

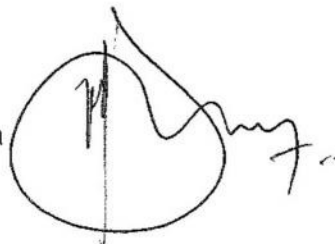
esmuc

Treball Fi de grau

*Construyendo una interpretación: del texto escrito al discurso
sonoro.*

Estudiant: Belén Ureña Peñalva
Especialitat/ Interpretació clàssica i contemporània
Àmbit/Modalitat: Trompa
Director/a: Rafael Salinas Tello
Curs: 2017-2018

Vistiplau
del director/a
del Treball

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'Rafael Salinas Tello', written over a circular stamp or seal.

Índice

1. Extracto trilingüe.....	2
2. Introducción.....	3
Metodología	
Objetivos e hipótesis de investigación	
Estado de la cuestión	
Estructura del documento	
Agradecimientos	
3. Marco teórico.....	7
3.1. Buen rendimiento: ¿De qué depende?.....	7
3.2. Definición de habilidad y técnicas para su adquisición.....	9
3.3. Teorías de distintos profesores de trompa sobre la adquisición de habilidades.....	10
3.3.1. Sonido, flexibilidad y ataques.....	10
3.3.2. Respiración.....	15
3.3.3. Embocadura.....	16
3.3.4. Técnica de visualización.....	19
3.3.5. Sensaciones negativas ante situaciones de presión.....	22
4. Marco práctico.....	26
4.1. Chequeo y plan de estudio.....	26
4.2. Plan de estudio técnico-musical.....	26
4.3. Plan de estudio enfocado a la obra.....	28
4.4. Plan de hábitos.....	29
4.5. Análisis de la partitura.....	30
4.6. Evaluación.....	34
4.6.1. Análisis del plan de hábitos y de estudio.....	34
4.6.2. Análisis de las habilidades obtenidas.....	35
4.6.3. Análisis de la interpretación del concierto antes/después del método.....	36
5. Conclusiones.....	39
6. Bibliografía.....	40
7. Anexos	

1. Extracto trilingüe

El presente trabajo propone la implantación de un plan de estudio estructurado para conseguir mejorar el rendimiento interpretativo. Las estrategias aplicadas han tenido en cuenta factores psicológicos, fisiológicos e instrumentales con el fin de obtener resultados mensurables que permitieran una evaluación constructiva. Dentro de esos resultados se incluye la interpretación final de una obra concreta como forma de valorar la efectividad de las estrategias propuestas.

El present treball proposa la implantació d'un pla d'estudi estructurat per aconseguir millorar el rendiment interpretatiu. Les estratègies aplicades han tingut en compte factors psicològics, fisiològics i instrumentals per obtenir resultats mesurables que permetessin una avaluació constructiva. Dins d'aquests resultats s'inclou la interpretació final d'una obra concreta com a forma de valorar l'efectivitat de les estratègies proposades.

This work proposes the implementation of a structured study plan to improve the capacity of performance. The strategies applied have taken into account psychological, physiological and instrumental factors to obtain measurable results that allow a constructive evaluation. Within these results, the final interpretation of a concrete work is included as a way of assessing the effectiveness of the proposed strategies.

2. Introducción

El siguiente Trabajo de Fin de Grado nace de la sensación negativa que experimentó la autora a raíz de una serie de resultados poco satisfactorios y la idea de estar teniendo un bajo rendimiento. Dicha sensación negativa, de conflicto interno, llevó a plantear las siguientes preguntas: ¿Por qué? ¿Qué puede hacerse para hallar una solución?

Encontrar respuestas claras no parecía una tarea fácil pero era necesario tratar de comprender las causas que generaban aquellas sensaciones y plantearse el objetivo de mejorar el rendimiento musical, descartando otras opciones, como la de abandonar o modificar el repertorio. Seguidamente surgió otra pregunta: ¿Cómo puede conseguirse este objetivo? Para responder a esta pregunta parece incuestionable la necesidad de analizar las causas de qué depende un buen rendimiento clasificando los elementos que lo conforman y distinguiendo entre habilidades innatas y adquiridas así como clasificando los hábitos (de estudio y de vida) que componen la rutina habitual.

Metodología

Para la realización de este trabajo se ha elaborado una lista compuesta por hábitos y habilidades generales confrontándolas con nuestra realidad personal para saber de cuáles se carecen y cuáles se deben mantener, reforzar y mejorar.

Para efectuar una medición fiable de las habilidades se debe utilizar una metodología que lo haga posible. Por tanto, después de valorar diferentes opciones se ha optado por adoptar tres formas de control o chequeo: A través de sensaciones físicas y psíquicas transcritas en un diario de estudio, a través de la verificación de datos mensurables, es decir, elaborando porcentajes de acierto/error en diferentes ejercicios técnicos y, como última metodología, mediante la percepción de indicadores interpretativos (calidad de sonido, sensación de fluidez en el discurso, etc.) a través de impresiones recibidas por los propios sentidos.

Una vez hecho esto, se ha propuesto un plan de estudio individualizado que, partiendo de unas expectativas personales, ayude a alcanzar los objetivos de mejora planteados. Este plan, que se ha aplicado durante 5 meses, finalizará con una evaluación de los

resultados tanto en lo que respecta a la evolución del estudio diario, de la optimización de las habilidades como de su aplicación práctica al tocar una obra¹ en público al final de este periodo. A este respecto, se han realizado diversas interpretaciones de esa obra públicas que han sido grabadas, analizadas y evaluadas.

Objetivos e hipótesis de investigación

El objetivo principal del presente trabajo es mejorar el rendimiento descartando otras opciones, como la de abandonar o modificar el repertorio.

Como objetivos secundarios se plantean mejorar la autoconsciencia y la propia percepción de la actividad interpretativa y del rendimiento en el estudio. Ampliar la tipología de fuentes de información para mejorar el rendimiento y diversificar las opciones interpretativas (no sólo nuestra percepción personal sino la opinión de otros profesionales del instrumento)

La hipótesis que se plantea consiste en que si mejoran los hábitos y prácticas de estudio, mejorarán las habilidades y, por tanto, mejorará el rendimiento al tocar en público.

Estado de la cuestión

Para elaborar el siguiente Trabajo de Fin de Grado se ha consultado diferentes tipologías bibliográficas. Por un lado, de una manera más teórica, libros sobre métodos de estudio ya elaborados, como por ejemplo “Performance Strategies for musicians” de David Buswell. Este libro ha servido para concretar una estructura clara ya que David Buswell elabora un método de estudio, llevándolo a cabo con una serie de músicos de distintas especialidades (actores, cantantes y bailarines) tratando distintos puntos, como la respiración, la relajación, el estado mental y la visualización, entre otros.

Una vez elegida la estructura que se quería seguir se ha empezado a consultar fuentes más concretas. Para documentarse acerca de la ejercitación mental y la visualización se ha consultado el libro “Ejercitación mental para músicos” de Renate Klöppel. En él

¹ La obra elegida para aplicar las estrategias de estudio y para interpretar en público ha sido el segundo concierto para trompa y orquesta en Mib de R. Strauss.

Renate propone una serie de ejercicios para evitar al máximo las tensiones musculares y la ansiedad o nerviosismo afianzando al máximo la propia confianza.

Para documentarse acerca de la concentración se ha consultado “El juego interior del tenis” de W. Timothy Gallwey. Este libro está basado en el deporte del tenis pero sus principios son totalmente aplicables a cualquier tipo de actividad que implique concentración y autoexigencia.

Otro tema del que se ha documentado previamente antes de elaborar el método de estudio fue la dietética. Para ello se ha pedido información a distintos dietéticos como también un libro llamado “Secretos de la gente sana” de Julio Basulto. Este libro desmiente algunos “tópicos” populares sobre la comida y cuándo o cómo se debe hacer uso de ella.

También se ha consultado el libro “Living Dangerously With the Horn” de David M. Kaslow. Cada capítulo de este libro aborda una faceta diferente del rendimiento musical. Aunque hay un tema principal que se persigue en todo el libro: el miedo. En él explica por qué tenemos miedo y cómo podemos solucionarlo o eliminarlo.

Para la parte práctica se ha pedido opinión a distintos profesores de trompa como, por ejemplo, Javier Bonet y Rodolfo Epelde. También se han consultado fuentes escritas y libros técnicos de trompa como “Real World Horn Playing” de W. Rider. En estos libros o escritos proponen ejercicios técnicos para mejorar distintas habilidades como el sonido, la respiración o la embocadura, entre otros.

Estructura del documento

El presente trabajo se ha dividido en varias partes. En el Marco teórico se ha hecho una búsqueda de información acerca de diferentes aspectos técnicos de la interpretación de la trompa y cómo conseguirlos.

En el marco práctico se muestran los resultados de un previo chequeo de las propias habilidades, un seguimiento poniendo en práctica aquellos ejercicios mostrados teóricamente en el marco anterior y, finalmente, unos resultados ante unas interpretaciones en público de la obra elegida.

En las conclusiones se reflexiona sobre los resultados obtenidos y sobre la hipótesis formulada. En los anexos se adjunta las dos tablas de chequeo de habilidades hechas antes y después del plan de estudio elaborado y el análisis de la partitura.

Agradecimientos

Primero de todo quiero agradecer a Rafael Salinas, mi tutor, por ayudarme en todo momento a ordenar mis ideas, en la estructura y en la organización del trabajo.

A mi familia, por ayudarme a llevar a cabo el seguimiento, animarme y ponerme las cosas más fáciles.

Y, por último, a todos los profesores que me han dado consejos e información para poder terminar de completar mi estudio. En especial a Javier Bonet y Rodolfo Epelde por compartir conmigo sus experiencias musicales.

3.- Marco teórico

3.1.- Buen rendimiento: ¿De qué depende?

Para contestar a la pregunta que ha motivado este trabajo: ¿Por qué se tiene un bajo rendimiento que puede llegar a generar, además de pobres resultados, una sensación intensa de descontento personal? se debe empezar a preguntar qué significa un buen rendimiento y de qué factores depende.

Es necesario distinguir entre diferentes tipos de rendimiento y las distintas expectativas que los regulan. Según contenidos vistos en la asignatura de Fundamentos de la interpretación, en tercer curso de la ESMUC, el rendimiento puede ser personal, profesional o académico. Pero los rasgos que los diferencian responden fundamentalmente al nivel de exigencia en el rendimiento y la tipología de objetivos a los que responde.

El rendimiento personal está caracterizado por una autoexigencia donde la propia persona se marca unos objetivos a conseguir. La valoración de los resultados obtenidos es personal y, en la mayoría de los casos, subjetiva, estando condicionada por el perfil del individuo, su autoestima y autopercepción personal. En cambio en el rendimiento académico los objetivos son dados por un plan de estudios, realizado previamente por el sistema de educación o el centro académico. Se supone que el seguimiento de esos objetivos y su consecución deben incluir la adquisición de habilidades y el *beneficio* formativo. El propio sistema, a través de actividades de evaluación diseñadas y programadas es el que evalúa el grado de adquisición de las habilidades previstas.

En el rendimiento profesional el foco de la exigencia se sitúa en dos lugares distintos: Por una parte el requerimiento de la actividad profesional en la que acontece el rendimiento y por otra, la exigencia personal en relación a lo que el ámbito profesional demanda.

El rendimiento, para que sea consciente, necesita de un proceso que lo evalúe y verifique en forma de resultados. Obtener un *buen* resultado es equivalente a conseguir aquello que inicialmente se ha propuesto el individuo y que generará una percepción *positiva*: la sensación positiva de haber alcanzado un objetivo previsto.

Como explica Robert Mills Gagné², psicólogo y pedagogo canadiense, existen distintos factores que inciden en el rendimiento. Por una parte se debe tener en cuenta las propias capacidades, distinguiendo entre capacidades innatas y adquiridas.

Las capacidades innatas son aquellas que se poseen de forma natural según una herencia genética, como ciertas cualidades psicomotrices, la capacidad pulmonar (la que poseemos sin trabajarla directamente), la resistencia o las capacidades cognitivas.

Por otra parte, las capacidades adquiridas, y que se materializan en habilidades concretas, son aquellas que se obtienen gracias a prácticas de aprendizaje encaminadas a desarrollar una actividad determinada, de la cual ya se tiene un conocimiento previo o se adquiere con la actividad. Por ejemplo, colocar correctamente la embocadura, aumentar la resistencia muscular, la capacidad de concentración, incrementar la agilidad motriz, adquirir claridad y rapidez en los ataques³, aumentar la flexibilidad, ampliar el registro, mejorar la coordinación de digitación, aire y lengua, obtener un sonido con el que nos identifiquemos, mejorar la rapidez de las primeras lecturas, educar nuestro oído para mejorar la afinación o aprender a controlar los nervios en situaciones de gran responsabilidad.

Finalmente, el rendimiento no sólo dependerá de las habilidades y su proceso de desarrollo sino del contexto en que este se materializa y, como también explica Gagné, de un componente de suerte o azar que permite o dificulta que aparezca ese rendimiento.⁴

² Su teoría del aprendizaje está desarrollada fundamentalmente en su libro "Conditions of Learning" de 1965. En él, Gagné entiende el aprendizaje como el resultado de la interrelación entre persona y ambiente gracias a que la información llega al sistema nervioso a través de los receptores sensoriales para almacenarse en la memoria.

³ Un "ataque" como concepto musical, es la forma en la que se produce la transición del silencio al inicio del sonido o bien de un sonido a otro. Puede producirse por un golpe de aire (en un instrumento de viento) o por un golpe de un dedo (al presionar una tecla de un piano, por ejemplo). De ahí la similitud entre "golpear", "tocar" y "atacar" que explica su empleo.

⁴ GAGNÉ, Robert M. (1985). *Conditions of Learning and Theory of Instruction*. Editorial Wadsworth Pub Co.

3.2.- Definición de habilidad y técnicas para su adquisición.

El concepto de habilidad proviene del término latino *habilitas* y hace referencia a la maña, el talento, la pericia o la aptitud para desarrollar alguna tarea concreta.

Según David Kaslow podemos encontrar tres enfoques eficaces para la resolución de problemas o la adquisición de nuevas habilidades: (1) la percepción consciente de las capacidades innatas, de nuestros instintos e intuiciones, (2) el análisis intelectual de un problema, y (3) tratar de imitar a otros.

Algunos problemas se solucionan más fácilmente con uno de los enfoques que con otro. Por ejemplo, muchos músicos mejorarán antes su sonido utilizando eficazmente sus habilidades e instintos nativos que por el análisis intelectual de su producción, o por la imitación de otros músicos. Otros, en cambio lo harán por el proceso de imitación de un referente.

Además Kaslow propone que después de alcanzar una solución satisfactoria, lo mejor es volver a resolver el problema desde otro punto de vista, pudiendo así encontrar más soluciones o una misma solución vista desde diferentes caminos a un mismo problema. No obstante, según contenidos impartidos en la asignatura de Fundamentos de la interpretación, esta estrategia es discutible y no siempre funciona en todos los casos por igual. En ocasiones un nivel de consciencia excesivamente estructurado puede crear, paradójicamente, una imposibilidad de llevar a cabo una acción.

El tercer enfoque -imitando a los demás- proporciona accesos directos a los objetivos, a pesar de que no se pueda imitar completamente a otro músico. “Se puede y se debe, con la conciencia tranquila, utilizar el trabajo de otros como trampolín para mejorar el propio, siempre y cuando se haga en conciencia y en un contexto de habilidades técnicas bien desarrolladas”.⁵ Pero, en ocasiones, incluso con la resolución exitosa de problemas no se dominan todos los aspectos de la técnica. El sentido común sugiere, sin embargo, que se debe tratar de desarrollar todo el potencial al máximo.

Lográndolo, es más fácil que la mayoría de los músicos se sientan satisfechos como para disfrutar tocando un instrumento y desarrollar una carrera profesional satisfactoria.

⁵ KASLOW, D. M. (1996). *Living Dangerously With the Horn ("Problem Solving")*. Birdalone.

3.3- Teorías de distintos profesores de trompa sobre la adquisición de habilidades.

Para adquirir, mejorar y/o mantener las habilidades personales, se han estudiado las teorías expuestas por distintos profesores de trompa que tratan de forma diversa esta problemática. A continuación se describen estos puntos de vista clasificados por categorías. Estas categorías son: 1) sonido, flexibilidad y ataques, 2) respiración, 3) embocadura, 4) técnicas de visualización, 5) sensaciones negativas ante situaciones de presión.

3.3.1.- Sonido, flexibilidad y ataques

Rodolfo Epelde⁶, en un artículo escrito para la International Horn Society⁷, utiliza la analogía como método pedagógico en la enseñanza de la trompa.

Para explicar el funcionamiento del cuerpo a la hora de tocar un instrumento de viento, en este caso la trompa, Rodolfo Epelde compara el cuerpo humano con los instrumentos de cuerda. Afirma que para conseguir un sonido redondo, estable y bien proyectado son necesarios los siguientes elementos:

- Respiración y caja de resonancia. En la trompa una parte de la resonancia proviene del instrumento, pero otra muy importante proviene del cuerpo del instrumentista. Es por esto que una completa respiración y un buen soporte crearán una caja de resonancia mayor y como resultado, un sonido más grande y mejor proyectado. “Dependiendo del registro que queramos tocar necesitaremos una caja de resonancia más o menos grande. Esto explicaría por qué el registro de un violoncello es más grave que el de un violín.”⁸
- Tensión de las cuerdas y producción de la vibración. En el piano y el violín las cuerdas están sujetas sobre un armazón estable que asegura que ese sonido sea predecible, es decir, que cada vez que se toque la misma tecla o se frote en un mismo lugar se obtendrá la misma nota. Esta seguridad y estabilidad en la afinación se conseguirá, en

⁶ Rodolfo Epelde, trompa solista de la Orquesta Nacional de España, profesor de trompa en Musikene (Centro Superior de Música del País Vasco) y asistente del profesor Radovan Vlatkovic en la Escuela Superior de Música “Reina Sofía” de Madrid.

⁷ EPELDE, Rodolfo. *La analogía como método pedagógico en la enseñanza de la trompa*. Obtenido de International Horn Society: <https://www.hornsociety.org/295-newsletter/1091-epelde-es>

⁸ EPELDE, R. (s.f.). *La analogía como método pedagógico en la enseñanza de la trompa*. Obtenido de International Horn Society: <https://www.hornsociety.org/295-newsletter/1091-epelde-es>

el caso de la trompa, “manteniendo inmóviles los músculos de la cara, que harían la función del puente de un violoncello”. Sin embargo, al no estar estos músculos formados por materiales tan rígidos como la madera o el hierro, ni estar diseñados inicialmente para ese fin, se deberá practicar conscientemente hasta conseguir su firmeza e inmovilidad.

Esta tensión de la musculatura facial debe prepararse antes de comenzar cualquier nota, mantenerse durante toda su duración y, algo fundamental, también entre la producción de una nota y la siguiente, lo que proporcionará un buen legato y una articulación homogénea.

Para conseguirlo recomienda utilizar alguno de los ejercicios técnicos de flexibilidad, del estilo de los maestros P. Farkas, D. Bourgue, W. Rider ⁹ entre otros, muy similares todos ellos. Se deben trabajar para conseguir mantener la tensión facial apropiada durante el tiempo necesario. Este trabajo proporcionará seguridad en las emisiones, estabilidad en la afinación, homogeneidad en el sonido y resistencia para poder tocar durante largas sesiones de trabajo. En los instrumentos de cuerda o tecla esta parte del proceso la realiza el constructor del instrumento, pero en los de metal se debe hacer cada vez que tocamos una nota.

Sin embargo, no todos los músculos de la cara deben mantenerse a la misma tensión, ya que una pequeña parte de ellos, los que producen la vibración dentro de la boquilla, necesitan una tensión más controlada y variable (pues son los que crearán la diferencia de frecuencia de las diferentes notas). Rodolfo Epelde compara el labio superior, encargado de iniciar la vibración, con la caña de un oboe. “Si esta caña fuera muy dura necesitaría mucha energía para comenzar a vibrar y, por lo tanto, solo lo haría a partir de *mf* o *f*¹⁰ y, consecuentemente, no podríamos tocar *piano*. Si raspamos la caña, ésta, al

⁹FARKAS, Philip (1956). *The Art of French Horn Playing*.

BOURGUE, Daniel (2000). *Techni-Cor*

RIDER, Wider (2002). *Real World Horn Playing*. California

¹⁰ *mf* : Abreviatura de la indicación dinámica *mezzoforte*

f : Abreviatura de la indicación dinámica *forte*. Son términos italianos internacionalmente establecidos que se utilizan en la notación musical para determinar el grado de intensidad del sonido.

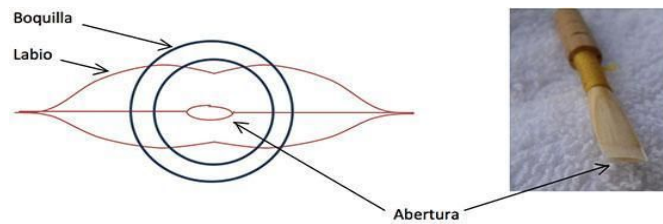


Figura 2. Comparación de la caña de un oboe con la abertura de los labios. Fuente: <https://www.hornsociety.org>

Si no se preparan los labios para que exista esta abertura, la energía que se aplica al aire para comenzar la vibración de una nota (emisión o ataque) se utilizará inicialmente para abrir los labios y no para producir la vibración y el resultado será problemático por varios motivos: el comienzo de la vibración estará retrasado, lo que dará una sensación de inseguridad al no corresponderse con el momento previsto de producirse el sonido; en esta situación el labio tiene que vencer el aire de la emisión creando una resistencia, pues para comenzar la vibración se necesitaría mayor cantidad de energía en el soplo que la necesaria.

La solución que Epelde presenta como la más satisfactoria y que él mismo utiliza a diario tanto para tocar como para que sus alumnos consigan emisiones, ligados y articulaciones más limpias, consiste en independizar la abertura de los labios de la existencia o no de aire atravesándolos. Es decir, crear una separación similar a la que tiene las dos partes de la caña de un oboe antes de que llegue el aire de la emisión, y conservarla hasta la siguiente respiración. En caso de no hacerlo la abertura dependerá de la cantidad de aire que los atraviesa, lo que dificultará:

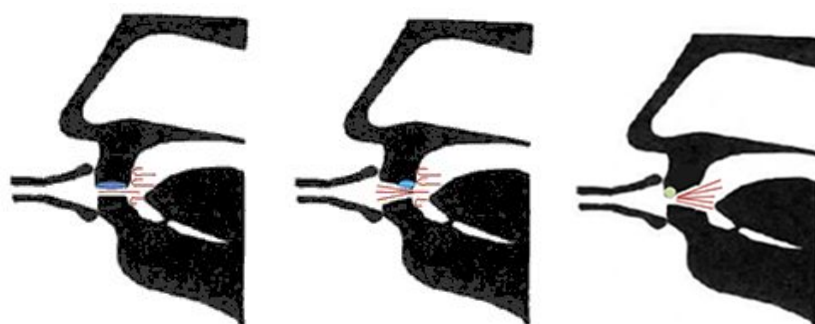
- La claridad de la articulación. Al perderse la energía inicial del aire en la tarea de separar los labios.
- La homogeneidad de la articulación. La abertura interlabial aleatoria provocará que la cantidad y presión de aire que atraviesa los labios sea diferente para cada nota que se articule y se pierda la relación entre el aire que utilizemos y el sonido obtenido.
- La calidad del sonido. Una abertura aleatoria de los labios llevará a que el aire choque cada vez en lugares diferentes, produciendo un color distinto en el sonido para cada nota. Algo parecido al resultado de tocar en un oboe cada nota con una caña diferente o,

en un violoncello, pasar el arco en diferentes puntos de la cuerda a distintas distancias del puente.

- La continuidad del legato. En el instante que se accionan los cilindros para cambiar de nota se cierran los pasos de aire en el instrumento, esto produce un aumento de resistencia y, si no mantenemos firme la abertura entre los labios, ésta se estrechará para aumentar la presión del aire y compensar el aumento de resistencia del tubo. Por el contrario, al terminar el giro del cilindro y abrirse de nuevo el paso del aire, la resistencia disminuirá y el labio volverá a abrirse, produciéndose un legato con huecos y golpes continuos.

Según Epelde, la forma y tamaño de la abertura del labio, vista desde delante, debe ser similar a la de una oboe, pero también es fundamental la forma en que esa abertura se abre hacia el interior de la boca. La zona interna de los labios debe dirigir el aire hacia la parte central del labio superior, formando una especie de cono que enfoque y concentre el aire.

Si esta abertura es pequeña y cilíndrica creará mucha resistencia al paso del aire y un punto de vibración poco eficiente. El sonido será estrecho y será difícil tocar *forte*. En cambio si la abertura fuera cónica, pero abriéndose hacia el exterior, el sonido sería desenfocado, poco claro y sin brillo.



Abertura estrecha

Abertura desenfocada

Abertura enfocada

Figura 3: Comparación de las distintas aberturas. Fuente: <https://www.hornsociety.org>

Según el autor, la solución para una vibración cómoda y limpia implica la creación de un paso de aire entre los labios del tamaño y forma correctos. El tamaño cambiará con la dinámica a la que se desee tocar, pero su forma no.

No todos los alumnos necesitan toda esta información. “Creo que es bueno utilizarla con los que no consiguen un buen sonido debido a un incorrecto equilibrio de las fuerzas de su embocadura, y para mejorar el legato y articulación de la mayor parte de ellos. Podemos comparar el proceso de trabajar nuestra embocadura con el de un oboísta, que necesita conocer el tipo de raspado de la caña que más le conviene y, una vez encontrado, repetirlo regularmente.”¹²

3.3.2.- Respiración

Según W. Rider, *“Horn playing is about 90% breathing, 10% attitude, and rest fits in there somewhere”*¹³, por tanto, el músculo del diafragma desempeña un papel en la respiración pero también lo hacen muchos otros músculos. Según esta idea, la teoría de que hay que presionar el diafragma porque se relaja al exhalar es falsa ya que el diafragma se flexiona al inhalar. Un énfasis excesivo en un conjunto de músculos solo crea tensiones y desequilibrios que evitan el uso eficiente del aire.

Biológicamente, cada uno tiene una capacidad de aire ligeramente distinta y es por ello por lo que se debe aprender a utilizarla al máximo para lograr mejores resultados.

El cuerpo sabe bien cómo tomar aire y sacarlo, pero hay que aprender a respirar profundamente y a observar lo que se siente para poder repetirlo más de una vez.

Rider propone inhalar sin ningún tipo de constricción, ni ruido, dejar caer la mandíbula a una posición abierta y naturalmente relajar los músculos del pecho para que se pueda mover el aire hacia dentro y hacia fuera rápidamente creando un ligero sonido o sensación de “haaaha” a medida que se alcanza la profundidad del aire cálido.

En su libro “Real World Horn Playing” Rider sugiere el siguiente ejercicio:

¹² EPELDE, Rodolfo. La analogía como método pedagógico en la enseñanza de la trompa. Obtenido de: International Horn Society: <https://www.hornsociety.org/295-newsletter/1091-epelde-es>

¹³ “*Tocar la trompa es aproximadamente 90% de respiración, 10% de actitud, y el resto podemos ponerlo en algún lugar*”- Rider, W. (2002). Real World Horn Playing. Pág. 4

“Prueba a tocar alguna nota teniendo esta sensación y analizarte. ¿Te sientes tenso o relajado? ¿Tienes más aire en los pulmones que habitualmente? Respira una vez haciendo constricción y ruido, como si tuvieras los dientes juntos, ¿sientes la diferencia? ¿Las tensiones añadidas?

Una vez hecho esto, coloca las manos en la caja torácica, en las costillas, en la espalda, y nota como todo se ensancha. Puede ayudar a sentir la sensación de cantidad.

Para conseguir un ataque fuerte, seguro y efectivo, mantén relajada la embocadura y garganta y utiliza tu cuerpo para aumentar la velocidad del aire. Es distinto gritar “hah” que “ughh”. La segunda opción es más tensa y la calidad del sonido baja.¹⁴

Después de haber aprendido a entrar el aire hay que saber utilizarlo bien, de manera constante y asegurándose que la única resistencia sean tus labios y no tu garganta o cualquier otra parte de tu cuerpo.

3.3.3- Embocadura

Tener una buena embocadura para tocar la trompa es algo extremadamente necesario para el éxito y es algo que se puede enseñar. Hace no muchos años se suponía que si se le daba a alguien una trompa para tocar encontraría su embocadura "natural". Aquellos que la encontraron tuvieron éxito, el resto eran considerados como "inadecuados" para el instrumento. A diferencia de lo que suele ocurrir actualmente, muchos maestros creían que no se podía cambiar la embocadura "natural" de una persona. Incluso se utilizaban diferentes tipos de embocadura dependiendo del registro que se quería utilizar o tocar, dependiendo de la propia especialización (trompa grave o aguda).

A partir del romanticismo, los compositores quisieron encontrar nuevas posibilidades para el instrumento. Empezaron a investigar cómo adquirir una embocadura más versátil que proporcionara flexibilidad en todo el registro del instrumento. Los libros más conocidos que plasmaron esta tendencia fueron "The Art of Horn Playing¹⁵", de Philip Farkas, publicado en 1956 y también "The Art of Brass Playing¹⁶".

¹⁴ Ejercicio propuesto por Wendell Rider en el libro *Real World Horn Playing* página 4-5.

¹⁵ FARKAS, Philip (1956). *The Art of Horn Playing*. Editorial Art of.

¹⁶ FARKAS, Philip (1962). *The Art of Brass Playing*. Wind Music, Inc.

El mismo Rider pidió ayuda al maestro Farkas cuando tenía algunos problemas de embocadura y le fue de gran ayuda. Después de diversas experiencias propias sobre los libros e indicaciones de Philip Farkas, Rider escribió sus conclusiones a cerca de la embocadura de los trompistas.

Primero de todo, Rider afirmó que si se posee una buena posición y se usa el aire de manera correcta, la mayoría de las otras indicaciones se solucionan solas y lo único que se debe tener en cuenta es evitar los malos hábitos.

La primera norma general que Rider observó fue dónde colocar la boquilla con el fin de que sirviera como punto de partida para poder tocar todos los registros de la trompa. Según Rider es necesario establecer el borde exterior-inferior de la boquilla justo por encima de la línea muscular del labio inferior. Esto hace que la línea muscular evite que la boquilla se mueva (sobre la piel del rostro) y proporcione un buen punto de agarre para la embocadura. Así la parte superior cae en la boquilla de forma natural y relajada.

“Atrapa el borde exterior de la boquilla en la línea muscular desde arriba y luego inclina los labios de la boquilla. Los labios no se tienen que mover durante este proceso. Ya que hay muchos estudiantes que quieren mover el labio para sentir el enfoque. Es muy importante que esto no suceda. En este punto, si ha hecho esto correctamente, ha encontrado la "posición natural “. Una vez hecho esto, hay que dejar que el alumno sienta esta posición sin tocar nada. Seguidamente que sople aire con esta configuración. Y para finalizar, que toquen un par de notas fáciles y observen cómo se sienten.”¹⁷

Igualmente, Rider desmintió el concepto de “buena posición” como la proporción de 2/3 de boquilla a la parte superior y 1/3 a la inferior, ya que esta proporción no es viable para todos porque cada uno tiene un grosor de labio diferente. Afirmó que los músculos del labio superior deben poder moverse libremente. Estos son los músculos "finos" de la embocadura. Se debe mantener el control de los músculos de la barbilla, lo que realmente ayuda a flexionarla. También es necesario mantener el control de la esquina de los labios para que la vibración no sea descontrolada. Para todos estos inconvenientes en la posición, aconsejó el uso de un espejo colocado en un soporte. Al mirarse en un

¹⁷ Indicaciones sobre la embocadura encontradas en el libro *Real World Horn Playing* de W. Rider, página 8.

espejo mientras se corrige la posición hace que se obtenga un *feedback* visual instantáneo, lo que ayudará al aprendizaje de la sensación.

Otra de las características importantes que observó Rider fue a cerca de los músculos que se encuentran fuera de la boquilla. Estos necesitan evitar que se formen bolsas de aire y, en el registro superior, deben convertirse en el "embudo de fuerza y energía" que soporta las flexiones más pequeñas dentro de la boquilla. "Si observas a algún instrumentista de metal, se ve poco o ningún movimiento en la cara fuera del medio que no hay flexión de estos músculos faciales. Todo lo contrario. No desea sobrepasar y crear la tensión de deshacer, pero necesita la firmeza apropiada para el registro."¹⁸

Seguidamente Rider observó cómo la vibración para las notas con una frecuencia más alta son más pequeñas y viceversa. Hacer la abertura menor y acercar los labios sin apretarlos podría ser una forma de realizarlo (sin llevarlo al extremo). Según Rider, si los labios están alineados y no superpuestos, la vibración continuará siempre y cuando no se apriete demasiado o se presione completamente los labios. "Se debería poder sentir que usted está controlando el movimiento muscular y no solo está presionando más. El registro agudo no es una cuestión de fuerza. Es una cuestión de toque. Simplemente no olvide la velocidad del aire."

En cambio para el registro grave observó que no se debe desplegar demasiado el labio inferior a medida que desciende. "Uno de los errores más grandes que puedes cometer es dejar que tu labio inferior flote lejos de tus dientes. Necesita apoyo al igual que el labio superior se pone automáticamente. Relaja el labio superior mucho más que el labio inferior a medida que bajas el tono. Recuerde, necesitará fijar el labio inferior para volver al tono, por lo que si lo suaviza demasiado, será difícil recuperarlo para un movimiento rápido hacia arriba."

El aspecto más importante a tener en cuenta, según Rider, es que ninguna embocadura funcionará sin soporte aéreo. Siempre hay que asegurar que se trabajan problemas de embocadura con un soporte aéreo.

Rider aconsejó que si se está trabajando en un cambio de embocadura, se sea paciente. "No es divertido. Comience con su rango medio y trabaje en ambas direcciones. Los

¹⁸ RIDER, Wendell (2006). *World Horn Playing*. Wendell Rider Publications (Edition 2). Página 8.

mejores tonos y escalas simples, o partes de escalas, son las mejores. Tome suficientes descansos. La fatiga le devolverá los viejos hábitos. Use un espejo y no piense demasiado, simplemente observa e intenta memorizar las sensaciones. Muévete gradualmente para que no vuelvas a caer en malos hábitos. Siente el apoyo aéreo. Piensa positivamente. Y recuerda que después de este gran esfuerzo todo va a ser mucho más fácil.¹⁹

3.3.4- Técnica de visualización

La ejercitación mental es una forma de practicar cualquier actividad que conlleve la conjunción de físico y mente a través de la imaginación, es decir, recrear con el pensamiento los movimientos y el resultado de estos.

A finales de los años 80, la pianista y profesora de piano Tatjana Orloff-Tschekorsky empezó a buscar una solución a un problema que tenía con sus alumnos: “con los años consiguen un considerable nivel técnico pero no pueden librarse de un problema: no pueden tocar las obras sin quedarse atascados.”²⁰ A pesar de buscar la solución durante mucho tiempo y pedir consejo a numerosos psicólogos y médicos de distintas especialidades, su esfuerzo no tuvo demasiado éxito. Finalmente encontró un método llamado “la ejercitación mental” que fue utilizado con éxito durante muchos años en la rama del deporte.

En 1988 Tatjana Orloff-Tschekorsky empezó a trabajar con la Escuela Superior de Deportes de Colonia para conseguir aplicar este método al estudio del piano, y después de investigar durante varios meses decidió probarlo con cinco alumnos.

El resultado de este experimento fue positivo, los cinco alumnos tuvieron una mejoría asombrosa tanto en la fluidez como en la rapidez del aprendizaje y la seguridad al tocar. Seguidamente, en 1992, fundó el instituto para la Ejercitación mental.

Su método se basa en tres fases:

¹⁹ Indicaciones sobre la embocadura encontradas en el libro *Real World Horn Playing* de W. Rider, pág. 8

²⁰ KLÖPPEL, R. (2007). *Ejercitación mental para músicos*. Madrid: MundiMúsica ediciones, S.L. página 98.

- La relajación: antes de imaginar el movimiento o empezar a tocar hay que encontrar en estado total de relajación, para ello hay que practicar alguna técnica de relajación que sea efectiva y que tampoco conlleve un tiempo demasiado elevado.

- Representación: una vez conseguida la relajación, el siguiente paso es representar el sonido y los movimientos que lo provocan, siguiendo la partitura (o de memoria) con los ojos cerrados. Para hacer este ejercicio es necesario conocer los movimientos. Por eso, Tatjana Orloff-Tschekorsky recomienda dividir la obra por fragmentos.

“Se debe imaginar en el tempo que nos permita poder visualizar y sentir todo con calidad. Una forma eficaz es utilizar el metrónomo e ir aumentando el tempo con precaución.”²¹

Tatjana Orloff-Tschekorsky insiste en la importancia de no dejar pasar faltas. Ejecutar los fragmentos con mucha exactitud y precisión. La duración máxima de este ejercicio no puede exceder de 45 minutos sin descanso.

- Ejecución: por último, después de trabajar mentalmente, se tocará el tramo que se ha trabajado al tempo que se ha imaginado.

Según las conclusiones de Tatjana Orloff-Tschekorsky, las ventajas de este método de estudio son poder sustituir el estudio físico en muchas ocasiones y reducir el tiempo necesario de preparación de la obra. Otra de las ventajas es la reducción de tensiones al tocar como la eliminación de fallos o vicios. (Klöppel, 2007)

Es importante tener en cuenta que esta clase de ejercicios necesita un control de la capacidad de visualización, por lo que cuanto más desarrollada se tenga esta capacidad más efectivos serán los resultados.

Paulina Derbez²² explica un ejercicio diario previo para ir desarrollando la capacidad de percibir y sentir sensaciones físicas mentalmente: La primera indicación de Paulina Derbez es realizar este ejercicio con regularidad, y así, cada vez, poder tener una sensación más nítida.

²¹ KLÖPPEL, R. (2007). *Ejercitación mental para músicos*. Madrid: MundiMúsica ediciones, S.L. página 101

²² Paulina Derbez es una de las violinistas mexicanas más prodigiosas, en la actualidad. Miembro de la Ontario Philharmonic, del Dúo Luna Derbez-Salazar y del trío Incontro. Asimismo, directora artística de México Contemporáneo Foundation. También escribió el libro: *El Músico Consciente* (2013). Editorial Ink.

A continuación se muestra una serie de pautas dadas por Paulina Derbez para desarrollar la técnica de visualización²³. Primero de todo la autora pretende, con este sencillo ejercicio, empezar a ejercitar el propio músculo mental:

1. Elegir un lugar donde no seas interrumpido y tomar asiento en una silla. Endereza tu espalda naturalmente, sin rigidez, y siente tus pies bien plantados en el suelo.
2. Realiza respiraciones lentas y profundas con tu abdomen. Al inhalar cuenta 4 tiempos y al exhalar otros 4 tiempos más.
3. Imagina ahora que tomas entre tus manos una fruta, como una manzana, trata de sentir en tu mente la textura de la fruta y su olor. Puedes realizar este paso con varios tipos de fruta.
4. Imagina que bebes agua.
5. Imagina que le coges la mano a alguien.

El anterior ejercicio ayuda a desarrollar la capacidad de sentir y percibir sensaciones físicas mentalmente. Hecho de manera regular facilitará la práctica de la visualización en el ejercicio mental-musical. Seguidamente Paulina muestra una serie de pautas para trabajar la visualización de una manera más concreta (musicalmente).

1. Realiza varias respiraciones abdominales lentas y profundas. Repasa mentalmente todo tu cuerpo, relajando cada parte de él a través de la respiración.
2. Escoge un pasaje de una obra musical en estudio.
3. Imagina a detalle los sonidos de dicho pasaje, la calidad que quieres escuchar y la dirección musical a dónde quieres llevarlo.
4. Ejecuta el pasaje.
5. Ahora visualízate a ti mismo tocando la misma sección con el nivel técnico y musical al cual deseas llegar. Debes hacerlo desde el punto de vista de tu ejecución hacia el público, NO como si te observaras de afuera. Realiza este paso un mínimo de 3 veces.
6. Vuelve a ejecutar el mismo pasaje musical y anota tus reflexiones al final del proceso.

²³ *Visualización. Elemento fundamental en el estudio cotidiano instrumental*: <http://paulinaderbez.com>

3.3.5.- Sensaciones negativas ante situaciones de presión.

La ansiedad es una sensación muy común entre los músicos. Según un estudio²⁴ elaborado por José Ballester, profesor de piano en el Conservatorio de Música de Murcia, uno de cada tres músicos sufre ansiedad escénica, e incluso uno de cada cinco alumnos deciden abandonar sus estudios de música por esa causa.

La ansiedad, así como José Ballester la define es “un temor o angustia irracional que aparece ante la actuación en público y que condiciona la musculatura y la concentración del músico”²⁵. Y no sólo ante actuaciones en público, sino delante de situaciones de estrés o presión.

Aun así, los nervios son “impredecibles”, y van mucho con la personalidad de cada uno. Sin embargo, hay rasgos comunes en los artistas.

“Los músicos somos muy perfeccionistas, y la preocupación excesiva por los errores y por las expectativas emocionales hacen que se disparen los niveles de ansiedad escénica”. Apunta José Ballester.

Para resolver este problema Guillermo Dalia²⁶, en su libro *Cómo superar la ansiedad escénica en músicos*²⁷, explica la necesidad, primero de todo, de reconocer las primeras señales de ansiedad. Para esto, es útil llevar un registro de los momentos de ansiedad que se experimenta y junto a ello, sus características como la intensidad (del 0 al 10) y las primeras señales que se notaron (tensión en el estómago, taquicardia, temblor...)

Una vez se empieza a reconocer los primeros síntomas de la ansiedad, Guillermo Dalia propone un entrenamiento de relajación organizado en distintas etapas. Como consejo general importante, todas las etapas se tienen que empezar con sensación de relajación, para ello se debe respirar por la nariz y echar el aire por la boca repitiendo a uno mismo

²⁴ BALLESTER MARTINEZ, José (2015). *Un estudio de la ansiedad escénica en los músicos de los conservatorios de la Región de Murcia*. www.tdx.cat/bitstream/10803/307540/1/TJBM.pdf

²⁵ En una entrevista hecha el 5 de Agosto del 2015 por LA VERDAD, diario de Murcia.

²⁶ Guillermo Dalia Cirujeda es Doctor en Psicología. Licenciado por la facultad de Psicología de la Universidad de Valencia. Especialista en Psicología Clínica. Psicólogo especializado en la interpretación musical.

²⁷ DALÍA, Guillermo (2004). *Cómo superar la ansiedad escénica en músicos*. Edición MUNDIMUSICA

la palabra “relax” u otra que propiamente se elija repitiéndolo tantas veces como haga falta.

La **primera etapa** es la relajación progresiva, tiene una duración entre 15 y 20 minutos. Consiste en la división del cuerpo en varios grupos musculares alternando la tensión y la relajación. El objetivo de este ejercicio consiste en aprender a ser más consciente de las partes del cuerpo que habitualmente están más tensas. En cada grupo de músculos la tensión debe mantenerse entre 5 y 7 segundos, y la relajación entre 15 y 20. Para conseguir un buen resultado, Guillermo Dalia aconseja practicar todos los días registrando el tiempo empleado y el grado de relajación durante dos semanas de práctica antes de pasar a la siguiente etapa.

La **segunda etapa** es se centra en la distensión muscular. Tiene igualmente una duración de unos 5 o 7 minutos. En esta fase la meta es reducir el tiempo de relajación omitiendo los ejercicios de tensión. Consiste en seguir detectando los músculos que están más tensionados y relajarlos por separado. “Si existe alguna dificultad en relajar un determinado grupo de músculos puedes tensarlo brevemente (1 segundo) para localizarlo y notar las sensaciones que tenemos al relajarlo”²⁸

Dalia aconseja realizar este ejercicio diariamente durante 2 o 3 semanas y llevar a cabo unos 15-20 ejercicios.

La **tercera etapa** consiste en aumentar el “poder” de la sensación de relajación cuando se respira y se piensa la palabra “relax”. Esto sirve para acostumbrar al cuerpo a la sensación de relajación cuando se expulsa el aire y se piense esta palabra. Dalia propone para ello grabar una cinta donde se diga a uno mismo “inspira”...“relax” y así posteriormente poder realizarlo. El objetivo es terminar con una sensación de relajación total. Esta fase dura entre 2 y 3 minutos. Dalia propone practicarla durante 1 o 2 semanas. Como también, esta secuencia, un par de veces en cada ensayo llevando un registro del tiempo empleado.

La **cuarta etapa** es la relajación diferencial, dura entre 60 y 90 segundos. El objetivo de esta etapa es aprender a relajarse en las actividades cotidianas, sobretudo en la práctica

²⁸ Ejercicio de relajación propuesto por Guillermo Dalia en el libro *Cómo superar la ansiedad escénica en músicos (2004)*. Edición MUNDIMUSICA

musical. Según Dalía muchas de las actividades que se hacen día a día requieren tensión en distintas partes del cuerpo, pero la clave está en evitar la tensión innecesaria. Empezar por la relajación controlada por estímulos en el primer ensayo puede ser un buen comienzo. Iniciar un movimiento distintas partes del cuerpo y al mismo tiempo se mantendrá relajado el resto.

“Estos son los movimientos:

- Abrir los ojos, mirar alrededor de la habitación sin mover la cabeza.
- Mirar alrededor movimiento los ojos y la cabeza
- Levantar un brazo manteniendo el resto del cuerpo relajado.
- Levantar una pierna manteniendo el resto del cuerpo relajado”

Durante este ejercicio hay que buscar señales de tensión del cuerpo y relajar todas las partes que no estén implicadas en el movimiento.

Dalia insiste en la importancia de practicar este ejercicio haciendo distintas actividades. Y recomienda practicar esta fase durante 1 o 2 semanas.

Finalmente vendría la **quinta etapa**, la relajación rápida. Como su nombre indica, la meta es reducir el tiempo que se invierte en la relajación y automatizar al máximo las habilidades de relajación. La duración que se propone está entre los 20 y los 30 segundos. Consiste en relajarse en diversos momentos del día, no sólo en situaciones de actividad musical. Es importante practicar unas 15-20 veces al día en situaciones no estresantes durante 1 o 2 semanas: “Se puede utilizar los siguientes pasos: 1) Hacer 2 o 3 respiraciones profundas. 2) Pensar “relax” al expulsar el aire. 3) buscar cualquier tensión corporal y relajarla. “²⁹

Una vez que se ha pasado por todas las fases Dalia insiste en la importancia de saber que las técnicas de relajación son habilidades que necesitan práctica. Por esa razón, al principio, no se debe esperar controlar la ansiedad con la relajación, sino trabajando gradualmente.

Para ayudar a mantener los logros alcanzados se debe explorar el cuerpo buscando algún punto de tensión al menos una vez al día, en general. Una vez controlado el

²⁹ Ejercicio de relajación propuesto por Guillermo Dalia en el libro *Cómo superar la ansiedad escénica en músicos (2004)*. Edición MUNDIMUSICA

cuerpo, es importante aplicarlo al estudio poco a poco. Primero tocando notas largas, luego escalas e ir añadiendo pasajes que generen más tensión corporal.

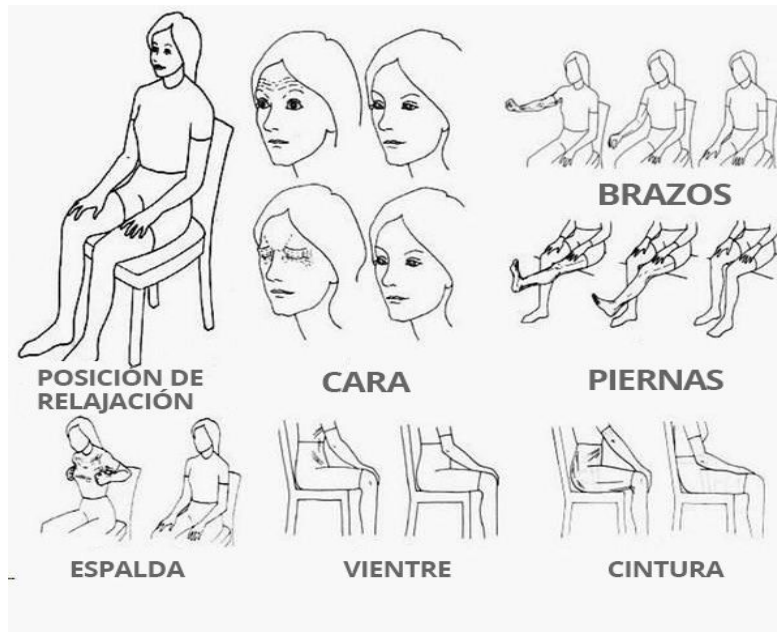


Figura 4: Ayuda visual para una buena posición en los ejercicios de visualización. Fuente: <http://es.velitessport.com>.

4.- MARCO PRÁCTICO

4.1. Chequeo y plan de estudio.

Una vez elaborado un marco teórico se ha realizado un chequeo de las habilidades técnicas musicales que se creen necesarias con el fin de saber qué debemos mejorar y qué debemos mantener.

Con ello se pretende confeccionar un método de estudio que englobe todas nuestras necesidades con la finalidad de conseguir mejores resultados.

Para reflejar los resultados de forma clara y concisa, se ha diseñado una tabla y se han ordenado en las filas los elementos o ejercicios a trabajar destinando las columnas al registro de las repeticiones (diez columnas, una por cada repetición).

Se ha elegido una serie de ejercicios recomendados por distintos profesores, y se han repetido diariamente anotando el número de fallos y aciertos.³⁰

Finalmente, una vez realizado este proceso, se ha podido elaborar un plan detallado de intervención y se ha propuesto un plan de estudio individualizado que, partiendo de una serie de expectativas personalizadas, pueda ayudar a alcanzar los objetivos de mejora que se persiguen.

El plan ha tenido una duración de 5 meses y ha sido estructurado de la siguiente manera:

4.2.- Plan de estudio técnico.

El plan de estudio técnico ha consistido en la estructura del estudio diario del instrumento, en este caso la trompa, enfocado directamente a las habilidades vistas anteriormente en la primera tabla de chequeo.

El objetivo del plan de estudio técnico ha sido la mejora de habilidades como, por ejemplo: conseguir un mejor sonido (un sonido más rico en armónicos), un staccato más ligero, una mejor sincronización de aire, dedos y lengua, confianza en los primeros ataques, una mayor flexibilidad, perfeccionar y controlar una mejor afinación, aumentar

³⁰ Ver la primera tabla en Anexo 1.

la propia capacidad pulmonar mejorar nuestra concentración como también reducir la sensación de ansiedad en circunstancias de mayor exigencia.

Seguidamente se muestra una tabla elaborada con una serie de habilidades y ejercicios técnicos concretos recomendados por distintos profesores:

HABILIDADES	EJERCICIOS PARA MEJORAR/MANTENER
Flexibilidad	Método Farkas (intervalos, arpeggios), pedales, Suites de Bach.
Picado simple	Punto de partida: negra=112 // Escalas, intervalos, notas repetidas. Objetivo final óptimo: negra=125.
Picado doble	Punto de partida: negra=130 // Escalas, intervalos, notas repetidas. Objetivo final óptimo: negra=140
Ataques	Escalas. Exigir perfección en los primeros ataques. Aumentar la sensación de seguridad.
Sonido	Notas largas, Suites de Bach, piezas cortas del romanticismo.
Capacidad pulmonar	Ejercicios de aire recomendados por distintos profesores.
Concentración	Técnica de visualización.

Para ello se empezó organizando una estructura basada en sesiones de estudio de una hora, con diez minutos de descanso entre sesiones.

Después, cada semana, se propuso unos objetivos técnicos focalizando el estudio en dos o tres aspectos concretos y utilizando, para ello, ejercicios técnicos proporcionados por distintos profesores o aprendidos en el marco teórico del trabajo de investigación. Paralelamente, se ha llevado un seguimiento diario de la evolución obtenida.

También se propusieron unos objetivos generales de estudio:

- De lunes a viernes, un mínimo de 4 horas dedicadas al estudio de la trompa.
- De sábado a domingo, un mínimo de 6 horas dedicadas al estudio de la trompa.

4.3.- Plan de estudio enfocado a la obra.

Una vez elaborado el plan de estudio técnico se ha querido introducir el estudio de la obra elegida. La principal obra trabajada en el estudio estructurado ha sido el *Segundo Concierto en Mib* de R. Strauss para trompa y orquesta. Se ha llevado a cabo un estudio por fases recomendado por Rafael García³¹ en una charla impartida en la Escuela Superior de Música de Catalunya:

Fase de lectura- fase de detalle- fase de conexión- fase de concierto.

La fase *de lectura* abarca el primer contacto con la obra y el texto: analizarla, solfearla, hacer anotaciones e incluso escuchar una versión siguiendo la audición con la partitura pueden ser buenos métodos de lectura. Es importante tener sumo cuidado en la realización de esta fase para no crear vicios innecesarios que más tarde cueste trabajo eliminar.

La fase *de detalle* consiste en dividir la obra en pequeños fragmentos e ir trabajándolos por separado, tanto técnicamente como musicalmente. Es importante saber qué idea musical se quiere en cada pasaje y practicar hasta asimilarla por completo.

La fase *de conexión*, como el nombre indica, consiste en unir los fragmentos divididos en la fase anterior. No es lo mismo un pasaje solo que con una visión más ampliada de su contexto. Además, en ocasiones, “estudiar una pieza sólo por pasajes construye fisuras en el proceso de aprendizaje que pueden provocar lapsus al tocar la obra en público”.³²

Para finalizar, estaría la fase *de concierto*. En esta fase el objetivo es la preparación para tocar la obra en una situación parecida a la de un concierto. Es decir, es conveniente buscar una situación que produzca nervios (delante de compañeros, profesores...etc.), como también utilizar ropa similar a la que se empleará en el concierto para experimentar así la sensación corporal que se tendrá ese día. La finalidad es la práctica

³¹ Psicólogo y profesor en el Conservatorio Superior de Música de Aragón

³² Según contenidos explicados en la asignatura “Fonaments de la pràctica interpretativa” de la Esmuc impartida por el Dr. Rafael Salinas.

de la propia concentración reproduciendo un simulacro del concierto para controlar nuestra ansiedad y niveles de adrenalina así como para entrenar la percepción de una situación diferente al día a día, cuando nos hallamos en “situación de confort”.

4.4.- Plan de hábitos

Para terminar de completar el plan de estudio también se han querido modificar los hábitos personales para mejorar el rendimiento y, por consiguiente, acercarse al objetivo deseado.

Se ha elaborado una serie de objetivos basándose en escritos y recomendaciones de distintos profesores:

- Mejorar la actividad física: practicar natación dos días a la semana.
- Adoptar una dieta equilibrada, beber 2 litros de agua al día.³³
- Optimizar el descanso y la calidad del sueño: dormir un mínimo de 8 horas.
- Reducir la sensación de estrés: ducharse por las noches para mejorar la calidad del sueño y el descanso.

Una vez realizado cada apartado se ha confeccionado el método completo³⁴ conjuntamente a un diario en el cual, antes de empezar cada semana, se ha elaborado un esquema de objetivos contestando las siguientes preguntas: ¿qué quiero conseguir? ¿Qué quiero mantener? ¿Cómo lo quiero conseguir/mantener?

Igualmente, al final de la semana, se ha seguido un diario en el que se han ido anotando las sensaciones obtenidas, los factores que han impedido cumplir los objetivos propuestos y los factores, por el contrario, que han ayudado a que se cumplan.

Para mostrar la estructura que se ha seguido en el método completo de estudio (el seguimiento de cinco meses) se ha elaborado una tabla de un día concreto del diario de estudio.

³³ BASULTO, Julio. Secretos de la gente sana. (2012)

³⁴ Se ha elaborado un método de estudio y se ha llevado a cabo durante cinco meses (Desde octubre hasta marzo)

Objetivos semanales. (Del 6 al 12 de Noviembre).	Estructura horaria. (Lunes día 6).	
Objetivos técnicos: sonido y primeros ataques. Objetivo obra musical: Fase detalle introducción	7:00 Levantarse 8:00 Calentamiento (Farkas, suites, sonido) 10' descanso 9:10 Técnica: ataques, flexibilidad, picado simple. 10' Descanso 10:20-11:30 Estudio de la obra (R. Strauss).	Introducción, velocidad lenta, en posición en fa. Trabajar sonido. 11:30 Tareas en la biblioteca. 13:30 Comer, tareas domésticas. 16-19 Estudio estructurado siguiendo el esquema anterior. 19:30 Natación 21:00 Cenar 22:30 Dormir

4.5.- Análisis de la partitura.

La parte del estudio que se dedica al *Concierto n° 2* de R. Strauss también incluye un análisis interpretativo, más en profundidad que el primer análisis efectuado en la fase *de lectura*, de manera que nos sea útil a la hora de trabajarla.

El análisis se elaboró en la fase *de detalle*. En esta fase el objetivo era trabajar secciones o pasajes dificultosos para ir perfeccionándolos y lograr adquirir un control sobre ellos. Aun así, la recomendación de Rafael Salinas fue no perder la visión global de la obra, y combinar el estudio de pasajes con secciones más amplias y evitar así la segmentación cognitiva mencionada antes.

El concierto n.2 de R.Strauss fue compuesto en el año 1942. Apareció sin dedicación pero lo más probable es que fuese en honor a su padre. Se estrenó en Salzburgo el 11 de Agosto de 1943. El solista fue Gottfried vom Freiburg, junto a la filarmónica de Viena dirigida por Karl Böhm. El concierto está compuesto por tres movimientos, *Allegro*, *Andante con moto* y *Allegro molto*. En el presente trabajo, para poder acotar la dimensión del escrito al objeto de estudio, sólo se tratará el primer movimiento.

Todo el primer movimiento está basado en distintos motivos contrastados entre sí. El movimiento no tiene ninguna forma concreta, se podría decir que tiene carácter de

poema sinfónico³⁵. También, por la forma en que presenta los motivos y los desarrolla a través de la trompa y los otros instrumentos de la orquesta se podría decir, a grandes rasgos, que se trata de una derivación del tema y variaciones.

Para entender bien el material que utiliza Strauss y poder hacer diferencia de carácter se ha analizado el movimiento dividiéndolo en distintas partes, dependiendo del material compositivo que utiliza.

El concierto se inicia con una introducción (desde el compás 1 al 10) a modo de cadencia donde expone 3 motivos o temas que se repiten en toda la obra.

(Figura 5)³⁶



Motivo basado en octavas y seguidamente arpeggios. Tiene carácter “de cacería” buscando el sonido original de la trompa (“trompa natural”).

Las octavas al igual que los arpeggios naturales, es decir, arpeggios dentro de la serie armónica de la trompa natural en mi b caracterizan tanto el primer movimiento como el tercero. Strauss lleva este motivo al límite pasando los arpeggios por distintos grados de la tonalidad.

(Figura 6)³⁷



³⁵ Género musical que busca enfocar la composición en la supuesta capacidad de la música si no para describir, sí al menos para evocar y sugerir situaciones, escenas, paisajes, estados de ánimo, caracteres de personajes, climas poéticos, hilos narrativas o tensiones dramáticas.

³⁶ Figura 5: Compases 1-2 Motivo “de cacería”

³⁷ Figura 6: Compases 3-4 Segundo motivo



(Figura 7)³⁸

El segundo motivo tiene un carácter distinto, más ligero. Es un pasaje muy parecido al solo de trompa de Till Eulenspiegels lustige Streicher, poema sinfónico que Strauss estrenó en 1895.



(Figura 8)³⁹

Y por último, el tercer motivo. Strauss lo construye anacrúsico con la intención de que sea ligero y alegre. Uniéndolo con otro motivo contrastante basado en escalas ascendentes en legato. Va apareciendo por los distintos instrumentos de viento creando una sensación camerística.

El anterior material termina con un puente, siguiendo con el estilo cadencial, para unir la introducción con la primera parte. La primera parte (empieza en el 1 de ensayo hasta el 5) tiene un carácter lírico. Strauss explota al máximo el motivo de los arpeggios (imagen 2). Como material de conexión Strauss utiliza las escalas ascendentes que nos muestra anteriormente en la introducción. (Imagen 4.) Finalmente, en la introducción de la primera parte se empieza a introducir el tercer motivo de carácter más ligero.

La segunda parte del movimiento (Desde el número 8 al número 11) viene introducida por un tema lírico terminado con un cambio de tempo: algo más tranquilo "*Etwas gemächlich*". En esta parte Strauss desarrolla el tercer motivo. Se caracteriza por la ligereza y un sonido camerístico, la abundancia de sonido pasa a un segundo papel y predomina el ritmo.

³⁸ Figura 7: Compases 5-6

³⁹ Figura 8: Compases 7-10

El motivo va pasando por distintos instrumentos, al principio al clarinete, después a la trompa, también a los violines y más tarde al oboe.

Seguidamente nos encontramos con la tercera parte del movimiento, del número 11 al 14. Strauss cambia la dinámica por completo, desarrollando el cuarto motivo, las escalas *legato* que sirven como nexo de todos los motivos. Esta parte empieza con la trompa sola en *forte* pero más tarde aumenta la instrumentación creando una fuerte dinámica general. También utiliza las octavas con las que empezó el movimiento (compases 1-2).

Contrastando con la tercera parte volvemos a un clima ligero y en piano, la cuarta parte. (Del 14 al 15 de ensayo) Strauss desarrolla el segundo motivo alternándolo con el tercero y también con el cuarto. Esta parte se va desarrollando de manera que todo apunta a que es el final del movimiento. Strauss empieza a utilizar todos los motivos anteriores y, cada vez más, con menos espacio entre ellos. Poco a poco la instrumentación va aumentando como también la dinámica general, terminando con unos arpeggios naturales en la tonalidad principal, Mi b M.

Pero, sorprendentemente, Strauss no termina aquí el movimiento. Escribe un tema totalmente distinto con tresillos de negra, recordando al ritmo inicial pero de una manera más lírica y carácter de segundo movimiento. De esta forma une el final del primer movimiento con el inicio del segundo, un andante con moto cantábile caracterizado por una preciosa melodía.



(Figura 10)⁴⁰

⁴⁰ Figura 10 : Número 20.

4.6.- Evaluación

4.6.1- Evaluación y análisis de los planes de estudio.

El análisis de los planes de estudio fue elaborado al final de cada semana con la ayuda de un diario de estudio.

Para ver una visión general de los resultados se ha elaborado un gráfico de líneas en el que aparece evaluada del 1 al 10 cada semana dependiendo de los objetivos cumplidos.

Este gráfico presenta dos líneas. Una mide la consecución de los objetivos propuestos en relación a nuestros hábitos de vida y la otra línea mide los objetivos centrados en el estudio técnico de la trompa.

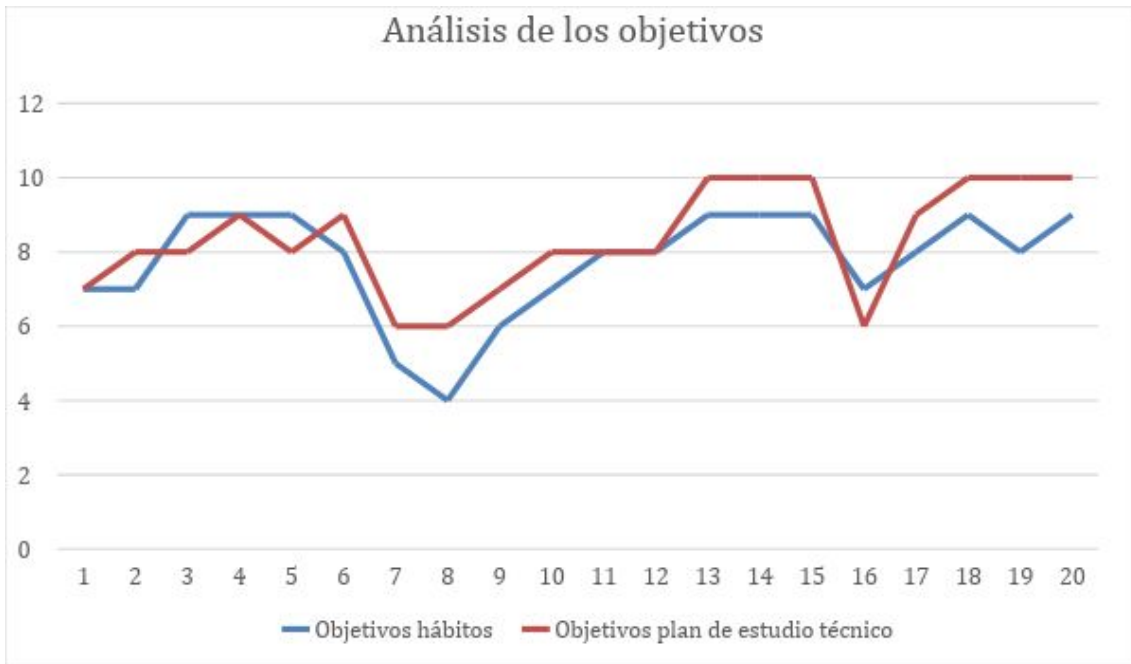


Figura 10 : Tabla de medición de objetivos. Fuente: elaboración propia

Las primeras semanas fue complicado adaptarse a unos nuevos hábitos, aun así, a mediados del primer mes (noviembre) los horarios se fueron normalizando. A raíz de esos nuevos hábitos la sensación experimentada fue de un mayor descanso y una sensación de tener mejor organización lo que ayudó a clarificar los objetivos y concentrarse evitando distracciones. Este hecho también influyó en la calidad del

estudio y la concentración. La concentración fue aumentando, al igual que la sensación de que el estudio resultaba más productivo y motivador.

Los objetivos referentes al estudio técnico proporcionaron una sensación de estabilidad e incluso de bienestar. El estudio musical se adueña de una gran cantidad de horas durante un mismo día, por lo que al sentir satisfacción en él se refuerza la autoestima y la motivación.

La octava semana corresponde a finales de diciembre. Fue la semana menos satisfactoria en cuanto a la consecución de objetivos, tanto los hábitos como al estudio técnico. Los motivos que impidieron seguir con el ritmo deseado fueron las vacaciones de Navidad, el cambio de ciudad, de entorno y el incremento de distracciones.

La semana número 16 también destaca por haberse producido una alteración en el ritmo de estudio. Corresponde a la última semana de febrero. Las semanas anteriores, (14-15) fueron muy intensas a causa de la realización de pruebas, concursos y conciertos. Esta situación contribuyó a aumentar la concentración y favoreció la aparición de resultados positivos. En cambio, una vez finalizado ese período no fue posible aguantar el ritmo de trabajo por cansancio acumulado, tensión por los nervios y presión de las semanas anteriores.

4.6.2.- Evaluación y análisis de las habilidades adquiridas

Una vez realizado el seguimiento del método de estudio se ha hecho una comparativa de las habilidades obtenidas durante los 5 meses de seguimiento. Para ello se ha elaborado una segunda tabla⁴¹ de chequeo, una vez finalizado todo el seguimiento, con los mismos ejercicios técnicos que la primera. Para incrementar la dificultad, en algunos ejercicios se ha aumentado el número de pulsación metronómica.

En general, el resultado obtenido ha sido satisfactorio. Todos los ejercicios técnicos han producido mejoras y se ha visto un progreso significativo en la velocidad de picado, la confianza en la ejecución de los primeros ataques, la flexibilidad y, sobre todo, en la capacidad pulmonar.

⁴¹ Ver segunda tabla de chequeo. Anexo II

Por recomendación de algunos profesores, como Javier Bonet⁴² o el libro “Real World Horn Playing” de W. Rider se ha llevado un seguimiento técnico del propio estudio con datos numéricos y poder así comprender de manera más objetiva “dónde se está” para poder decidir “a dónde se quiere ir”.

4.6.3.- Evaluación y análisis comparativo del concierto.

Para hacer un análisis comparativo de las interpretaciones del Concierto nº 2 de R. Strauss antes y después del método, se ha tenido en cuenta un escrito realizado después de las interpretaciones en el que se describió la sensación post-concierto y una serie de ítems que se evaluarán teniendo en cuenta las grabaciones de los distintos conciertos.

Anotaciones post-conciertos

- Sensación del primer concierto, antes del seguimiento de estudio: “Después del primer concierto, 29 de Mayo del 2017, he sentido que no había dado todo lo que podía dar, ni el 70%. He tenido nervios descontrolados que han provocado que mi afinación se subiera y mi sonido haya sido muy estrecho. A pesar de eso, el aspecto más correcto fue la técnica, los pasajes complicados técnicamente han estado correctos pero he sentido sensación de inseguridad al no tener la música interiorizada.”⁴³

- Sensación del segundo concierto, después del seguimiento de estudio: “Después del segundo concierto, 09/04/2018, me he sentido mucho más tranquila. He tenido nervios pero han sido más controlados de lo habitual. La sensación de control ha provocado que el sonido sea más estable y relajado, lo que me ha llevado a una mejora en la afinación. Técnicamente han aparecido algunos fallos por falta de concentración. Justo antes de empezar el concierto ha habido una situación complicada que ha provocado bastante dispersión. Aun así, he salido contenta porque he tenido la obra controlada, sobre todo musicalmente. El aspecto más importante de este concierto ha sido la seguridad.”⁴⁴

⁴² Javier Bonet es actualmente profesor titular de la Orquesta Nacional de España, labor que compagina con la de concertista y actividad de música de cámara.

⁴³ Texto anotado por la autora del trabajo el día 29 de mayo del 2017. Antes de empezar el seguimiento del diario de estudio.

⁴⁴ Texto anotado por la autora del trabajo el día 9 de abril del 2018. Una vez terminado el seguimiento del diario de estudio.

- Sensación del tercer concierto, después del seguimiento de estudio: “Después del tercer concierto, hecho el día 23/04/2018, puedo decir que es una de las primeras veces que quedo muy contenta por mi interpretación, tanto técnica como musicalmente. Me he sentido muy cómoda tocando el concierto, con una idea muy clara de lo que quería y con un gran control sobre la pieza. Siempre quedan cosas por mejorar pero el resultado ha sido muy satisfactorio. ”⁴⁵

Una vez leído de nuevo las sensaciones obtenidas tras los tres conciertos se ha hecho un análisis de las grabaciones elaborando una tabla comparativa con una serie de ítems.

ASPECTOS	PRIMER CONCIERTO	SEGUNDO CONCIERTO	TERCER CONCIERTO
Sonido	Sonido inestable, estrecho y no bien afinado.	Sonido más estable y compacto.	Sonido estable, relajado, más lleno de armónicos.
Pasajes complicados	Porcentaje comparado con el estudio dedicado a los pasajes: 80%	Porcentaje: 75% (causa: falta de concentración). Más limpios y controlados.	Porcentaje: 90% (Siempre es mejorable). Limpieza, control y musicalidad.
Aire	Descontrolado. (Causa: los nervios)	Controlado. Sensación de estabilidad.	Controlado. Consciencia en el aire. Estabilidad.
Ansiedad y concentración	Nervios descontrolados. Temblores. Taquicardia. Sequedad de boca. 30% de concentración.	Nervios más controlados. Concentración 60%. (Causa: no preparación pre-concierto)	Nervios más controlados. Concentración 90%. Sensación de control y estabilidad.

⁴⁵ Texto anotado por la autora del trabajo el día 23 de abril del 2018. Una vez terminado el seguimiento del diario de estudio.

Aspectos técnicos.

Se ha notado una gran mejora del primer concierto al segundo, y todavía más respecto al tercero. Se ha conseguido un sonido más controlado, centrado y amplio. Una estabilidad en cuanto al tempo y a la sensación de “calma” en la interpretación. También se ha mejorado en los ataques y en la claridad y coordinación de los pasajes rápidos. Técnicamente hay un mayor control del instrumento y por lo tanto de los pasajes técnicos del concierto.

Aspectos musicales.

En las grabaciones se escucha un claro avance en la idea musical. En el segundo concierto se nota una idea clara la cual logra construirse, no sólo en relación a la línea melódica de la trompa sino también de manera camerística, interactuando con el piano. En el tercer concierto, no sólo se nota una idea clara interpretativamente hablando sino que se escucha a la perfección la sensación de dominio sobre la pieza y la confianza con la que es interpretada.

5.- Conclusiones

La realización de este trabajo ha supuesto una sistematización importante en las rutinas de estudio lo que ha generado una necesidad de adaptación personal. Esto no siempre ha sido una tarea fácil ya que algunas situaciones y circunstancias no se han podido controlar siempre pero, finalmente, se ha experimentado una mejora general en el rendimiento al delimitar no sólo los objetivos sino las tareas a realizar para conseguirlos.

De esta forma, los resultados aportados por la presente investigación permiten ratificar la hipótesis inicial y afirmar que aplicar un sistema organizado de estudio y una sistematización de tareas verificables aumenta el rendimiento. Igualmente se ha comprobado que los hábitos y la calidad del estudio van ligados totalmente. Es aconsejable tener una organización del estudio pero aún más de los hábitos de vida. Esto confirma que llevar una vida sana, descansada y ordenada mejora la efectividad del propio estudio.

En el anterior diagrama de líneas utilizado para evaluar los objetivos, se han mostrado puntos de bajo rendimiento que se identificaron como negativos. Esto se explica ya que tanto físicamente como psicológicamente, después de periodos de alta intensidad de estudio, nervios y presión aparecen los síntomas propios del estrés como la desconcentración, las lagunas de memoria o el bajo rendimiento. Se necesita un período de descanso para que la actividad neuronal restablezca su normalidad y, como mostraron las gráficas, los resultados vuelvan a optimizarse.

Gracias al diseño y aplicación de un conjunto de objetivos específicos y de una sistematización del estudio, los conciertos realizados después del seguimiento que plantea el presente trabajo presentaron mejores resultados y rendimiento que los anteriores. Estos hechos demuestran que llevar un estudio claro y ordenado, combinado con unos mejores hábitos de vida incrementa el grado de autoestima, el rendimiento técnico así como permite definir y plantear mejor un discurso musical, disminuyendo considerablemente la sensación de inseguridad o ansiedad en los conciertos.

6.- Bibliografía

- BASULTO, Julio (2012). *Secretos de la gente sana*. Barcelona: DEBOLSILLO
- BUSWELL, David (2006). *Performance Strategies for musicians*. Hertfordshire: MX Publishing.
- EPELDE, Rodolfo. (s.f.). *La analogía como método pedagógico en la enseñanza de la trompa*. Obtenido de International Horn Society: <https://www.hornsociety.org/295-newsletter/1091-epelde-es>
- KASLOW, David M. (1996). *Living Dangerously With the Horn ("Problem Solving")*. Birdalone.
- KLÖPPEL, Renate (2007). *Ejercitación mental para músicos*. Madrid: MundiMúsica ediciones, S.L.
- GALLWEY, W.Timothy (1974). *El juego interior del tenis*. Málaga: Editorial Sirio.
- RIDER, Wider (2002). *Real World Horn Playing*. California.
- RINK, John (2006). *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Música.
- SALINAS, Rafael. Apuntes tomados en las clases de la asignatura Fonaments de la pràctica interpretativa. Esmuc, Barcelona, curso 2016-17.
- DERBEZ, Paulina (30 de diciembre 2012). *Visualización. Elemento fundamental en el estudio cotidiano instrumental*: <http://paulinaderbez.com>.
- DALÍA, Guillermo (2004). *Cómo superar la ansiedad escénica en músicos*. Edición MUNDIMUSICA.
- BALLESTER MARTÍNEZ, José (2015). *Un estudio de la ansiedad escénica en los músicos de los conservatorios de la Región de Murcia*: www.tdx.cat/bitstream/10803/307540/1/TJBM.pdf
- STRAUSS, Richard (1950). *Segundo Concierto en Mib TrV 283* [Música impresa].Londres: Boosey and Hawkes.
- STRAUSS, Richard (1944). *Segundo Concierto en Mib TrV 283* [Grabación de audio]. Orquesta: Filarmónica de Viena. Trompa solista: Gottfried von Freiberg. Director: Karl Böhm. Lugar: En el festival de Salzburg: https://www.youtube.com/watch?v=_T1CjYJ3C2o
- FARKAS, Philip (1956). *The Art of French Horn Playing*. Editorial Art of.
- FARKAS, Philip (1962). *The Art of Brass Playing*. Wind Music, Inc.



ANEXOS

ANEXO I. Primera tabla antes del seguimiento.

Evaluación de las habilidades	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Flexibilidad: arpegio de 3ª. Método Farkas ♩ =190	✓	✓	✓	✓	✓	✓	X	✓	✓	✓
Flexibilidad: arpegio de 5ª. Método Farkas ♩ =100	✓	✓	✓	X	✓	✓	X	✓	✓	✓
Flexibilidad: arpegio de 8ª. Método Farkas ♩ = 72	✓	✓	✓	✓	✓	X	✓	✓	✓	✓
Velocidad y sincronización del picado. Escala cromática de Do. Picado Simple: ♩ =108 Picado Doble: ♩ = 130	S ✓	X	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Afinación. Pasaje del inicio del 2º de Strauss. Número de notas: 26	3	0	2	1	0	0	1	0	0	0
Primeros ataques Estudio 43 de Reynolds (Extracto, 10 notas)	0	1	0	0	0	0	0	1	1	0
Articulaciones: Escala de Do# M. repetida 6 veces con articulaciones diferentes, enlazado.	1	1	0	0	0	1	0	0	1	0

Capacidad pulmonar	Una misma nota: Do Diferente dinámica- segundos P ----- 33" F----- 12" mf ----- 30"	Incentive spirometer 15" con la bola arriba	Pasaje del 2o Concierto de Strauss 14 "
--------------------	--	--	--

ANEXO II. Segunda tabla después del seguimiento.

Evaluación de las habilidades	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Flexibilidad: arpegio de 3ª. Método Farkas \downarrow =190	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Flexibilidad: arpegio de 5ª. Método Farkas \downarrow =110	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	X	✓
Flexibilidad: arpegio de 8ª. Método Farkas \downarrow = 80	✓	X	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Velocidad y sincronización del picado. Escala cromática de Do. Picado Simple: \downarrow =118 Picado Doble: \downarrow = 145	S ✓		✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
	D ✓	✓	X	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Afinación. Pasaje del inicio del 2º de Strauss Número de notas: 26	Notas desafinadas 0	0	1	0	0	0	1	0	0	0
Primeros ataques Estudio 43 de Reynolds (Extracto, 10 notas)	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Articulaciones: Escala de Do# M, repetida 6 veces con articulaciones diferentes, enlazado.	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0

Capacidad pulmonar	Una misma nota: Do Diferente dinámica- segundos P ----- 50'' F----- 15'' mf ----- 38''	Incentive spirometer 20'' con la bola arriba	Pasaje del 2o Concierto de Strauss 18 ''
--------------------	---	---	---

- Motivo arpeggios
- Motivo «Till»
- Motivo anacrúsico
- Motivo legato ascendente
- Motivo octava



КОНЦЕРТ № 2

для валторны с оркестром

Р. ШТРАУС
(1864-1949)

Переложение для валторны и ф-п.

INTRODUCCIÓN

Валторна
Ми♭

f

Allegro

Ф-п.

f *fp* *dim.*

p *cresc.* *f*

pp *f* *dim.* *p*

cresc.

f *getragen*

p

Puente con carácter cadencial

1ª PARTE, desarrolla
el «motivo arpeggios»

First system of musical notation. The piano part features a blue box highlighting a triplet of eighth notes in the right hand.

Second system of musical notation. A blue box labeled "(Binario)" highlights a melodic phrase in the right hand.

Third system of musical notation. It contains several blue boxes highlighting various musical elements, including triplets and melodic phrases. A blue box labeled "(Binario)" is located on the right side.

Fourth system of musical notation. It includes a purple box highlighting a melodic phrase in the right hand. Below the piano part, Roman numerals IV, V7, I, and V are written. A bracket labeled "III" spans the first two measures, and another bracket labeled "V" spans the last two measures. The dynamic marking "mf" is present. Blue boxes highlight various musical elements.

Compás puente.
Conduce al tema en
modo menor

dim.

VI

This system shows the first system of a musical score. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a purple box around a phrase of notes with the dynamic marking 'dim.' below it. The piano accompaniment includes a 'VI' marking below the bass line.

Binarío

cresc.

3

cresc.

This system shows the second system of the musical score. The vocal line has a blue box around a phrase with the dynamic marking 'cresc.' below it. The piano accompaniment has a '3' in a box above it and another 'cresc.' marking below it.

Mi b M

Binarío

f

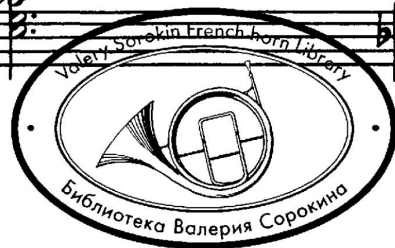
fp

This system shows the third system of the musical score. The vocal line has a blue box around a phrase with the dynamic marking 'f' below it. The piano accompaniment has a 'fp' marking below it and a green box around a phrase of notes.

cresc.

fp

This system shows the fourth system of the musical score. The vocal line has a purple box around a phrase with the dynamic marking 'cresc.' below it. The piano accompaniment has a 'fp' marking below it and a green box around a phrase of notes.



System 1: Treble and bass staves. A purple box highlights a melodic line in the treble staff. Dynamics include *cresc.* and *fn*.

System 2: Treble and bass staves. A purple box highlights a melodic line in the treble staff. A green box highlights a rhythmic pattern in the bass staff. Dynamics include *p* and *7*.

System 3: Treble and bass staves. A purple box highlights a melodic line in the treble staff. Dynamics include *cresc.* and *7*.

System 4: Treble and bass staves. A red box highlights a melodic line in the treble staff. A purple box highlights a melodic line in the treble staff. A blue box highlights a rhythmic pattern in the bass staff. Dynamics include *f* and *3*. The word "enlace" is written below the system.

System 1 of a musical score. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a purple box around the first measure and a green box around the second measure. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with a blue box around the first measure and a red box around the second measure. Both staves feature triplets and slurs.

System 2 of a musical score. The top staff (treble clef) has a blue box around the second measure. The bottom staff (bass clef) has a purple box around the first measure. Both staves feature triplets and slurs.

System 3 of a musical score. The top staff (treble clef) has a blue box around the first measure, a purple box around the second measure, and a red box around the third measure. The bottom staff (bass clef) has a red box around the second measure. Both staves feature triplets and slurs.

System 4 of a musical score. The top staff (treble clef) has a purple box around the second measure. The bottom staff (bass clef) has a red box around the first measure. A measure number '6' is written above the top staff. The dynamic marking *mf* is present below the bottom staff.

System 5 of a musical score. The top staff (treble clef) has a green box around the first measure and a purple box around the second measure. The bottom staff (bass clef) has a purple box around the second measure. Both staves feature slurs.

First system of a musical score. The treble clef staff contains a melodic line with two green boxes highlighting specific passages. The first box covers the first measure, and the second box covers the second measure. The bass clef staff provides harmonic accompaniment. The marking *dim.* is present in the first measure, and *p* is present in the second measure.

Second system of the musical score. The treble clef staff features a melodic line with two green boxes highlighting passages in the first and second measures. The bass clef staff continues with accompaniment.

Third system of the musical score. The treble clef staff has a melodic line with a purple box highlighting the first measure and a green box highlighting the second measure. The bass clef staff has accompaniment. The marking *cresc.* is located between the two measures.

Fourth system of the musical score. The treble clef staff has a melodic line with a purple box highlighting the first measure. The bass clef staff has accompaniment. The marking *f* is present in the second measure.

dim. *p* *pp*

2ª PARTE, desarrolla el «motivo anacrúsico»

(Algo más tranquilo)
etwas gemächlich

p

8

Vc. solo

p

V-la
V.c.) soli

System 1 of a musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. A green box highlights a melodic phrase in the top staff. A purple box highlights a complex rhythmic passage in the right hand of the grand staff. A dynamic marking of *mf* is present.

System 2 of the musical score. It consists of three staves. A green box highlights a melodic phrase in the top staff. A purple box highlights a complex rhythmic passage in the right hand of the grand staff. A dynamic marking of *p* is present. A circled number '9' is written above the right hand staff.

System 3 of the musical score. It consists of three staves. A purple box highlights a complex rhythmic passage in the right hand of the grand staff. A dynamic marking of *pp* is present. Performance instructions include *dim.*, *rit.*, and *poco meno mosso*. A dynamic marking of *f* is present.

System 4 of the musical score. It consists of three staves. A green box highlights a melodic phrase in the top staff. A purple box highlights a complex rhythmic passage in the right hand of the grand staff. A dynamic marking of *p* is present.

Musical score for measures 9 and 10. The first system shows the continuation of the melody from measure 9. The second system is marked with a box containing the number 10. The piano accompaniment features triplets in the right hand and chords in the left hand. The dynamic marking is *mf* *espressivo*.

Musical score for measures 11 and 12. The first system shows the continuation of the melody. The second system features a red box around the piano accompaniment in the right hand, which consists of a triplet of eighth notes. The dynamic marking is *p*.

Musical score for measures 13 and 14. The first system shows the continuation of the melody. The second system features a red box around the piano accompaniment in the right hand, which consists of a triplet of eighth notes. The dynamic marking is *cresc.* and the instruction is *etwas breit*.

Musical score for measures 15 and 16. The first system shows the continuation of the melody. The second system is marked with a box containing the number 11. The tempo marking is **Tempo I (Allegro)**. The dynamic marking is *fp*.

«Motivo legato ascendente»
desarrollado

This musical score consists of three systems of piano and violin parts. The first system features a piano part with a forte (*f*) dynamic and a violin part with a piano (*p*) dynamic. The second system features a piano part with a fortissimo-piano (*fp*) dynamic and a violin part with a fortissimo-piano (*fp*) dynamic. The third system features a piano part with a fortissimo (*ff*) dynamic and a violin part with a fortissimo-piano (*fp*) dynamic. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. It contains several triplet markings and dynamic markings. Three specific passages are highlighted with colored boxes: purple boxes highlight a sixteenth-note triplet in the piano part of the first system and a sixteenth-note triplet in the violin part of the second system; green boxes highlight a sixteenth-note triplet in the violin part of the first system and a sixteenth-note triplet in the piano part of the second system; a pink box highlights a sixteenth-note triplet in the violin part of the second system. A red box highlights a sixteenth-note triplet in the piano part of the third system, which is marked with the number 12. A pink box highlights a sixteenth-note triplet in the violin part of the third system.

Octavas inicio

12

System 1: Treble and bass staves. The treble staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. Two purple boxes highlight specific melodic phrases in the treble staff.

System 2: Treble and bass staves. The treble staff features a triplet of eighth notes. A red box highlights a melodic phrase in the treble staff. The bass staff continues the accompaniment.

System 3: Treble and bass staves. The treble staff has a triplet of eighth notes. A red box highlights a melodic phrase in the treble staff, and a purple box highlights a phrase in the bass staff. The bass staff also features a triplet of eighth notes.

System 4: Treble and bass staves. The treble staff begins with a measure number '13' in a box, followed by a dynamic marking 'f'. The bass staff has a dynamic marking 'fp'. The system concludes with a 'dim.' (diminuendo) marking. A triplet of eighth notes is present in the treble staff.

System 5: Treble and bass staves. The treble staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes. A green box highlights a melodic phrase in the treble staff. The bass staff features a triplet of eighth notes.

3ª parte. «motivo Till» más «motivo anacrúsico» desarrollado.

The image displays a musical score for the 3rd part of a piece, titled "3ª parte. «motivo Till» más «motivo anacrúsico» desarrollado." The score is written for a piano and includes several systems of music. The first system shows a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with accompaniment. A red box highlights a specific melodic phrase in the treble clef staff, and a purple box highlights a corresponding phrase in the grand staff. A measure number "14" is indicated. The second system continues the melodic development, with a red box highlighting a phrase in the treble clef and a purple box in the grand staff. The third system features a red box in the treble clef and a green box in the bass clef of the grand staff. The fourth system has a red box in the treble clef and a green box in the bass clef, with the instruction "cresc." written below the red box. The fifth system begins with a measure number "15" and a dynamic marking "f" (forte). A pink box highlights a phrase in the bass clef of the grand staff. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

First system of a piano score. The right hand features a complex, flowing melodic line with many slurs and ties. The left hand has a bass line with several triplet markings (indicated by a '3' over the notes).

Second system of the piano score. The right hand continues its melodic development. A green box highlights a specific melodic phrase, and a purple box highlights another phrase. The left hand continues with triplet markings.

Third system of the piano score. Similar to the second system, it features melodic development in the right hand and triplet markings in the left hand. A green box and a purple box highlight specific musical phrases.

Fourth system of the piano score. The right hand has a melodic line with a green box highlighting a phrase. The left hand has a bass line with a *mf* dynamic marking. A measure number '16' is visible above the right hand staff. A small green box highlights a phrase at the end of the system.

Vuelve a desarrollar el motivo anacrúsico y el legato ascendente

Fifth system of the piano score. The right hand begins with a *p* dynamic marking. A green box highlights a phrase at the start of the system, and another green box highlights a longer melodic phrase. The left hand continues with a bass line.

System 1: Treble clef, piano (*p*). The first staff contains two purple boxes highlighting eighth-note runs. The grand staff includes a piano part starting with *pp*.

System 2: Treble clef, mezzo-forte (*mf*). The first staff has a purple box and a red box highlighting a triplet. The grand staff includes a piano part with triplets and a purple box.

System 3: Treble clef, piano (*p*). The first staff has two purple boxes and a *cresc.* marking. The grand staff includes a piano part with a box labeled **17** and a *cresc.* marking.

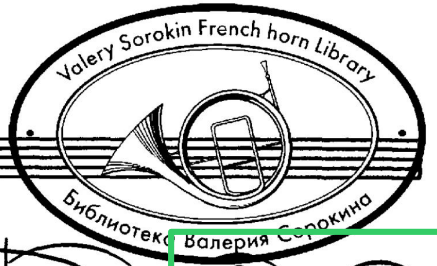
System 4: Treble clef, forte (*f*). The first staff has a purple box and a red box highlighting a triplet. The grand staff includes a piano part with a red box and a *p* marking.

First system of a musical score. The top staff is a vocal line with three purple boxes highlighting specific melodic phrases. The bottom two staves are piano accompaniment. The word "ruhiger." is written below the piano part, and "dim." is written above it. A red box highlights a triplet of eighth notes in the piano right hand, with the number "19" written above it.

Second system of the musical score. The top staff has two purple boxes and one green box highlighting melodic phrases. The bottom two staves are piano accompaniment. A red box highlights a triplet of eighth notes in the piano right hand.

Third system of the musical score. The top staff has two purple boxes highlighting melodic phrases. The bottom two staves are piano accompaniment. The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The dynamic marking "p" is present.

Fourth system of the musical score. The top staff has three purple boxes highlighting melodic phrases. The bottom two staves are piano accompaniment. The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The dynamic marking "p" is present.



Última parte. Conecta con el segundo movimiento. Cantabile.

Melodía caracterizada por tresillos de negra. Recuerda al «motivo arpeggios».