



# La Escuela Española del Clarinete

## Estudio Analítico de sus comienzos

Daniel Veiga Roca

### Orientadores

Prof. Carlos Manuel Dinis Piçarra Alves

Prof. José Francisco Bastos Dias de Pinho

Trabalho de Projeto apresentado à Escola Superior de Artes do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Prof. Carlos Manuel Dinis Piçarra Alves, do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Julio de 2015



Composiçao do júri:

Presidenta:

Doutora, María Luísa Faria Sousa Correia Castilho

Professora Adjunta do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Vogais:

Doutor, Paulo Jorge Fialho Gaspar

Professor da Escola Superior de Música de Lisboa

Especialista, Carlos Manuel Dinis Piçarra Alves

Professor Adjunto do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Especialista, Pedro Miguel Reixa Ladeira

Professor Adjunto convidado do Instituto Politécnico de Castelo Branco



Quiero dedicar este trabajo a todas las personas que lo han hecho posible,  
desde la primera letra hasta la última imagen, desde el primer al último mensaje de ánimo,  
y a la música, desde la primera a la última nota.



En el siguiente trabajo se abordarán los inicios de **la Escuela Española del Clarinete**, centrándose en el análisis de una pieza representativa de cada uno de los autores más importantes en el germen de la misma: Antonio Romero, Miguel Yuste y Julián Menéndez. A través de la profundización en los diversos elementos sonoros, armónicos, melódicos, rítmicos, estructurales, y en las cuestiones relacionadas con la interpretación, conoceremos las características más importantes de tres generaciones que repercutieron enormemente en el desarrollo del instrumento en España.

Palabras clave: Escuela Española, Clarinete, Romero, Yuste, Menéndez



Neste trabalho estudam-se os primórdios da **Escola Espanhola de Clarinete**. Para isto propõe-se a análise de uma peça representativa de cada um dos seus autores mais importantes: Antonio Romero, Miguel Yuste e Julián Menéndez. O nosso objectivo é o de aprofundar nos diversos elementos sonoros, harmónicos, melódicos, rítmicos e estruturais; mas também noutras questões relacionadas com a interpretação. Através desta metodologia conheceremos as características mais importantes de três gerações que repercutiram enormemente no desenvolvimento do clarinete em Espanha.

Palavras-chave: Escola Espanhola, Clarinete, Romero, Yuste, Menéndez

In the following project the origins of the **Spanish School of Clarinet** will be dealt with focusing on the analysis of a representative piece of each of the most important authors that form it: Antonio Romero, Miguel Yuste and Julián Menéndez. Through the study in depth of the diverse elements in relation to sound, harmony, melody, rhythm, structure and those factors related with interpretation, we will get to know the most important features of the three generations that had a great effect on the development of this instrument in Spain.

Keywords: Spanish School, Clarinet, Romero, Yuste, Menéndez



## Índice

<b>1. Introducción</b> .....	1
<b>2. Contexto Histórico</b> .....	2
<b>3. Solo Brillante – Antonio Romero</b> .....	6
3.1. Sonido.....	6
3.1.1. Timbre, Dinámica y ámbito .....	6
3.1.2. Textura .....	8
3.2. Armonía.....	8
3.3. Melodía .....	10
3.4. Ritmo .....	13
3.4.1. Tempo .....	15
3.5. Estructura.....	15
3.6. Cuestiones Interpretativas.....	16
<b>4. Capricho Pintoresco – Miguel Yuste</b> .....	18
4.1. Sonido.....	18
4.1.1. Timbre, Dinámica y ámbito .....	18
4.1.2. Textura .....	21
4.2. Armonía.....	21
4.3. Melodía .....	24
4.4. Ritmo .....	29
4.4.1. Tempo .....	33
4.5. Estructura.....	33
4.6. Cuestiones Interpretativas.....	34
<b>5. Introducción, Andante y Danza – Julián Menéndez</b> .....	36
5.1. Sonido.....	36
5.1.1. Timbre, Dinámica y ámbito .....	36
5.1.2. Textura .....	40
5.2. Armonía.....	40
5.3. Melodía .....	45
5.4. Ritmo .....	49
5.4.1. Tempo .....	53
5.5. Estructura.....	54
5.6. Cuestiones Interpretativas.....	55

<b>6. Conclusiones .....</b>	<b>57</b>
<b>Referencias Bibliográficas .....</b>	<b>58</b>
<b>Anexo I: Solo Brillante - Partitura .....</b>	<b>59</b>
<b>Anexo II: Capricho Pintoresco - Partitura .....</b>	<b>73</b>
<b>Anexo III: Introducción, Andante y Danza - Partitura .....</b>	<b>89</b>

## Abreviaturas

**# - sostenido** – añade medio tono a la nota

**b - bemol** – resta medio tono a la nota

**c. - compás** – ordenación de la música en unidades constantes

**cresc.** – crescendo – incrementando la intensidad

**dim.** – diminuendo – reduciendo la intensidad

**f - forte** – fuerte

**ff - fortissimo** – muy fuerte

**Grados de la escala: I, II, III, IV, V, VI, VII** – en numeración romana, cada uno de los sonidos que componen una escala diatónica, contando ascendentemente desde la Tónica.

**M - Mayor** – sigue la interválica de la escala Mayor, con los semitonos del III al IV y del VII al VIII grado

**m - menor** – sigue la interválica de la escala menor, con los semitonos del II al III y del V al VI grado

**mf - mezzoforte** – medianamente fuerte

**mp - mezzopiano** – medianamente suave

**p - piano** – suave

**pp - pianissimo** – muy suave



# 1. Introducción

La formación musical en España viene marcada por una amplia tradición musical que ha ido cobrando forma a lo largo de los siglos. Aplicada al clarinete, como en el resto de Europa, tiene una gran influencia de los compositores centroeuropeos, que han dictado los cánones acerca de la técnica y la música para cada instrumento.

Sin embargo, especialmente a partir del siglo XIX, el auge de los nacionalismos genera gran interés en los autores. Esto les lleva a desarrollar nuevas obras que reflejan la personalidad propia de cada país. Sumado a las nuevas incorporaciones mecánicas en los instrumentos, nace la necesidad de demostrar con partituras los avances en los sistemas con nuevas piezas que, por su estilo y melodías, están muy ligadas a su vez a la tradición.

Todavía hoy, la herencia de los compositores de este cambio de siglo sigue siendo una referencia para el estudio del clarinete en España. Tanto el importantísimo y reconocidísimo *Método de Clarinete* de Antonio Romero (1845), como las numerosas obras que tantos compositores nos dejaron, son básicas en la formación en los Conservatorios.

Como clarinetista, he bebido de estas fuentes durante toda mi carrera artística: he estudiado en todos los niveles varios apartados del Método, he interpretado numerosas piezas de autores españoles durante diferentes etapas de mi vida, y lo más importante: ambas cosas han forjado mi personalidad como músico.

La elección de este trabajo es una muestra de gratitud a todas las enseñanzas que este repertorio me ha aportado, y es una forma de acercar una parte de la tradición musical de mi país a oyentes y lectores que no tengan tan presente estas composiciones. Por eso, interpretar un recital con tres obras de los autores más reconocidos (Solo Brillante de Antonio Romero, Capricho Pintoresco de Miguel Yuste e Introducción, Andante y Danza de Julián Menéndez), acompañado de un detallado análisis escrito, me ha parecido la forma más idónea de internacionalizar la Escuela Española del Clarinete.

En el siguiente capítulo, titulado Contexto Histórico, se comenta brevemente el contexto político y social en el que los tres autores desarrollaron su actividad musical, además de unos pequeños apuntes biográficos de cada uno de ellos.

En los tres capítulos sucesivos se analizan una a una todas las piezas que forman el recital. Para este análisis utilizo todos mis conocimientos, combinando diferentes métodos de análisis en busca de utilizar la forma más clara y concisa posible. Todo ello se encuentra organizado bajo un modelo común basado en el libro de Análisis del estilo musical de Jan LaRue, ya que la claridad de conceptos y su esquema lo hace idóneo para ser la guía formal de este trabajo. Este esquema se basa en los principales parámetros de una obra musical: el sonido, la armonía, la melodía y el ritmo; recopilando toda esta información para la construcción de la estructura y un resumen de las cuestiones interpretativas más relevantes.

En el sexto capítulo se establecen varias conclusiones extraídas de los capítulos anteriores, y de alguna manera sintetiza el contenido general y relaciona la obra de los tres autores.

Después de las referencias bibliográficas se pueden encontrar en anexos las partituras de todas las obras analizadas en este trabajo.

## 2. Contexto Histórico

La Escuela Española del Clarinete tiene sus orígenes en Madrid a partir de 1839, siendo considerado el profesor Ramón Broca su primer referente, el cual enseñó clarinete en plena Guerra Carlista y luego bajo el reinado de Isabel II. Posteriormente, la llamada Escuela Española se desarrollaría y consolidaría con Antonio Romero.

Más tarde, Manuel González será el encargado de introducir y afianzar el sistema Boehm en el conservatorio de Madrid. Por su clase pasarán todos los grandes clarinetistas de la época. Tiene relación con Jesús de Monasterio, el cual lo invita a estrenar el *Quinteto* de Brahms en España; pero éste, debido a su humildad y su carácter solidario con sus alumnos, prefirió que fuese su discípulo Yuste el que lo estrenase.

Las circunstancias socioeconómicas y culturales del siglo XIX y principios del XX en España son particulares, lo que hacen que esta escuela tenga una personalidad muy propia y característica. En otros países como Italia o Francia partían de una tradición musical que en España no existía. Las sociedades filarmónicas y las bandas de música fueron las encargadas de auspiciar los medios para que se cultivase la música. La cara externa de estas sociedades musicales era folclórica, lo que hacía que la línea entre el folclore y la música culta nunca estuviese claramente diferenciada, cuestión que en el resto de Europa sí lo estaba al existir una tradición clásica arraigada.

Las escuela clarinetística española es, por tanto, fruto de unas circunstancias culturales, al igual que otras circunstancias en otros países dieron lugar a otras escuelas diferenciadas. Además de las características socioeconómicas y culturales de cada país, otro aspecto muy a tener en cuenta para entender el nacimiento o consolidación de distintas escuelas a lo largo de Europa, es que las décadas de 1840 y 1850 constituyen un período de intensa experimentación en el mecanismo del clarinete. (Vercher, 1983).

Como consecuencia de esto, diversos cambios y diseños son introducidos en el instrumento y nuevos sistemas aparecen en el mercado. Muchos de estos diseños surgen de la colaboración de un clarinetista con el fabricante o por la investigación directa a cargo del propio clarinetista. Toda esta revolución hace que muchos compositores se interesen por el instrumento y compongan para él. Esto hizo que el clarinete tuviese un amplio desarrollo en cuanto a sus capacidades técnicas y expresivas, y a la vez, estas características técnicas propias de cada sistema también influirán directamente en el tipo de escritura que se usará para componer para el clarinete en los distintos países.

Los nuevos modelos y sistemas de llaves desarrollados antes de la segunda mitad del siglo XIX pronto se adoptan en los conservatorios, y los autores de las innovaciones publican métodos para la enseñanza del clarinete. En esta época los más influyentes fueron los escritos por Hyacinthe Klosé en Francia (París, 1843), Henry Lazarus en Inglaterra (Londres, 1881), Carl Baermann en Alemania (Offenbach, 1864) y Antonio Romero en España (Madrid, 1868). (Pastor, 2010)

Para comprender la evolución de la sociedad y cultura española y la influencia sobre esta escuela clarinetística, sería interesante citar lo que sucede en España desde los años anteriores al desastre del 1898 (en el que se produce la independencia de las últimas colonias, y las consecuentes repercusiones políticas y culturales de la derrota colonial) hasta el inicio de la insurrección fascista de 1936. En este período se desarrolló una de las

épocas más brillantes de la cultura desde el Siglo de Oro, que se conoce como la Edad de Plata de la cultura española. A raíz de este desastre económico y político, un grupo de intelectuales forman la Generación del 98, y la música conoció momentos brillantes, sumándose a las populares zarzuelas las obras regionalistas de Manuel de Falla, Isaac Albéniz, Enrique Granados, José Serrano, Pablo Sarasate y otros.

Dentro de este contexto podemos comentar brevemente a modo de introducción algunas pinceladas acerca de los clarinetistas más representativos de la Escuela Española, con la intención de resumir lo que es una larga historia. (Asenjo, 2013).

Los intérpretes que más han trascendido en España (que no los únicos), debido a la importancia de su legado artístico y pedagógico son Antonio Romero y Andía (1815-1885), Miguel Yuste Moreno (1873-1945) y Gervasio Julián Menéndez González (1895-1975).

Antonio Romero nació en Madrid en 1815 y falleció en 1886; fue clarinetista, editor y comerciante de música. Es el principal responsable de una línea pedagógica que seguirán las otras dos figuras importantes para el mundo del clarinete: Miguel Yuste, y su alumno más aventajado, Julián Menéndez. Si por algo cabe destacar la figura de Romero, es por el hecho de haber llegado a nuestros días vigente gracias a su método de clarinete y a sus obras para este instrumento y también por la contribución que hizo al mecanismo del instrumento.

El *Método completo para clarinete* (1845) es un libro progresivo dividido en cuatro volúmenes, desde los primeros pasos hasta el nivel superior. En él, el autor le da mucha importancia a la parte mecánica de la técnica, pero sin desdeñar la interpretación. Algunas de sus obras más interpretadas son: *Primer solo de concierto* y la *Fantasia sobre motivos de Lucrecia Borgia*, ambas para clarinete y piano. Tanto el método como sus obras siguen estando presentes en las programaciones de todos los conservatorios españoles.

Otra de las aportaciones de Antonio Romero fue la creación de un sistema propio de clarinete, fruto de su afán por perfeccionar el instrumento de trece llaves con el que se contaba en ese momento. Vivió muchos años investigando para poder hacer factibles todas las combinaciones tonales y atonales que podían ser viables en el instrumento. Fue el primero en buscar una solución a los problemas del registro de garganta del clarinete, comenzando en 1851 sus experimentos sobre modelos de clarinetes de Lefèvre y Buffet. Al final, con la colaboración de Buffet, consigue diseñar un nuevo sistema de llaves que le hizo acreedor de la medalla de plata en la Exposición Universal de París de 1867. Siguió investigando y en 1878 presentó nuevas modificaciones en las exposiciones de Madrid, Viena, Filadelfia y París, obteniendo premios y medallas en todas ellas. (Veintimilla, 2002)

En esencia, su mecanismo permite agilizar algunos pasajes, ya que elimina ciertas digitaciones complicadas para las notas de garganta; pero no tuvo el éxito esperado, probablemente por la necesidad de adaptarse a nuevas digitaciones. En España, su sistema estuvo vigente hasta que fue suplantado en la segunda mitad del siglo XIX por el sistema Boehm. (Pastor, 2010)

También fue editor y almacenista musical, publicó una serie de revistas filarmónicas y organizó conciertos, en especial desde la fundación del llamado Salón Romero (1884-1896), considerado durante muchos años la principal sala de conciertos de Madrid, y que albergó eventos tales como recitales del pianista español Isaac Albéniz (1886), del que publicó sus

primeras obras; o el estreno en España del *Quinteto en Si menor, Op. 115* y la *Sonata n.º 1 en Fa menor, Op. 120* de Johannes Brahms, a cargo de Miguel Yuste. (Veintimilla, 2002)

Miguel Yuste nació en Alcalá del Valle (Cádiz) en 1870 y murió en Madrid, en 1947. Ingresó en el asilo de San Bernardino de Madrid tras quedarse huérfano a los ocho años de edad. Tras haber recibido sus primeras clases de música en el propio orfanato, gracias al clarinetista José Chacón, se matriculó en el Conservatorio en 1883 para recibir clases de Manuel González. Formó parte de distintas agrupaciones instrumentales madrileñas como la Capilla Real, la Orquesta Sinfónica de Madrid, la Orquesta del Teatro Real o la Sociedad de Cuartetos entre otras. Colaboró con la Banda Municipal de Madrid a partir de 1909 (fecha de su creación), de la que fue subdirector. También fue Catedrático del Conservatorio Superior de Madrid desde 1910, donde desarrolló una importantísima labor pedagógica del clarinete. Además compartió una gran amistad con Pablo Sarasate.

Miguel Yuste fue un reputado solista de clarinete e intervino en los estrenos en España del *Quinteto en Si menor, Op. 115* y la *Sonata n.º 1 en Fa menor, Op. 120* de Johannes Brahms, interpretados por primera vez en Madrid en 1893 y 1896 respectivamente. En ambas ocasiones esto sucedió sólo un año después de su estreno en Berlín y Viena, gracias al cariño que le tenía su profesor Manuel González (y también al carácter altruista de éste), el cual le brindó la oportunidad de realizar los estrenos. Ambos conciertos tuvieron lugar en el Salón Romero.

Algunas de sus obras más importantes o más interpretadas son: *Vibraciones del alma Op. 45*, *Estudio Melódico Op. 33*, *Capricho pintoresco Op. 41*, *Solo de concurso e Ingenuidad*, todas ellas para clarinete y piano. (Company, 2011)

Julián Menéndez nació en Santander en 1896 y falleció en Madrid en 1975, por lo que se le puede considerar enteramente un músico del siglo XX. Estudió solfeo, piano y clarinete en la academia de música de Bilbao. A la temprana edad de once años pertenecía a la Banda Municipal de Bilbao, y antes de cumplir los veinte ya tenía la plaza en la Banda Municipal de Madrid. Posteriormente, formaría parte de la Orquesta Filarmónica de Madrid y más tarde de la Orquesta Sinfónica del Teatro Real.

Sus interpretaciones eran, según las crónicas de la época, una delicia, ya que poseía un precioso sonido, musicalidad, estilo y dominio técnico. Incluso ojeadores americanos se fijaron en él y trataron de ficharlo para la orquesta de Filadelfia, pero él no quiso marcharse.

Participó y vivió en primera persona la llamada Edad de Plata de la Cultura Española, hecho que le influyó notablemente, al impregnarse de todo el ambiente cultural presente en esa época.

Una de las facetas que más cultivó Menéndez fue la transcripción. En este arte era un verdadero maestro, ya que dedicó su esfuerzo a investigar el repertorio de los compositores románticos y contemporáneos para llevarlo a su instrumento en las tonalidades más atrevidas y exigentes. Además de las transcripciones para clarinete, merecen especialísima atención las que dedicó a la Banda Municipal de Madrid, que se cuentan hoy entre las mejores del género. El propio Igor Stravinsky dijo, a propósito de la inigualable transcripción de su *Consagración de la Primavera* hecha por Menéndez, “no sé qué es más difícil, si crear la obra o transcribirla para Banda”. Menéndez es un compositor neorromántico que dedicó la mayor parte de su obra al clarinete, un instrumento que

conocía profundamente como auténtico virtuoso que era. Su sello está marcado en cada una de sus partituras, en las que somete al intérprete a las más exigentes pruebas de dominio técnico y sensibilidad interpretativa. Por su condición de republicano, el final de la Guerra Civil Española truncó su trayectoria. En 1939 llegaron a expulsarlo de un ensayo de la orquesta; de hecho, su plaza de funcionario de la Banda Municipal fue salvada por un grupo de compañeros que redactó un escrito en su defensa. Pese a los numerosos problemas que tuvo por sus ideas políticas, Menéndez se mantuvo fiel a la música, dedicándose de lleno a la composición y a la transcripción de obras orquestales para banda.

Fue el único gran representante de la Escuela Española de Clarinete que no impartió clase en el Real Conservatorio Superior de Madrid. Se jubiló en el año 1955, pero siguió trabajando hasta su muerte, veinte años después. Lamentablemente, no se conserva ninguna grabación de él.

Su obra ha dejado también una huella importantísima en la Escuela Española y ha llegado hasta nuestros días. Continuator de la obra de Antonio Romero, realiza una exhaustiva revisión de su metodología, que amplía para darle mayor coherencia.

Algunas de las obras de su repertorio para clarinete son: *Introducción, Andante y Danza, Contemplación, y Estudios*, todo ello para clarinete y piano. (Asenjo, 2013)

Para terminar y como conclusión final se podría decir que la cultura, características socioeconómicas, corrientes musicales, etc., de cada país influyen en la forma de componer e interpretar. En el caso del clarinete, los músicos que afronten estas piezas no pueden obviar el ambiente en el que están inmersos, y las razones por las cuales personas como Ramón Broca, Antonio Romero, Manuel González, Miguel Yuste o Julián Menéndez llegaron a crear la Escuela Española del Clarinete, consolidando esa forma tan definida, sólida y característica de componer e interpretar con el instrumento.

Desde la mitad del siglo XX hasta la actualidad muchos han sido los compositores e intérpretes que han escrito para el clarinete y lo han enaltecido de la forma que se merece. Si tuviéramos que destacar a alguno, sin duda sería la figura de Jesús Villa Rojo, que experimentó con las nuevas posibilidades del instrumento en el lenguaje contemporáneo, a la vez de compartir con los tres compositores que vamos a trabajar la faceta de compositor e intérprete.

### 3. Solo Brillante - Antonio Romero

Esta breve pieza de Antonio Romero, sin ser una de las más conocidas del autor, es una interesante página para el análisis. Nos permite centrarnos en la escritura del compositor, y por su brevedad ofrece un muy buen resultado en su interpretación. Esta pieza data de 1878, y fue compuesta para formar parte de un álbum de obras musicales regalado a Mercedes de Orleans y Borbón con motivo de su enlace con el Rey Alfonso XII.

En este análisis vamos a centrarnos en todos los elementos importantes de la pieza en base al estilo del compositor y la época, haciendo una reseña de varias cuestiones interpretativas.

#### 3.1. Sonido

Teniendo en cuenta la primera impresión de la pieza podemos extraer varias conclusiones iniciales que resumiremos en este apartado. En el caso del Solo Brillante, dado su estilo de pieza virtuosística, posee una claridad armónica y melódica que nos deja ver las características de la pieza con mucha facilidad.

##### 3.1.1. Timbre, dinámica y ámbito

Los timbres empleados por el autor son los de dos instrumentos: el clarinete y el piano. De los dos, y como ocurre en este estilo de piezas, el timbre predominante es el del clarinete, mientras que el piano apenas sale de su labor, no menos importante, de acompañamiento.

La pieza se inicia en el registro agudo para ambos instrumentos, lo que ayuda a aportar brillantez a la pieza. La dinámica *ff* para ambos instrumentos en el primer compás, pese a que luego el piano baje para dejar el protagonismo al clarinete, también contribuye a conseguir este efecto. La dinámica intensa predominará durante esta primera sección, con *cresc.* que llevan los *p* a nuevos *ff*. El clarinete, como es habitual en estas obras, recorre todo el registro para demostrar sus posibilidades, de la forma en la que lo hace del c.11 al c.13 (Fig.1). El piano sirve de nexo para preparar la siguiente sección.



Figura 1 - cambios de registro. c.11-13

El *poco meno* (c.18) aporta cambios en el sonido que nos evidencian la llegada de una parte contrastante: modifica el tempo, el acompañamiento y la dinámica, ahora más suave. El clarinete alterna los diferentes registros (véase el uso de la melodía en dos octavas diferentes, c.19 y c.21) y despliega subidas por el arpeggio y los grados conjuntos a través de todos los registros, predominando el registro agudo.

Las dinámicas en esta sección son muy graduales, y apenas se mantiene en la misma por más de un compás. El uso de los reguladores y las indicaciones de *cresc.* aportan una flexibilidad a las melodías que permiten que el fraseo sea muy florido.

La vuelta al 1<sup>o</sup> tempo sorprende en dinámica, ya que el piano hace su enlace en *f*, pero la entrada del clarinete es en *p* (c.35) y con la indicación *dolcissimo*. Como podemos apreciar, Romero añade varias anotaciones que afectan al sonido, por lo que podemos deducir que se preocupaba bastante por el timbre. Un gran *cresc.* (c.42) nos lleva a un *ff* en el registro medio del piano, que retoma el clarinete para realizar un ascenso cromático que desembocará en una nueva sección (c.47).

Ésta nueva parte, *poco meno*, anunciada por una doble barra, recuerda al inicio por su carácter anacrúsico, y al *poco meno* anterior en la construcción de las melodías. Sigue predominando el registro agudo y las dinámicas son ahora más estáticas, contrastando secciones en *f* (a partir del c.49) y *p* (a partir del c.57). En cuanto al ámbito destaca sobre todo el uso del registro medio en el clarinete entre el c.64 y el c.70 (Fig.2).



Figura 2 - melodía en el registro medio. cc.64-70

A partir del c.71 se inicia un interludio de considerable extensión para el piano, que despliega su virtuosismo en un recorrido por los registros (limitándose a los mismos que utiliza el clarinete en todo momento) y en una dinámica *f* o *ff* generalmente. Un *p* de dos compases (cc.83-84) prepara la vuelta al tema inicial, que repite los mismos parámetros en cuanto a sonoridad.

A partir de la indicación *mismo movimiento* (c.98) apreciamos en la sonoridad cierta agilidad con respecto a las partes anteriores, especialmente por el uso de semicorcheas y tresillos de semicorchea (cc.104-105, por ejemplo). Las dinámicas permanecen más estáticas, en *p*, para dar paso a la ejecución de las notas en primer plano. Destaca el *ff* súbito del c.114 para regresar inmediatamente a la dinámica anterior. Destaca también el uso del registro grave (cc.118-125) durante un buen número de compases, registro que apenas explota Romero en esta pieza.

Una última subida hacia el agudo, con su correspondiente *cresc.* hacia el trino en el sobreagudo (cc.126-130) nos conducen hacia el final de la pieza. La repetición del movimiento que había realizado en el grave, ahora en el registro sobreagudo, la bajada cromática y dos trinos a distancia de octava (registro medio y agudo) finalizan la

intervención del clarinete. Cuatro compases más sobre la tónica en el piano cierran esta pieza de forma tremendamente conclusiva.

### 3.1.2. Textura

La textura de esta pieza admite poca o ninguna discusión. Se trata de una melodía acompañada, en la que casi siempre el clarinete lleva la melodía (excepto algún pasaje de piano solo). Sólo cabe destacar los cc.78-82 (Fig.3) en los que se produce una homofonía, ya que todas las voces del piano, a octavas, tocan la misma voz sin ningún tipo de acompañamiento.



Figura 3 - homofonía. cc.78-82

Pese a las diferencias rítmicas de los motivos melódicos, el acompañamiento se mantiene firme marcando claramente el compás, a modo de metrónomo armónico sobre el cual el instrumento principal puede desarrollar a su antojo toda su fantasía.

### 3.2. Armonía

El *Solo Brillante* es una pieza virtuosística de la época romántica. Aunque por la fecha de escritura podría presentar características ya postrománticas, estas piezas eran escritas con una armonía muy sencilla para centrarse en los pasajes técnicos, con los que el instrumentista iba a lucirse. Por esta razón, nos encontramos con una pieza de armonía casi clásica, y que usa los acordes principales de cada tonalidad.

La pieza comienza sobre la Tónica de FaM, sobre la que se mantiene durante tres compases; luego pasa a la Dominante durante otros tres compases con el mismo dibujo armónico y rítmico. Una nueva frase comienza en la Tónica (c.7), subdominante (c.8) y una cadencia perfecta (cc.9-10); los cuatro compases de respuesta repiten el mismo patrón (cc.11-14) para dar paso a un enlace del piano, que comienza a modular a la siguiente tonalidad, SibM, que se establece definitivamente en el c.18.

La armonía de la primera frase, de 8 compases, sólo pasa por la Tónica y la Dominante; la segunda frase de esta sección (cc.27-34) comienza a modular hacia Dom, que sería la Subdominante de SibM, para cadenciar de nuevo en la Tónica de esta última en los cc.33-34.

La vuelta al *1º tempo* va a suponer un poco más de inestabilidad armónica dentro de la claridad de la pieza. En esta sección observamos tres semifrases de 4 compases cada una, y las cadencias nos evidencian esta división. Entre el c.36 y el 37 se produce una nueva cadencia perfecta de Dominante a Tónica; entre el c.40 y el 41 una cadencia perfecta de la Dominante del VI al entre el c.44 y el 45 el establecimiento de una nueva tonalidad: SolbM.

No podemos pasar por alto la llegada a este tono (cc.42-45)(Fig.4): desde la Dominante y la Tónica del relativo menor (cc.42-43), el acorde de Labm (II de SolbM) y finalmente la tónica. Ésta se prolonga durante 4 compases (cc.44-47), incluyendo en el último la novena, y con un acorde de Dominante establece definitivamente la nueva tonalidad.

Figura 4 - Llegada a la tonalidad de SolbM. cc.42-45

En la nueva sección, *poco meno* (c.49) seguimos encontrando estructuras armónicas muy simples: la primera frase (c.49-56) utiliza Tónica y Dominante, y solamente una Subdominante (c.55). El final en Semicadencia, sobre la Dominante, sirve para enarmonizar el Reb como Do# y dar paso a una nueva tonalidad: LaM (c.57). Sobre LaM realiza una frase de 8 compases (cc.57-64) con el mismo planteamiento de acordes pero un semitono por encima.

El c.65 comienza directamente con el tono menor (Lam) durante dos compases, para pasar directamente a su relativo Mayor (DoM). Con esto, reencamina la pieza hacia la tonalidad original, ya que Do es la Dominante de Fa.

En el c.72 comienza un interludio pianístico que se inicia en la Tónica de Do. Durante unos compases mantiene el Si becuadro, incluso conviviendo con el Sib en el mismo compás (Fig.5) y siendo éste último parte de un movimiento cromático. Finalmente, establece este acorde de Do como Dominante al añadir la 7ª (Fig.5) de forma permanente (cc.76-84). Solamente destaca el Reb que aparece en el c.79 y el c.81, que no es más que una apoyatura del Do.



tresillo, y cuatro notas correlativas seguidas de una 6ª ascendente que precede a la nota larga del siguiente compás, que se cierra con una semicorchea y una negra. Los dos siguientes compases repiten la misma melodía una 8ª más abajo (Fig.6).



Figura 6 - Melodía en dos octavas. cc.19-22

La segunda parte de la frase recupera en su inicio la misma estructura, pero la última nota de los tresillos está ahora una tercera por debajo (es decir, con el intervalo invertido). La continuación, en lugar de cerrarse, se desarrolla con grupos de tresillos que ascienden por el arpeggio y finalmente terminan en el c.26 con un tresillo de semicorcheas que adorna el cambio armónico.

La siguiente frase acorta la nota larga a una negra, también ligada al principio del tresillo, destacando el salto entre la tercera y la cuarta parte del c.27, que aporta mucha expresividad a la melodía. Ésta continúa en el registro agudo con parejas de notas a distancia de semitono en el c.27, trinos sobre el acorde en el c.29 y los acordes desplegados en el c.30. La segunda parte comienza directamente por los tresillos, pasa directamente a los trinos, y una gran escala descendente de dos octavas nos devuelve al 1º tempo.

Un breve enlace en el piano, que recupera el ritmo de semicorcheas en contraposición a los tresillos, nos sitúa la melodía del clarinete en un pasaje de semicorcheas casi correlativas, con movimientos cromáticos (c.37) y sobre el acorde (c.38) en ocasiones. Como comentamos anteriormente, saltos amplios como el de 7ª del c.39 aportan expresividad a la frase, y permiten ampliar el registro para continuar la bajada del c.40. Estos saltos y cambios de registro son los recursos melódicos utilizados en los cc.41-44 para construir melodías quebradas. La frase combina los pequeños movimientos cromáticos con los descensos de los arpeggios, y se cierra con una escala descendente en el c.44.

Cuatro compases de movimientos cromáticos, primero sobre la misma nota y luego con una escala cromática ascendente (cc.45-48) nos devuelven al *poco meno* y al tema anterior. En los cuatro primeros compases, siguen a la nota larga una semicorchea y un tresillo, descendiendo por el registro hasta la apoyatura y la resolución del c.52. La segunda semifrase (cc.53-56) cambia la semicorchea por dos corcheas de tresillo, recuperando la forma que nos aparecía anteriormente en los dos primeros compases, e incluye un juego de semicorcheas en el c.55 (Fig.7).



Figura 7 - cambio melódico a semicorcheas. c.54-56

Estas semicorcheas reestablecen el ritmo binario de corcheas en lugar de tresillos en una frase de gran expresividad, en la que los saltos de 4ª entre cada compás del inicio aporta el carácter que se consolidará con el salto de 6ª hacia el sobregado en el c.62, donde la frase comienza a ganar en movimiento con el uso de las escalas de semicorcheas. En la anacrusa del c.65 se presenta una frase en el registro medio del instrumento, con notas correlativas que ascienden y descienden hacia una nota larga estructural o su resolución. En el c.69 se produce el ascenso que lleva la frase a la Tónica. El piano convertirá esta célula en una llamada en *f*, repitiendo el clarinete la misma melodía en el registro agudo y dando paso al interludio pianístico.

Éste se construye con un grupo de semicorcheas muy característico formado por una 2ª menor descendente, una 3ª ascendente y otra 2ª descendente. Sobre las notas del arpeggio va construyendo un descenso por el registro hasta repetir este modelo sobre los cromatismos de la mano izquierda del piano. Una subida con ritmo corchea con puntillo-semicorchea con las notas del acorde con séptima (cc.76-77) desembocan en una deceleración del mismo acorde, ahora con blancas, negras y redondas y una apoyatura disonante (cc.79 y 81), que tras cuatro acordes nos devuelven a la melodía del inicio de la pieza.

La vuelta al 1ª tempo (c.85) no aporta ninguna novedad en cuanto a construcción melódica hasta el c.91. Los trinos del inicio serán sustituidos ahora por semicorcheas descendentes con el arpeggio, y las corcheas con mordente por una escala diatónica ascendente mientras el piano continúa realizando la melodía anterior (Fig.8). Los trinos con intención ascendente (cc.95-96), sirven de enlace para la última sección.





Figura 8 - Modificaciones melódicas en la reexposición. cc.88-92

La melodía final, de gran virtuosismo, no es más que un despliegue constante de los acordes: en el inicio, buscando los intervallos de 5<sup>a</sup> y 6<sup>a</sup> al ordenar el arpeggio (cc.98-99, 102-103), con pasajes de notas correlativas sobre el acorde. A partir del c.106 sustituye estos arpeggios por tresillos de semicorcheas como ornamentación melódica. Las escalas pasan a una articulación más corta para poder demostrar agilidad con el instrumento.

En el c.115 y 117 utiliza bajadas cromáticas de terceras y a partir del c.118 pasa la melodía a los acordes del piano, entendiendo las voces superiores como una línea melódica. Al mismo tiempo organiza los acordes para que en el acompañamiento del clarinete suene una nota grave pedal en todo momento (Sol, Fa#, Sol, Fa becuadro). En el c.126 reestablece el dibujo del c.98 hasta llegar a un trino de dos compases sobre la sensible. En los cc.133-134 retoma el modelo del interludio del piano (c.72). Después de una bajada cromática y dos trinos de dos compases cada uno en el clarinete, el piano cierra con un característico final del repertorio operístico, con el que este *Solo brillante* a modo de Fantasía está tremendamente emparentado.

### 3.4. Ritmo

Como ya hemos comentado brevemente en el apartado anterior, la cuestión rítmica más importante es la alternancia de pasajes de subdivisión ternaria (tresillos) y pasajes de subdivisión binaria (4/4, que se prolonga por casi toda la obra).

Al inicio de la pieza, las corcheas en el piano dan paso a un pasaje de semicorcheas en el clarinete. El acompañamiento pianístico va a ser muy estable durante toda la pieza, siempre en los tiempos fuertes del compás a modo de metrónomo armónico. Como hemos visto anteriormente, a veces el acompañamiento toma relevancia melódica, como en los cc.7, 8 y 10. Continúa el ritmo de semicorcheas y en esta sección introductoria solamente cabe destacar las síncopas con acentos del c.13, que rompen la estabilidad predominante en toda esta sección (Fig.9).



Figura 9 - Síncopas en el clarinete. c.13

El *poco meno*, como hemos comentado en el apartado de la melodía, se basa en los tresillos en la línea del clarinete. Sin embargo, el acompañamiento que el piano establece desde el c.18 se mantiene en corcheas, por lo que se produce una convivencia de ritmos binarios y ternarios durante toda esta sección, algo muy habitual para crear una sensación de libertad y rubato con la escritura. Tanto el ritmo de la melodía empleando tresillos, como el del acompañamiento de corcheas y negras en la mano derecha, se mantienen firmes durante toda la sección. Destaca sobre todo rítmicamente el c.28 (Fig.10) en el que se produce una hemiolia al articular los tresillos cada dos notas como si de un ritmo de tresillos de negra se tratara.



Figura 10 - Hemiolia en el clarinete. c.28

A partir del c.33 se retoma el binario de semicorcheas para las líneas melódicas, y destacan los comienzos acéfalos de cada célula, desde el enlace del piano (cc.33-34) a las intervenciones del clarinete (cc.35, 37, 39, 41). También es reseñable el uso de la síncopa una vez más en los pasajes del cc.37 y 40.

El ritmo de corcheas estable del acompañamiento se rompe en el c.43 pasando a negras, dejando solo al clarinete en su bajada del c.44 e intensificando sus dos compases a solo con acordes de corchea en los compases 45 y 46.

La vuelta al *poco meno* no aporta ninguna novedad rítmica aparte de lo ya comentado en la melodía: solamente destaca el uso de la semicorchea en lugar del tresillo en los cc.49-51, y las semicorcheas en el c.55. También son reseñables recursos como el mordente (cc.57,

60, 61) que ya había explotado en el inicio (c.9); o las fusas del c.58 a modo de mordente escrito. Antes del interludio de piano cabe destacar también los acentos del c.62, que ayudan a intensificar rítmicamente este arpeggio que anticipa la cadencia perfecta.

En la parte de piano solo vuelve a retomar recursos como la síncopa (cc.72 y 73) y la cuestión rítmica más importante es la deceleración que se va produciendo poco a poco: comienza con semicorcheas que pasarán a grupos de corchea con puntillo-semicorchea (cc.76-77). A partir del c.78 el ritmo del piano pasa a blancas y negras para reposar en una larga apoyatura de redonda. Los silencios y las negras de los cc.82-84 terminan este *ritardando* escrito con el que el autor pretende crear tensión antes de la reexposición de la melodía inicial.

Esta vuelta al *1º tempo* tampoco añade ninguna novedad con respecto a las primeras intervenciones hasta la llegada del cambio de compás a 2/4 con la indicación *mismo movimiento*. Esta sección final, con semicorcheas sobre el pulso del acompañamiento del piano, sigue los cánones establecidos durante toda la obra. Cabe destacar el uso de los tresillos de semicorcheas (cc.106-107; cc.110-111) para dar velocidad a la sección (Fig.11). También debemos señalar que hacia el final de la pieza el piano va adquiriendo más movimiento: a partir del c.114 empieza con corcheas para apoyar al clarinete en sus pasajes, y a partir del trino del c.130 escribe corcheas con acordes para dar más volumen de matiz a la sección final, que después del virtuoso movimiento del clarinete terminará con 4 compases en los que el pulso se relaja desde las negras al ritmo de blanca de los tres últimos compases.



Figura 11 - tresillos en el clarinete como modificación melódica. cc.106-108

### 3.4.1. Tempo

Ya que está escrito como una pieza única de un solo movimiento, la cuestión del tempo no tiene especial relevancia en esta obra. Lo más destacable es la alternancia entre el tempo original para las partes más virtuosas, con la indicación *poco meno* de las partes más *cantables*. Con este recurso, Romero aporta con el tempo cierta facilidad al intérprete para establecer con claridad la diferencia entre ambas secciones.

## 3.5. Estructura

Después de afrontar todos los parámetros relacionados con la obra, solamente nos queda hacer una recopilación de la estructura en función de lo analizado anteriormente. En

el caso de esta pieza, nos encontramos ante una forma tripartita, con la clásica forma Sonata de Exposición, Desarrollo y Reexposición.

Por la disposición de los temas podemos observar que se trata de una Sonata con la recapitulación en espejo, ya que después de la aparición de los temas A y B, un tema C ejerce como intermediario de una vuelta a B y A en aparición inversa al comienzo.

Aunque cabría esperar que la vuelta a B y A se produzca en la reexposición, los temas aparecen durante el desarrollo en plenas modulaciones armónicas, retrasando la recapitulación real a la vuelta del Tema A de forma literal.

También cabe destacar la longitud de la Coda, de 48 compases, que apenas aporta material melódico, armónico o rítmico con novedades, y que se limita a hacer un despliegue de pasajes técnicos y virtuosos para el lucimiento del solista.

Tabla 1 - Estructura del *Solo Brillante* de A. Romero

Exposición (cc.1-33)		
Tema A (cc.1-18)	Tema B (cc.19-33)	
Desarrollo (cc.34-84)		
Tema C (cc.34-48)	Tema B (cc.49-68)	Enlace (tema A)(cc.69-84)
Reexposición (cc.85-145)		
Tema A (cc.85-97)	Coda Virtuosa (cc.98-145)	

### 3.6. Cuestiones Interpretativas

El *Solo Brillante* de Romero es una pieza cuya dificultad radica principalmente en conseguir imprimirle el carácter correcto, aparte de la ligereza y la seguridad a la hora de interpretar los pasajes técnicos.

Como hemos dicho anteriormente, esta pieza está íntimamente relacionada con las fantasías operísticas tan renombradas en aquella época, siendo el propio Romero el compositor de una de ellas, la *Fantasía sobre temas de Lucrecia Borgia*. Aunque en este caso es un tema propio y no de una ópera de otro compositor, la escritura es idéntica a la utilizada en este tipo de repertorio.

Por esta razón, todo el comienzo de la pieza, tanto por el matiz como por el carácter, debe ser decidido y como el propio nombre de la pieza indica, brillante. Los *poco meno*, por el contrario, deben ser amables y dulces, aunque medidos. Esto se debe a que, como hemos comentado antes, la diferencia rítmica entre corcheas y tresillos y la variedad de articulaciones y ritmos, ya produce el *rubato* de una forma natural. Además, compases como el 29, 32 y 33 deben ser estrictamente *a tempo*.

Las síncopas y las articulaciones también son un tema a tener en cuenta, ya que consiguen que un largo pasaje de semicorcheas tenga un sentido, unos puntos de apoyo y una variedad para evitar la monotonía. Los cambios de registro apoyados en este gran

número de articulaciones (como en los cc.41-44) aportan gran vivacidad a los pasajes virtuosos.

Deben ser destacados también pasajes contrastantes como el c.55, en el que el cambio de matiz y articulación es súbito, o los acentos del c.62. Cuando la melodía aparece en el registro grave, como en el c.64 (y anteriormente en la presentación del tema), el sonido debe ser lleno y bien timbrado, sin perder la brillantez necesaria para la interpretación de esta obra.

Finalmente, considero que la última sección de la pieza (*mismo movimiento*) debe ser un claro despliegue de virtuosismo, con una interpretación ágil y fácil. Aunque el autor estipula que el tempo no debe cambiar, creo conveniente que hacia el final de la pieza se incremente ligeramente. No creo que sea una incongruencia con el original, ya que la indicación aparece en el c.98 cuando quedan más de 40 compases de pieza, y estaría más relacionado con la forma de interpretar este tipo de repertorio.

## 4. Capricho Pintoresco - Miguel Yuste

Esta pieza, el op. 41 de su producción (aunque no se pueda concretar la fecha exacta de la obra), se articula en un solo movimiento, al igual que todas las piezas de este autor. Está dedicada a su alumno Julián Menéndez, al que incluso instó a tocar la pieza a primera vista después de su composición. Dada la maestría de Menéndez, resolvió el reto con gran perfección en la interpretación.

En el presente análisis vamos a extraer de la partitura los aspectos más importantes en relación al estilo del compositor, el estilo de la época y las cuestiones interpretativas.

### 4.1. Sonido

Gracias a este primer apartado podemos hacer un análisis basado en todas aquellas cuestiones tímbricas y sonoras que la pieza nos ofrece casi desde una primera escucha. La profundización en estos aspectos nos permite acercarnos tanto al estilo como a la propia forma, y a todas las dificultades técnicas para los instrumentos.

#### 4.1.1. Timbre, dinámica y ámbito

Como todas las obras analizadas en esta tesis, está escrita para clarinete y piano. El timbre predominante es el del clarinete, pues realiza la mayor parte de las melodías, además de desarrollar cadencias y melodías sin acompañamiento.

El primer *Adagio* se inicia con una de esas melodías sin acompañamiento a cargo del clarinete. Emplea el registro medio del instrumento, desde la nota Mi a la nota La, y con un ámbito general de algo más de una octava. Se trata de una melodía de carácter español, de inspiración flamenca, y que por su dinámica *p* busca un efecto de cierta lejanía (Fig.12).



Figura 12 - Melodía Inicial. c.1-5

La respuesta del piano (c.5), también como instrumento solista y en *p*, desarrolla un interludio que culmina en el mismo intervalo Mi-La en dos octavas, preparando el descenso en el ámbito que se va a producir también en el clarinete.

La siguiente frase del clarinete (c.11) se realiza en una octava inferior, en el registro chalumeau y grave del instrumento, y con dinámica *pp*, como eco de la primera frase. Después de este gran bloque en dinámicas de *p*, comienza un *f* súbito *con anima* (c.16), con más intensidad de camino hacia la cadencia. Desde el c.18 al c.22 destaca el unísono entre el

clarinete y la voz superior del piano, lo que supone un cambio tímbrico de importancia en la melodía.

La cadencia del clarinete (cc.23-38) es un despliegue de recursos técnicos. En este fragmento se puede apreciar la influencia de la música para otros instrumentos en las primeras composiciones para clarinete de estos autores, ya que la cadencia recuerda, como veremos a continuación, a la de un instrumento de cuerda como el violín.

En primer lugar, el descenso cromático y por terceras (cc.23-24) es una adaptación de los descensos cromáticos con dobles cuerdas de violín en muchas cadencias, por ejemplo, del repertorio romántico. Lo mismo ocurre con los arpeggios (cc.25-28), que se ejecutan al igual que los bariolages en la cuerda (Fig.13). Del mismo modo, la presencia de los trinos (cc.35-36; 38-40) es muy habitual en el repertorio incluso pianístico para finalizar las cadencias. Por todas estas cuestiones, la construcción de este pasaje está relacionada con la técnica de otros instrumentos y demuestra la versatilidad del clarinete a la hora de afrontar estas dificultades.



Figura 13 - Arpeggios como bariolages. cc.26-28

Como es habitual, juega con la extensión completa del instrumento, con descensos y ascensos hacia el grave y el agudo en periodos cortos de tiempo, que evidencian la versatilidad del instrumento solista. De igual forma, las dinámicas van del *p* al *f* y el tempo interno goza de gran libertad.

Unos breves acordes del piano en *pp* (cc.39-43) conducen la armonía hacia la nueva sección.

En el *Allegretto mosso* se produce un importante cambio sonoro en cuanto al carácter de la pieza. Del primer ambiente íntimo del *Adagio* pasamos a un claro ritmo danzable y a una dinámica más intermedia de *mf*. La melodía del clarinete supone un descenso por el ámbito del instrumento.

En el c.64, después de un bloque de *mf*, se produce un cambio súbito a *pp*, y la melodía asciende ligeramente en el ámbito. De nuevo tendremos un gran bloque en esta dinámica que culmina con un gran *cresc.* (cc.79-81) hacia el cambio de tono.

En el c.84 se produce un cambio en el acompañamiento, aunque en la dinámica volvemos al *pp* con ligeras fluctuaciones en el clarinete, con dinámica *p*. El cambio sustancial se da en el c.101, donde comienza una sección de unísono a 4 octavas del clarinete y el piano, con dinámica *ff* y la indicación *enérgico* (Fig.14). Un breve interludio del piano en *mf* (c.105-109) vuelve a dar paso a esta enérgica melodía.



Figura 14 - enérgico. cc.101-105

En el c. 121 se recupera la melodía inicial del *Allegretto*, ahora de una forma mucho más virtuosística por parte del clarinete y con dinámica *f*, y que supone una brillante conclusión a esta sección.

El cambio textural que a continuación analizaremos (c.139), que comienza con dos *sf* del piano, nos da pistas para una nueva sección. Como en lo analizado hasta el momento, las dinámicas funcionan en bloques por norma general. En esta parte tenemos *p* (cc. 143-154); *pp* (cc.155-164); *f* (c.165). A partir de esta última dinámica, los matices comienzan a sucederse con más rapidez y los reguladores cobran importancia en ambos instrumentos, con ecos como en el c.175, o intensificaciones como la del c.185, con la indicación *molto espress.*

En el c.193 destaca la aparición de la melodía durante una gran sección (hasta el c.220) en el piano, situándose como instrumento principal con breves intervenciones de acompañamiento en el clarinete, y con dinámica *mf*. Volverá a tener un breve interludio de melodía en los cc.229-232.

Después de la doble barra del c.220, el clarinete retoma la melodía en *f*, y a partir del c.235 comienza un gran ascenso dinámico (de *pp* hasta *ff*) y de ámbito (del registro grave al agudo). A partir del c.244 una sección *f* de acordes en el piano y arpeggios en el clarinete por todo el ámbito del instrumento anuncia el final de la pieza, así como la subida del clarinete en el c.264. Un último pasaje sin acompañamiento de piano en el c.269 precede a un breve Lento, en *p* y en el registro grave (Fig.15). El *Presto* final supone la apoteosis de la pieza con un *ff* en ambos instrumentos, terminando la obra con la nota más grave del clarinete, el Mi grave.



Figura 15 - Cambio del Lento al Presto . cc.275-281

### 4.1.2. Textura

La textura general de la pieza es la de la melodía acompañada, aunque se diferencian claramente diferentes tipos de acompañamiento para cada sección.

El *Adagio* inicial se caracteriza por sus pasajes a solo en el clarinete, aunque el piano realiza sus intervenciones con un acompañamiento que ofrece cierto interés contrapuntístico en el discurrir de las voces. Los cromatismos tienen gran importancia para generar expectación antes de que arranque el tema de la obra.

El *Allegretto* presenta el acompañamiento antes que la melodía, al estilo de la música popular. Se presentan diferentes tipos de acompañamiento durante toda la pieza pero la textura es casi siempre la misma. Exceptuamos pasajes como el del c.101 en el que los instrumentos tocan sin acompañamiento y de forma homorrítmica.

## 4.2. Armonía

El análisis de la armonía pasa por la comprensión de las tonalidades principales y los acordes de mayor importancia en el discurso. Por lo general, se trata de una obra bastante estable en cuanto a las tonalidades principales, con una introducción en Rem y el resto de la pieza alrededor de ReM.

El inicio del *Adagio* comienza con una melodía que resuelve en la Dominante de Rem. Es tremendamente colorista, pues presenta tanto la sexta napolitana en el c.2 y 13 como la Dominante del VII en el c.3 y 14, que aporta el último elemento de tensión antes de la resolución. El tipo de melodía y estos acordes tan particulares no nos permiten asegurar la tonalidad con exactitud, e incluso intuyen el uso de la modalidad.



Figura 16 - Acorde de sexta napolitana. c.16

La respuesta del piano se caracteriza por el uso de dominantes secundarias que generan movimientos cromáticos, siempre alrededor de la Dominante y del II grado en contraposición a la Dominante de la Dominante (es decir, dos acordes con las mismas notas pero con la tercera alterada o no).

A partir del c.18 aparece una pedal sobre la nota Sib, precedida por su Dominante en el compás anterior. Se trata del VI grado dentro de Rem, y durante 4 compases podemos entender la armonía dentro de esta tonalidad, ya que nos aparecen elementos característicos de esta sección como la sexta napolitana, si enarmonizamos el Si becuadro como Dob (c.19). En este pasaje, el ritmo armónico se acelera, no sólo por el uso de acordes

nuevos a cada pulso, sino también por el empleo de apoyaturas que colorean enormemente la armonía principal. Todo este pasaje resuelve en el acorde de novena de La, ya como V de Re m; precedido del de Mib, aún IV de Sib.

La cadencia del clarinete es una sucesión de acordes de Dominante desplegados, que resuelve de nuevo en La como V de Rem, pero también como Dominante de ReM, que será la tonalidad con la que se abra la nueva sección.

Hasta ahora habíamos observado un ritmo armónico bastante cambiante, y caracterizado por el empleo de acordes coloristas; pero el inicio del *Allegretto* presenta un ritmo armónico mucho más lento, con acordes que duran varios compases y sobre los grados tonales. Durante 6 compases completos (cc.44-49) se presenta la tónica de la nueva tonalidad tras el cambio de tono, y en los sucesivos se mantiene la tónica y la dominante en la mano izquierda del piano pese a los cambios de acorde de la mano derecha. Lo mismo ocurre a partir del c.64 pero sobre la tonalidad de Fa#m, el relativo menor de la Dominante. En los últimos compases de esta sección (cc.75-83) desaparece la pedal, aunque todos los acordes giran alrededor de la Dominante de Fa#.

Con el cambio de tono ascendemos una tercera más hacia LaM, el tono de la Dominante de ReM. Una vez más se mantiene el La en el bajo mientras diferentes acordes se suceden. Esta sección (cc.84-95) se caracteriza por construir la melodía a partir de la armonía, pues los diferentes cambios de acordes van generando una línea principal por grados conjuntos gracias a las inversiones (Fig.17).

Figura 17 - acordes como melodía. c. 84-92

En el c.101, la melodía sin acompañamiento vuelve de nuevo a la tonalidad de Fa#m, y su respuesta (cc.105-109) está en RebM, que enarmonizado a Do#M se interpreta como la Dominante de Fa#. Esta vuelta al tono menor nos prepara para regresar a la tonalidad de ReM en el c.121 y cerrar esta sección.

Es importante observar que las tonalidades, según su aparición, construyen una especie de pirámide por terceras sobre el acorde de ReM: ReM-Fa#m-LaM-Fa#m-ReM.

Dos *sf* sobre Fa# en el piano anuncian una sección contrastante. Con la llegada en el c.143 al acorde de Sim entendemos que el Fa# ha servido de nexo, pasando de ser tónica a ser la Dominante de la nueva tonalidad. De nuevo el ritmo armónico es lento y estático y se caracteriza por el uso de pedales que nos muestran los grados importantes en cada momento. Una vez más, los acordes generan cierto movimiento melódico en el acompañamiento pianístico, como ocurre con el descenso de la voz superior (cc.149-154). La respuesta de la segunda frase introduce como novedades dos Dominantes secundarias: la Dominante del VII en el c.159, que afecta también a la melodía del clarinete; y la Dominante del V en el c.162.

Después de este inicio en el relativo menor, vuelve a la tonalidad de ReM durante 4 compases, haciendo la segunda parte de la frase en Mim. En estos compases ya vemos un más frecuencia en los cambios de los centros tonales, a modo de desarrollo. Con la Dominante de la Dominante de Sim y la propia Dominante, volvemos a la Tónica en el c.177. En la pedal de Si en el c.179 nos encontramos el acorde de DoM, es decir, el segundo rebajado, como había utilizado en la introducción en repetidas ocasiones. El cambio de Do natural a Do# en el c.183 nos vuelve a situar en la tonalidad de Sim y sus acordes principales.

A continuación es el piano el que toma el protagonismo elaborando el tema en Sim. En lugar de repetir tal cual lo había hecho el clarinete al principio de esta sección, lo hace con la respuesta que incluía dominantes secundarias directamente, ya que hemos alcanzado un momento de más tensión armónica; para la respuesta toma el relativo Mayor, Re, con un breve paso de nuevo por la tonalidad de Mim antes de volver a Sim, con cuya pedal final de Tónica (cc.216-220) termina la sección (Fig.18).

Figura 18 - Pedal de Sim y vuelta al 1º tempo en ReM. cc.218-228

La indicación de *primo tempo* nos devuelve súbitamente a ReM (Fig.18) con el tema inicial del *Allegretto*. Destaca especialmente en este retorno el breve interludio de 4 compases que realiza el piano (cc.229-232), con dos compases sobre la Dominante del IV que resuelven en el VI grado rebajado (Sib). A partir del c.235, sobre una pedal de Dominante de ReM, comienza un ascenso de los acordes: primero por grados conjuntos durante tres compases y luego cromático, como colofón previo al compás de silencio con calderón.

El *poco meno mosso* arranca con una pedal de Tónica sobre la que se sitúan acordes desplegados en el clarinete y placados en el piano. El ritmo armónico es cambiante a cada compás e incluye acordes rebajados (cc.246-247) y dominantes secundarias (cc.245, 248,251), lo que produce inestabilidad armónica antes del establecimiento final de la tonalidad. Muchos de los acordes tendrían su interpretación en Sib, el VI rebajado que había aparecido anteriormente, e incluso se establece el Sib durante 3 compases (cc.256-258) dentro del descenso por grados conjuntos que nos lleva a la Dominante de ReM en el c.259.

El *Allegro* del c.260 retoma la tónica de ReM en todas sus inversiones, para dar paso a la Dominante de la Dominante en el c.264. y al acorde de novena del VII para el breve solo de clarinete. Un breve interludio Lento alrededor de la Dominante precede al *Presto* final en el que se enfatiza el acorde de tónica para finalizar la obra.

### 4.3. Melodía

Para analizar los motivos melódicos es importante conocer de antemano los temas principales de la pieza y profundizar en sus transformaciones durante el transcurso de la composición.

Durante la introducción en *Adagio*, el clarinete presenta una melodía lenta cuyo ámbito ya hemos analizado en el apartado del Sonido. Pese a las transformaciones rítmicas que veremos en el siguiente apartado, el motivo melódico es idéntico en el c. 1 y el c.11 (Fig.19).

La melodía inicial en el clarinete gira alrededor de dos notas estructurales: Fa#-Si. Las demás son floreos de la nota o anacrusas para llegar a ellas. Observamos que el primer grupo arranca desde el Fa# y vuelve a la misma nota, el segundo sirve de nexo de unión entre el Mi y el Si, el tercero es una especie de anacrusa que vuelve a la misma nota, y el último un gran floreo ascendente para volver a resolver en el Si. La melodía tiene un carácter descendente si tenemos en cuenta sus notas estructurales, pero sus floreos tienen un carácter más bien ascendente.



Figura 19 - melodía en el registro medio. cc.11-15

La melodía del piano, por grados conjuntos, tiene un carácter ascendente en sí misma, con el objetivo de ascender paulatinamente desde el Si hasta el Mi. El primer grupo, que arranca desde la sensible, es un floreo de la nota Si, y el segundo un ascenso hacia Mi para repetir las notas estructurales del clarinete: Mi-La.

La siguiente melodía (c.16) tiene un mayor desarrollo, también en cuanto a la longitud. Si observamos el número de compases se va produciendo una expansión: la primera frase de 5 compases, la respuesta del piano de 5, pero la siguiente del clarinete de 6 precede a la presente, también de 6 compases. Como en las anteriores es importante ver las notas estructurales, que son las primeras de cada compás. La anacrusa del c.16 en el clarinete asciende hacia el Si, y en el c.17 la anacrusa sube al Mi. Siguiendo con el clarinete (el piano lo hace a unísono), el Mi sirve de paso para un pequeño descenso cromático hacia el Re. Con el mismo recurso cromático en el c.20 conecta ascendentemente con el Sol# las notas Sol y La. Alcanzado el La, dentro del *cresc.*, un último ascenso al Do agudo es la culminación de la melodía antes de la cadencia. Por lo tanto, esta melodía tiene un carácter ascendente siendo sus notas estructurales Si-Mi-Re-Sol-La-Do, que construyen una melodía en sí mismas.

En cuanto al acompañamiento pianístico es importante resaltar los movimientos de las voces intermedias, tanto en la primera como en la segunda intervención, que destacan por el uso de los grados conjuntos y los cromatismos.

La cadencia, como es habitual, utiliza recursos técnicos del instrumento. El principio es un descenso cromático por terceras, excepto una 5ª final, para alcanzar el Si. Continúa desarrollando arpeggios sobre el acorde para alcanzar el La con las corcheas del c.26. Una vez más el mismo recurso le lleva al Sol#. Como vemos, las notas estructurales llevan hasta ahora un carácter descendente (Si-La-Sol#). Desde aquí, el ascenso con intervalos amplios (5as, 6as y 7as) y el descenso con el arpeggio alcanza el Sol grave, una nota más para el descenso melódico, y rápidamente asciende en un compás y medio a través del arpeggio al Sol tres octavas más agudo como punto culminante de la cadencia (Fig.20). Arpeggios y trinos sobre el acorde preceden a la llegada, en el trino del c.38, a Fa#, primera nota estructural con la que se inicia el movimiento, y que culmina en el Si, ahora agudo, segunda nota estructural de este *Adagio*.



Figura 20 - uso del arpeggio como material melódico. cc.30-32

La melodía principal del *Allegretto* va a ser el tema principal de la obra. Siguiendo los mismos recursos utilizados hasta ahora, se articula alrededor de tres notas estructurales (las del acorde de la tónica), con sus adornos melódicos que imprimen virtuosismo en las melodías. Se inicia en el c.48 con una primera parte en 8 compases, y las notas principales son para el clarinete Sol#-Si-Mi (Fa#-La-Re en Do, tónica de ReM). Entre el Sol# y el Si realiza un descenso de acordes de 4ª y una 3ª que sirve como nexo. Una vez alcanzado el Si como nota larga, un grupo de semicorcheas adorna la melodía para volver a descansar sobre el Si, y un segundo grupo lo lleva al Sol# y luego al Mi.

La segunda parte de la frase, también de 8 compases, se repite en su inicio de forma idéntica, pero el último grupo realiza un ascenso para terminar en un Mi una octava más aguda. La melodía tiene carácter descendente en su primera parte, con tendencia al reposo, y en la segunda parte hace un giro ascendente que le proporciona interés y continuidad.

A partir del c.64, la melodía se transporta una 3ª superior sobre Fa#m en Do. La interválica en la primera parte es casi idéntica, teniendo en cuenta siempre la armonía. La segunda parte sufre una expansión que enfatiza el final de la sección, ya que alarga hasta 12 compases la frase (Fig.21). Los floreos sobre el Re# (Do#, V de Fa#m) durante prácticamente 8 compases le aportan tensión justo antes de resolver de forma ascendente hacia el Sol# (Fa#, tónica de la tonalidad).



Figura 21 - expansión de la melodía a 12 compases. cc.72-83

Tras el cambio de tono, la melodía pasa a los acordes del piano. Para su comprensión debemos observar la línea superior, por grados conjuntos, y cuya armonía cambia siempre en la parte débil del compás. Con este carácter sincopado, como veremos en el siguiente apartado, se mantiene durante casi 18 compases. La primera parte, de solo 4 compases, tiene un comienzo acéfalo a partir del *pp*, con ascensos y descensos alrededor de la tónica La. En el c.88 comienza una nueva frase, ahora de 6 compases, una 4ª por encima y con los mismos recursos melódicos. Finalmente, la última frase de 8 compases es interrumpida por la entrada de un nuevo tema en anacrusa en (c.101).

A partir de este c.101 se alternan dos motivos melódicos contrastantes tanto en dinámica, como en carácter, como en construcción melódica. El primero, *enérgico*, es un tema de semicorcheas en el registro grave de los instrumentos. Emplea el *staccato*, y melódicamente vuelve a construirse sobre floreos de las notas Do# y su final en Sol#.

La respuesta del piano desciende sobre el acorde de Reb, que enarmonizándolo en Do# sería una 4ª superior, valiéndose de la cabeza del tema para sus primeros compases y un ascenso casi cromático para el final.

Es importante analizar las transformaciones que se producen en el c.109 con respecto a esta primera aparición (Fig.22): en los cc.110 y 113 sustituye las notas largas por trinos descendentes escritos como fusas, y expande la frase de 4 a 8 compases con una segunda parte estructuralmente igual, pero con notas más agudas dentro del acorde. Un pequeño interludio del piano (c.117) sirve como nexos utilizando la última parte de esta melodía como motivo melódico.



Figura 22 - transformaciones melódicas. cc.101-103; cc.109-111

Dos compases sobre la tónica de la tonalidad en el clarinete, formados por una escala partida ascendente, nos conducen a una nueva aparición del tema principal. Destacan el empleo de trinos (c.126 y c.132), mordentes (c.129), tresillos (c.134) y fusas (c.136) como floreo del motivo, y el final en el Mi sobreagudo como culminación de esta parte.

A partir del c.139, como hemos visto en anteriores apartados, se evidencia una parte contrastante dentro de la obra en general, y los motivos melódicos no son una excepción. La melodía principal se presenta en el clarinete en el c.145 y dura 10 compases. Siguiendo los recursos de construcción melódica habituales, las notas principales del acorde son las estructurales de la melodía. En este caso vuelven a ser dos: Sol#-Do# (Fa#-Si, V y I de Sim). Aunque comienza en el registro medio, las corcheas del segundo compás sirven como nexo del ascenso al registro agudo. El c.148 sirve como floreo de la misma nota, y el siguiente grupo como floreo de la resolución en el Si. La segunda frase se repite prácticamente idéntica pese al cambio de matiz, retirando el mordente del segundo compás de la melodía y alterando ascendentemente el La en el c.158.

La tercera frase asciende al registro agudo y se realiza sobre ReM (MiM en el clarinete). La interválica es similar y la construcción melódica idéntica, aunque juega con los registros empezando en el agudo y bajando al grave en la segunda parte. La cuarta frase es la que tiene mayor desarrollo melódico (Fig.23): se inicia igual que el tema, pero en el clarinete altera el Si ascendentemente en el c.176. Coincidiendo con la entrada de DoM en el piano, el clarinete desarrolla los motivos melódicos en un estrechamiento de la melodía, descendiendo a través del acorde y terminando con la sensible en el c.183. Una quinta frase, de sólo 8 compases, concluye la melodía del clarinete. En contraposición a la anterior, de ritmo más vivo, esta frase se expande con notas más largas y acordes de blanca en el acompañamiento para aplicar reposo antes de la entrada del tema en el piano.





Figura 23 - modificaciones melódicas del tema contrastante. c.175-187

En el c.193 el clarinete deja el protagonismo para cedérselo al piano, que realiza la segunda frase y la tercera frase, ahora en 8 compases, mientras el clarinete toma parte del acompañamiento en un intercambio de roles. En el c.208 con anacrusa, la melodía principal es interrumpida por los acentos de ambos instrumentos. En el c.209 se vuelven a producir estrechamientos en la melodía, ya que sólo se presenta por 2 ocasiones la cabeza del tema en el piano. Éste concluye su intervención con la misma melodía con la que finalizó el clarinete, que convierte sus tresillos de acompañamiento en una coda final que sube el registro hacia el agudo y da paso a la siguiente sección.

La siguiente aparición del tema presenta una nueva modificación melódica: la primera corchea con puntillo es sustituida por un grupo de fusas y una semicorchea. El final de la frase, ahora de sólo 8 compases, termina de una manera diferente a la habitual, con un ascenso a la tercera del acorde y vuelta a la dominante en el clarinete, en lugar de reposar en la tónica, para hacerlo menos conclusivo.

La siguiente sección (Fig.24) se construye melódicamente con los dos compases de la cabeza de la frase principal (cc.229-231), pasando por diferentes acordes. Dos veces en el piano sobre la Dominante de IV y el VI rebajado, y una en el clarinete sobre el mismo acorde con séptima. En el c.235 empieza un estrechamiento utilizando sólo un compás de la cabeza del tema durante tres compases y sobre una pedal de Dominante. A partir del c.238 comienza un ascenso cromático, como vimos armónicamente, y la melodía va estrechándose cada vez más: primero con grupos de un pulso, luego con grupos de medio pulso y finalmente con tresillos en ambos instrumentos, hasta el final de acordes del piano antes del silencio con calderón.

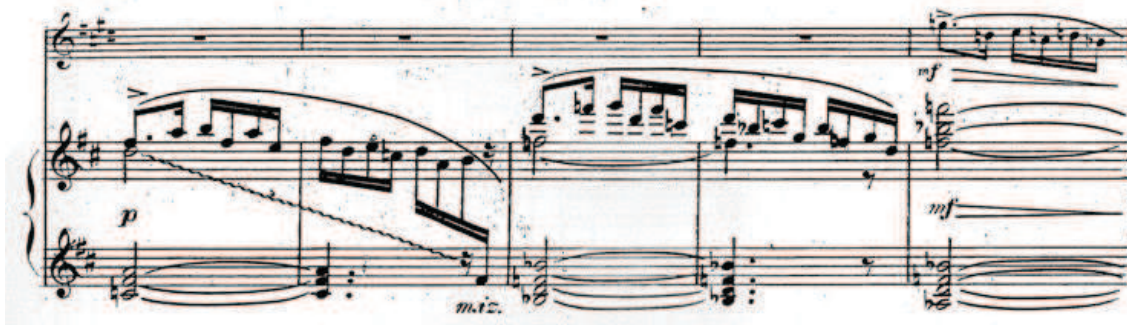




Figura 24 - estrechamientos en la melodía. cc.229-238

En el *Poco meno mosso* (c.244), sobre acordes del piano, el clarinete despliega los arpeggios con semicorcheas, ascendentes un compás y descendentes en el siguiente, sin ninguna información melódica. Esta sección, que se prolonga hasta el c.259, sirve como interludio que precede a la sección final y va anunciando el final de la obra.

Tras la vuelta a ReM en el *Allegro* (c.260), el compositor continua desarrollando acordes, ahora de una forma más virtuosa. El ascenso y descenso en el clarinete (ahora de dos compases cada uno) sobre el arpeggio de la tónica precede a una subida cromática hasta el sobreagudo del clarinete. A partir de aquí va a realizar una recopilación de los temas de la pieza: en primer lugar, el tema de la introducción, que presenta de nuevo el clarinete solo, esta vez en matiz *f*, la indicación *con brio* y tonalidad Mayor. En segundo lugar, un breve *Lento* de tres compases, que recupera la cabeza del tema contrastante de la sección central. Y ya para finalizar, en el *Presto*, presenta el tema principal convertido en un descenso del clarinete sobre el acorde de Tónica como colofón final, para terminar con acordes y finalmente la fundamental a octavas en el grave de ambos instrumentos.

#### 4.4. Ritmo

El ritmo en esta pieza juega un papel de gran importancia, tanto como refuerzo de la melodía, aportándole el carácter necesario, como en la clarificación de la estructura, marcando los cambios de sección. Por tanto, los patrones rítmicos nos muestran con claridad las distintas partes de la obra con una primera audición.

En este apartado prestaremos atención a todas las cuestiones rítmicas de cada frase y de cada sección, cuyas características nos aportarán datos de interés para la comprensión de la escritura de la obra y la deducción de la estructura.

El comienzo de la pieza (Fig.25) es acéfalo, es decir, con un silencio en la parte fuerte del compás. La alternancia de notas estructurales en la parte fuerte y en la parte débil genera una inestabilidad rítmica que, sumada a la ausencia de acompañamiento, da libertad a la línea solística del clarinete. La entrada del acompañamiento también es acéfala sobre un tiempo débil.



Figura 25 - comienzo acéfalo. cc.1-4

La melodía del piano (c.6) es, sin embargo anacrúsica, y cada pequeña semifrase o motivo dentro de ella también lo es. En el c.10 ya se repite el motivo del c.9 pero sin anacrusa, y la nueva melodía del clarinete es ya tética, con comienzo sobre el pulso, y de nuevo alternancia de notas estructurales en tiempo fuerte y débil. La melodía que se inicia en la anacrusa del c.17 presenta un movimiento rítmico en relación al movimiento de los acordes, produciéndose una aceleración con la presencia de las corcheas y finalmente de las semicorcheas y la fusa.

En esta sección que precede a la cadencia, el ritmo juega un papel importantísimo a la hora de establecer una inestabilidad al principio, que poco a poco se va concretando hasta el unísono anterior al solo de clarinete.

La cadencia es un despliegue de figuras rítmicas. Predominan semicorcheas, tresillos de semicorchea y fusas, y las notas más lentas como corcheas o negras con puntillo son notas estructurales. La anacrusa está presente (c.25 y c.27) y la inestabilidad rítmica está relacionada y a merced del virtuosismo. Los ritmos son claros y repetitivos y el ritmo general tiende a una relajación con la aparición de los trinos (c.35) antes de la nueva entrada del piano, que concluye esta sección.

Los primeros compases del *Allegretto mosso* son fundamentalmente rítmicos, pues establecen un patrón de acompañamiento (y también armónico) sobre el que desarrollar la melodía (Fig.26). Aquí el ritmo juega un papel fundamental en el cambio de la textura y el carácter. En un principio, aparece el ritmo negra-corchea-corchea. En el cuarto compás del *Allegretto* se completa con dos negras más, y a continuación una nota larga (3 pulsos). Con todos estos elementos rítmicos construye el acompañamiento de la melodía del tema (cc.48-83). El ritmo cambia cada dos compases con el patrón negra-corchea-corchea | negra-negra, mientras el bajo mantiene notas largas que en ocasiones terminan a mitad del compás, generando un ritmo anacrúsico que acompaña a la melodía.



Figura 26 - patrón de acompañamiento. cc.56-59

La melodía es un descenso de semicorcheas que reposa sobre una nota larga de tres pulsos. El comienzo es tético, pero cada nueva entrada de semicorcheas es anacrúsica, por lo que combina ambos comienzos siguiendo la idea presentada en la introducción.

A partir del c.84 el ritmo cambia totalmente, pasando a corcheas en *stacc.* en ambas voces del piano. Si tenemos en cuenta el ritmo armónico, los cambios de acordes se producen sobre los tiempos débiles, produciendo un efecto constante de contratiempo, mientras el contracanto del clarinete mantiene elementos rítmicos de la sección anterior.

A partir de la anacrusa del c.102, ambos instrumentos tocan parejos rítmicamente, con las mismas figuras exactamente, en una sección caracterizada por los acentos. La respuesta del piano es anacrúsica antes de cada acorde. Una segunda entrada del mismo motivo presenta variaciones rítmicas: sobre la nota larga del piano, el clarinete desarrolla 4 fusas y una semicorchea (cc.110, 113, 114), sobre las corcheas tresillos de semicorchea (c.113) y finalmente continúa con semicorcheas sobre acordes de negra (cc.115-116). Entre los cc.117 y 120 se produce una aceleración rítmica (Fig.27): El pulso de blanca que va de tiempo débil a fuerte durante los dos primeros compases (negra-corchea-silencio de corchea) se transforma en pulso de negra (corchea-corchea) en los últimos dos compases, hasta la anacrusa que da paso al ritmo inicial del *Allegretto*.



Figura 27 - aceleración rítmica. c.117-120

El patrón rítmico se mantiene a partir del c.121 y sólo destacan las modificaciones melódicas, que en cuestiones rítmicas se relacionan con el uso de figuras más rápidas: grupos de valoración especial de 3, 5, 6 y 7 notas, fusas, mordentes y trinos, lo que provoca una aceleración rítmica que precede a la parte contrastante (c.139).

Las blancas con *sf* ya nos evidencian una relajación en la base rítmica. En el c.143 volvemos a encontrarnos con el acompañamiento del principio (c.4) antes de la entrada del clarinete. La melodía que presenta es tética en su inicio, pero vuelve a tener elementos anacrúsicos entre sus notas estructurales (las notas más largas). Destaca también el acento en la parte débil del c.147, al igual que se producen los cambios de acorde en el piano sobre el pulso débil entre el c.149 y el 153. Rítmicamente, toda esta sección se construye con los elementos descritos anteriormente. Los acentos recaen bien en parte fuerte (cc.151,161,177,183,187 y otros) como en parte débil (cc.157,159-163,167,171-172,181,190 y otros).

A partir del c.193 aparece un elemento rítmico muy novedoso: el tresillo (Fig.28). El ritmo binario ha predominado durante toda la pieza, y algún grupo de valoración especial ha tenido una aparición puntual como floreos a la melodía. Sin embargo, el acompañamiento pianístico se desarrolla completamente en tresillos en la mano izquierda, mientras que la melodía sigue siendo binaria con corcheas y negras en la mano derecha. El uso de diferentes ritmos simultáneos es un recurso expresivo que intensifica la sensación de *rubato*, y por lo tanto el carácter apasionado de la sección. En el c.208 con anacrusa, ambos instrumentos tocan al mismo pulso corcheas con acento, rompiendo momentáneamente el ritmo atresillado, para retomarlo en el siguiente compás en el piano y en el c.213 en el clarinete, que lo mantendrá hasta la doble barra que nos indica una nueva sección.



Figura 28 - uso del tresillo en la mano izquierda del piano. cc.193-196

Al igual que ocurría en el c.121, la nueva aparición del tema no aporta rítmicamente nada más que floreos en la melodía. A partir del c.235 vuelve a mezclar ritmos, para generar tensión en este caso: el ritmo del tema (corchea con puntillo-semicolonas) frente a los tresillos de la mano izquierda; a partir del c.239 tresillos en la mano izquierda, corcheas en la derecha y semicorcheas en el clarinete; y finalmente semicorcheas en la mano izquierda contra tresillos en la derecha y en el clarinete. Si observamos con atención vemos que en el piano se produce una aceleración rítmica: de tresillos a semicorcheas en la mano izquierda y de blancas a negras, corcheas y tresillos en la derecha. Sin embargo, el clarinete comienza con las semicorcheas y anuncia la deceleración rítmica al pasar a tresillos, para que el piano a solo termine con corcheas.

El *Poco meno mosso* (c.244) se caracteriza por el uso de semicorcheas en el clarinete con un ritmo acórdico de compás en el piano, interrumpido ocasionalmente con síncopas (cc.252-253;256-257) que hacen referencia a la sección central más tranquila (c.149). En el *Allegro* el clarinete presenta una aceleración de la cabeza del tema: la corchea con puntillo-semicolonas se convierte en semicorchea con puntillo-fusa, para construir la subida sobre el acorde. El acompañamiento combina las síncopas y el mismo modelo pero por aumentación: negra con puntillo-corchea en el bajo del piano. La subida de seisillos sobre negras del piano culmina en la frase inicial del clarinete, un *Lento* con los elementos rítmicos de la sección central y un *Presto* final en el que destacan los últimos compases, en los que usa un trémolo en la mano izquierda para intensificar la nota larga final.

#### 4.4.1. Tempo

Una vez comentadas las cuestiones rítmicas de toda la pieza debemos prestar atención a los diferentes tempos que se nos presentan. Aunque es una obra en un solo movimiento, la alternancia de tempos lentos y rápidos nos marca diferentes secciones con absoluta claridad.

La composición se inicia con un *Adagio*, un tempo lento y que contiene numerosas fluctuaciones: *poco rall.* (cc.2-3), *un poco più lento* (c.11), *rall.* (c.22), y todas las indicaciones de la cadenza: *estring.*, *poco acell.*, *pesante*, *animato*, *poco rubato*, *cedendo*, que marcan la idea del compositor con respecto a esta sección.

Continúa con un *Allegretto mosso* que se prolonga durante la mayor parte de la obra. Dentro de este tempo encontramos diversos ritmos que ya hemos comentado previamente, pero los cambios de tempo los encontramos en la sección que comienza en el c.139: a partir del c.175, con un *poco ritenuto* de cuatro compases; y a partir del c.207 con la misma indicación durante dos compases. Las últimas indicaciones, en los últimos 8 compases antes de un *1º Tempo*, preparan el final de la sección: las dos de *rall. molto* durante tres compases (c.213 y c.218). Para finalizar, un *rall.* en el c.241 precede a la Pausa General y a un nuevo cambio de tempo: *Poco meno mosso*, que no deja de ser una adaptación más lenta del tempo actual, y no un cambio de tempo como tal. Del mismo modo, un *poco ritard.* en el c.256 precede a un nuevo tempo.

A partir del c.260, ya próximos al final de la obra, aparecen varios tempos nuevos que le sirven al autor, principalmente, para evidenciar una aceleración al final de la composición y una última recopilación de los temas: un *Allegro* en el c.260; la vuelta al tempo inicial pero con la indicación *Lento* (c.275) ; y finalmente un *Presto* (c.278) con el que concluye la obra (Fig.29).

The image shows a musical score excerpt with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The tempo changes from Lento (♩ = 60) to Presto (♩ = 138). The score includes dynamic markings like p, doloroso, rall., mf, and ff, and performance instructions like ff allegromente.

Figura 29 - cambios rápidos de tempo: de Lento a Presto. cc.275-281

En conclusión, la obra se mantiene estable con un *Allegretto mosso*, precedido de una introducción lenta en *Adagio* más libre, y que concluye con la aparición de nuevos tempos que aportan vivacidad al final.

#### 4.5. Estructura

Después del pormenorizado análisis de los apartados anteriores, la estructura de la pieza resulta mucho más sencilla de deducir. Tanto los cambios armónicos como los

melódicos y rítmicos son básicos para establecer las divisiones de las diferentes secciones y establecer una forma satisfactoria.

Como ya hemos comentado, la obra comienza con una Introducción, con una melodía que no volverá a retomar y que sirve como melodía introductoria. A partir de ahí desarrolla una cadencia para el clarinete solo.

El cuerpo de la obra presenta una estructura bipartita, con dos partes principales que denominaremos A y B, basada en temas populares. Dentro de la sección A encontramos una forma interna tripartita, con una melodía que será el tema principal de la composición, basada en el ritmo de la sardana, una danza popular catalana. Le sigue una breve sección contrastante con un ritmo de pasodoble, también una danza muy popular en toda la geografía española. Para cerrar esta parte A volvemos a encontrarnos con el tema de la sardana.

En la sección B se presenta un tema mucho más lírico, que contrasta totalmente en todos los aspectos con la sección anterior, y que se presenta en dos partes: una con la melodía en el clarinete, y otra con la melodía que se inicia en el piano.

Hacia el final de la pieza se presenta una falsa reexposición, ya que la melodía principal aparece muy brevemente, para posteriormente desarrollar los motivos de la misma antes de la Pausa General. Una nueva melodía, basada en arpegios (d) precede a la vuelta al *Allegro*. En esta sección final, que se corresponde con la Coda de la obra, se suceden diversos movimientos y temas aparecidos en las partes anteriores, destacando la presencia de melodías basadas en a y c.

Tabla 2 - Estructura del *Capricho Pintoresco* de M. Yuste

<b>Introducción (cc.1-43)</b>		
Melodía Introductoria (cc.1-22)	Cadencia (cc.23-43)	
<b>A (cc.44-138)</b>		
a (cc.44-83)	b (cc.84-120)	a' (cc.121-138)
<b>B (cc.139-220)</b>		
c (cc.139-192)	c' (cc.193-220)	
<b>Falsa Reexposición - Coda (cc.221-290)</b>		
a' (cc.221-242)	d (cc.244-259)	Coda (a,c...) (cc.260-290)

#### 4.6. Cuestiones Interpretativas

El *Capricho Pintoresco* de Miguel Yuste es una pieza breve pero de gran dificultad técnica, no sólo por sus pasajes virtuosísticos, sino también por sus cambios rápidos de carácter. En este apartado vamos a resumir brevemente aquellos aspectos que, tras el estudio de la obra, son importantes a la hora de afrontarla.

En primer lugar, al inicio de la obra, destaca la libertad que los intérpretes deben aportar a la Introducción. Las indicaciones de *rall.* del autor ya nos evidencian que la sección tiene que ser *rubato*. Es importante entender que cada frase debe sonar como una improvisación, como si la música no estuviera escrita y el intérprete la estuviera creando en ese mismo instante. Los cambios súbitos de matiz también son muy importantes para imprimir a esta parte todo el espíritu improvisatorio.

La cadencia, que entra dentro de esta descripción, debería ser al mismo tiempo fiel a lo escrito en la partitura. Debido a la gran cantidad de cambios de grupos de figuras no es recomendable que las libertades rítmicas sean muy elevadas, sino que conviene que el oyente entienda lo que el autor propone con la escritura.

Los saltos amplios del tema del *Allegretto mosso* suponen una importante dificultad para el intérprete si se quiere conseguir una gran igualdad, especialmente por los cambios en el registro agudo y medio. Especialmente, los cambios del registro sobreagudo (c.64) proponen un gran reto para el clarinetista.

En esta sección del tema, una de las cosas más importantes a tener en cuenta son las cuestiones rítmicas intrínsecas en cada frase: todo lo analizado en el apartado correspondiente, especialmente las anacrusas y los acentos, es lo que realmente da carácter al tema.

Los contrastes entre la sección puntillista del c.84 y el unísono *enérgico* del c.101 también son destacables si se quiere conseguir el efecto necesario para que la pieza sea interesante para el público, y cada vuelta al tema, con sus variaciones, debe ser ágil y demostrar gran virtuosismo por parte del clarinetista.

La parte B, que se inicia en el c.139, propone la primera cuestión interpretativa realmente discutible y debatible: por una parte, es evidente que es una sección contrastante en todos los aspectos, como ya hemos visto en el análisis; por otra, no existe un cambio de tempo como tal, que sería lo más habitual en secciones de estas características. A la hora de interpretarla, muchos músicos optan por conseguir el cambio de carácter con una reducción notable del tempo, aunque no figure por escrito en la partitura. Después de un profundo análisis considero que es un error, ya que el autor, meticuloso con todas las indicaciones, ha obviado cambiar el pulso para cambiar el carácter. Corre de parte de los músicos conseguir un ambiente diferente respetando el pulso original, ayudados del *rubato* y del color.

La vuelta al tema inicial y la Coda, como hemos hablado anteriormente, necesitan vivacidad y virtuosismo en la interpretación. Incluso el *Poco meno mosso*, pese a tener un tempo más lento, debe resultar ágil y nunca pesado. Especialmente los tempos rápidos finales deben llevar a los intérpretes a buscar gran rapidez y limpieza en los pasajes.

Como conclusión, resaltar que esta pieza es una especie de Rapsodia, ya que sobre un breve tema recorre gran cantidad de cambios de carácter y colores, apoyados en cambios rápidos de tempo, dinámica y ritmo, y en melodías de gran inspiración improvisatoria.

## 5. Introducción, Andante y Danza - Julián Menéndez

Si hay algo característico de la obra de Julián Menéndez es la dificultad de sus obras, al igual que si hay algo característico de este autor como intérprete era su virtuosismo. Sin duda, una de las más interesantes musicalmente, y no por ello menos virtuosa, es el *Introducción, Andante y Danza*, escrita en 1952, y que es la más famosa de su producción.

El siguiente análisis, siguiendo la línea de los otros dos abordados en este trabajo, se centra en aquellas cuestiones importantes para la comprensión de una pieza de la complejidad de la presente.

### 5.1. Sonido

La primera escucha de la pieza ya nos descubre que nos encontramos con una obra incluida en los albores del modernismo musical, con una tonalidad ya mucho menos encorsetada y unas sonoridades muy interesantes para el análisis.

#### 5.1.1. Timbre, dinámica y ámbito

Como en todas las piezas analizadas y como hilo conductor de todas ellas, el estilo de la composición es virtuosístico y para clarinete y piano. El timbre del instrumento de viento será el predominante durante toda la pieza, sin apenas pasajes de piano solo, dejando a este último como sustento armónico y diálogo contrapuntístico.

Desde el primer acorde (c.1) podemos apreciar lo alejada que se encuentra esta introducción de la armonía clásica, con un único acorde casi disonante en toda la sección. El clarinete, que comienza en el registro agudo con una bajada hasta el grave (Fig.30), en el que reposa, realiza una especie de cadencia inicial, en la que recorre de forma ascendente y descendente todo el registro, incluso hasta el sobreagudo (c.6). La dinámica es al inicio un *f* brillante, con reguladores abriendo y cerrando desde *p* en las escalas y el uso de acentos y *sf* para enfatizar las partes fuertes del compás.



Figura 30 - descenso con acentos sobre el acorde disonante. cc.1 y 2

El Andante empieza con la misma nota con la que comenzó la Introducción, pero ahora con una sonoridad más clásica en el acompañamiento. La dinámica es *p* y el cambio en el sonido es evidente: se sustituyen los acentos por el legato y aparecen las indicaciones *muy tranquilo* y *dulce* (c.11). La frase va poco a poco bajando hacia el registro medio del clarinete mientras el piano se mantiene estático durante cuatro compases. Dos compases de *animado* en *mf* (cc.15-16), de carácter ascendente, nos devuelven al tema inicial, un semitono por debajo, durante solamente dos compases. Un nuevo *animado* en *cresc.* (c.19) sigue ascendiendo hasta el sobreagudo para el *a tempo* (cc.21-23) que cierra la sección.

El *poco animado* realiza subidas y bajadas cada dos compases por el ámbito del clarinete, del grave al agudo y viceversa; el piano, sin embargo, realiza ascensos a cada compás, produciéndose en ocasiones un movimiento contrario entre un instrumento y otro (cc.24-27). A partir del c.28, el piano acompaña al clarinete en sus bajadas durante cuatro compases más, y a partir del c.32 ambos instrumentos realizan solamente escalas ascendentes durante tres compases, y descendentes en el último (c.35). Vemos que se forman 3 semifrases de cuatro compases en las que el compositor juega con el ámbito para diferenciarlas y darle continuidad y tensión a la pieza. En cuanto a los matices, los primeros cuatro compases se mantienen en *mf*, para continuar con subidas y bajadas de matiz entre *p* y *mf* acompañando a la línea melódica en los ocho siguientes. El último compás también presenta un *cresc.* que termina la sección en *f*.

La vuelta al tema del Andante (cc.36-42) reestablece los parámetros de matiz, carácter y registro iniciales, destacando una subida al sobreagudo en la segunda semifrase y un matiz que avanza desde el *p* hasta el *mf*.

El *Poco animado* (c.43) recupera la escritura anterior de subidas y bajadas con matices que las acompañan y que llegan hasta el *f*. Durante toda la pieza nos vamos a encontrar con una escritura muy intuitiva en cuanto a matices y registro, ya que los ascensos de ámbito y dinámica irán parejos en numerosas ocasiones. A partir del c.50 nos encontramos una escritura tímbricamente contrastante (Fig.31) por la aparición de notas muy cortas con la indicación *ligero*, y que durante dos compases en *p* presentan un notable cambio frente al *legato* predominante en todo lo anterior.



Figura 31 - escritura contrastante. cc.50 y 51

En el c.52 el piano toma la melodía en el registro agudo. El acompañamiento del clarinete sigue formado por escalas ascendentes y descendentes. A partir del c.58 comienzan a intercalarse el tema, con la cabeza del mismo primero en el clarinete y luego en el piano (c.59). A continuación, primero el tema en el piano con frases y escalas ascendentes en ambos instrumentos (cc.60-61) y luego el tema compartido por piano y clarinete (cc.62-63). En cuanto a la dinámica, desde el *p* en el que nos mantuvimos durante seis compases (cc.52-57) subimos a *mf* durante solo dos, para volver a *p* súbito. Un *cresc.* de cuatro compases (cc.60-63) nos conduce a un *f violento* (c.64) en el que descarga toda la tensión. El tema en el sobreagudo del clarinete baja con una rápida escala al registro grave manteniendo la dinámica. En el c.67 se produce un movimiento contrario entre dinámica y registro (Fig.32), algo poco habitual en esta pieza: mientras asciende el clarinete del grave al agudo, la dinámica pasa rápidamente de *f* a *p* con un rápido *dim.* Por último, se presenta la cabeza del tema a modo de enlace y en *pp*.



Figura 32 - movimiento contrario de dinámica y registro. cc.67 y 68

A partir del c.71 se desarrolla una especie de cadencia del clarinete sobre el sustento armónico del piano: un compás de *p* en el registro grave, un gran *crescendo* con *stringendo* y subida al agudo y un compás en *f decidido* con el acorde del piano con *sf.* (cc.71-73). En los cc.74-76 se repite exactamente el mismo dibujo. A partir del c.77, el clarinete realiza escalas de fusas y tresillos con gran virtuosismo, ascendente en la primera parte del compás y descendente en la segunda, durante tres compases. La dinámica acompaña con *crescendos* y *diminuendos* de acuerdo con el registro. En el c.80 se establece el *p* y en el c.82 nos volvemos a encontrar con el movimiento contrario de ascenso al agudo y bajada a *pp*.

El *Allegro Moderato* (c.84) presenta el tema principal de la obra en el registro grave del piano, consiguiendo de esta forma un timbre oscuro y penetrante que genera tensión en esta intervención pianística. El clarinete ya retoma la melodía en el registro agudo (c.95). La dinámica arranca en el *pp* que queda de la sección anterior y va *cresc. poco a poco* hasta el c.91 en el que llega a un *f*, para bajar rápidamente a *p* en el c.93. Las melodías del clarinete son *p* pero presentan un dibujo muy característico de *crescendo a f* en un solo compás, como una llamada que el piano responde en el compás siguiente también en *f* (cc.100-101; cc.107-108). Estos *crescendos-diminuendos* casi súbitos se aprovechan para construir las siguientes frases: con un matiz de *mf* sube y baja al *f* una vez cada cuatro compases (cc.109-112; cc.113-116). En los siguientes compases el dibujo se va expandiendo, prolongándose el *crescendo* a dos compases y llegando a un *sf* con acento en ambos instrumentos (cc.117-120; cc.121-124). El *mf* humorístico es una melodía plagada de acentos en la parte débil, con dos compases de tema en el clarinete y un tercero con la respuesta en *f* en el piano (cc.125-128). Este dibujo de cuatro compases se repite de nuevo una 3ª por debajo (cc.129-132). Como vimos anteriormente, vuelve a aparecer en el c.133 una semifrase de 4 compases en los que la articulación *staccato* del piano cambia la sonoridad por un momento, pese a continuar el clarinete con las escalas *legato* (Fig.33).



Figura 33 - articulación *staccato* del piano con el *legato* del clarinete. cc.133-136

A partir del c.137 aparece de nuevo el tema durante 8 compases. Desde el c.145 el tempo vuelve a modificarse con la indicación *más tranquilo*, y se vuelve de esta forma a un tempo similar a las melodías con la misma forma de la sección anterior. El clarinete y el piano se van alternando melodías con ascensos y descensos de dinámica y registro, entre *p* y *f* y entre el agudo y el grave como lo hizo en la sección del Andante. Cada una de las intervenciones, que comienza con el tresillo, se diferencian en el sonido teniendo en cuenta varios factores: en el c.145 es *p* en el registro agudo del clarinete, mientras que la respuesta se realiza en el piano (c.156) una 5ª Aumentada más abajo, aunque con el mismo matiz. Escalas ascendentes sobre diferentes tonos en el clarinete se alternan con tresillos extraídos de la cabeza del tema en el piano (cc.160-166) y una última entrada de esta melodía la realiza el clarinete, en el registro agudo un tono por encima de la del c.145 y en *pp*.

Desde el c.171, las corcheas que servían de contrapunto a la melodía anteriormente comentada toman relevancia, y conviven con los seisillos floridos ascendentes y descendentes del clarinete. En esta parte cabe destacar los ascensos de la dinámica: *p* (c.171), *mf* (c.175), *cresc* (c.179) y finalmente *f* (c.181). Esto se repetirá a continuación durante los ascensos melódicos de clarinete y piano: *pp* (c.185), *cresc.* (c.188), *mf* (c.190), regulador abriendo (cc.192-193) y al final *f* (c.194). De ahí un rápido descenso de registro al grave con dinámica a *p* (cc.195-196) y un movimiento contrario de ambos parámetros con ascenso al registro medio y *dim* a *pp* (cc.197-199) nos devuelven a la melodía que encabeza el tresillo en el registro medio y en *pp* (c.200).

A partir del c.206 comienza una transición que nos devolverá al 1º tempo: alternan melodías cada dos compases el piano y el clarinete hasta el c.214, donde una aceleración rítmica apoyada por un regulador abriendo de dos compases (cc.216-217) culminan en un *f* tan fugaz que se convierte de nuevo en un *p* súbito. La nueva aparición del tema de la Danza no presenta ninguna modificación con respecto a la anterior, sacado alguna melodía transportada que veremos más adelante.

El *más animado* del c.248 se construye con la melodía del tresillo en el registro agudo (cc.248-251) y sobreagudo (cc.252-255) y con matiz *f*. En los siguientes 4 compases (cc.256-259) comienza en *p cresc.*, que repite en el c.260 por 6 compases, en el c.266 por 7 compases y ya finalmente en el c.273 durante 8 compases. El ámbito se va ampliando manteniéndose el bajo del piano en el grave y el clarinete predominando el registro agudo y sobreagudo. Podemos observar la amplitud en los dos acordes del último compás (Fig.34).



Figura 34 - amplitud de registro entre clarinete y piano. cc.279-280

### 5.1.2. Textura

Como todas las piezas de este estilo, en las que el instrumento principal está bastante determinado y tiene casi todo el protagonismo, la textura que predomina es la de la melodía acompañada. En ocasiones, los instrumentos cambian los roles para que el melódico pase a realizar el acompañamiento. Sin embargo, esta pieza destaca por tener partes contrapuntísticas, en las que el acompañamiento puede llegar incluso a ser material melódico.

En la introducción, los acordes del piano sirven como base armónica a la melodía del clarinete; a partir del Andante, el acompañamiento sigue apareciendo claramente en el piano, con breves pasajes en los que completa la melodía (cc.29, 31, 35, 42)

A partir del *Poco animado* (c.43), la textura pasa a ser contrapuntística: la melodía se presenta en el clarinete, pero la línea del piano es como si fuera una melodía más, y posee incluso en el bajo material que completa la melodía del instrumento principal. De alguna forma, el compositor trata de conseguir movimiento en esta sección, y lo hace colocando notas cortas como tresillos, semicorcheas, seisillos y fusas en casi todas las partes del compás, bien sea en el clarinete o en el piano.

Desde el c.52 la melodía se presenta en el piano, y el clarinete añade material nuevo de acompañamiento con seisillos. A partir del c.60 y hasta el c.63, el elemento que servía de contrapunto en el *Poco animado* pasa a ser melodía, lo que demuestra la independencia de esta voz.

El c.71, a modo de cadencia, vuelve a los acordes en el piano bajo el desarrollo melódico del clarinete, al igual que al inicio, y el *Allegro Moderato* (c.84) reestablece claramente la melodía acompañada, con numerosos compases de contratiempos en el piano como base rítmica y armónica de la melodía.

Cada nueva aparición de los temas anteriores a partir del c.145 presenta las mismas características de textura que su aparición anterior, no teniendo material nuevo hasta el c.248. Los acordes a ritmo de negra acompañan a la melodía del clarinete, y a partir del c.260 comienza una parte más contrapuntística (hasta el c.265), en la que se mezclan los inicios de las melodías principales empleadas durante la pieza. Finalmente, los acordes apoyados por los trémolos en el bajo, con ritmos de corcheas y negras, rellenan la armonía para redondear la densidad de la conclusión hasta la doble barra final.

## 5.2. Armonía

En esta obra, la armonía va a ser uno de los elementos más importantes en la construcción de la misma. Esto es debido, por una parte, a que el compositor pretende explorar todos los registros y posibilidades del clarinete, empleando gran número de tonalidades y acordes. Por otra parte, el estilo de la pieza y la época de composición hacen que la tonalidad sea tratada de forma diferente a la que vimos en Romero y Yuste; en este caso, la complejidad es mayor y los cambios más frecuentes.

La pieza se inicia con un acorde de Dob con 7ª al que se le añade el IV grado (Fa) generando una disonancia (Fig.35). Esta nota extraña en el acorde produce tensión y poca estabilidad armónica durante toda la introducción.



Figura 35 - Dob7 con el IV añadido. c.1

La llegada del Andante se inicia ya en la tonalidad de Mibm. En los primeros cuatro compases ya vamos a observar una característica de la armonía de esta pieza, que es el uso de pedales: se mantiene el Mib en el bajo, aunque en el c.13 y 14 pasa por el VI y V grado. Después de dos compases en el IV y el III grado (relativo M), la segunda frase sin embargo prescinde de la pedal utilizando varios acordes con 7<sup>a</sup>, con idea de irse al tono de la Dominante. En el c.20 nos intuye el paso al relativo M, y el Solb en el bajo quiere apoyarlo hasta que inmediatamente aparece el acorde de la tónica de Mibm (c.21), con la que termina esta sección.

El *Poco animado* presenta un acorde diferente por cada compás: IV (c.24), I7 (c.25), V-VII, Dominante de la Dominante (c.26) y V (c.27); acorde disminuido con función de Dominante (c.28) y de nuevo el VII (c.29). En el c.30 aparece el acorde de Rem, cuya función podría ser el II grado de Do, que aparece en el c.31. El c.32 presenta un acorde disminuido sobre Sol, de nuevo como Dominante del c.33; otro acorde disminuido sobre Do, Dominante a su vez del c.34, donde el Fa ya cumple función de II grado de Mib. En el c.35 aparece MibM, cuyo Sol becuadro pasará rápidamente a bemol en el c.36 para reestablecer el Mibm.

El siguiente *Poco animado* (c.43) establece en su inicio la tonalidad de MibM durante 5 compases; en el c.48, la respuesta se hace momentáneamente sobre SolM, a su vez como Dominante de Re. En el c.50, el Re con 7<sup>a</sup> de los primeros pulsos enseguida baja un semitono a Reb en el bajo, aunque los acordes son los de la Dominante de Lab. En el c.51 el Reb sigue siendo una Dominante, pero ahora de Solb, tono que se establece en el c.52 durante cuatro compases.

La Dominante de este Solb, el Reb, baja un semitono para establecer en el c.56 el tono de ReM. Como vemos, las modulaciones cromáticas están muy presentes en esta pieza, al igual que lo están las modulaciones a la 3<sup>a</sup>, como en el caso del c.58. Del ReM anterior pasa al tono de SibM y luego al de SolM en el c.59 (Fig.36). En el último pulso de este compás, el acorde de Fa#m hace de puente si lo enarmonizamos como Solb.



Figura 36 - modulación a la 3<sup>a</sup> (de SibM a SolM). cc.58-59

En el anterior pasaje hemos visto que las tonalidades se establecían por apenas uno o dos compases. En la armonía tradicional sólo podemos considerar modulación aquella que se mantiene durante una sección relativamente prolongada. Sin embargo, Menéndez ha utilizado la armonía como algo más volátil, sin establecerse durante demasiado tiempo en los tonos. La gran cantidad de modulaciones cromáticas y a la tercera independientemente del tono, hace que muchos acordes no guarden una relación dentro de una tonalidad específica aunque queramos ponerle una etiqueta dentro de la misma.

A partir del c.60 vamos a tener gran inestabilidad tonal. En los cuatro primeros compases los acordes funcionan por parejas: el LabM (c.60) como sensible de LaM (c.61), y el DoM (c.62) como sensible de RebM. Después de los movimientos cromáticos, sube una tercera hasta el Fa (c.64) que actúa como Dominante del Sib que aparece en el último pulso del c.65 (enarmonizando en Sol# como Lab, 7ª). Este es a su vez Dominante de Mib, hacia donde empezamos a regresar, y que volveremos a tener claramente en la caída del c.70.

El inicio de la cadencia (cc.71-73) se realiza sobre el acorde de Mib, continuando a partir del c.74 sobre el de SolbM (relativo M de Mibm). Entre el c.75 y el c.79 se suceden numerosos acordes: la Dominante de Reb (c.76) que resuelve en Do# como enarmónico, y que a su vez es la Dominante de la Dominante de Sol, que aparece en la segunda parte de este c.77. El acorde disminuido del c.78, como Dominante de La, resuelve sin embargo en un FaM, y los dos siguientes elaboran un descenso cromático (Lab-Sol). El c.79 ya es claramente un juego cromático (Fig.37) ascendente y descendente con acordes de Solb-Sol-Lab-Sol y finalmente, por tercera, MibM de nuevo (c.80).

Figura 37 - juego cromático (Solb, Sol, Lab, Sol y finalmente MibM) cc.79 y 80

El *Allegro Moderato* establece de nuevo el tono de Mibm y aporta cierta estabilidad armónica en su inicio. El piano pasa por los grados VII (c.87), IV (c.88), II (c.90) y IV (c.92) para volver al I. La melodía del clarinete, ya con acordes en el piano, pasa por IV y III (c.96), I y Dominante del V (c.97), un acorde aumentado y de nuevo la Dominante del V (c.98) y finalmente el VII grado antes de la siguiente frase. Como vemos, el ritmo armónico aumenta en la entrada del clarinete y los cambios de acorde son más claros.

En la respuesta, que se hace a la 5ª (en realidad, una cuarta inferior melódicamente hablando), el ritmo armónico vuelve a disminuir y desde el acorde de Sibm (Vm) del c.102 sólo cambia al II grado (c.104) y VII (c.107). A partir del c.109 realiza de nuevo una modulación cromática, ascendiendo la armonía un tono por encima con el uso del acorde disminuido (cc.109-110) y la tónica de MiM (cc.111-112); para volver a bajar este semitono

y reestablecer el MibM (c.115). Lo mismo hace con los siguientes 8 compases: los cuatro primeros un semitono por encima, dos como Dominante de Fa y dos como Dominante de La; y los cuatro siguientes uno por debajo, ya como Dominante de Sib y finalmente el VI y la Tónica de Mibm de nuevo.

El pasaje *humorístico* saca partido de acordes con función de Dominante: cuatro compases (cc.125-128) con una 6ª Aumentada (Fig.38); y cuatro más (cc.129-132) con un acorde disminuido, que explota al máximo durante toda la pieza.



Figura 38 - 6ª Aumentada. cc.125-128

Con una pedal de Reb, Dominante de Solb (cc.134-136) reestablece la melodía original pero en el relativo M: SolbM, con los movimientos armónicos habituales. Un cambio de armadura nos confirma la modulación a ReM, una vez más el Vm. Como es habitual en la pieza, las melodías están acompañadas de cierta estabilidad tonal. Los acompañamientos, sin embargo, pasan por más tonalidades y emplea una mayor variedad de acordes. En este ReM pasa por el VI y la Dominante (c.146), la Tónica y la Dominante de la Dominante (c.147) y Dominante (c.148) que va a la Tónica en el c.149. El IV grado del c.151 presenta justo al final un Re# como Dominante del II, que aparece en el c.152 precediendo a tres compases completos del acorde disminuido.

El disminuido actúa como Dominante de LabM, de nuevo el Vm, que se establece en el c.156. En el c.159 comienza la inestabilidad con la Dominante de La, que resuelve sin embargo en Lab (como podemos observar, el juego cromático no cesa). A partir de aquí los acordes funcionan por parejas, el primero m y el segundo M, a distancia de tono: Lab-Solb (cc.160-161); Mi-Re (cc.162-163); Fa#-Mi (cc.164-166). Como vemos, el último se alarga intercalando la Dominante de Mi en lugar de la tónica durante dos compases, retrasando su llegada hasta el inicio de la nueva melodía en el c.167.

Rápidamente el MiM vuelve al Vm con la presencia del Lab en el c.171. A su vez, el LabM modula cromáticamente a LaM sobre el que se mantiene hasta el c.173, pasando varias veces por el VI grado tanto M (cc.177 y 178) como m (c.180) hasta llegar a modular de nuevo cromáticamente, pero en sentido descendente, a LabM. A partir de aquí comienza un ascenso cromático en todos los aspectos (Fig.39), tanto melódico como armónico, pasando por todos los grados de la escala cromática ascendente y acelerando el ritmo armónico: La (cc.188-189), Sib (cc.190-191), Do y Reb (c.192), y Re, Mib y Mi (c.193).



Figura 39 - ascenso cromático. cc.191-193

En el c.194 vuelve a sacar partido de varios acordes disminuidos diferentes: el primero de ellos sobre Do#, luego sobre La (Dominante de Sib), sobre Si (Dominante de Do) y sobre Do. Entre estas dos notas alterna en los cc.196 y 198 para llegar a Lab (c.199), M y m como IV grado de la vuelta a Mibm (c.200).

Sobre Mibm y varios de sus grados se mantiene hasta el c.210, en el que modula cromáticamente de nuevo a MiM por cuatro compases. En el c.214 vuelve al Mib con el que volverá a alternar por un momento en el c.216 y con el que establecerá el retorno al *1<sup>o</sup> tempo*.

La vuelta a Mibm (c.218) y su respuesta al Vm (c.227) se realiza como en intervenciones anteriores, por lo que las novedades en la armonía se dan a partir del c.234. Ya que nos acercamos al final de la pieza, la armonía se va manteniendo en las tonalidades principales: dos compases en la Dominante de Mib y dos en la tónica (cc.234-237), dos en el tono de Solb con 7<sup>a</sup> como II grado de Fa, y dos más en Fa como Dominante de Sib (cc.238-241). A través del acorde disminuido con función de Dominante vuelve a Solb en el c.244, haciendo la Dominante a partir del c.246 y la vuelta a la Tónica en el c.248.

En el *más animado* se sucederán varias tonalidades en pasajes de 4 compases: el primero, que se inicia en SolbM cadencia en RebM (cc.248-251) y el segundo en LabM (cc.252-255), por lo que se produce un círculo de quintas. En el c.257 retoma la modulación cromática a LaM, y a partir del c.260 vuelve a realizar el ascenso cromático que ya aparecía anteriormente. Comienza con Reb (c.260), Re (c.262) y se establece en MibM a partir del c.264 con una pedal en el trémolo del bajo.

Una sucesión de acordes disminuidos, que también había aparecido con anterioridad, nos lleva a un comienzo de pedal de Dominante que se verá interrumpida por las inflexiones cromáticas en los cc.274 y 275 (Fig.40): tanto dentro de cada compás como comparando un compás con otro tenemos la diferencia de semitono. La Dominante vuelve a ser el acorde más importante intercalado con otros de menor relevancia en los últimos cinco compases para terminar la pieza en el tono de MibM.



Figura 40 - inflexiones cromáticas entre las partes y los compases. cc.274-275

### 5.3. Melodía

Sin duda, el apartado de la Melodía es uno de los más importantes en el análisis de esta pieza, por una razón que apreciamos desde la primera audición de la obra: Hay un tema principal que está presente en todo momento y en todos los inicios de cada sección; es decir, una melodía con transformaciones y ornamentaciones que sirve como tema para la Introducción, para el Andante y para la Danza.

Vamos a analizar, por esta razón, las melodías iniciales de las tres secciones principales, para poder apreciar con detalle las diferencias y sobre todo las similitudes entre ellas (Fig.41).

Tomamos como base la melodía del Andante: los dos primeros compases que tenemos en el ejemplo son prácticamente idénticos a un compás y medio de la primera intervención en la introducción, exceptuando el Fa# del final que en el Andante será Fa becuadro. Las únicas diferencias serán rítmicas: mientras que en el inicio hay una nota larga y el resto son semicorcheas, en el Andante la nota inicial se acorta y se le da más valor a otras convirtiéndolas en corcheas o negras. Con respecto a la Danza, solamente toma el primer compás del Andante literalmente, con la única diferencia de la aceleración del Tempo.



Figura 41 - presentación de los tres temas en el clarinete. cc.1-2; cc.11-12; cc.95-97

Si profundizamos un poco más vemos que se inicia con un Lab para el clarinete, con una bajada cromática y una subida a la 4ª Justa para seguir descendiendo y repetir este modelo.

En la Introducción y en el Andante lo hace después subiendo una 3ª, pero en la Danza desarrolla la melodía de forma diferente.

La construcción melódica de esta pieza, por norma general, está íntimamente relacionada con la construcción armónica, ya que la mayor parte de los compases (excepto los temas) son escalas y arpeggios del acorde correspondiente. El primer ejemplo claro lo tenemos en la Introducción: después de la presentación del tema, tenemos arpeggios ascendentes y descendentes con diferentes ritmos (cc.4-10) sobre el acorde del piano.

Lo mismo ocurre con los interludios *animado* entre las melodías del Andante (cc.15-16; cc.19-20), donde tanto el clarinete como el piano despliegan el acorde como recurso melódico. La sección del *Poco animado* (cc.24-35) no presenta ninguna novedad respecto a la construcción melódica, presentando arpeggios ascendentes y descendentes en el clarinete, con semicorcheas y grupos de valoración especial; y corcheas en la mano derecha del piano sobre el acorde base que se construye en ambas voces. La vuelta a la melodía principal nos deja una melodía idéntica a la presentada al inicio del Andante.

El *Poco animado* (c.43) aporta ya material melódico nuevo (Fig.42). Por una parte, el clarinete realiza una melodía de 5 compases divididos en dos partes: una primera, de 2 compases, con material melódico; y una segunda, de 3 compases, que cierra la frase tomando arpeggios al igual que en la sección anterior. Lo más característico y lo que más va a utilizar Menéndez en las diferentes transformaciones melódicas de este tema es el tresillo inicial: La primera nota asciende una 3ªm, baja una 4ª disminuida y vuelve a ascender hasta la nota anterior, produciéndose de alguna forma dos voces: una superior que se mantiene y una inferior que se mueve un semitono descendentemente.



Figura 42 - material melódico nuevo. cc.43-44

La frase continúa con un descenso progresivo del registro: tres o cuatro semicorcheas preceden a un grupo de corchea con puntillo-semicorchea o a una negra ligada a una semicorchea, nota larga estructural sobre la que reposa la melodía. Como hemos comentado antes, la segunda parte de cada una de estas frases se construye con ascensos y descensos sobre los arpeggios.

Acerca de la organización del arpeggio, y como ejemplo de las diferentes formas que utiliza, podemos resaltar la subida del c.50, en la que las notas suben como si de un estudio de sextas se tratara. A partir del c.52, también con arpeggios, utiliza los saltos más amplios que una tercera para imprimir ritmo al acompañamiento del clarinete (Fig.43), de forma que los seisillos puedan sonar como dos grupos de tres notas, o como uno de dos y otro de cuatro principalmente. Sin salirnos del primer compás, vemos que en la primera parte parecen tres grupos de dos notas; en la segunda y la tercera dos grupos de tres notas; y en la cuarta uno de dos y otro de cuatro notas. Con un simple golpe de vista podríamos

diferenciar la construcción de cada grupo aunque basta con comentar el hecho de que la construcción melódica de este acompañamiento imprime ritmo a la sección.

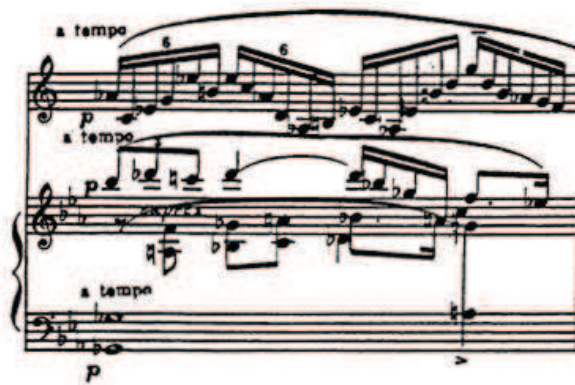


Figura 43 - diferentes ritmos en la línea del clarinete sobre el tema del piano. c.52

Bajo este acompañamiento del clarinete, el piano toma el tema (c.52), cuya segunda parte, ahora de dos compases (cc.54-55) la elabora solamente con tresillos, probablemente para el encaje y la claridad con el acompañamiento de seisillos del clarinete.

Por primera vez en esta sección, lo que ejercía de contracanto a la melodía funciona ahora como tema independiente (c.56): una subida de corcheas con las notas del acorde, que al funcionar solas como una melodía demuestran la calidad contrapuntística de este fragmento. El mismo recurso lo utilizará en numerosas ocasiones más adelante, como es el caso de los c.60-63 hasta la aparición de nuevo de la melodía en el c.64, con la cual va cerrando la sección empleando fundamentalmente la cabeza del tema (el tresillo).

En el c.71 se inicia una cadencia y utiliza como recurso melódico la escala cromática, con la que construye microestructuras alrededor de las notas del acorde, como podemos observar, por ejemplo, en las primeras notas de cada grupo del c.72 (Fig.44).



Figura 44 - microestructuras cromáticas. cc.72 y 73

Los cc.74-76 repiten el mismo modelo de construcción de la melodía pero una tercera por arriba, tanto en la melodía como en la armonía. En el c.77 vuelve a desplegar el arpeggio en grupos de fusas de gran virtuosismo sobre los acordes del piano.

Los tresillos del c.79 y del c.80, si los observamos en su inicio, presentan la cabeza del tema anterior, pero ahora en tresillos de semicorchea, completados en el segundo grupo nuevamente por un arpeggio. La sección se cierra con una subida (c.82) que combina otra vez el uso del arpeggio con el de la escala cromática.

El *Allegro Moderato*, tras dos compases de acompañamiento con las octavas graves del piano, presenta la melodía como comentamos al principio del apartado, primero en el piano (cc.86-92) y luego en el clarinete (cc.95-101 y cc.102-109). Los recursos melódicos no van a cambiar, y seguirá sirviéndose del movimiento cromático (cc.91-92, c.97 y c.102) y principalmente del despliegue del arpeggio y de las notas estructurales de los acordes.

La frase del cc.109-116 continúa elaborando melodías con las notas del acorde, destacando durante las notas largas el acompañamiento del piano. La frase del c.117, sin embargo, recupera el estilo empleado por las subidas del c.32-34, especialmente por el descenso conjunto que se produce entre la primera y la segunda nota de cada grupo de semicorcheas, al igual que se hacía al inicio de la obra en los cinquillos.

La intervención *humorístico* del c.125 (Fig.45), aparte del comienzo acéfalo, destaca por el empleo de mordentes que adornan la nota larga, como si se tratase de un instrumento popular como la gaita, evocando a la música tradicional española (cc.125-126, cc.129-130).



Figura 45 - mordentes en la melodía. cc.125-128

El rapidísimo enlace de los cc.133-136 vuelve a combinar diferentes formas de desplegar el acorde: el comienzo acéfalo a cada compás se combina con el arpeggio desplegado formando ritmos internos, todos ellos acéfalos como si la primera nota de cada tres perteneciese al grupo anterior. En el último compás se reestablece el ritmo con seisillos que simulan, por la escritura, dos grupos de tres notas cada uno.

La vuelta al tema en el c.137 no aporta ninguna novedad melódica, como tampoco lo hace la vuelta a lo que sería el tema B (c.145). A partir del c.156 vuelve a elaborar un acompañamiento de seisillos sobre la melodía, ahora en el piano, y la novedad aparece en el c.160, donde va a empezar a utilizar escalas de notas correlativas casi por primera vez, combinadas todavía con movimientos cromáticos (cc.160, 162, 164-166)

Hasta los tresillos de semicorchea del c.185 no tendremos material novedoso: aquí, construye con la cabeza del tema B el principio de varios grupos de tresillos, incluyendo un salto amplio en el tiempo débil de cada parte, con el fin de ampliar el registro y la sensación de virtuosismo. El mismo motivo va ir ascendiendo un semitono cada vez e irá acortándose (Fig.46): de dos compases pasa a 1 (c.190) y posteriormente sólo a una parte (c.192) y a media (c.193).



Figura 46 - tresillos de semicorchea. cc.188-190

En el c.194 vuelve a presentar los seisillos acéfalos sobre los acordes y el movimiento cromático, que también irán acortándose de un compás a medio (c.196) hasta desembocar en el tema, después de un ascenso cromático de trinos.

Luego de retomar el contracanto del tema B como elemento melódico principal (c.206) elabora un interludio de dos compases con las notas del acorde en semicorcheas. Este interludio se transporta cromáticamente al semitono superior (cc.212-213). A continuación se acelera rítmicamente en arpeggios que suben y bajan al estilo de bariolages en el violín (cc.214-215), y con la cabeza del tema B, en tresillos de semicorcheas (c.216), prepara el ascenso hasta el *1<sup>o</sup> tempo*, que no presenta novedades con respecto a los anteriores en la construcción melódica.

La sección final, con la indicación *más animado* (c.248), comienza utilizando tresillos con las notas del tema principal. En el c.252 sube un intervalo de 5<sup>a</sup> de igual forma que en el tema del Andante había bajado una 4<sup>a</sup> para continuar la melodía. Tras un breve enlace fundamentalmente cromático (cc.256-259) comienza un ascenso sobre el tresillo del tema B completado por el arpeggio, subiendo un semitono cada vez (como es habitual en esta pieza).

A partir del c.266 comienza un despliegue de virtuosismo para el clarinete, con un difícilísimo pasaje de octavas (cc.269-270) y numerosos arpeggios desplegados que se complican con la indicación afretando del c.262, terminando la pieza en la tónica de Mib.

## 5.4. Ritmo

Después de haber observado que la melodía se fundamenta principalmente en el despliegue de acordes, el ritmo jugará un papel importantísimo para aportar variedad a todas las melodías resultantes, al igual que lo hacía la armonía.

En la Introducción, observamos acentos que intensifican cada tiempo fuerte del compás, repartiéndoselos entre el clarinete y el piano en el c.1. La frase del clarinete tiene un interesante dibujo ya que los acentos no siempre coinciden en la misma parte ni se suceden con regularidad, si no que unas veces coinciden en la parte fuerte y otras en la débil; y a veces cada parte, y otras cada dos o tres. Después de cada calderón (cc.4-6) los arpeggios aparecen como fusas que sufrirán más adelante una deceleración rítmica convirtiéndose en corcheas (c.7), tresillos de negra (c.8) y finalmente blancas (c.9).

El tema principal en el *Lento* se construye rítmicamente con la alternancia de negra y un grupo de semicorcheas. En los compases en los que vemos dos corcheas en lugar de una negra tenemos que entender que la nota estructural es la segunda, y la primera no es más que una apoyatura u ornamento de ésta. El *animado* que sigue (c.16) recupera las fusas de la sección anterior combinadas con la síncopa entre la segunda y la tercera parte del compás.

Los *a tempo* y *animado* posteriores siguen el mismo esquema rítmico. Cabe destacar el c.22 en el que los acentos tenuto evocan la primera intervención del clarinete pero en un tempo más lento (Fig.47).



Figura 47 - acentos tenuto en el clarinete y el piano. cc.22 y 23

El *Poco animado* del c.24 comienza ya con el juego rítmico de la melodía: fusas en el primer tiempo, dos corcheas en el segundo, semicorcheas en el tercero y un seisillo en el cuarto. Es decir, una gran variedad de ritmos diferentes para un mismo juego armónico. La célula se cierra en el c.25 con un grupo de fusas y notas largas, y los cc.26-27 se repiten literalmente en el aspecto rítmico. El ritmo del acompañamiento se va a mantener estable en casi toda la sección.

La siguiente frase (cc.28-31) vuelve a basarse en las combinaciones rítmicas: las semicorcheas del primer compás se intercalan con un cinquillo y en el segundo compás aparecen dos seisillos antes de la nota larga. A diferencia de la frase anterior, ahora los dos siguientes compases no se repiten literalmente, sino que el primero de ellos tiene un seisillo al inicio, semicorcheas y un cinquillo en un juego de aceleración-deceleración rítmica constante.

En los últimos cuatro compases de esta parte, a modo de extensión de este primer compás repetido con diferentes acordes, semicorcheas y dos cinquillos preceden a dos corcheas. Cabe destacar que todas las intervenciones del clarinete de esta sección han sido acéfalas, es decir, un silencio sustituye a una nota en el principio de cada célula o compás.

La vuelta al tema inicial (c.36) no presenta ninguna modificación con respecto al original, solamente cabe destacar la subida en el bajo del piano en el c.42 que conecta una sección con otra.

El *Poco animado* (c.43), como hemos visto en la melodía, es el tema contrastante y el que más juego contrapuntístico aporta. Por una parte, se mantiene la alternancia de semicorcheas con notas largas, por lo que la melodía no tiene apenas modificaciones. Lo

más destacable es el uso del tresillo en la primera parte de este tema, y será un elemento que se repetirá en numerosas ocasiones como cohesión de las distintas secciones.

El contracanto que realiza el piano es también importante, ya que incluso llegará a ser una melodía independiente más adelante: de valores más lentos, con corcheas y alguna semicorchea para aportar movimiento, sustituye el acompañamiento estático inicial por otro de mayor carga rítmica, ya que aumenta el tejido de grupos de figuras diferentes que suenan simultáneamente.

Si separamos la melodía del clarinete en dos partes, vemos que el inicio, de carga temática, contrasta con la continuación, de figuras más rápidas (seisillos y fusas).

A partir del c.50 se establece el seisillo (acompañado en este mismo compás por tresillos del piano) como elemento rítmico constante en la línea del clarinete, primero como enlace y luego como acompañamiento (c.52). Mientras tanto, el piano retoma la melodía que antes interpretaba el clarinete. Se diferencia rítmicamente en pasajes como el cc.54-55, en los que el piano, en lugar de figuras tan rápidas y virtuosas, toca octavas en la mano derecha con tresillos, que encaja con el acompañamiento de seisillos con más facilidad (Fig.48).

The image shows a musical score for piano and clarinet, measures 54-55. The piano part is written in two staves (treble and bass clef). The right hand plays a triplet of eighth notes, while the left hand provides a steady accompaniment. The clarinet part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. It features a melodic line of sixteenth notes. The score includes dynamic markings 'poco' and 'poco rall.'.

Figura 48 - tresillos en el piano y seisillos en el clarinete. cc.54-55

Después de la alternancia del tema en los dos instrumentos (cc.58-59), el acompañamiento pasa de seisillos a semicorcheas, primero en el clarinete (cc.60-61) y luego en el piano (cc.62-63). A partir del c.64 comienza una deceleración rítmica: la nota larga pasa de una negra a una blanca en los cc.65-66 para ir preparando el cediendo del c.67.

La cadencia del c.71 retoma el ritmo de seisillos: aunque en un inicio son de fusa y luego de semicorchea, el tempo es prácticamente el mismo (excepto por el *stringendo*) ya que el segundo compás de cada semifrase está anotado como a mitad de tiempo. Destaca el acorde con acento del piano en los cc.73 y 76, que rompe la estabilidad rítmica al producirse en el segundo pulso (débil dentro del compás) en lugar de en el primero.

Los cc.77 y 78 cambian los seisillos por fusas y retoman las células acéfalas. Aunque parece que se trate de una aceleración rítmica, la indicación de negra igual a corchea hace que en realidad cuatro fusas suenen igual que cuatro semicorcheas siguiendo el tempo anterior, con lo que en la escucha se trata en realidad de una deceleración, que continúa al convertir las fusas en tresillos de semicorchea (cc.79-82).

Toda esta deceleración se va haciendo efectiva por el *cediendo poco a poco* del c.80, el *cede más* del c.82 y el *mucho rall.* del c.83, que preceden a la llegada del *Allegro Moderato*. Este tempo, el de Danza, comienza con un ritmo estable de corcheas con octavas en el bajo del piano, sobre los que coloca el tema (Fig.49). La melodía mantiene esa alternancia de nota larga y semicorcheas tan característica e incluso incluye un seisillo en el c.87 y el c.89 del piano, que no repetirá el clarinete en su intervención.

Figura 49 - ritmo de danza. cc.84-87

Donde sí escribirá el seisillo es en las subidas al *f* de los cc.99 y 106, manteniendo en el resto de la frase la estructura rítmica presentada por el piano. La siguiente frase (cc.109-116) se construye con semicorcheas y seisillos en el clarinete durante los dos primeros compases, para darle el protagonismo al acompañamiento del piano en los dos siguientes, y repitiendo el mismo esquema en la segunda semifrase.

Las siguientes melodías, semicorcheas ascendentes y bajadas de semicorcheas y seisillos, recuperan el comienzo acéfalo que encontrábamos anteriormente. Destacan también los *sf* del piano que imprimen ritmo en ocasiones (cc.119 y 123) y los acentos del clarinete con *sf* (cc.118 y 122). El *humorístico* (c.125) es relevante rítmicamente porque los acentos se sitúan todo el rato en la parte débil, con un efecto sincopado muy característico, apoyándose en la nota a contratiempo en lugar de en la nota a tiempo. Un pasaje de seisillos con comienzo acéfalo (cc.133-136) nos devuelve de nuevo al tema principal sin novedades rítmicas, y con el mismo acompañamiento de todo el *Allegro*.

Los siguientes compases son sólo una repetición de los patrones ya establecidos: el *más tranquilo* emplea el tema B alternado con seisillos, que cada vez ganan más protagonismo en la pieza, bien como tema (cc.149-151), bien como acompañamiento (cc.156-158). Las escalas ascendentes de seisillos con comienzo acéfalo se alternan con tresillos que evocan la cabeza del tema B (cc.160-166). Se sucederán diversas apariciones de esta melodía como tema principal, incluso del contracanto de la misma (también de comienzo acéfalo) en los cc.171 y 172 ó cc.175 y 176, por ejemplo.

Llegados a este punto de la obra es importante comentar un elemento que Menéndez diferencia claramente con su escritura, y que debemos apreciar para comprender bien la pieza. Entre el c.185 y el c.193 emplea todo el rato tresillos de semicorchea, mientras que a partir del c.194 vuelve con los seisillos. Aunque la duración de cada nota en ambos casos es la misma, la acentuación es diferente (Fig.50): en el caso de los tresillos acentuamos cada tres notas y en el caso de los seisillos cada dos. Incluso podemos observar que la parte del

piano acompaña al clarinete en la acentuación. Sin duda es una diferencia importante que el compositor quiere resaltar en su obra.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a single staff for the clarinet and a grand staff for the piano. The clarinet part features a series of triplets. The piano accompaniment includes chords and eighth-note patterns. The second system continues this, with the clarinet part marked 'decidido' and the piano part marked 'p' and 'dim'.

Figura 50 - diferencia entre acentuación binaria y ternaria. cc.191-196

El *muy tranquilo* del c.200 presenta una deceleración rítmica en el acompañamiento, que cada vez se construye con notas más largas, siguiendo el *cediendo* del c.198. Esta deceleración será rápidamente corregida por la aceleración de los compases posteriores: desde las semicorcheas de los cc.208-209 y cc.212-213 pasa a los seisillos (cc.214-215) y a los tresillos de semicorchea (cc.216-217) para retomar el 1º tempo.

Después de una especie de reexposición del tema de la Danza, la sección final, con la indicación *más animado*, destaca por los acentos del piano remarcando cada tiempo del 2/4. Los tresillos del clarinete comienzan a mostrar elementos anteriores que recopilará para este final. A partir del c.260, la melodía del clarinete pasa a evocar al tema B, mientras que el piano elabora el contrapunto con la mano derecha. A partir de ahí comienza una sección de trémolos que se prolongará casi hasta el final de la obra. Vemos como el ritmo se relaja un poco en esta parte, pero a medida que el clarinete comienza su subida de octavas, el piano, con las corcheas, va recuperando el ritmo que alcanza finalmente con los *sf* de los cc.270-272. Con la subida de matiz se intensifican también los acentos convirtiendo el vigoroso final en un rítmico pasaje en el que el piano establece claramente el tempo hasta el *ff* final.

#### 5.4.1. Tempo

La cuestión del tempo en el *Introducción, Andante y Danza* de Menéndez es bastante destacable debido a los numerosos cambios que presenta. De alguna forma, el tempo no se mantiene estático y tiene cierta tendencia a acelerarse y decelerarse ligeramente con el fin

de variar la presentación de los temas. Por esta razón, a veces el mismo tema aparece con modificaciones mínimas de tempo, que lo hacen cambiar no sólo en velocidad sino también en carácter.

La Introducción indica un *Allegro* con la negra a 126. Sin embargo, en el c.7 tenemos la indicación *Lento*, que probablemente haga referencia a una disminución de tempo para conectar con la siguiente sección.

Lo que durante todo el análisis nos hemos referido como Andante, en realidad tiene la indicación *Lento*. Las razones por las que suponemos que el Andante comienza en este c.10 son las siguientes: comienza una nueva sección con un tema diferente, no tenemos ningún Andante en ningún momento y, como hemos comentado antes, el tempo evoluciona.

En los cc.15 y 19 aparece la indicación *animado*, que puede hacer referencia al carácter o al tempo, aunque tiene lógica acelerar ligeramente para lograr el carácter y que sea claro para la audiencia. En el c.24 de nuevo aparece un *Poco animado* con la misma intención.

Estas dos indicaciones de *animado* y *Poco animado* se irán intercalando con sus respectivos *a tempo*, por lo que el tempo está en constante movimiento sin alejarse demasiado del pulso inicial. A veces, como en el c.43, parece indicar el tempo general; otras, como en el c.62, parece indicar un incremento del pulso en contraposición con el *retenido* que aparece a continuación.

Cada cambio de sección suele ir acompañado de un movimiento en los compases anteriores. A veces, como en los cc.22-23, aparece un *cediendo* para luego comenzar más rápido; otras veces, como en el c.65 y el c.67, el *retenido* y el *cediendo* anticipan un pasaje *muy tranquilo* (c.68).

De estas indicaciones nos encontramos numerosas durante toda la pieza, y éstas son solamente algunos ejemplos, junto con *stringendo*, *rall.*, *animando* etc. que nos encontramos a continuación.

Finalmente, vamos a centrarnos en dos detalles: el primero de ellos, el cambio de tempo entre el c.71 y el c.72. Aunque aparece la indicación *a mitad de tempo*, las figuras pasan justamente al doble, por lo que aunque aparezca un cambio de tempo en la partitura, en la audición se mantiene el mismo pulso y sólo cambia la forma de escribirlo. El segundo de ellos es resaltar el *más animado* y el *afretando* final, pues es el único momento en el que el tempo evoluciona hacia más rápido sin volver al *1º tempo*.

## 5.5. Estructura

Después del análisis de toda la obra y dada la dificultad de la misma, vamos a hacer una recopilación de todas las cuestiones abordadas para deducir con ello la forma de la pieza.

La breve introducción apenas presenta el tema que se va a desarrollar durante toda la composición. El Andante, intercala entre sus melodías secciones más virtuosas (*animado* y *Poco animado*) en la sección A'. La sección B comienza con un nuevo tema contrastante y que da paso a una breve cadencia.

La Danza se construye con una segunda modificación de la melodía original, y al igual que al inicio del Andante, fragmentos más virtuosísticos se alternan con las melodías

principales. La vuelta al tema B' recupera los temas ya presentados con diversas variaciones armónicas y melódicas para retornar de nuevo a la parte A'' con el 1ª tempo.

Una coda en los últimos compases recupera las células y motivos más representativos de las secciones anteriores y da lugar a un virtuoso final.

**Tabla 3** - Estructura del *Introducción, Andante y Danza* de J. Menéndez

<b>Introducción (cc.1-10)</b>			
Tema A			
<b>Andante (cc.11-83)</b>			
Tema A' (cc11-42)	Tema B (cc.43-70)	Cadencia (cc71-83)	
<b>Danza (cc.84-280)</b>			
Tema A'' (cc84-144)	Tema B' (cc145-217)	Tema A''(cc218-247)	Coda (cc248-280)

## 5.6. Cuestiones Interpretativas

Sin duda, *Introducción, Andante y Danza*, es la pieza analizada que mayor dificultad técnica entraña para el intérprete. En primer lugar, por la época y el estilo; en segundo lugar, por la forma de escribir del propio Menéndez, como podemos apreciar si escuchamos otras de sus obras; y en tercer lugar, por la cantidad de pasajes difíciles de la composición.

Así como otras piezas pueden albergar una dificultad expresiva mayor, esta composición pretende demostrar el virtuosismo y el manejo del instrumento, por lo que la mayor parte de sus pasajes son de una dificultad elevadísima.

Desde el principio, tanto las escalas de fusas como el *p* en el sobreagudo suponen una alta dificultad. En el segundo caso, no sólo la llegada a la nota sino también el legato hacia el registro grave. Todos los pasajes técnicos, especialmente por la presencia de saltos amplios en los que cuesta mantener el legato, son de gran dificultad. Además, el hecho de tener gran cantidad de alteraciones accidentales complica muchos de los pasos de notas existentes en toda la composición.

Otra de las cuestiones a tener en cuenta son los saltos al sobreagudo y los pasajes en el mismo: el c.20, por ejemplo, que podemos resolver utilizando el Fa *bouché*, para el que tapamos todos los agujeros del instrumento y nos valemos de la llave 6 y la de la octava para conseguir la altura correcta; y el mismo Fa para el c.28 utilizando una posición alternativa para el Mib. En el c.30 podemos alcanzar el Fa# empleando el armónico de Sib y especial atención merece el La sobreagudo del c.34, para el que debemos cambiar la posición con respecto al Mi para conseguir el legato. Es decir, el intérprete debe aplicar el conocimiento de la técnica y las diversas posiciones del instrumento simplemente para poder afrontar la pieza.

No podemos pasar por alto el Mib grave del c.25: en la época, muchos instrumentos tenían esta nota, que hoy en día ha caído en desuso. Para solucionar este conflicto, los

intérpretes suelen prolongar el penúltimo Fa hasta la nota larga, para no perder el ritmo de fusa.

Otro problema en la interpretación son los cc.50 y 51, ya que el staccato en diferentes registros supone un importante reto para el clarinetista, especialmente al llegar al sobreagudo. La rapidez de la cadencia con los *stringendo* y los tresillos posteriores es otra de las dificultades a la hora de interpretar la obra.

En los cc.133-136 tenemos uno de los pasajes más difíciles de la pieza, tanto por su rapidez como por su composición: el empleo de notas alteradas y los cambios de registro complican enormemente este endiablado pasaje. El otro de los pasajes de excesiva dificultad son las octavas de los cc.269-270 y sus semicorcheas posteriores, cuyos cambios de armonía constantes complican la ejecución de todos los arpeggios.

En esta obra podríamos analizar un sinnúmero de complicaciones para el músico, pero éstas son sólo algunas de las más relevantes. Se trata sin duda de una obra de gran dificultad, escrita para poner a prueba al clarinetista y que sin duda es una evidencia del excelente intérprete que fue Julián Menéndez, ya no sólo viendo las críticas de la época sino también profundizando en su escritura y en su forma de ver la música.

## 6. Conclusiones

Después de un exhaustivo análisis de todas las piezas una vez puestas en situación histórica y social, creo que debemos extraer varias conclusiones generales acerca del contexto, del estilo y de la propia composición de las mismas.

- Las tres obras son un fiel reflejo de la situación social del país y de los cánones musicales que impregnan la cultura europea. En el caso de la obra de Romero, hemos podido observar un estilo profundamente clásico-romántico, todavía bebiendo de la tradición europea de años y casi siglos anteriores, con una escritura conservadora. En el caso de la obra de Yuste, las referencias al folclore son evidentes, sin duda en relación con el florecimiento de los nacionalismos en Europa desde mediados del XIX y con el objeto de seguir la obra de sus colegas españoles Albéniz, Granados, Turina y Falla. Finalmente, en el caso de Menéndez ya podemos observar una escritura más moderna, propia de un autor en contacto con las nuevas vanguardias, pero que a su vez mantiene las tradiciones (utilizando la Danza como movimiento final). Sin duda la influencia de autores como Stravinsky y el trabajo con su música es decisivo a la hora de marcar el estilo particular de este compositor.

- Pese a tener escrituras muy diferentes, las tres pertenecen de alguna forma al mismo estilo: piezas virtuosísticas en un solo movimiento, a modo de fantasía (sea con el uso de más o menos temas) y con el fin de mostrar las posibilidades del instrumento. Recordemos que los tres autores vivieron el desarrollo del clarinete de pleno, y sin duda su música tenía una doble función: demostrar el potencial de instrumento e instrumentistas.

- Aún con la repercusión que estas obras tuvieron y la importancia para el desarrollo del instrumento en España, las piezas no tienen la calidad de la obra de los grandes autores de la época. Tras el estudio y el análisis de las composiciones nos podemos encontrar con numerosos momentos de menor inspiración musical, propia de un autor a veces más preocupado por la técnica del instrumento que por la calidad de la música como tal.

- Cabe destacar, después de todo, la tremenda repercusión que hasta nuestros días ha tenido la música de estos tres autores en general, y también éstas piezas en particular. Una gran tradición y estudio en España de este repertorio, desde el Método de Romero a éstas composiciones, pasando por los difícilísimos estudios de Menéndez, ha sido clave para que hoy en día los intérpretes españoles sean apreciados a nivel mundial por su técnica y su musicalidad.

- A la hora de trabajar este repertorio como música de cámara, aportan numerosos recursos a la técnica del clarinetista, que debe desplegar todo su potencial para afrontar este difícilísimo repertorio. Para el pianista, sin embargo, es más una tarea de adaptación a las necesidades del instrumento principal, teniendo especial cuidado en el acompañamiento de los pasajes más virtuosos y en las respiraciones del clarinetista.

## Referencias Bibliográficas

ASENJO PAJARES, Mariano – Julián Menéndez, clarinete republicano. **Mundo Obrero**. Nº258 (2013) p.8

COMPÁNY CASAS, Matías – Miguel Yuste Moreno y su música. **Jugar con fuego**. ISSN 2173-4798. Nº4 (2011) p.1-28

DE PEDRO, Dionisio – **Teoría Completa de la Música**. 2ª ed. Madrid: Real Musical, 2001. ISBN 84-387-0327-5. Vol. 1

GÓMEZ AMAT, Carlos – 5: Siglo XIX. **Historia de la Música Española**. 2ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2004. ISBN 978-84-20664-77-4

LARUE, Jan – **Análisis del estilo musical**. Ed.2009. Madrid: Mundimúsica Ediciones, 2009. ISBN 978-84-8236-29-5

MENÉNDEZ, Julián – **Introducción, Andante y Danza: Para Clarinete y Piano**. Madrid: Unión Musical Ediciones, 1958. ISBN 978-18-46094-23-1

MITJANA, Rafael – **Historia de la música en España**. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 1933. ISBN 978-84-606-1171-4

PASTOR GARCÍA, Vicente – **El Clarinete: Acústica, historia y práctica**. 1ª ed. Valencia: Rivera Editores, 2010. ISBN 978-84-96882-85-0

RICART MATAS, José – **Diccionario Bibliográfico de la Música**. 4ª ed. Barcelona: Iberia, 1986. ISBN 978-84-7082-147-9

ROMERO Y ANDÍA, Antonio – **Solo Brillante: Clarinete y Piano**. Madrid: Bassus Ediciones Musicales, 2007. ISBN 979-0-901314-51-1

VEINTIMILLA BONET, Alberto – **El Clarinetista Antonio Romero y Andía**. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2002. Vol. 1.

VERCHER GRAU, Juan - **El Clarinete**. Gandía: Juan Vercher, 1983. I.S.B.N.: 84-300-9914-X

YUSTE, Miguel – **Capricho Pintoresco: Para Clarinete con Acompañamiento de Piano**. Madrid: Unión Musical Ediciones, 1958. ISBN 57344

## ANEXO I



# Solo brillante

(1878)

Edición y revisión de Pedro Rubio  
Piano revisado por Ana Benavides

Antonio Romero y Andía  
(1815-1886)

Clarinete en Sib

Piano

Allegro brioso

Allegro brioso

*ff*

*p*

*ff*

*p*

*f*

*p*

© Copyright Pedro Rubio Olivares y Ana Benavides González. Bassus Ediciones Musicales. Madrid 2007

BEM-001

9

*cresc.* *p* *p*

1 3  
1 2

This system contains the first two staves of music. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a crescendo marking, followed by a piano (*p*) dynamic. The lower staff, which includes both treble and bass clefs, provides harmonic accompaniment with piano (*p*) dynamics. Fingering numbers 1, 2, and 3 are indicated for the right hand.

11

*crescendo* *crescendo*

This system contains the next two staves. Both the upper and lower staves are marked with a *crescendo* dynamic, indicating a gradual increase in volume. The musical notation continues with similar rhythmic and melodic patterns.

13

*ff* *f* *mf* *mf* *p*

1 1

This system contains the third and fourth staves. The upper staff starts with a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by a forte (*f*) dynamic, and then two mezzo-forte (*mf*) passages. The lower staff begins with a piano (*p*) dynamic. Fingering numbers 1 and 1 are shown for the right hand.

16

*mf* *p* *poco meno* *poco meno*

2 1 2 1 4

This system contains the final two staves. The upper staff features a mezzo-forte (*mf*) dynamic followed by piano (*p*) dynamics and a *poco meno* (slightly less) marking. The lower staff also includes piano (*p*) dynamics and *poco meno* markings. Fingering numbers 2, 1, 2, 1, and 4 are indicated for the right hand.

19 *p dolce* *sonido lleno* *mf*

23 *p dolce* *cresc.*

26

29

The musical score consists of four systems, each with a Clarinet part (top staff) and a Piano accompaniment (bottom staff). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The first system (measures 19-22) features a Clarinet melody starting with a triplet and a piano accompaniment of chords. The second system (measures 23-25) shows the Clarinet melody with a crescendo and a four-measure rest. The third system (measures 26-28) continues the Clarinet melody with triplets and a piano accompaniment with a four-measure rest. The fourth system (measures 29-30) concludes the piece with a final Clarinet melody and piano accompaniment.

1° tempo

32 *cresc.* *f* 1° tempo

34 *p* *dolcissimo*

36

38

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system (measures 32-33) features a vocal line with a crescendo and forte dynamic, and a piano accompaniment with a similar dynamic. The second system (measures 34-35) shows a piano accompaniment with a piano dynamic and a dolce dynamic marking. The third system (measures 36-37) continues the piano accompaniment. The fourth system (measures 38-39) concludes the piano accompaniment with a melodic line in the right hand.

BEM-001

4

Musical score for Clarinet and Piano, measures 40-46. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Clarinet part (top staff) begins at measure 40 with a melodic line marked *p*. The Piano accompaniment (middle and bottom staves) provides harmonic support, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. Measures 42-43 show a *cresc.* (crescendo) in both parts. Measure 44 features a *f* (forte) dynamic in the Clarinet and a *ff* (fortissimo) dynamic in the Piano, with a triplet of eighth notes in the right hand. Measures 45-46 continue the *f* dynamic, with the Piano right hand playing a rhythmic pattern of eighth notes.

5

BEM-001

48 *cresc.* *poco meno* *f* *poco meno*

48 *p*

51 *f* *p*

54 *f* *p*

57 *p e dolce*

57

6

Detailed description: This is a page of a musical score for piano and violin. It contains six systems of music. The first system (measures 48-50) shows the violin part with a crescendo and a 'poco meno' dynamic marking, and the piano part with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 51-53) continues the violin part with a forte (*f*) dynamic and the piano part with a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 54-56) shows the violin part with a forte (*f*) dynamic and the piano part with a piano (*p*) dynamic. The fourth system (measures 57-59) shows the violin part with a piano (*p*) dynamic and the piano part with a piano (*p*) dynamic and the instruction 'e dolce'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

BRM-001

60

60

63

*Assoluto*

*p*

63

67

*cresc.*

*f*

*cresc.*

*f*

67

71

*f*

*ff*

71

Musical score for piano, measures 73-84. The score is written for a grand piano with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat major). The piece begins at measure 73 with a treble clef staff and a bass clef staff. The right hand plays a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines. Measure 73 includes a dynamic marking of *f* and fingering numbers 1 and 2. Measure 75 shows a change in the right hand's melodic pattern and a dynamic marking of *ff*. Measure 76 features a dynamic marking of *sfz* and a *p* marking. Measure 78 includes a dynamic marking of *ff* and a *p* marking. Measure 84 is marked with *1° tempo* and *ff*. The score concludes at measure 84 with a final chord in the right hand and a sustained bass line.

BEM-001

8

87

87

*ff* *p*

This system contains measures 87, 88, and 89. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. Dynamic markings *ff* and *p* are present.

90

90

This system contains measures 90, 91, and 92. The upper staff continues the melodic development. The piano accompaniment features sustained chords and moving bass lines. A fermata is placed over the final measure of the piano part.

93

93

*p*

This system contains measures 93, 94, and 95. The upper staff has a melodic line with slurs. The piano accompaniment is marked *p* and features sustained chords and moving lines.

96

96

mismo movimiento

*f* *p*

mismo movimiento

This system contains measures 96, 97, 98, and 99. It includes a key signature change from one sharp to two sharps. The upper staff has a melodic line with slurs and is marked *f*. The piano accompaniment is marked *p*. The text "mismo movimiento" appears above the upper staff and below the piano part.

100

100

105

105

109

109

113

113

*sf* *mf* *pp*

5 1 5 1

Musical score for measures 116-118. The system consists of three staves: a single treble clef staff for the clarinet and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The clarinet part (measure 116) begins with a *p* dynamic and features a melodic line of eighth notes with slurs. The piano accompaniment (measures 118) features chords in the right hand and a bass line in the left hand, both marked with a *p* dynamic.

Musical score for measures 122-125. The system consists of three staves: a single treble clef staff for the clarinet and a grand staff for the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The clarinet part (measures 122-125) continues with eighth notes and slurs. The piano accompaniment (measures 122-125) features chords in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical score for measures 126-130. The system consists of three staves: a single treble clef staff for the clarinet and a grand staff for the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The clarinet part (measures 126-130) features a melodic line with slurs and a dynamic range from *p* to *f*. The piano accompaniment (measures 126-130) features chords in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamics *pp*, *cresc.*, and *f*. A sharp sign (#) is present above the final measure of the clarinet part.

Musical score system 1, measures 131-134. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 131 has a *f* dynamic. Measures 132-134 feature a melodic line in the treble staff with slurs and a piano accompaniment in the grand staff with chords and moving lines. A *f* dynamic is also present in the grand staff at the start of measure 132.

Musical score system 2, measures 135-138. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. Measure 135 has a *dim.* dynamic. Measure 136 has a *p* dynamic. Measures 137-138 feature a melodic line in the treble staff with a slur and a piano accompaniment in the grand staff with chords. A *dim.* dynamic is present in the grand staff at the start of measure 137, and a *p* dynamic is present in the grand staff at the start of measure 138.

Musical score system 3, measures 139-142. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. Measure 139 has a *crescendo* dynamic. Measure 140 has a *ff* dynamic. Measures 141-142 feature a melodic line in the treble staff with a slur and a piano accompaniment in the grand staff with chords. A *crescendo* dynamic is present in the grand staff at the start of measure 139, and *ff* dynamics are present in the grand staff at the start of measures 140, 141, and 142.

## ANEXO II



Al notable clarinetista Julián Menéndez.

# CAPRICHIO PINTORESCO

Para Clarinete con acompañamiento de Piano.

M. YUSTE.  
Op. 41.

Adagio. (♩ = 60)

Clarinete en Si<sup>b</sup>

PIANO

*p* *poco rall.* *a lpo.*

*espress.* *p* *pp*

*poco sf* *un poco più lento.* *a lpo.* *pp ma espress.* *dim.* *f con anima.*

*f sostenuto.*

2

*p doloroso.* *cres* *ren - do.*

*rall. ff* *a tpo. estring.* *a tpo. p* *cadenza.*

*rall. ff*

*poco accel.* *f pesante a tpo.* *poco accel.* *f pesante a tpo.*

*cresc.* *estring.* *f animato.* *rall.*

*a tpo.* *p* *poco rubato.* *cedento.* *p a tpo.* *f*

*pp* *pp* *a tpo.* *pp*

18755

*pendendosi* *lunga.* *mf* **Allegretto mosso. (♩ = 128)**

*lunga.* *mf*

*pp* *pp*

4

The musical score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is written in grand staff notation (treble and bass clefs). The vocal line is in a single staff with a treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Dynamic markings include *cresc.*, *f*, *ff*, *pp stacc.*, and *mf*.

18755

*cresc* *f*

*cresc*

*ff enérgico.*

*- cendo.*

*ff* *ten.* *ten.*

(7)

*ff*

18755

6

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. Each system contains a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The first system begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody features a triplet of eighth notes. The second system includes dynamic markings of *mf*, *p*, *mf*, *p*, *pp*, and *f*. The third and fourth systems continue the melodic and harmonic development, with the left hand often playing chords and moving bass lines. The score ends with a double bar line and the number 18755.

18755

18755

8

*p* *mf*

*sf* *p* *mf*

*dim.* *pp poco ritenuto.* *sf a lpo.*

*dim.* *pp poco ritenuto.* *sf a lpo.*

*cresc.* *f molto espress.*

*cresc.* *f rall.*

18755

*a po.*  
*mf*  
*ped.*  
*f con pasión.*  
*m.d.*  
*sf*  
*poco ritenuito. f*  
*poco ritenuito.*

18755

10

The musical score consists of five systems, each with a trumpet part and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

- System 1:** Trumpet part starts with *a tpo.* and *sf*. Piano accompaniment also starts with *a tpo.* and *sf*. Includes triplets in both parts.
- System 2:** Trumpet part has *rall. molto.* and *sf a tpo.*. Piano accompaniment has *rall. molto.*, *sf*, *mf*, *a tpo.*, and *dim.*
- System 3:** Trumpet part has *dim - rall. molto.* and *pp*. Piano accompaniment has *rall. molto.* and *f*. Includes the instruction *1º tempo.*
- System 4:** Trumpet part has *f*. Piano accompaniment has *f*.
- System 5:** Trumpet part has *f*. Piano accompaniment has *f*.

18768

*p* *mf* *mf*

*dim.* *pp* *cresc.* *ligado.*

*cendo* *f* *rall.*

*cendo* *ff* *rall.*

*Poco meno mosso.*

18755

12

*poco ritar.*

*poco ritar.*

**Allegro.** (♩ = 120)

18755

con brio. *dim. molto. rall.*

*p doloroso. rall.* *ff allegramente.*

*p* *mf*

VUOTA.

VUOTA.



## ANEXO III



A Wallace R. Tenney  
ILUSTRE MAESTRO Y NOTABLE CLARINETISTA

143:  
(5)

# INTRODUCCION, ANDANTE Y DANZA

PARA CLARINETE, CON ACOMPAÑAMIENTO DE PIANO

Julián MENENDEZ

CLARINETE (Si<sup>b</sup>)

Allegro (♩ = 126)

f

PIANO

Allegro (♩ = 126)

f

© 1958 by Julián Menéndez  
© This Edition Copyright 1992 by Union Musical Ediciones, S.L. Madrid (España)

AYUNTAMIENTO DE MADRID



0106325252



2

Lento (♩ = 66)  
*p* muy tranquilo dulce  
Lento (♩ = 66)

*p*

animado  
*mf* *cres.*

animado  
*mf* *cres.*

a tempo  
*mf*

a tempo  
*mf*

animado  
*poco* *cres.*

animado  
*poco* a tempo

*Poco animado*

*cediendo* *f* *mf* *Poco animado*

*sostenuto* *f* *mf*

*mf* *mf*

*mf* *p*

*mf* *f* *p*



—

4

*mf* *p* *p* *mf cres.* *p* *a tempo* *p tranquillo dolce* *a tempo* *p dulce*

animado *cediendo* *mf* *Poco animado* *p*

*ceder* *Poco animado* *p*

*f deciso*

*p dulce tranquilo* *tranquilo* *p*

*ligero* *cede* *cede*



6

*a tempo*  
*p*

*poco*  
*poco rall.*

*a tempo*  
*p*

*mf animado*  
*mf animando siempre*  
*mf animado*

animado  
p  
subito  
subito  
animado  
cres.  
cres.

siempre cresc. y animado  
siempre cresc. y animado

f violento  
sf  
f retenido  
a tempo  
f  
f  
f  
retenido

cediendo y dim.  
cediendo y dim.  
p dulce  
muy tranquilo  
p  
muy tranquilo



8

g<sup>o</sup> - - - - - loco *FP muy tranquilo*

*cediendo* *pp*

*a tempo* *p* *cadencia*

*a tempo* *p*

*a mitad de tiempo* *stringendo* *decidido* *f*

*a tempo* *Lento* *p* *a tempo*

*a mitad de tiempo*  
*stringendo* *f decidido*

*decidido*  
*p* *f*

*p* *f*

*stringendo* *cediendo poco a poco*  
*f* *mf* *p*



*cede mas y dim*

*cede mas*

*cediendo poco a poco*

*Allegro Moderato (♩ = 100)*

*pp rall.*

*Allegro Moderato (♩ = 100)*

*p mucho rall.*

*cresc*

*poco a*

*pp*

*poco*

*f*

*solo*

*p gracioso*

*p*

The musical score on page 11 is divided into five systems. Each system contains a Clarinet part (top staff) and a Piano accompaniment (bottom two staves). The Clarinet part includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *mf*. The Piano accompaniment features chords and rhythmic patterns. A circular stamp is located in the bottom right corner of the page.

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. Each system includes a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The score is marked with various dynamics: *sf* (sforzando), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *p* (piano). The tempo/mood is indicated as *humorístico*. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and is characterized by frequent slurs and accents. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).



*p*

*P*

*p*

*más tranquilo*

*p expres. más tranquilo*

*p*

*cresc.*

*f*

*cresc.*

*simple*

*mf*

*p expres.*

*p*



14

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass clef staff. The first system features a melodic line with sixteenth-note runs and slurs, with dynamics *sf* and *p*. The second system includes the instruction *f marcato* in the bass line. The third system is marked *pp dulce* and *expres.*. The fourth system includes the instruction *expres.*. The score is rich in articulation, including slurs, accents, and dynamic markings.



*mf expr.*

*mf*

*cresc.*

*f*

*cresc.*

*f*

*pp*

*p*

*p*

*animando poco a poco y cresc.*

*mf*



16

decidido

tr tr tr muy tranquilo

cediendo PP tranquilo

cediendo

dulce p



pp

p

*dulce*

p

sostenuto

p

1º tempo (♩ = 100)

1º tempo (♩ = 100)

f p

f p

p gracioso



Violin and Piano score, page 18. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of four systems of music. The first system shows a violin melody starting with a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) dynamic. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line. The second system continues the violin melody with a dynamic shift from f to p. The piano accompaniment includes a bass line with a flat (b) and a treble line with a forte (f) dynamic. The third system features a violin melody with a mezzo-forte (mf) dynamic and a piano accompaniment with a mezzo-forte (mf) dynamic. The fourth system shows a violin melody with a forte (f) dynamic and a piano accompaniment with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.



*mf* *mf* *f* *mas animado* *p* *mas animado*

*p cresc.* *p* *cresc. poco*

*p* *cresc y afretando* *p cresc.* *cresc y afretando*

The musical score on page 20 is divided into five systems. Each system contains a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is written on two staves (treble and bass clef). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The dynamics used include *p* (piano), *sf* (sforzando), *f* (forte), and *cresc.* (crescendo). The tempo or mood is indicated by *subito* and *cresc.* markings. The score is written in a key signature of one flat and a 4/8 time signature.

