejemplo 5. Extracto de Don Juan. Trompa 1ª.

Los temas siguientes pertenecen al desarrollo del poema sinfónico entre el Tema A y la aparición del otro tema importante (Tema B) y que contraste con el anterior. En ellos se puede apreciar como desarrollo los mismos motivos y los sitúa en los caracteres contrarios a los que inicialmente aparecen.

in E

espr. *f* *mf* *espress.*

f *cresc.* *sempre poco string*

3

Detailed description: This block contains two musical staves. The top staff is for the first example, starting with a dynamic of *f* and moving to *mf*. It features slurs and accents, with markings for *espr.* and *espress.*. The bottom staff is for the second example, starting with a dynamic of *f* and a *cresc.* marking. It includes a triplet of notes marked with a '3' and a *sempre poco string* instruction.

Ejemplo 6. Extracto de Don Juan. Trompa 1ª.

in E

ff 3

Detailed description: This block contains a single musical staff for the third example. It begins with a dynamic of *ff* and features a triplet of notes marked with a '3'.

Ejemplo 7. Extracto de Don Juan. Trompa 1ª.

El fragmento siguiente de cinco compases es el primer solo y el único que aparece en todo el poema sinfónico. Es la única vez que Strauss utiliza a una sola trompa como solista y no a la sección al completo como protagonista. El solo está escrito dentro de la nueva tonalidad que aparece en la zona central de la pieza, que es además la tonalidad de la trompa, Fa mayor.

in F

Solo *senza sord.* *p* *pp* *dim.* *con sord.*

Detailed description: This block contains a single musical staff for the fourth example, labeled 'Solo'. It starts with a dynamic of *p* and includes markings for *senza sord.*, *pp*, *dim.*, and *con sord.*

Ejemplo 8. Extracto de Don Juan.

La siguiente intervención, tras el solo de trompa de dinámica en *piano* y carácter delicado, es el contrastante Tema B, que en esta ocasión expone la sección de trompas. Este tema alude a varias sensaciones relacionadas entre sí: triunfo, potencia, engrandecimiento. Todos adjetivos relacionados con la posición que ocupa el protagonista en este punto de la historia. Strauss sigue utilizando los mismos patrones rítmicos, pero si analizamos el fragmento podemos darnos cuenta de tres diferencias

importantes. En primer lugar, el tema comienza con un intervalo de octava en una dinámica de *forte* que ejecutan las cuatro trompas al unísono, y que no es más que una llamada o un toque de atención, que recuerda a su pasado relacionado con la cacería y las guerras. También, tiene similitudes con los últimos movimientos del segundo, tercero y cuarto concierto para trompa de Mozart, que son de carácter animado, pastoril y donde predomina la temática de cacería expuesta a través de tresillos, en este caso aparecen escritos bajo corcheas en un compás de 6/8. En segundo lugar, el motivo de negra, negra con puntillo y corchea, que aparece en el séptimo compás siempre lo hemos visto en dirección ascendente, y en esta ocasión lo ejecuta por movimiento contrario, y que, además resalta con una dinámica de *fortísimo* que continúa *crescendo*. En tercer lugar, aparece el motivo de tresillos de negra, pero en esta ocasión lo rompe quedando de esta manera una corchea con acento en la última parte que adquiere mayor atracción hacia la redonda del compás siguiente, buscando de esta manera resaltarla para luego perderse en la profundidad de su resonancia hasta llegar a una dinámica de *piano*.

El tema también está en la tonalidad de Fa mayor como toda la parte central del poema sinfónico, y se repite dos compases después.

Ejemplo 9. Extracto de Don Juan.

Por último, antes de continuar con el resto del análisis hay que señalar la notoria similitud entre los cuatro primeros compases del Tema B con el primer tema de su concierto para trompa y orquesta número uno.



Ejemplo 10. Extracto del primer concierto para trompa de Richard Strauss.



Ejemplo 11. Extracto de Don Juan.

En el fragmento siguiente se produce una progresión rítmica que abarca desde una dinámica en piano hasta el *forte*.



Ejemplo 12. Extracto de Don Juan.

En esta segunda ocasión, el Tema B aparece sin la primera nota de la octava inicial y está escrito en la tonalidad de Mi mayor, que es la tonalidad inicial del poema. La dinámica en comparación con las dos primeras intervenciones es aún más fuerte. Tras esta intervención la obra va poco a poco perdiendo intensidad hasta que llega a la coda final que termina en *pianísimo* y hace referencia a la pérdida de la vida de Don Juan.



Ejemplo 13. Extracto de Don Juan.

La obra se caracteriza por su contraste tanto en dinámicas y ritmos como en carácter y superposición de colores tímbricos, así como por la calidad y belleza de sus temas principales.

Al igual que hizo Lenau en su texto, Strauss modifica los caracteres de los personajes que utilizó dentro de la trama de su poema sinfónico. En primer lugar, el personaje principal es Don Juan, quien deja a un lado su faceta de mero conquistador de mujeres y se sumerge en la búsqueda del ideal femenino perfecto. Por lo tanto, se nos presenta a un Don Juan pensador que va a la caza de los diferentes placeres que puede ofrecerle el mundo, pero fracasa en su intento. Este hecho lo condena a su muerte, pero de una manera diferente, ya que se deja matar por el hijo de Don Pedro que buscaba venganza. El protagonista se encuentra tan aburrido y desdichado de vivir que, a pesar de tener la destreza con la espada para ganar a cualquier adversario, prefiere acabar con su sufrimiento y olvidar el vacío de su alma. Strauss utiliza personajes del poema de Lenau, como la condesa Ana, y añade a Zerlina, una pequeña sirvienta tomada la ópera de Mozart sobre el mismo tema.

Como ya se ha comentado, Strauss describe a través de la música los encuentros amorosos de Don Juan. En el principio de la obra, el primer tema expresa la fogosidad del protagonista. Seguidamente, la música cambia de carácter y se presenta a la primera víctima del conquistador, Zerlina, pura e inocente. El episodio amoroso no dura mucho, Strauss utiliza los cromatismos al final de cada episodio para cambiar o enlazar lo que quiere describir. En cambio, la segunda escena de amor es mucho más importante y extensa porque presenta el encuentro entre Doña Ana y Don Juan. Strauss presenta a la condesa bajo un tema de gran lirismo y le devuelve su carácter orgulloso y vengativo que había sido modificado por Lenau en su texto.

En contraposición al primer tema principal del poema sinfónico de Strauss aparece el segundo tema a través de la sonoridad de la sección de trompas de la orquesta. Este instrumento insta al oyente a recordar su pasado pastoril y representativo de la caza. En esta melodía, la trompa, nos sitúa dentro de un contexto de aventura, que está reforzado aún más por el ingenioso silencio de negra que escribe Strauss, y que llena aún más de energía la escena. Tras este tema aparece una reminiscencia del tema de Ana, ya que el protagonista no la olvida completamente.

Strauss, de repente, mezcla todos los temas y motivos como si fuera una lucha saliendo de esta manera de la trama. El único tema que sigue teniendo un sentido más profundo es el de Ana, que es la única mujer de la cual Don Juan se sentía encadenado. Finalmente, el poema de Richard Strauss concluye con la muerte del protagonista, donde se describe a la perfección tanto el desenlace del duelo como la sangre que manaba del cuerpo sin vida del personaje principal (trémolo en *piano* y *decrescendo*). Los últimos acordes de carácter sombrío ponen el punto final.

➤ ***Vida de héroe (Ein Heldenleben), op. 40 (1898):***

Este poema sinfónico es la octava pieza que compone Richard Strauss dentro de este género, y lo escribe a la edad de treinta y cuatro años. Vida de héroe también es claramente una obra descriptiva. Al igual que ocurrió en *Don Juan*, Strauss es el encargado de estrenar su propia pieza musical en la ciudad de Fráncfort en el año 1899, también un año después de su creación, por la orquesta *Frankfurter Museumsorchester* residente del teatro de la Ópera de Fráncfort. Strauss, dedicó esta obra al director holandés Willem Mengelberg y la orquesta que dirigía en ese momento, la prestigiosa formación *Concertgebouw de Ámsterdam*. *Vida de héroe* está influenciado por la idea de la autoafirmación que defendió el filósofo Nietzsche, que enfrentaba al individuo contra un mundo hostil. Además, en esta ocasión, es el propio compositor quien se representa como un héroe, anteponiendo sus vivencias a los relatos literarios que había ido utilizando para sus composiciones anteriores. (Pérez, 2000: 79-80)

El tratamiento orquestal de este poema sinfónico es un poco más amplio en algunas secciones en comparación a *Don Juan*, y se compone de los siguientes

instrumentos: 1 piccolo, 3 flautas, 4 oboes, 1 corno inglés, 3 clarinetes, 1 clarinete bajo, 3 fagotes, 1 contrafagot, 8 trompas, 5 trompetas, 3 trombones, 1 tuba tenor, 1 tuba baja, 2 arpa, la sección de cuerdas (16 Violines primeros y 16 violines segundos, 12 Violas, 12 Violonchelos y 8 Contrabajos) y percusión (triángulo, tam-tam, platos, timbal, bombo, caja piccolo y caja grande). (Hurwitz, 2014: 53)

Vida de Héroe fue compuesta casi al mismo tiempo que *Don Quijote* (*Don Quixote*, 1897), ambas obras se centran en la temática heroica, aunque la presentan desde diferentes puntos de vista. En el caso del caballero español, Strauss describió a la figura del antihéroe cómico, que a pesar de sus fantasías y acciones merece estar dentro de esta temática, de la misma manera que lo están otros personajes considerados como héroes. En cambio, en este poema sinfónico, Strauss se presenta como el protagonista, como un personaje heroico que lucha contra los críticos y sus enemigos.

Este poema sinfónico comparte la misma tonalidad (Mi bemol mayor) con la Tercera Sinfonía de Ludwig van Beethoven (*Eroica*), que como su propio segundo nombre indica está basada en la misma temática. Durante el romanticismo alemán se fijó la idea del artista-héroe, que Beethoven se encargó de inaugurar con su tercera sinfonía, y que Wagner desarrolló en su música. Probablemente, la elección de esta tonalidad para describir un relato heroico no sólo tenga que ver con la admiración a Beethoven, sino por el uso recurrente de la misma a cargo de otros autores del XIX para representar al héroe. Strauss utiliza la orquestación wagneriana, que amplía el cosmos armónico y utiliza los cromatismos con el objetivo de conseguir más colores en la orquesta; además, la orquesta aumenta considerablemente el número de músicos, consiguiendo un notable aumento de su capacidad de impacto sonoro.

El programa de este poema sinfónico fue elabora por el propio compositor, pero, como curiosidad, lo omitió en la edición de la partitura publicada. La música y el discurso se reproducen de forma continua durante aproximadamente cuarenta y cinco minutos, que, a su vez, se dividen en seis secciones claramente definidas. Cada uno de estos episodios tiene asignado un título:

1. El héroe (*Der Held*).
2. Los enemigos del héroe (*Des Helden Widersacher*).

3. El compañero del héroe (*Des Helden Gefahrtin*).
4. Batalla contra los críticos (*Des Helden Walstatt*)
5. Las obras de paz de los héroes (*Des Helden Friedenswerke*).
6. Retirada del mundo, recuerdo de luchas pasadas y muerte pacífica (*Des Helden Weltflucht und Vollendung*).

El objetivo del programa no es otro que la victoria del héroe (Strauss) frente a los críticos y la obtención de la felicidad. Si observamos el transcurso de la historia a través de la música, ésta debe encaminarse hacia un camino triunfante tras la victoria en la batalla contra sus enemigos, pero al igual que ocurre en *Don Quixote*, el sendero que toma es el contrario: resignación y muerte.

La estructura es totalmente libre debido a que el compositor escribió el programa a su medida, y, por lo tanto, sólo él era el único capaz de ponerse restricciones temáticas y narrativas. Además, Strauss se vio obligado a imaginar en las últimas secciones del poema como terminaría su historia. El problema residía en que aún disfrutaba de su treintena y se vio obligado a extrapolar su futuro.

La obra está conformada por una rica variedad de melodías, que presentan rasgos de estilo muy propios del compositor, o incluso directamente están tomadas de otros poemas sinfónicos suyos (se trata de una especie de “citas” que le identifican). Por poner algunos ejemplos: encontramos que la melodía del héroe se mueve por un registro que recuerda a la de *Las alegres travesuras de Till Eulenspiegel* (*Till Eulenspiegel lustige Streiche*, 1895); el discurso de los críticos descrito por la sección de vientos de manera disonante y humorística se asemeja al tema de las ovejas en *Don Quixote*; Strauss comentó que intentó plasmar dentro de la obra la personalidad de su esposa, y para ello recurre al *Don Juan*; también aparece el tema triunfante de las trompas de dicha obra en el momento que se detiene la batalla contra los críticos (sus enemigos) y el héroe se va con su amada. El uso de momentos musicales de sus poemas sinfónicos es una herramienta para contar su biografía porque forman parte de su vida.



Ejemplo 14. Extracto de *Vida de Héroe* sacado de *Don Juan*. Tema B. Trompa I.

En un principio, Strauss ideó que el final de *Vida de Héroe* terminara con un carácter suave, donde la música se evaporara poco a poco. Más tarde, el compositor agregó el *crescendo* y *diminuendo* final que toca la sección de metal junto a la percusión, para otorgarle una conclusión más épica y heroica. Este poema sinfónico no está compuesto de una serie de episodios sin ninguna relación, sino que el protagonista va atravesando los mismos como una representación de su vida y sus ideales. Por último, decir que, a pesar de la libertad programática de la “narración”, el compositor bávaro siempre tuvo en cuenta la necesidad de contar con una estructura musical sólida que sostuviera la escucha a lo largo de toda la partitura.



Ejemplo 15. Extracto de *Vida de Héroe*. Trompa I.

Extracto del comienzo de la obra, en el que la sección de trompas y violonchelos son los instrumentos encargados de iniciar este primer tema. Hay que señalar la alta riqueza rítmica que contiene, así como el registro tan amplio que abarca esta melodía. Si observamos la nota más grave y aguda del fragmento (Sib), se puede apreciar que están a una distancia de cuatro octavas. A partir de los motivos que aparecen en este comienzo, Strauss conseguirá un amplio desarrollo de ellos y los utilizará para jugar y

crear a su vez otras melodías. Se puede apreciar aquí:

Ejemplo 16. Extracto de Vida de Héroe. Trompa I.

La siguiente melodía también es una consecuencia del primer extracto analizado, pero ahora se puede apreciar claramente el sentimiento heroico, que una vez más encarna la sonoridad de la trompa. La línea melódica se dirige ascendentemente con carácter insistente cada vez que se repite el motivo principal. Además, refuerza la cuarta progresión descendente de negras con acentos para remarcar aún más su intensidad. Por último, suaviza con tres compases de redonda antes de llegar al Sib agudo, que es el punto culminante, y con este recurso da la sensación de que el héroe siempre insiste y no se rinde jamás.

Ejemplo 17. Extracto de Vida de Héroe. Trompa I.

El extracto que viene a continuación es una clara reminiscencia a Beethoven, concretamente a la melodía de la trompa en su *Sexta Sinfonía*. Alude a la temática pastoril siempre arraigada en la cultura alemana y que Strauss tuvo presente en su producción.

Ejemplo 18. Extracto de *Vida de Héroe*. Trompa I.

A continuación, las dos siguientes melodías cambian el carácter en relación a las anteriores. El tono heroico da paso a la tristeza, preparando al oyente para la muerte del héroe. La trompa mantiene un dialogo con el violín de un alto lirismo, que transmite al oyente una melancólica sensación. La trompa, como ocurre en otras obras del compositor bávaro, vuelve a ser la encargada de transmitir tanto los momentos más heroicos como los más sensibles.

Ejemplo 19. Extracto de *Vida de Héroe*. Trompa I.

6.1.3. Conciertos para trompa:

➤ **Concierto n° 1 para trompa y orquesta en Mi bemol mayor, op. 11 (1882-1883):**

Richard Strauss compone este primer concierto para su padre a la edad de diecinueve años. El compositor está influido por los gustos de su progenitor a favor de un estilo romántico heredero de los clásicos y que rechaza los ideales de la música wagneriana. Por tanto, es un concierto tradicional en lo que respecta a la forma. No fue estrenado por Franz Strauss, sino por Gustav Leinhos, con la orquesta de la Corte de Mannheim dirigida por Hans von Bülow. La tonalidad del concierto está en Mi bemol mayor si tomamos como referencia a la orquesta, o en Si bemol mayor si observamos la partitura del instrumento solista. (Pérez, 2000: 94- 95)

La formación orquestal de sus conciertos para trompa es bastante reducida en comparación a otras obras suyas. La trompa está acompañada por: 2 flautas, 2 oboes, 2 fagotes, 2 clarinetes, 2 trompas, 2 trompetas, cuerda y timbales. (Hurwitz, 2014: 24)

➤ Primer movimiento:

El concierto comienza con un acorde de piano *tremolando*, e inmediatamente después emerge de manera triunfante y enérgica la trompa. La célula melódica inicial está formada por las notas del acorde de la dominante a la tonalidad del concierto (Sib, Re y Fa) y por un motivo de corchea con puntillo y semicorchea que reposa o se dirige hacia una blanca o una negra. Strauss juega con esos elementos intentando evocar el pasado pastoril y de cacería en el que siempre ha sido protagonista la trompa. Es como una llamada por parte del solista para luego comenzar el concierto.



Ejemplo 21. Extracto del primer concierto para trompa de Richard Strauss.

Ejemplo 24. Extracto del primer concierto para trompa de Richard Strauss.

➤ Segundo movimiento:

En comparación al primer y tercer movimiento supone un contraste en lo que respecta al carácter, que es bastante *esspresoivo*.

Ejemplo 25. Extracto del primer concierto para trompa de Richard Strauss.

Ejemplo 26. Extracto del primer concierto para trompa de Richard Strauss.

➤ Tercer movimiento:

En general, el último movimiento del primer concierto para trompa de Richard Strauss, recuerda a los movimientos finales de los conciertos de Mozart para este mismo instrumento. Por lo tanto, las características melódicas como los ritmos ternarios y los intervalos, son los encargados de conducir al oyente hacia la temática de caza.

Ejemplo 27. Extracto del primer concierto para trompa de Richard Strauss.

En el siguiente fragmento volvemos a encontrar otra llamada más.

Ejemplo 28. Extracto del primer concierto para trompa de Richard Strauss.

Por último, el extracto que se aprecia a continuación se corresponde con el final

del concierto, donde se pueden apreciar todas las características nombradas anteriormente.

Ejemplo 29. Extracto del primer concierto para trompa de Richard Strauss.

➤ **Concierto n° 2 para trompa y orquesta en Mi bemol mayor, op. 86 (1942):**

Si la composición de su primer concierto para trompa la situamos en la primera etapa del compositor bávaro, su segundo concierto pertenece a la última, aunque la orquestación de ambos utiliza una formación idéntica. (Hurwitz, 2014: 24)

Strauss compone esta obra a los setenta y ocho años en Garmisch utilizando la misma tonalidad que en su primer concierto y hace uso de muchos recursos aprendidos a lo largo de su carrera. El estreno se produjo en Salzburgo en el verano de 1943, con la Orquesta Filarmónica de Viena dirigida por Karl Böhm. El solista fue Gottfried Freiberg

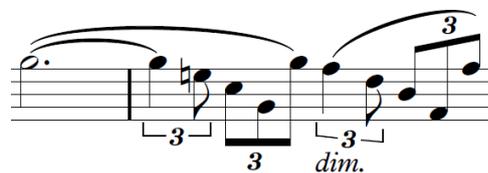
y se conserva grabada la primera interpretación del concierto, lo cual la convierte en una referencia importante para los músicos que pueden comparar cómo se interpretó la obra en sus orígenes, y cuál ha sido la evolución en lo que respecta a su ejecución. (Pérez, 2000: 95)

En este concierto utiliza varios ritmos y temas que se van desarrollando en los diferentes movimientos. El comienzo está caracterizado por el desglose del acorde de Si bemol mayor, que es el primer grado de la tonalidad del concierto y por tanto el acorde principal, a diferentes alturas interválicas, con el característico tresillo. Los elementos de esta célula se irán desarrollando a lo largo del primer movimiento:



Ejemplo 30. Extracto del segundo concierto para trompa de Richard Strauss.

Luego hará progresiones en las que irá modulando mientras juega con el uso de tresillos. De esta manera, se producen diálogos entre la trompa y el piano, donde una voz mantiene una nota larga, la otra se mueve a través de progresiones como las que pueden apreciar en el ejemplo siguiente, y por ello mientras una mantiene la nota larga la otra hace tresillos y viceversa.



Ejemplo 31. Extracto del segundo concierto para trompa de Richard Strauss.

Desarrolla también pasajes de semicorcheas donde juega con las escalas. En muchas ocasiones funcionan como nexos entre los temas principales.



Ejemplo 32. Extracto del segundo concierto para trompa de Richard Strauss.

El último de los elementos rítmicos/ temáticos que utilizará en el movimiento es el siguiente, donde usa corcheas y semicorcheas en dirección descendente. Suele ser un motivo de respuesta a las semicorcheas expuestas anteriormente.



Ejemplo 33. Extracto del segundo concierto para trompa de Richard Strauss.

Todos estos elementos los desarrollará a lo largo del movimiento y jugará con los valores de las notas ampliando y reduciendo (tanto rítmicamente como melódicamente) el tema como en este ejemplo:



Ejemplo 34. Extracto del segundo concierto para trompa de Richard Strauss.

También desarrollará los temas a la manera de la forma Sonata, el Tema con variaciones o el Rondó.

➤ Análisis Primer y Segundo Concierto para trompa de Richard Strauss:

Los dos conciertos fueron las únicas obras que se consolidaron como imprescindibles dentro del repertorio para trompa después de los conciertos de Mozart. Es bastante curioso, como dato, que ambos pertenecen respectivamente a las etapas de juventud y de última madurez del autor, y aunque presentan lógicas diferencias, también comparten bastantes similitudes.

El primero fue compuesto para su padre, Franz, pero no se lo dedicó. Como se ha comentado en párrafos anteriores, Franz no se atrevió a tocarlo nunca en público, ya que para él era demasiado arriesgado por la cantidad de notas agudas que contenía. Aunque fue un gran intérprete de trompa, era bastante nervioso y su instrumento no estaba tan evolucionado como en la actualidad (*Waldhorn*). Sin embargo, se sabe que Richard y Franz solían tocar una versión para trompa y piano en privado. El concierto presenta similitudes con los conciertos para trompa de W. A. Mozart, concretamente en su tercer movimiento que se parece a los últimos movimientos de los conciertos del compositor austriaco, que hacían alusión a la cacería. En Mozart dichas alusiones aparecen en los últimos movimientos de sus conciertos, donde predominan los motivos creados a partir de intervalos y ritmos de tresillos muy empleados en la cacería, y eso es lo que imita Strauss.

Ejemplos:

Concierto n^o 1 para trompa de Richard Strauss (Tercer movimiento):



Ejemplo 35. Extracto del primer concierto para trompa de Richard Strauss. Tercer movimiento.

12
8 7 7 7

RONDO
Allegro vivace
Solo

8 Tutti 7 Solo

22

30 1

39 1

Ejemplo 36. Extracto del cuarto concierto para trompa de W. A. Mozart. Tercer movimiento.

Allegro
p

6 13

25 7 *f* *p* *energic* *en*

39 4

51 **B** 3 1

61 1

Ejemplo 37. Extracto del tercer concierto para trompa de W. A. Mozart. Tercer movimiento.

Rondo
Allegro

pp

6

19

26

32

39

f

mf

p

dim.

p dim.

dol.

poco ritenuto e dim.

f

Ejemplo 38. Extracto del segundo concierto para trompa de W. A. Mozart. Tercer movimiento.

Allegro

7

14

29

36

44

f

f

f

f

f

Ejemplo 39. Extracto del primer concierto para trompa de W. A. Mozart. Tercer movimiento.

En general, el Primer Concierto de Strauss supone un reto para los intérpretes. Los conciertos para cualquier intérprete de instrumentos de viento dependen de la respiración del solista, y por ello, se convierte en un esfuerzo físico notable, a pesar de que Strauss tuvo en cuenta la duración de su concierto y lo llenó de numerosas

respiraciones para que los intérpretes pudieran descansar, mantener la calidad sonora el mayor tiempo posible y evitar que el oyente no percibiera un sonido fatigado. Cualquier actividad musical requiere un esfuerzo físico, pero más en el caso de los instrumentos de viento metal. La trompa actúa como un amplificador de la vibración de los labios del solista en contacto con la boquilla, vibración que se consigue por el paso del aire. Por esta razón, se convierte en una actividad realmente exigente que supone un reto para el intérprete cuanto más dura el concierto o mayor dificultad técnica contenga.

A diferencia del Primer Concierto, el Segundo sí está dedicado a su padre, pero a su memoria. Es mucho más complicado técnicamente hablando que su predecesor. En él se aprecia con exactitud el lenguaje personal del compositor alemán, que utiliza textura y ritmo ligeros unidos a una armonía más rompedora y atrevida que en su anterior concierto. En esta ocasión sustituyó el final de cacería por un *scherzo*, que de igual manera requiere gran agilidad por parte del intérprete, donde siguen apareciendo los motivos de tresillos.

A ambos conciertos se les suele considerar muy conectados y se suele presentar al segundo como la continuación o desarrollo del primero. A continuación, diferentes ejemplos que demuestran la similitud entre ambos y cómo el segundo de los conciertos recoge motivos que son una versión desarrollada de algunos que aparecen en el primero.

Ejemplos:

a)



Ejemplo 40. Extracto del primer concierto para trompa de Richard Strauss.

b)



Ejemplo 41. Extracto del segundo concierto para trompa de Richard Strauss. Transporte en Mib (se lee un tono por debajo de la nota escrita).

Los ejemplos anteriores pertenecen al inicio de ambos conciertos. Ambos comienzan con una llamada o un toque de atención propio de este instrumento utilizado en las guerras y cacerías para facilitar la comunicación en ambas actividades. Strauss comienza las dos entradas asentando la tonalidad (Si bemol mayor), y por ello las tres primeras notas del inicio del primer concierto son las notas que conforman el acorde de tónica o el acorde principal del tono de la obra (Si, Re, Fa). Lo más curioso se aprecia al comparar este inicio con el principio de su segundo concierto, ya que presenta la misma estructura tonal y de notas, pero, lo desarrolla repitiendo las notas que conforman el acorde principal a distancia de octava. En la primera llamada predomina el ritmo de corchea con puntillo y semicorchea que reposa sobre las blancas o las negras, en cambio, en la segunda predominan los saltos de octava y se caracteriza por ampliar el registro y añadir el ritmo de tresillo que predominará durante todo el concierto.

c)



Ejemplo 42. Extracto del primer concierto para trompa de Richard Strauss.

d)



Ejemplo 43. Extracto del segundo concierto para trompa de Richard Strauss.

El ejemplo c pertenece al primer movimiento del primer concierto y el segundo motivo al tercer movimiento del segundo concierto. A pesar del contexto musical, se puede apreciar en los primeros compases una gran similitud en lo que se refiere a la

estructura. La diferencia principal la encontramos en que el segundo ha eliminado notas entre las octavas, pero a su vez ha ampliado el registro en una octava.

6.1.4. Sinfonía:

➤ ***Sinfonía Alpina (Eine Alpensinfonie, 1915), op. 64 (1915):***

La sinfonía se estrenó en Berlín el 28 de octubre de 1915 por la *Staatskapelle* de Dresde dirigida por el propio Strauss. Está considerada su última gran obra orquestal, y su principal característica es que está formada por veintidós pasajes descriptivos. La audición de esta pieza sitúa al oyente enfrente de un gran lienzo, donde la música dibuja los diferentes fragmentos de este poema sinfónico (lo que es en realidad, pese a llamarse “sinfonía”). (Pérez, 2000: 86)

La orquestación se compone de: 2, piccolos, 4 flautas, 3 oboes, 1 corno inglés, 4 clarinetes, 1 clarinete bajo, 4 fagotes, 1 contrafagot, 8 trompas, 4 trompetas, 4 trombones, 4 tubas tenor, 2 tubas, 2 arpas, 1 órgano, 1 celesta. La cuerda está conformada por 18 violines primeros y 16 segundos, 12 violas, 10 violonchelos y 8 contrabajos. Por último, dentro de los instrumentos de percusión encontramos: 2 sets de timbales, lira, caja, triángulo, tam-tam, platos, bombo, cencerro y hoja de trueno⁴. (Hurwitz, 2014: 69)

Strauss pone de manifiesto aquí su última palabra sobre el hombre y la naturaleza. De todas las influencias y sucesos que inspiraron esta composición destacan el pensamiento de Nietzsche y la muerte de Gustav Mahler en 1911. Una de sus principales características reside en la similitud con la de un planteamiento cinematográfico para una película, y se aprecia en el alto contenido descriptivo de la música que conforma la obra. Si Mahler utilizaba el cencerro para centrarse sobre cuestiones metafísicas o poéticas, Strauss en cambio solo lo hace con fines descriptivos para representar a través a las vacas. (Hurwitz, 2014; 70)

El motivo de la naturaleza está construido utilizando intervalos simples, y utiliza diferentes texturas a través de los instrumentos. La orquestación, en comparación a la

⁴ Una hoja de trueno es una placa de metal delgada que se utiliza para producir efectos musicales, sobre todo de carácter dramático. La producción de sonido se origina a través de agitar, vibrar o golpear con un mazo la placa de metal.

simplicidad textural o temática, es mucho avanzado y está acorde con el estilo del compositor alemán. El siguiente extracto nos presenta una melodía cuya célula motívica es la semicorchea y la corchea con puntillo. Las trompas entran a escena en unísono y con un matiz de *forte*, como si fuera una llamada o un toque de atención. Strauss remarca con acentos las notas que considera más importantes.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for Trompa (Trumpet) and the bottom staff is for Violin I (Viol. I.). The music features a melody with accents and dynamic markings like *ff* and *marcato*. There are circled numbers 18 and 19 indicating specific measures.

Ejemplo 44. Extracto del segundo concierto para trompa de Richard Strauss.

Dentro de la cultura alemana existe la tradición desde finales del siglo XVIII de representar la naturaleza, algo que se vio reforzado también por la influencia de ciertos aspectos del *Sturm und Drang*. Un ejemplo paradigmático es el cuadro de Friedrich que mostramos. En él, el hombre que se enfrenta a la inmensidad, con respeto, pero a la vez con firmeza. Esta naturaleza de la que hablamos, Strauss trata de describirla en alguna de sus obras como es el caso de la *Sinfonía Alpina*. La música nos conduce a la perfección por los característicos paisajes de los Alpes.



Imagen 12. Caminante sobre mar de nubes (1818). Caspar David Friedrich

La obra presenta algunas diferencias con sus primeros poemas sinfónicos en lo que respecta a su lenguaje musical, al tratamiento armónico y de la orquestación, consecuencia lógica de los años de carrera transcurridos.

Strauss dividió esta sinfonía en veintidós secciones:

1. Noche (*Nacht*).
2. Amanecer. (*Sonnenaufgang*).
3. El ascenso (*Der Anstieg*).
4. Entrada al bosque (*Eintritt in den Wald*).
5. Guardián al lado del arroyo (*Wanderung neben der Bache*).
6. En la cascada (*Am Wasserfall*).
7. Aparición (*Erscheinung*).
8. En prados florecientes (*Auf blumige Wiesen*).
9. En los prados alpinos (*Auf der Alm*).
10. A través de matorrales y maleza en caminos erróneos (*Durch Dickicht und Gestrüpp auf Irrwegen*).
11. En el glaciar (*Auf dem Gletschner*).
12. Momentos peligrosos (*Gefahrvolle Augenblicke*).
13. En la Cumbre (*Auf dem Gipfel*).
14. Visión (*Vision*).
15. La niebla se levanta (*Nebel steigen auf*).
16. El sol se oscurece gradualmente (*Die Sonne verdunstert sich allmahlich*).
17. Elegía (*Elegie*).
18. Calma antes de la tormenta (*Stille vor dem Sturm*).
19. Tormenta y trueno, descenso (*Gewitter und Sturm, Abstieg*).
20. Puesta de sol (*Sonnenuntergang*).
21. Conclusión (del viaje) (*Ausklang*).
22. Noche (*Nacht*).

A continuación, podemos observar otros extractos importantes de trompa dentro de esta sinfonía que se han creado o tomado prestado de uno de sus poemas sinfónicos más conocidos: *Vida de héroe (Ein Heldenleben)*

Ejemplo 45. Extracto de trompa de la Sinfonía Alpina de Richard Strauss. Trompa 1ª

Ejemplo 46. Extracto de trompa de la Sinfonía Alpina de Richard Strauss. Trompa 1ª

Por último, el tema más popular entre la comunidad de intérpretes de trompa dentro de la *Sinfonía Alpina*. En primer lugar, traslada al oyente directamente a los Alpes, que pueden imaginar a sus habitantes arropados con las ropas tradicionales mientras tocan las características trompas alpinas de la región. Durante el desarrollo de esta melodía, el compositor juega con los intervalos y el registro del instrumento. Siempre consigue apoyarse en la nota Fa como si fuera una nota pedal. En general, Strauss consigue transmitir y describir a la misma vez con este pasaje: paz, naturaleza (típica de los Alpes) y vitalidad. Por último, Strauss dotó de un grado de muy alto de expresividad a esta melodía.

Ejemplo 47. Extracto de trompa de la Sinfonía Alpina de Richard Strauss. Trompa 1ª

7. Conclusiones.

Tal y como se expresa en el título y los primeros apartados introductorios, este trabajo se centra en la importancia de la trompa dentro del repertorio del compositor alemán, Richard Strauss, a partir de una selección de obras significativas en su uso. A través de este análisis se puede entender la disposición de la sección de trompas y el papel de la misma cuando adquiere rango de solista. En ambos casos, Strauss les otorgaba una finalidad que bien podía ser la de contribuir al color orquestal a la hora de representar una idea o emoción, o la de encarnar la figura de algún personaje de tipo heroico.

La temática heroica está muy presente en la obra del compositor bávaro, y existe una marcada relación entre los motivos que Strauss utiliza para hacer alusión a la misma con las cualidades sonoras que tiene la trompa. Tal vez su admiración por este instrumento se deba simplemente a que su padre fuera trompista profesional y lo formara dentro de sus gustos, o tomó como fuente de inspiración a otros compositores. Lo más probable reside en la suma de ambas premisas, aunque lo que está claro es que la trompa se convirtió en un poderoso medio de expresión para el compositor.

El análisis de cada uno de los solos es el complemento perfecto para una sólida contextualización de cada una de las obras elegidas, donde podemos observar los recursos rítmicos y melódicos más usualmente elegidos por el autor. Además, muchos motivos presentan similitudes entre sí hasta tal punto de que reutiliza, “reciclandolos”, temas de obras primeras en otras posteriores. Es el caso del Tema B de *Don Juan* que aparece en su poema sinfónico autobiográfico *Vida de Héroe*, donde se retrata como héroe.

Por último, hay que señalar que la relación entre Strauss y la trompa fue bastante próspera para ambos, y no se pueden entender separados. La evolución técnica del instrumento se vio impulsada por su papel en las obras del compositor alemán y este desarrolla en asociación a la trompa algunos de los rasgos más representativos de su lenguaje musical. La magnífica capacidad y el gran conocimiento que poseía Strauss a la hora de componer para la trompa se ha convertido en algo casi inigualable, ya que exprimió al máximo las capacidades del instrumento en lo que respecta a tesitura, contraste dinámico y armónico, ritmo, fraseo y efectos tímbricos. Él fue capaz de conseguir, a través de todos estos elementos, pasajes de suma delicadeza y ternura, pero

también momentos de bravura y heroicidad a partir del sonido de la trompa.

8. Bibliografía.

- ❖ BURKHOLDER, J. GROUT, D. y PALISCA, C. (2011). *Historia de la música occidental*. Alianza Editorial: Madrid.
- ❖ CLAUSSE, J (1980). *Richard Strauss*. Editorial Espasa-Calpe, S.A. Madrid.
- ❖ CUEVES PASTOR, C. (1994). *La Trompa*. Mundimúsica, S.L. Madrid.
- ❖ EINSTEIN, A. (1986). *La Música en la Época Romántica*. Alianza Editorial, S. A. Madrid.
- ❖ GILLIAM, B. (2003). *Vida y obra de Richard Strauss*. Ediciones Akal.
- ❖ HÖWELER, C. (1967). *Enciclopedia de la Música. Guía del melómano y el discófilo*. Editorial Noguer, S. A: Barcelona- Madrid.
- ❖ HURWITZ, D. (2014). *Richard Strauss. An owner´s Manual*. Amadeus Press: United States of America.
- ❖ JOAQUIN ARNAU, A. (1989). *Música e Historia. Los fundamentos de la Música Occidental*. Universidad Politécnica de Valencia.
- ❖ MARCO, T. (2003). *Historia de la Música Occidental del Siglo XX*. Editorial Alpuerto, S. A: Madrid.
- ❖ MAREK, G. (1985). *Richard Strauss, vida de un antihéroe*. Editorial Javier Vergara Editor: Buenos Aires.
- ❖ PANOFSKY, W. (1988). *Richard Strauss*. Alianza Música: Madrid.
- ❖ PÉREZ ADRIÁN, E. (2000). *Strauss. Discografía recomendada. Obra Comentada*. Guías Scherzo: Barcelona.
- ❖ PÉREZ, M. (1980). *El universo de la música*. Sociedad Española de Librerías, S. A: Madrid.
- ❖ SALVETTI, G. (1977). *Historia de la Música, 10. El Siglo XX (Primera Parte)*. Ediciones Turner, S.A: Madrid.

- ❖ SANDVED, K. B (1962). *El mundo de la música. Guía musical*. Editorial: Espasa-Calpe, S. A: Madrid.
- ❖ TRANCHEFORT, F. (2002). *Guía de la música sinfónica*. Alianza Editorial, S. A: Madrid.
- ❖ ZARZO, V. (1994). *La Trompa. Historia y Desarrollo*. Ediciones Seyer: Málaga.

Páginas web:

International Music Score Library Project (2006). Imslp. Recuperado de https://imslp.org/wiki/Category:Strauss,_Richard.

Real Academia Española. (2001). Diccionario de la lengua española (23.ª ed.). Consultado en <https://dle.rae.es/?id=aluzeIN>

ANEXO I

Glosario de términos

1. *Leitmotiv*: es un tema musical que aparece repetidas veces dentro de una composición. En alemán significa “motivo guía o conductor”. Este término es acuñado a partir de la producción artística de Richard Wagner. Este término se ha popularizado y a veces se usa en otras artes como la pintura o la literatura. En conclusión, el *leitmotiv* es un hilo conductor.
2. Poema sinfónico: es una obra musical que parte de la literatura (o de un cuadro), para describir un relato o una escena a través de sonidos y sin usar palabras. El término fue acuñado por el pianista y compositor Franz Liszt. Por último, los poemas sinfónicos pueden ser obras únicas o conformar un ciclo de varios. Normalmente son obras en un solo movimiento que se escriben para orquesta.
3. *Lied*: es “canción” en alemán, habitualmente escritas para voz y piano. Esta forma musical se desarrolló a partir del Romanticismo alemán y uno de sus últimos exponentes dentro de dicha tradición fue Richard Strauss.
4. Instrumento transpositor: quiere decir que su sonido real es diferente al que se escribe (siempre partiendo de la tonalidad de Do Mayor como la central). Por ejemplo, la trompa está una quinta justa por debajo de Do. Los trompistas por tradición leen en clave de sol, pero a la hora de transportar pasan por todas las claves dependiendo de la tonalidad en la que se encuentre la obra.
5. *Bouché*: efecto sonoro que se consigue al tapar con la mano el orificio de la campana con el objetivo de cambiar el sonido y conseguir un timbre más metálico y apagado. El término fue acuñado en Francia y significa “obstruido”. Realmente lo que ocurre es que la nota sube tanto de afinación que, para conseguir la misma nota con dicho efecto, el intérprete debe digitar una nota que esté medio tono por debajo, y, además, debe utilizar su embocadura para entonar la afinación correcta de la nota.
6. Multifónicos: efecto sonoro que se consigue tocando una nota y cantando otra al

mismo tiempo.

7. Sordina: accesorio que se utiliza para colocar en la campana de la trompa con el objetivo de cambiar el sonido del instrumento. Es bastante similar al *bouché*, y, además, existen sordinas para imitar este efecto sonoro que facilitan la producción del mismo para los intérpretes.
8. Tonalidad: es un sistema que organiza las diferentes alturas en función a un eje, conocido con el nombre de tónica. A partir de esa nota se superponen el resto de intervalos creando las diferentes tonalidades, cada una única con sus propias características.
9. Tonillo: son bombas de diferentes tamaños y cada una se corresponde con una tonalidad. Se añadían al cuerpo de la trompa natural que quedaría afinada en el tono de dicho tonillo.
10. Inventionshorn; se trata de una de los primeros desarrollos de la trompa natural, que consistía en restaurar la parte central del instrumento para que al cambiar de tonalidad la boquilla quedara siempre a la misma distancia que el cuerpo. Esto no ocurría en la trompa natural ya que la distancia variaba al colocar cada tonillo correspondiente a cada tonalidad.
11. Trompas onmitónicas: son las primeras trompas que incorporan todos los tonillos en un mismo cuerpo. Eran bastante pesadas y aparatosas para los intérpretes.
12. Waldhorn: eran trompas de caza conocidas también como trompas del bosque.

