



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Máster de Profesor en Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato,
Formación Profesional y Enseñanzas de Idiomas

ANÁLISIS ESTILÍSTICO DE DIFERENTES PROPUESTAS INTERPRETATIVAS SOBRE OBRAS DE MIGUEL YUSTE MORENO

Trabajo Fin de Máster

Alumno: Sergio Garrán Espeso

Tutor: Mikel Diaz Emparanza

Curso académico 2015-2016

AGRADECIMIENTOS

Quisiera empezar los agradecimientos acordándome de una persona que me introdujo en el magnífico mundo de la escuela española de clarinete, mi maestro Joaquín Hernández Ferrús, que de tanta intuición para la música algo se me haya quedado.

Agradecer a dos personas que, si bien no tenían ninguna obligación a ayudarme porque no estaban vinculados a mí de ninguna manera, han hecho más ameno e incluso posible este trabajo. Uno de ellos es el clarinete solista de la Orquesta Nacional, Enrique Pérez, el cual me atendió en persona cuando vino a Valladolid y al cual pude hacer varias preguntas referidas a su profesor así como su vida de estudiante que me facilitaron mucho las cosas a la hora de buscar información sobre Miguel Yuste. El otro es Maximiliano Martín, al que le debo tener en posesión la partitura de Estudio Melódico, descatalogada desde hace varios años. El encuentro con este clarinetista fue enriquecedor para mí y de haber tenido lugar mientras hacía este trabajo, estoy seguro de que hubiese podido aportarme mucha información

En siguiente lugar quiero agradecer mi tutor Mikel, que si bien ha realizado una supervisión corta, ha sido muy intensa e imprescindible para poder terminar de hacer este trabajo.

Gracias también a Victoria Cavia por solucionar tantos pequeños problemas que me han surgido en mi trabajo de fin de máster (cambios de tutores, de fechas...).

Por supuesto muchísimas gracias a mis compañeros de estudios, los que día tras día han solucionado dudas y creado otras nuevas, pero que siempre estuvieron ahí.

Y gracias a la música, que me lleva acompañando desde que nací.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1	Detalle 1 de la partitura “Capricho Píntoresco”	23
Figura 2	Detalle 2 de la partitura “Capricho Píntoresco”	24
Figura 3	Compás 114 original en la partitura y compás transcrito según la interpretación de Joan Enric Lluna de la obra “Capricho Píntoresco”	25
Figura 4	Compás 39 original en la partitura y compás transcrito según la interpretación de Maximiliano Martín de la obra “Estudio Melódico”	36
Figura 5	Compás 221 original en la partitura y compás transcrito según la interpretación de Maximiliano Martín de la obra “Vibraciones del Alma”	41
Figura 6	Página 1 de “Capricho Píntoresco”	53
Figura 7	Página 2 de “Capricho Píntoresco”	54
Figura 8	Página 3 de “Capricho Píntoresco”	55
Figura 9	Página 4 de “Capricho Píntoresco”	56
Figura 10	Página 5 de “Capricho Píntoresco”	57
Figura 11	Página 6 de “Capricho Píntoresco”	58
Figura 12	Página 7 de “Capricho Píntoresco”	59
Figura 13	Página 8 de “Capricho Píntoresco”	60
Figura 14	Página 9 de “Capricho Píntoresco”	61
Figura 15	Página 10 de “Capricho Píntoresco”	62
Figura 16	Página 11 de “Capricho Píntoresco”	63
Figura 17	Página 12 de “Capricho Píntoresco”	64
Figura 18	Página 13 de “Capricho Píntoresco”	65
Figura 19	Página 1 de “Capricho Píntoresco”	66
Figura 20	Página 2 de “Capricho Píntoresco”	67
Figura 21	Página 3 de “Capricho Píntoresco”	68
Figura 22	Página 4 de “Capricho Píntoresco”	69
Figura 23	Página 5 de “Capricho Píntoresco”	70
Figura 24	Página 6 de “Capricho Píntoresco”	71
Figura 25	Página 7 de “Capricho Píntoresco”	72
Figura 26	Página 8 de “Capricho Píntoresco”	73

Figura 27	Página 9 de “Capricho Píntoresco”	74
Figura 28	Página 10 de “Capricho Píntoresco”	75
Figura 29	Página 11 de “Capricho Píntoresco”	76
Figura 30	Página 12 de “Capricho Píntoresco”	77
Figura 31	Página 13 de “Capricho Píntoresco”	78
Figura 32	Página 1 de “Capricho Píntoresco”	79
Figura 33	Página 2 de “Capricho Píntoresco”	80
Figura 34	Página 3 de “Capricho Píntoresco”	81
Figura 35	Página 4 de “Capricho Píntoresco”	82
Figura 36	Página 5 de “Capricho Píntoresco”	83
Figura 37	Página 6 de “Capricho Píntoresco”	84
Figura 38	Página 7 de “Capricho Píntoresco”	85
Figura 39	Página 8 de “Capricho Píntoresco”	86
Figura 40	Página 9 de “Capricho Píntoresco”	87
Figura 41	Página 10 de “Capricho Píntoresco”	88
Figura 42	Página 11 de “Capricho Píntoresco”	89
Figura 43	Página 12 de “Capricho Píntoresco”	90
Figura 44	Página 13 de “Capricho Píntoresco”	91
Figura 45	Página 1 de “Estudio Melódico”	93
Figura 46	Página 2 de “Estudio Melódico”	94
Figura 47	Página 3 de “Estudio Melódico”	95
Figura 48	Página 4 de “Estudio Melódico”	96
Figura 49	Página 5 de “Estudio Melódico”	97
Figura 50	Página 6 de “Estudio Melódico”	98
Figura 51	Página 7 de “Estudio Melódico”	99
Figura 52	Página 8 de “Estudio Melódico”	100
Figura 53	Página 1 de “Estudio Melódico”	101
Figura 54	Página 2 de “Estudio Melódico”	102
Figura 55	Página 3 de “Estudio Melódico”	103
Figura 56	Página 4 de “Estudio Melódico”	104
Figura 57	Página 5 de “Estudio Melódico”	105
Figura 58	Página 6 de “Estudio Melódico”	106
Figura 59	Página 7 de “Estudio Melódico”	107

Figura 60	Página 8 de “Estudio Melódico”	108
Figura 61	Página 1 de “Estudio Melódico”	109
Figura 62	Página 2 de “Estudio Melódico”	110
Figura 63	Página 3 de “Estudio Melódico”	111
Figura 64	Página 4 de “Estudio Melódico”	112
Figura 65	Página 5 de “Estudio Melódico”	113
Figura 66	Página 6 de “Estudio Melódico”	114
Figura 67	Página 7 de “Estudio Melódico”	115
Figura 68	Página 8 de “Estudio Melódico”	116
Figura 69	Página 1 de “Vibraciones del Alma”	117
Figura 70	Página 2 de “Vibraciones del Alma”	118
Figura 71	Página 3 de “Vibraciones del Alma”	119
Figura 72	Página 4 de “Vibraciones del Alma”	120
Figura 73	Página 5 de “Vibraciones del Alma”	121
Figura 74	Página 6 de “Vibraciones del Alma”	122
Figura 75	Página 7 de “Vibraciones del Alma”	123
Figura 76	Página 8 de “Vibraciones del Alma”	124
Figura 77	Página 9 de “Vibraciones del Alma”	125
Figura 78	Página 10 de “Vibraciones del Alma”	126
Figura 79	Página 11 de “Vibraciones del Alma”	127
Figura 80	Página 12 de “Vibraciones del Alma”	128
Figura 81	Página 13 de “Vibraciones del Alma”	129
Figura 82	Página 14 de “Vibraciones del Alma”	130
Figura 83	Página 15 de “Vibraciones del Alma”	131
Figura 84	Página 16 de “Vibraciones del Alma”	132
Figura 85	Página 17 de “Vibraciones del Alma”	133
Figura 86	Página 18 de “Vibraciones del Alma”	134
Figura 87	Página 1 de “Vibraciones del Alma”	135
Figura 88	Página 2 de “Vibraciones del Alma”	136
Figura 89	Página 3 de “Vibraciones del Alma”	137
Figura 90	Página 4 de “Vibraciones del Alma”	138
Figura 91	Página 5 de “Vibraciones del Alma”	139
Figura 92	Página 6 de “Vibraciones del Alma”	140

Figura 93	Página 7 de “Vibraciones del Alma”	141
Figura 94	Página 8 de “Vibraciones del Alma”	142
Figura 95	Página 9 de “Vibraciones del Alma”	143
Figura 96	Página 10 de “Vibraciones del Alma”	144
Figura 97	Página 11 de “Vibraciones del Alma”	145
Figura 98	Página 12 de “Vibraciones del Alma”	146
Figura 99	Página 13 de “Vibraciones del Alma”	147
Figura 100	Página 14 de “Vibraciones del Alma”	148
Figura 101	Página 15 de “Vibraciones del Alma”	149
Figura 102	Página 16 de “Vibraciones del Alma”	150
Figura 103	Página 17 de “Vibraciones del Alma”	151
Figura 104	Página 18 de “Vibraciones del Alma”	152
Figura 105	Página 1 de “Vibraciones del Alma”	153
Figura 106	Página 2 de “Vibraciones del Alma”	154
Figura 107	Página 3 de “Vibraciones del Alma”	155
Figura 108	Página 4 de “Vibraciones del Alma”	156
Figura 109	Página 5 de “Vibraciones del Alma”	157
Figura 110	Página 6 de “Vibraciones del Alma”	158
Figura 111	Página 7 de “Vibraciones del Alma”	159
Figura 112	Página 8 de “Vibraciones del Alma”	160
Figura 113	Página 9 de “Vibraciones del Alma”	161
Figura 114	Página 10 de “Vibraciones del Alma”	162
Figura 115	Página 11 de “Vibraciones del Alma”	163
Figura 116	Página 12 de “Vibraciones del Alma”	164
Figura 117	Página 13 de “Vibraciones del Alma”	165
Figura 118	Página 14 de “Vibraciones del Alma”	166
Figura 119	Página 15 de “Vibraciones del Alma”	167
Figura 120	Página 16 de “Vibraciones del Alma”	168
Figura 121	Página 17 de “Vibraciones del Alma”	169
Figura 122	Página 18 de “Vibraciones del Alma”	170

ÍNDICE

1. Introducción.....	11
1.1. Justificación del tema	11
1.2. Hipótesis	12
1.3. Objetivos.....	12
1.4. Estado de la cuestión	13
1.5. Marco teórico, fuentes y metodología.....	14
1.6. Estructura del trabajo.....	16
2. Breve biografía del compositor Miguel Yuste y vida profesional de los intérpretes Joan Enric Lluna, Enrique Pérez y Maximiliano Martín.....	17
2.1. Miguel Yuste (1870 - 1947).....	17
2.2. Joan Enric Lluna	19
2.3. Enrique Pérez.....	20
2.4. Maximiliano Martín.....	21
3. Cuerpo del trabajo.....	23
3.1. Capricho Pintoresco.....	23
3.1.1. Interpretación de Joan Enric Lluna.....	23
3.1.2. Interpretación de Enrique Pérez.....	26
3.1.3. Interpretación de Maximiliano Martín.....	28
3.2. Estudio Melódico.....	31
3.2.1. Interpretación de Joan Enric Lluna.....	31
3.2.2. Interpretación de Enrique Pérez.....	33
3.2.3. Interpretación de Maximiliano Martín.....	35
3.3. Vibraciones del Alma.....	37
3.3.1. Interpretación de Joan Enric Lluna.....	37
3.3.2. Interpretación de Enrique Pérez.....	39
3.3.3. Interpretación de Maximiliano Martín.....	39
4. Aplicación al aula.....	43
5. Conclusiones.....	49
6. Bibliografía.....	51
Anexo 1. Análisis de la partitura “Capricho Pintoresco”.....	53
a) Joan Enric Lluna.....	53

b) Enrique Pérez Piquer.....	66
c) Maximiliano Martín.....	79
Anexo 2. Análisis de la partitura “Estudio Melódico”.....	93
a) Joan Enric Lluna.....	93
b) Enrique Pérez Piquer.....	101
c) Maximiliano Martín.....	109
Anexo 3. Análisis de la partitura “Vibraciones del Alma”.....	117
a) Joan Enric Lluna.....	117
b) Enrique Pérez Piquer.....	135
c) Maximiliano Martín.....	153
Anexo 4. CD con audiciones utilizadas para el análisis.....	Guarda trasera

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación del tema elegido

He elegido este tema con la finalidad de poder dotar a profesores y estudiantes de los últimos cursos de grado profesional y de grado superior de clarinete, de herramientas metodológicas, recursos o propuestas estilísticas a la hora de profundizar en la toma de contacto e interpretación del repertorio del compositor Miguel Yuste.

Para ello voy a realizar una comparativa entre diferentes grabaciones de varios clarinetistas de la tradición oral de Yuste como pedagogo. Esto lo haré con la intención de deducir si el tratamiento que éstos realizan de las partituras consiste en reproducir fielmente lo que el compositor escribió, o si se permiten ciertas licencias artísticas, y en caso afirmativo, dilucidar cuáles son.

Las obras que serán sujeto de análisis están escogidas de entre los planes de estudio de varios conservatorios de la comunidad de Castilla y León, tanto de enseñanzas profesionales como de superiores, y se distribuyen a lo largo de diferentes cursos.

- “Estudio melódico”. Obra propuesta en el programa docente del tercer curso de enseñanzas profesionales en clarinete del Conservatorio Profesional de Música de Zamora, según aparece en su programación didáctica del curso 2015/16, consultada en su página web¹.
- “Capricho pintoresco”. Obra propuesta en programa docente del quinto curso de las enseñanzas profesionales de clarinete del Conservatorio Profesional de Música de Valladolid, según aparece en su programación didáctica del curso 2015/16, consultada en su página web².
- “Vibraciones del alma”. Obra propuesta en el programa docente de las enseñanzas superiores de clarinete del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León, según aparece en su programación didáctica del curso 2015/16 consultada en su página web³.

¹ <http://conservatoriozamora.centros.educa.jcyl.es/sitio/>

² <http://conservatoriovalladolid.centros.educa.jcyl.es/sitio/>

³ <http://www.coscyl.com/>

Las obras propuestas en estas programaciones son un mero listado de posibles obras a estudiar en un curso concreto lo cual no imposibilita que el profesor decida recomendarlas al alumno en otro curso si así lo ve oportuno.

Los intérpretes escogidos para este trabajo son Enrique Pérez, Maximiliano Martín y Joan Enric Lluna. Todos descienden de la cátedra que el profesor Yuste ostentó en Madrid desde 1910 hasta 1940.

1.2. Hipótesis

A pesar de que los intérpretes consideran que la partitura es una fuente legítima para la interpretación como factor normativo, el proceso de traspasar un texto material a una obra performativa conlleva distorsión por la interpretación. Sobre esos elementos que producen la distorsión podré el foco de mi análisis.

1.3. Objetivos

Los objetivos que pretendo conseguir con este trabajo tienen una clara orientación pedagógica.

- Desarrollar y adquirir competencias técnicas e interpretativas suficientes para abordar la interpretación de la música del compositor ya mencionado.
- Analizar las diferentes grabaciones existentes del repertorio de este compositor para poder encontrar similitudes o diferencias en las diferentes propuestas interpretativas de diversas figuras del panorama clarinetístico actual.
- Comprender mejor el estilo y la forma de la composición del autor con el fin de elaborar materiales y recursos para la enseñanza de su obra.

1.4. Estado de la cuestión

El tema que se propone en el presente trabajo de fin de máster, el análisis auditivo de varias propuestas interpretativas de una misma obra de Miguel Yuste ejecutadas por varios clarinetistas diferentes, es algo que no se ha realizado hasta la fecha.

Existen dos tesis doctorales escritas sobre este compositor en las que se abordan ciertos aspectos biográficos del mismo, así como de otros tipos. Una de ellas pertenece a Gloria Araceli Rodríguez Lorenzo, a la cual no he conseguido tener acceso. Su autora me ha referido siempre a un artículo⁴ que publicó sobre su tesis. La otra pertenece a Malena Rachel McLaren⁵. También existe un artículo de Matías Compány Casas⁶ acerca del tema.

En ninguno de ellos se aborda el tema más allá de un mero análisis de la obra de Miguel Yuste, tanto armónico como melódico, las características formales o los diferentes recursos estilísticos utilizados por el compositor en sus obras. Del mismo modo, se realiza un acercamiento a la música de cámara y se contextualiza en la, así llamada, “escuela de clarinete española” de la que Yuste es miembro. En ninguno de los dos casos se aprecian atisbos de elementos propios de un análisis auditivo de la propuesta de un clarinetista y mucho menos su comparación con otros, como establezco en el capítulo cuatro.

1.5. Marco teórico, fuentes y metodología

Este trabajo de investigación se enmarca en lo que Rafael Bisquerra (1989) denominó en su libro *Métodos de Investigación Educativa* como método cualitativo. Este autor afirma que “...a los militantes del fenómeno cualitativo lo que les interesa es la interpretación (p.56)”.

⁴Gloria Araceli Rodríguez Lorenzo. (2009). Miguel Yuste Moreno (1870-1947) su contribución como clarinetista, profesor y compositor al desarrollo de la música española. *Revista Española de Musicología*, XXXII, 771- 785.

⁵Rachel McLaren, M. (Mayo 2005). Miguel Yuste: His works for clarinet and his influence on the Spanish clarinet school of playing in the twentieth century, a lecture recital, together with tree recitals of selected works by Bax, Manson, Khachaturian, Chausson, Bozza, Beethoven and others (tesis doctoral). University of North Texas, Texas.

⁶Matías Compány Casas. (Mayo 2011). Miguel Yuste Moreno y su música. *Jugar con fuego*, Nº 4.

Esta es la metodología que mejor se adapta a la naturaleza del trabajo. Se trata de comparar las partituras de las tres obras que he introducido en el primer punto del trabajo con las tres distintas interpretaciones de los clarinetistas escogidos, de manera que pueda determinar en qué momentos puntuales se modifica la partitura en pos de una interpretación personal.

Los parámetros a tener en cuenta para la realización de este análisis serán una selección de los que vienen explicados por Jan LaRue (1970) en su libro *Análisis del Estilo Musical* en el que plantea cómo realizar un análisis global del estilo musical de una obra.

En el libro se exponen una serie de elementos contributivos de los cuales nos interesan cuatro: el sonido (dinámica), la melodía, el ritmo y el proceso de crecimiento (articulación). Habla además de un componente armónico pero que no se va a tener en cuenta para este trabajo porque se considera un elemento invariable a la hora de interpretar una partitura.

Aunque el libro “Cómo Escuchar la música” de Aaron Copland no se puede considerar estrictamente un libro académico y sabiendo que habrá otros mejores, no he tenido tiempo de poder consultarlos, aunque considero que para el fin que se precisa puede ser suficiente. Este libro establece unas pautas básicas de cómo realizar la escucha activa de una obra, lo cual es la base de este trabajo.

No se va a tener en cuenta ni analizar las diferencias interpretativas que pudieran surgir de la comparación de la interpretación de los pianistas con la partitura, ya que no es el tema a tratar, si bien es cierto que la labor de sincronización y la propia versión de cada grupo de cámara condicionan las diferencias que serán objetivos de estudio entre las interpretaciones de los clarinetistas.

Las fuentes utilizadas para este trabajo son todas primarias y fundamentalmente de dos tipos: por un lado las partituras editadas de las obras y por otro lado, las grabaciones de las mismas.

Las ediciones de las partituras son las siguientes:

Yuste, M. *Capricho Pintoresco, op. 41 para Clarinete con Acompañamiento de Piano*. Madrid: Union Musical Editions S.L., 1958.

Yuste, M. *Estudio Melódico, op. 33 para Clarinete con Acompañamiento de Piano*. Madrid: Union Musical Ediciones S.L., 1957.

Yuste, M. *Vibraciones del Alma, op. 45 para Clarinete con Acompañamiento de Piano*. Madrid: HARMONIA revista musical, 1953.

Las grabaciones de las obras son las siguientes:

Lluna, J.E. (1997). Estudio Melódico. En *Fantasías Mediterráneas*, [Disco Compacto]. Horsham: TheClassicalRecorderCompany.

Lluna, J.E. (1999). Capricho Pintoresco y Vibraciones del Alma. En *Capricho Pintoresco*, [Disco Compacto]. Lyon: HarmoniaMundi.

Pérez, E. (1995). Capricho Pintoresco, Estudio Melódico y Vibraciones del alma. En *La Obra para Clarinete y Piano de Miguel Yuste*, [Disco Compacto]. Madrid: Lago Music Records.

Martín, A. (2006). Capricho Pintoresco y Estudio Melódico. En *Fantasía*. [Disco Compacto]. Glasgow: Linn Records.

Martín, A. (2009). Vibraciones del Alma. En *Vibraciones del Alma*. [Disco Compacto]. Glasgow: Linn Records.

El procedimiento seguido para obtener la información necesaria de cara al estudio que se va a llevar a cabo en este trabajo consta de los siguientes apartados:

- Análisis formal de las partituras para poder determinar y entender mejor las piezas.
- Análisis auditivo de cada una de las obras ejecutada por cada intérprete para encontrar aquellas variaciones que se producen en relación a lo que viene estrictamente escrito.
- Comparación de las distintas versiones para determinar aquellas licencias, características comunes o elementos reseñables que se repiten a lo largo de las obras y en todas las interpretaciones de los intérpretes.

1.6. Estructura del trabajo

El trabajo se divide en dos partes. La primera introduce una contextualización en la que se detalla la vida del compositor y los intérpretes.

La segunda parte dispone de los resultados de los análisis auditivos de las obras, así como de una pequeña comparativa de los resultados agrupados por estas mismas obras.

2. BREVE BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR MIGUEL YUSTE Y DE LOS INTÉRPRETES JOAN ENRIC LLUNA, ENRIQUE PÉREZ Y MAXIMILIANO MARTÍN

2.1. Miguel Yuste

Nació en Alcalá del Valle (Cádiz) en 1870 y se puede considerar como uno de los clarinetistas más importantes que ha tenido nuestro país. Huérfano a los 8 años fue trasladado a Madrid, donde comenzó sus estudios musicales con José Chacón (Company, 2011). Posteriormente continuaría sus estudios en el Real Conservatorio Nacional con los catedráticos Antonio Llanos y Manuel González.

Culminó sus estudios de solfeo, armonía y clarinete en el año 1889, alcanzando las máximas notas y obteniendo el primer premio en dichas enseñanzas. Ya a los 15 años había aprobado las oposiciones para la Banda de Ópera de los Jardines del Buen Retiro, de la que ocupó el primer puesto por mandato expreso del director (Rodríguez, 2002). Fue clarinete solista de la Banda Municipal de Madrid a su creación y más tarde, subdirector de la misma.

Interpretó y estrenó para la Sociedad de Conciertos numerosas obras para agrupaciones de cámara de compositores de la talla de Mozart, Brahms, Beethoven, Camille Saint-Saëns o Carl María von Weber. Fue ahí donde pudo mostrar su destreza como solista dentro de la música sinfónica, como por ejemplo a la hora de interpretar el *larghetto* del Quinteto para clarinete K587 de W. A. Mozart. En España, a finales del siglo XIX y principios del XX, no era muy común representar obras en público que consistieran en un instrumento de viento solista y orquesta. Hasta este momento era más habitual realizar adaptaciones sinfónicas de esas obras de cámara.

Pero esta situación fue cambiada progresivamente por la Sociedad de Conciertos, que se encargó de generar un espacio dentro de la tradición sinfónica madrileña para este tipo de repertorio. Mención especial merece el mencionado quinteto de Mozart. Si bien fue estrenado por Antonio Romero (profesor de Yuste) en 1875 con la Sociedad de Cuartetos, tan solo dos años más tarde ya se tocaba la adaptación orquestal, que se haría más conocida entre el público. Yuste tocó esta obra por primera vez en 1893, y ya en el mismo año estrenó en España el Quinteto de Brahms para la misma formación, así como la sonata en fa menor del mismo

compositor. De esta última interpretación cabe señalar la reseña que se establece en el periódico *El País* (*El País*, 1896): "...el Sr. Yuste dominó un instrumento tan ingrato como el clarinete de un modo absoluto,... la sonoridad que le hace producir es tan dulce, ligan tan perfectamente con la del piano, que el efecto resulta por todo extremo agradable". Cabe destacar que la idea de que la sonoridad del clarinete resulte desagradable se puede explicar, por un lado, por el desconocimiento del repertorio para este instrumento totalmente asentado en Europa, y por otra parte, debido a la estética más bien brillante de los clarinetistas de la época, probablemente heredada de las bandas militares (Rodríguez, 2009).

Ya en 1897 llegó a estrenar en España una composición de su coetáneo Camille Saint-Saëns para flauta, clarinete y piano, que fue reinterpretada a finales del mismo año con la dirección de su compositor.

En 1904, tras la disolución de la Sociedad de Conciertos, Yuste fundó la Orquesta sinfónica de Madrid, de la que fue clarinete solista. Formó parte de otros conjuntos musicales como la Orquesta de la Ópera, Orquesta del Teatro Real o la Banda del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos (Archivo General de la Adm), agrupación a la cuál accedió por oposición con tan solo 15 años. El diario de su época (*La Correspondencia de España*, Junio 1889) recoge la interpretación que le aupó al primer puesto en dicha institución. También ocupó cargos relevantes en la junta directiva del Teatro Real y como tesorero en la Sociedad de Conciertos y Conservatorio, siendo uno de los músicos que organizaron la orquesta sinfónica.

Sin embargo, la faceta más importante que mostró este gran clarinetista y compositor español fue su labor como pedagogo y docente. A la muerte de su profesor Manuel González, catedrático de clarinete, Miguel Yuste pasó a ocuparla cátedra de forma interina hasta que en 1910 lo haría con carácter numerario.

Su trabajo docente supuso una revolución en la enseñanza del clarinete y la formación de una generación de instrumentistas de gran calidad, continuando y sentando las bases de lo que podemos denominar escuela clarinetística española. Estableció un nuevo método, diseñado por él mismo, modificando la estructura y contenidos a tratar en cada curso en tres bloques de trabajo complementarios: un bloque centrado en la técnica, otro en el sonido y fraseo, y un último bloque donde primaba la lectura a primera vista, el transporte y la ejecución colectiva. En lugar de continuar con

el método Romero (su profesor y antecesor), utiliza diferentes secciones de métodos que él conoce y utiliza, de manera que se amplía la base técnica al incluir ejercicios que buscan un máximo control de la embocadura y de la digitación, de la articulación y del soporte de aire, lo que refleja el interés de Yuste por formar clarinetistas con un sonido homogéneo y de calidad (Rodríguez, 2009). Muchos de sus alumnos ocuparon puestos importantes, siendo el más destacado Julián Menéndez (fundador de la orquesta nacional), creando una escuela que perdura hasta nuestros días.

2.2. Joan Enric Lluna

Es un músico polifacético que compagina su labor de clarinetista con la dirección de orquesta y la enseñanza. Su compromiso con la música de cámara le ha llevado dar conciertos por todo el mundo colaborando con todo tipo de formaciones. Obtuvieron gran relevancia sus actuaciones en el City of London Festival, Festival Classique de La Haya, Música de Cámara de San Francisco, Konzerthaus de Berlín o el Liceo de Cámara de Madrid. Joan ha estrenado numerosas obras de cámara de compositores como C. Cano, J. Torres, I. Zebeljan, P. Barker, D. Del Puerto o H. Khoury. En 2005 fundó Moonwinds y dirige desde 2009 el Festival Internacional “Residències de Música de Cambra” e Godella, Valencia.

Como solista, Lluna ha interpretado gran parte del repertorio para clarinete así como ha estrenado conciertos de compositores tales como Sir John Taverner, C. Cano o J. Guinjoan. Destacan sus estrenos de “Qualia” con la OCV y ZubinMetha y “Elogio del Horizonte”, ambas de Sánchez-Verdú, especialmente aclamados en Madrid y en Munich con la BayerischeRundfunk.

Entre sus grabaciones discográficas sobresalen sus dos grabaciones del concierto K622 de Mozart, con los directores Sir Neville Marriner (Tritò) y con Anthony Pay (Cala Records) respectivamente. Ha grabado con los cuartetos Brodsky, Tokio y Alexander, y tiene 5 CDs dedicados a la música española para Harmonía Mundi y Clarinet Classics. Con Moonwinds ha grabado la Gran Partita, las Serenatas para vientos de Mozart, “Una cosa Rara” y un Cd dedicado a divertimentos inéditos de Martín y Soler. Joan ha actuado como director-solista tanto en el Reino Unido como en

España. En un futuro próximo tiene compromisos con orquestas como la Manchester Camerata o la Covent Garden Chamber Orchestra entre otras.

Joan fue nombrado en 2006 por Lorin Maazel primer clarinete de la Orquesta del Palau de les Arts Reina Sofía de Valencia. Anteriormente fue primer clarinete de la Bournemouth Sinfonietta, y primer clarinete invitado en orquestas como la Royal Philharmonic, Academy of St. Martin-in-the-Fields, London Symphony, Chamber Orchestra of Europe, City of Birmingham, London Mozart Players, etc. Fue cofundador de la Orquesta de Cadaquès, de la que es primer clarinete. Joan es profesor en la Escola Superior de Música de Catalunya, en el Trinity College of Music de Londres, y es invitado con regularidad a impartir clases magistrales y recitales en importantes instituciones musicales, como la California State University, Royal College y Royal Academy de Londres o la Royal Scottish Academy of Music de Glasgow.

Cabe destacar que es alumno indirecto de Miguel Yuste, ya que su profesor fue en su momento discípulo de Yuste, por lo que puede englobarse dentro de la escuela nacional de clarinete.

2.3. Enrique Pérez

Concertista y pedagogo especializado en la enseñanza del clarinete, nació en Carcagente (España), en 1961. Desde 1985 es clarinete solista de la Orquesta Nacional de España. Frecuentemente es solicitado para dar cursos y master class como profesor y como jurado de concursos nacionales e internacionales, de orquestas y bandas profesionales. Desde 1988 forma dúo de clarinete y piano con Aníbal Bañados. Ha sido fundador e invitado de diversas formaciones camerísticas como el Cuarteto de Clarinetes de la Orquesta Nacional de España, Quinteto Aubade, Camerata Concertante, cuartetos Bellas Artes, Manuel de Falla y Vintage, Grupo Finale, Trío Josep Talens o el Ensemble Matisse, entre otros.

Como profesor ha desarrollado su labor docente en varios conservatorios del territorio nacional, como el Conservatorio Provincial de Música de Guadalajara, Conservatorio Superior de Música de Aragón y actualmente es Profesor Asistente de la Cátedra de Clarinete en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid.

Ha recibido diversas distinciones como el Premio de Honor en Grado Medio y Mención Honorífica de Fin de Carrera en los Conservatorios Superiores de Valencia y Madrid, respectivamente. En 1988 fue ganador del Concurso Internacional de Clarinete de Reims (Francia) y, en 1991, del Concurso de Clarinete Ciudad de Dos Hermanas (España).

En su labor como intérprete ha sido solista de clarinete de las orquestas Sinfónica de Madrid (Arbós), Clásica de Madrid, Andrés Segovia, Villa de Madrid, Filarmónica de Madrid y la Reina Sofía y profesor por oposición de la Banda Sinfónica Municipal de Madrid entre 1982 y 1985. Ha actuado en recitales con piano y con grupos de cámara por gran parte del continente europeo. Igualmente, lo ha hecho como concertista con orquestas como la Nacional de España, Nacional de Cámara de Toulouse, de la Comunidad Francesa de Bélgica, Camerata XXI o la Orquesta Sinfónica de Bilbao.

Entre sus profesores como Francisco Vidal, Juan Vercher, José Taléns, Vicente Peñarrocha, Guy Deplus, Karl Leister, Thomas Friedli o Hans Deinzer, entre otros. Cabe destacar entre sus profesores a José Talens, discípulo directo de Miguel Yuste, lo que convierte a Enrique Pérez en continuador de la mencionada escuela de clarinete española.

2.4. Maximiliano Martín

Nació en La Orotava (Tenerife), donde estudió en su Conservatorio Superior de Música. Posteriormente continuó sus estudios en la Escuela de Música de Barcelona y en el Royal College of Music de Londres, donde ocupó la prestigiosa Beca Wilkins-Mackerras, se graduó con distinción y recibió los premios Frederick Thurston y Golden Jubilee. Entre sus maestros se incluyen Richard Hosford, Robert Hill y Joan Enric Lluna, lo que le convierte en alumno de la pedagogía de Miguel Yuste.

Actualmente es el primer clarinete de la Orquesta de Cámara de Escocia. Como solista, Martín ha realizado grandes conciertos con orquestas y también ha disfrutado de colaboraciones con grupos de cámara.

Es miembro del London Conchord Ensemble, con sede en los Campos Hill y actúa con regularidad en Reino Unido y en el extranjero, incluyendo lugares como el Wigmore Hall o la Sala de Cámara Concertgebouw.

Ha grabado para Linn Records su primer disco "Fantasía", así como los conciertos de Mozart y Weber acompañado de la Orquesta de Cámara de Escocia, "Cuarteto de Messiaen" para el fin de los tiempos y su segundo disco en solitario "Vibraciones del Alma". En los últimos años ha colaborado en numerosas emisiones de la BBC Radio 3 en las que ha interpretado el Concierto para clarinete de Nielsen, Quinteto para clarinete y cuerdas de Mozart o el sexteto de Poulenc.

La actividad de Martín es también muy activa en el campo de la educación, dando clases magistrales en todo el mundo. Algunos de los lugares más recientes incluyen el Royal College of Music, la Real Escuela del Norte de Música, el Conservatorio Superior de Música de Canarias, el Conservatorio Superior de Música de Castilla y León, la Orquesta Joven de Barcelona, la Real Academia Escocesa de Música, la Academia Malmo de la Música (Suecia), la Universidad de Gangnam (Seúl, Corea del Sur) y la Escuela de Música de Chethams.

3. CUERPO DEL TRABAJO

A continuación voy a enumerar todas aquellas licencias interpretativas que se permiten los clarinetistas citados en las obras consultadas. Todas las indicaciones realizadas por el compositor en las ediciones impresas serán ignoradas, pues de lo que se trata es de averiguar e identificar las modificaciones personales introducidas por el clarinetista.

3.1. Capricho pintoresco

Esta obra fue escrita con la finalidad de formar parte del examen de ingreso en la Real Banda de Madrid. Fue su alumno, Julián Menéndez, quien consiguió la plaza ejecutando esta obra a primera vista con de manera perfecta (Rodríguez, 2009). Se trata de una obra con una estructura simple en la que se alternan temas contrastantes e incluso alguna variación de ellos.

3.1.1. Intérprete: Joan Enric Lluna

El clarinete comienza respetando la métrica de casi todas las figuras, exceptuando donde reposa la melodía, momento que aprovecha para alarga la nota, casi siempre de manera que dobla su duración. Esto le da a la obra un aire rapsódico, como de improvisación. En la respuesta que realiza el piano en el compás 4, éste dobla el *tempo* de forma que casi iguala su negra a la corchea del clarinete. Ya en el compás 11, donde entra el clarinete una vez más con su tema, lo hace de nuevo en el *tempo primo*, así que el tempo vuelve a caer a la mitad, y así continúa hasta que entra el piano. En ese momento, el *tempo* vuelve a doblarse y se mantiene hasta que llegamos a la *cadenza* en el compás 23, y que merece un estudio detallado. Al ser un momento de recreo y exaltación del virtuosismo del intérprete será donde mejor podamos ver los diferentes tratos que se realizan de la melodía.

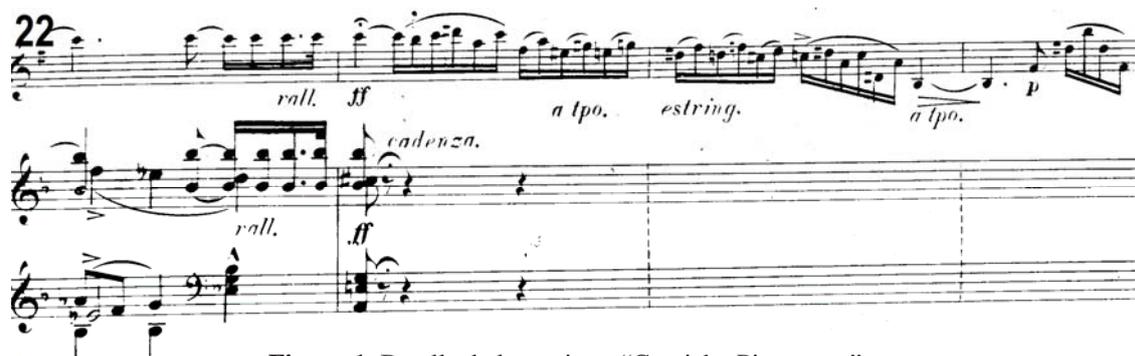


Figura 1: Detalle de la partitura “Capricho Pintoresco”

The image displays a musical score for the piece "Capricho Píntoresco". It consists of five staves of music. The first four staves are numbered 26, 30, 33, and 37. The fifth staff is a grand staff (treble and bass clefs) showing accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Key markings include *poco accel.*, *f pesante a tpo.*, *cresc.*, *estring.*, *f animato.*, *rall.*, *a tpo.*, *poco rubato.*, *cedendo.*, *p*, *f*, and *pp*.

Figura 2: Detalle 2 de la partitura “Capricho Píntoresco”

En la versión de este clarinetista llama la atención lo constante del *tempo* a lo largo de toda la obra, tal es así que si exceptuamos la libertad de tomarse más tiempo en las notas largas donde reposa la melodía, el resto de arpeggios y escalas las realiza a un *tempo* muy parecido. Los lugares donde utiliza más tiempo del que viene reflejado en la partitura son:

- Justo antes de llegar a la cadencia. Aunque viene un *rallentando* en la partitura el intérprete baja a la mitad el tempo, por lo que realiza más bien un *molto rallentando*.
- El primer lugar de reposo musical llega en el primer pulso del compás 27 después de realizar una serie de arpeggios donde la velocidad de las notas aumenta por tratamiento de las figuras. Los grupos de notas pasan de semicorcheas a tresillos de semicorcheas y posteriormente a fusas manteniendo el ritmo constante da sensación de aceleración.

- El segundo lugar donde la música reposa es dos compases más tarde, en el primer tiempo del compás 28 (sol#), tras hacer un motivo idéntico al anterior pero con otro arpeggio diferente.
- Tras una serie de arpeggios y escalas vuelve a reposar en el primer tiempo, ya en el compás 34.
- Ya para terminar la cadencia, en el último tiempo del compás 36 realiza un *rallentando* que nos lleva a una serie de trinos donde ya entra el piano realizando una serie armónica que termina cadenciando en la tonalidad de la menor, dominante de la tonalidad en que nos encontramos, re menor.

Después de esta parte de libertad y de demostración de virtuosismo viene un *allegretto mosso* donde aparece el primer tema de la obra y el intérprete realiza exactamente lo que el compositor escribió, menos en el segundo tiempo del compás 114. En este caso, lo que hace es modificar un tresillo de fusas de manera que lo convierte en un mordente y una nota real. Las dos primeras notas las trata anticipándolas a la caída del pulso y la tercera del tresillo se convierte en la nota real donde se apoya el segundo tiempo del compás.



Figura 3: compás 114 original en la partitura y compás transcrito según la interpretación de Joan Enric Lluna de la obra “Capricho Pintoresco”

El siguiente momento lo podemos encontrar en la última corchea del compás 119. Se trata de una corchea efectuada a la vez con el piano para caer posteriormente en una variación del tema previamente expuesto. En esta corchea realiza un pequeño “cediendo”.

A partir de ahora ocurre algo curioso. Este motivo rítmico efectuado por el clarinete se puede escuchar en los compases 125 (segundo tiempo) y 131 (primer y

segundo tiempo). En ellos aparece escrito el símbolo del trino, y en los tres efectúa un mordente tal y como viene escrito en el primer tiempo del compás 128⁷.

El siguiente efecto lo encontramos en el compás 170-173. Esta vez es un leve *rallentando* que comienza el clarinete y en el compás 170 y continúa el piano.

En el compás 212 encontramos por primera vez una indicación del compositor que es ignorada por el intérprete. Se trata de un *rallentando molto* que deliberadamente, Lluna, ignora para continuar con el mismo *tempo* que venía manteniendo. De la misma manera, el *a tempo* que aparece en el compás 215 no tiene ningún efecto si no se ha realizado el *rallentando* anterior.

En el compás 239 encontramos otra modificación simplificando tanto la figuración rítmica como la ejecución técnica. El primer tiempo del compás está ocupado por dos semicorcheas y dos corcheas agrupadas todas en forma de tresillo. Lo que hace el intérprete es ejecutar la primera nota, una semicorchea, como si fuera un mordente quedando el grupo restante como un tresillo de corcheas.

Al dejar atrás la parte del *poco meno mosso* entramos en la coda final. En ella, tras pasar por una sección muy rápida, llegamos a unos compases sin acompañamiento del piano donde se reexpone el tema pseudo-improvisado del principio, que aunque se encuentra escrito con métrica exacta, el clarinetista los interpreta de manera *ad libitum*. Al igual que ocurría al principio de la obra, realiza un cambio de tempo en la mitad.

Ya para terminar, y aunque hay otros pasajes recordatorios de temas anteriores, cabe destacar el *acelerando* que realiza entre los compases 282 y 284, que dan sensación de ansiedad y prisa, para finalmente realizar un *crescendo molto* en la nota tenida de los últimos 5 compases.

3.1.2. Intérprete: Enrique Pérez

En esta ocasión, la interpretación del clarinete respecto a la métrica es una aproximación a lo escrito por Yuste. Coincide en el aspecto improvisatorio del comienzo de la obra respecto al anterior intérprete aunque en este caso resulta bastante

⁷La diferencia entre el trino y el mordente es que en el primero se realiza a tempo, restando duración a la nota real y el segundo se realiza en forma de anacrusa no restándole duración (Roca, 2006).

más libre. En ambas intervenciones del piano (compases 4 y 16) el *tempo* sufre el mismo cambio, igualando corchea a negra, y volviendo al *tempo primo* al quedar el clarinete de nuevo solo en el compás 11.

En relación a la métrica, tenemos un *molto “cediendo”* en las semicorcheas de la segunda parte del tercer tiempo del compás 3. Es tan pronunciado que prácticamente las convierte en corcheas. Sin embargo, en el compás 12, la negra con doble puntillo que abarca el segundo y tercer tiempo casi completo la interpreta bastante más corta de lo que refleja la partitura. Ya en el compás 14, en el tresillo de negras realiza un *rallentando* tan marcado que directamente convierte el compás en un 4/4, dando el valor entero a las figuras y deshaciendo el tresillo.

En el compás 16 donde, como ya hemos comentado se producía otro cambio de *tempo*, comienzan el clarinete y el piano juntos y continúan hasta llegar a la cadencia en el compás 23. Es remarcable que el *rallentando* que aparece indicado en la segunda mitad de la última parte del compás 22 lo adelanta al segundo tiempo del mismo compás.

Entramos ya en la cadencia, donde por definición la libertad del intérprete es máxima, pero vemos algunos cambios significativos respecto a las indicaciones de la partitura.

En el compás 24 aparece un *stringendo* que el intérprete no hace, y continúa con un *tempo* estable. En los arpeggios del último tiempo de los compases 25 y 26 ejecuta un apoyo muy marcado de la primera nota. Lo mismo ocurre con el pasaje similar de los compases 27 y 28.

Ya en el compás 33, en los dos tresillos de semicorcheas, se apoya tanto en la primera que las convierte en otra figuración diferente, concretamente en una semicorchea y dos fusas.

Los mordentes que aparecen en los compases 38 y 40 no son interpretados como tales. El *tempo* es tan lento que realiza una apoyatura en la primera nota, aunque las otras dos sí las realiza como mordentes.

Llegamos al *allegretto mosso* del compás 43. Aquí es donde se presenta el tema principal de la obra y ocurre, como en el caso anterior, que el clarinetista interpreta casi

con exactitud lo que viene indicado por el compositor. La primera licencia interpretativa aparece en el compás 80, donde realiza por última vez un grupo de 4 semicorcheas, y se apoya deliberadamente en la primera, haciéndola un poco más larga de lo normal.

También es reseñable que, si bien ya en los compases 113, 114 y 115 las semicorcheas que no se encuentran ligadas disponen de un símbolo *stacatto* en su parte superior, el intérprete, Enrique Piquer en este caso, usa un picado mucho más suave, por lo que de nuevo no está ejecutando una indicación expresa del compositor.

Al igual que Enric Lluna, en la última corchea del compás 119 realiza un “cediendo” muy descarado para caer con vehemencia en la nueva tonalidad.

Hasta el compás 212 no se producen divergencias con respecto a la partitura. Junto con los arpeggios de tresillos del clarinete tenemos un *rallentando molto* que el intérprete decide efectuar en el compás 219. Exactamente lo mismo ocurre en el compás 217, donde el *rallentando molto* lo ejecuta también dos compases después, en el 219. En ambos casos, el *rallentando* pasa a realizarse en únicamente un compás, aunque la indicación indica que debe ejecutarse en 3 compases.

En el segundo tiempo del compás 258 realiza un leve *rallentando* para dar más énfasis al cambio de tempo que se produce en el compás siguiente.

Por último, encontramos una pequeña modificación en la última corchea del compás 267. En ella el intérprete desplaza su intervención una corchea más tarde.

El tratamiento que hace del tresillo de semicorcheas del segundo tiempo del compás 268 y del primer tiempo del compás 270 es idéntico al que ya se señaló al principio de la obra; otorga tanta duración a la primera nota que básicamente convierte el tresillo en una semicorchea y dos fusas.

3.1.3. Intérprete: Maximiliano Martín

En su primera intervención, el clarinete aparece de la nada ejecutando un *crescendo* en la primera nota hasta un *mf* alargándola lo necesario para que éste sea suficientemente claro. El ritmo es errático en esta parte de *a solo* ejecutando rápidas las

notas cortas (semicorcheas) y haciendo aún más largas las notas largas (corcheas ligadas o con puntillo).

Al entrar el piano en el compás 4, dobla el tempo al igual que lo han hecho los otros intérpretes. De vuelta a la parte de clarinete solo, sigue en la misma dinámica que en los primeros 3 compases, pero cabe señalar el tresillo de semicorcheas del compás 13, donde lo deforma rítmicamente a semicorchea y dos semicorcheas. En el compás 13, la negra con puntillo ligada a una corchea la acorta casi hasta la mitad. El tratamiento que realiza con el tresillo de negras del compás 14 es un *rallentando* tan marcado que se pierde prácticamente la relación entre las figuras.

Ya en el compás 16, cuando realizan la entrada conjunta el clarinete y el piano, se vuelve a un tempo que dobla el que utilizaba el clarinete solo y en el compás 19 realiza un *accelerando* que continúa hasta que en la última mitad del último tiempo del compás 22 realiza un *rallentando* que sí viene escrito, para marcar el inicio de la *cadenza*.

La *cadenza* la realiza bastante fiel a lo que dispone Yuste en su obra, aunque efectúa pequeñas modificaciones:

- Entre el compás 24 y 25, la nota larga que aparece ligada tiene un *decrescendo* que no realiza.
- El *stringendo* del compás 30 lo desplaza al último tiempo del mismo, aunque aparece en el segundo.
- En la nota más aguda de toda la obra, que aparece en el compás 32 y se prolonga hasta el 33 hace un efecto de crescendo hasta el punto que llega a desafinar la nota.
- En el compás 34, el arpeggio desplegado en las últimas 5 semicorcheas lo realiza mucho más rápido que las semicorcheas anteriores.
- Realiza un *ad libitum* en el compás 37. Aquí aparecen escritas solo fusas y el intérprete modifica el tempo y sus valores. Hace un apoyo importante en la primera fusa del segundo tiempo y el fraseo continúa hasta la cuarta fusa del último tiempo, donde apoya la música sobre ella para hacer una escala ascendente.

- Los mordentes que aparecen en los compases 38 y 40 son tratados como notas reales y se les da la duración que el intérprete considera.

El *allegreto mosso* que comienza en el compás 44 discurre sin nada remarcable hasta que llegamos al tresillo del segundo tiempo del compás 115. Como otros intérpretes, aquí realiza una anticipación del tresillo convirtiéndolo en un mordente, quitando valor real a las dos primeras fusas y convirtiendo la tercera en una semicorchea. El mismo resultado se obtiene en los trinos del compás 125, 131 y en el mordente del 128. Realiza los tres adornos de la misma manera.

Hasta el compás 214 Maximiliano Martín interpreta exactamente lo que aparece escrito en la partitura, pero aquí hace un pequeño cambio significativo: el *rallentando molto* que está indicado en el compás 212 lo retrasa hasta el compás 214, quedando limitado a un solo compás, en lugar de tres como viene especificado. Lo mismo hace con el *molto rallentando* del compás 217, que efectúa ya en el 219.

En el compás 232, en el primer tiempo, realiza un alargando.

En el compás 255 hace un cambio de articulación en relación a lo que viene indicado. En la partitura aparecen las cuatro primeras semicorcheas ligadas y las siguientes picadas pero el clarinetista realiza las dos primeras ligadas, la tercera picada, y las cinco restantes ligadas.

Resulta cuando menos curioso en el caso de este intérprete, el tratamiento que realiza en el recordatorio del tema en el compás 267 y siguientes. Las modificaciones en el ritmo son iguales que al principio, haciendo los tresillos más rápidos de lo normal y alargando levemente las notas más largas, como reposando. Pero todo esto siempre al mismo tempo con que ha llegado a esta sección. Como en casos anteriores, la caída de la última corchea del compás 267 la realiza ya en el compás 268.

En la última sección de la pieza (*presto*), realiza un *accelerando* hasta el final, siendo en los acordes finales donde más se aprecia.

3.2. Estudio melódico

Esta obra presenta un estilo mucho más íntimo y personal que la anterior. De estructura muy simple consta de dos partes separadas por una pequeña cadencia siendo la segunda parte de la obra una variación melódica de la primera.

3.2.1. Intérprete: Enric Lluna

La obra comienza con el piano haciendo una serie de acordes y dejando muy claro el tempo con el que el clarinete deberá entrar en el compás 5. Éste tiene una melodía muy lineal y pausada. Realiza unas respiraciones (pequeñas pausas donde parece detenerse el tempo por un momento) antes de la última corchea del compás 6 y entre los compases 12 y 13.

La figuración rítmica de los compases 13 y 14 invita a alargar la negra con puntillo ligada a corchea y a hacer una caída de las semicorcheas de manera que al principio el tempo va un poco por detrás de lo matemáticamente correcto y finaliza con un pequeño *accelerando*, de manera que se da más dirección al fraseo.

En el compás 18 se produce un *rallentando* en el último tiempo y en el compás 19 tiene lugar la primera modificación rítmica en relación a lo escrito. Las dos últimas figuras se corresponden con una semicorchea con puntillo y una fusa. Y el intérprete, Lluna en este caso, se olvida de tal figura rítmica y lo ejecuta todo como semicorcheas.

Como viene siendo habitual, nos encontramos con el tratamiento de un tresillo de fusas como un mordente anticipado a la siguiente semicorchea. Esto ocurre en el compás 21 de la partitura.

Ya en el 22 podemos observar como hace un pequeño *accelerando* en las semicorcheas del segundo pulso del compás.

En el segundo tiempo del compás 33, en la escala descendente de semicorcheas, podemos observar como realiza un pequeño “cediendo” a medida que se acerca al final. Esto coincide con el final de una sección de la obra y el comienzo de otra.

Antes de comenzar la parte del *piú animato*, se aprecia que tanto el piano como el clarinete realizan un calderón sobre el silencio de corchea que aparece al final del compás 41.

Esta vez nos encontramos con una nueva figuración rítmica pero con el mismo tratamiento que hemos visto suelen darle los intérpretes. En la primera parte del compás 44, dos semifusas y una fusa se convierten a la hora de interpretarlas en un mordente, dando el valor completo a la fusa y convirtiéndola en semicorchea.

En el compás siguiente, con el fin de facilitar un “cediendo” que realiza el clarinete en la última parte del segundo tiempo, el piano omite su último acorde. De esta manera el clarinete tiene total libertad para interpretar el tratamiento rítmico que le apetezca.

En el compás 49, entre el primer y segundo tiempo, el clarinete se toma un leve momento para respirar, aunque también puede ser debido a que realiza el *a tempo* indicado a partir de la segunda semicorchea del segundo tiempo, por lo que esa respiración puede explicarse por el *molto tranquillo* que viene indicado en el compás anterior y que afectaría al último tiempo del compás 48, al primero del compás 49 y a la siguiente semicorchea.

El *vibrato* es una técnica poco usada por los clarinetistas pero Lluna la utiliza en el compás 50, sobre la nota que presenta un calderón.

Después del *poco rall.* del compás 50, en el 51 Lluna hace un *a tempo*, que tampoco viene registrado en la partitura. En el mismo compás 51, las dos primeras fusas del segundo tiempo son tratadas, de nuevo, como si un mordente se tratase, no dándoles valor real.

Quiero destacar aquí que si bien, en el compás 54 todo está escrito de una manera que favorece que el clarinete lo interprete a modo de *cadenza* (ad libitum), en este caso, Lluna lo ejecuta fielmente a la métrica que aparece en la partitura. La parte cadencial llega en el compás 59. Lo único reseñable que incorpora a la interpretación y que no consta en la partitura, es un pequeño “cediendo” al final, antes de llegar a la nota con el calderón, donde también realiza un leve vibrato.

En el compás 60 se realiza una vuelta al tema principal de la obra pero con variaciones melódicas. Por lo general, la interpretación es bastante fiel a la partitura, pero podemos encontrar, como otras veces, que un tresillo de fusas lo convierte en mordente (primer tiempo del compás 70). Y algo parecido ocurre en el compás 75. En el segundo tiempo de dicho compás se produce una progresión rítmica sobre la alternancia de dos notas; primero hay un tresillo de fusas, luego cuatro semifusas para desembocar en un trino sobre una semicorchea con dos puntillos, y para finalizar, dos fusas como resolución de dicho trino. Si bien el intérprete realiza exactamente lo que está escrito, llama la atención que Yuste escribiese el trino desarrollado, pues es exactamente la forma técnica de realizar un trino.

En la última parte del compás 79 realiza un leve “cediendo” y ya en el compás 80, antes de entrar en el segundo tiempo, tanto clarinete como piano toman un pequeño momento, probablemente para separar secciones por medio del fraseo.

Al final del compás 86, y debido a la figuración de corchea con puntillo semicorchea, realiza un *rallentando*.

Y para terminar, en el compás 91, sobre la segunda y tercera corchea, apoya la melodía, de manera que hace que estas notas sean más largas de lo que les corresponde, deteniendo levemente el tiempo. Es la última vez en toda la partitura que el clarinetista se toma alguna licencia interpretativa que no venga señalada en la obra por el compositor.

3.2.2. Intérprete: Enrique Pérez

La primera variación sobre la partitura aparece en el compás número 8. Justo antes de la última corchea el fraseo del clarinete y del piano hace que ésta llegue un poquito tarde y dure un poco más de lo normal, es decir, se hace un apoyo sobre esa nota. Esto será algo recurrente a lo largo de toda la obra. Podemos ver cómo entre el compás 12 y 13 vuelve a utilizar este recurso.

En el compás 15 vuelve a usar la separación y apoyo en la siguiente nota, pero con la intención de dar más expresividad a su interpretación, no para separar diferentes frases. Lo hace entre el primer tiempo y el segundo y lo vuelve a utilizar en el compás

18 para el mismo fin. Esta vez, lo realiza justo antes de la última nota (una fusa), lo que la convierte en anacrusa del compás siguiente.

En el compás 22 realiza un *molto ritardando* de manera que retrasa el *a tempo* que viene indicado en la primera corchea a la tercera corchea del compás. Entre la segunda corchea y la tercera, realiza la parada con apoyo, tan recurrida en la obra por este clarinetista, para seguidamente continuar *a tempo*.

Entre los compases 23 y 24 volvemos a tener la parada y apoyo. El principio del compás 24 comienza con el *poco rallentando* que aparece indicado después.

En la negra del segundo tiempo del compás 41, utiliza el anteriormente mencionado vibrato. Y en el silencio inmediatamente posterior, tanto el piano como el clarinete realizan un calderón sobre el silencio de corchea.

En el compás 44 vemos de nuevo como un grupo de dos semifusas son tratadas como un mordente, cayendo a tiempo la fusa siguiente y convirtiéndose así en una semicorchea.

Enrique Pérez realiza un apoyo sobre la primera semicorchea del compás 45, después deja una pequeña separación y vuelve a apoyarse en la segunda semicorchea. Algo así pasa en el compás siguiente, el 46, donde tras la primera negra con puntillo que aparece, alarga un poco ésta y entra con las fusas un poco más tarde en relación a donde matemáticamente debería hacerlo.

En el compás 54 aparece un *poco rallentando* pero el intérprete decide adelantarlo a la segunda parte del compás 53. En el mismo compás 54, hace un tratamiento especial del grupeto de 6 fusas, de manera que separa esas notas por motivos. Apoya la primera de las seis fusas, que es un re#, y vuelve a apoyar la última, que es un re# una octava por encima del anterior, ya que resulta un motivo de 5 notas que se trata en progresión. De esta forma rompe el ritmo escrito por el autor pero para hacer más claro este fraseo.

Ya en el compás 59, tras el primer calderón, realiza un *accelerando* en los tresillos de fusas haciendo caso omiso a la indicación de *un poco tranquilo*.

Antes de la semicorchea, anacrusa del compás 64, vuelve a hacer la mencionada pausa con apoyo ya por última vez en toda la obra.

Vamos al compás 67 donde veremos cómo hace un pequeño apoyo musical sobre la primera nota del primer grupo de semifusas para después seguir hasta el final omitiendo el *stringendo* que aparece indicado.

De la última hoja de la partitura solo cabe mencionar el calderón que tanto clarinete como piano realizan sobre un silencio de fusa que del coincide en el compás 89 y que da paso a la coda de la obra.

3.2.3. Intérprete: Maximiliano Martín

La primera licencia interpretativa que se toma el clarinetista que ahora analizamos es un apoyo en la anacrusa del compás 9, una corchea. La alarga un poco mas deteniendo instantáneamente el tiempo en ella.

En la segunda parte del compás 13, en las semicorcheas que descienden, hace un *allargando* de manera que las primeras notas son un poco más lentas y las últimas aceleran dando dirección a la música.

Hasta ahora no habíamos encontrado relevante hablar de los matices, pero es curioso que el *pianíssimo* que aparece en el compás 17 lo adelante medio compás, de manera que lo realiza desde la segunda parte del compás 16.

En el compás 24 hay escrito un *poco allargando* en el segundo tiempo, y este lo realiza desde el principio del compás.

En el compás 30 y siguientes, vemos que aparece un *stacatto* en algunas semicorcheas, si bien el picado que realiza es un picado normal tirando a suave.

En la última parte del compás 39 realiza una modificación de la figuración escrita. Si bien en la segunda parte aparecen una semicorchea, una corchea que hace de síncopa, otra semicorchea que completa la segunda subdivisión del tiempo y una semicorchea con dos fusas que completa el pulso, el intérprete lo cambia de forma que queda así: una semicorchea y una corchea, igual que viene escrito, sólo que ahora las dos siguientes figuras las trata como fusas, y las últimas dos como semicorcheas.

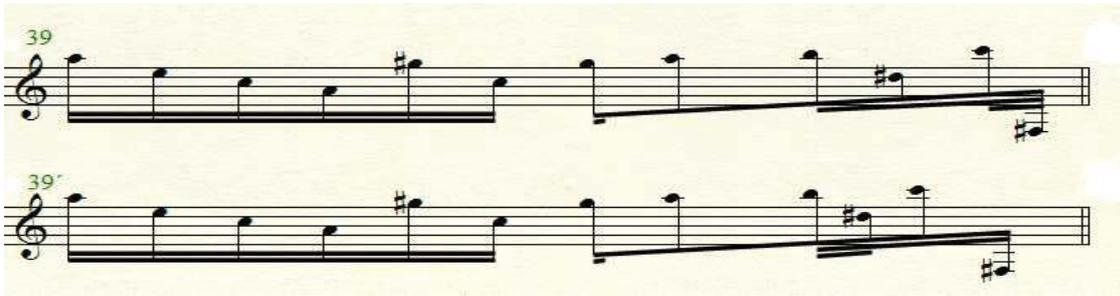


Figura 4: compás 39 original en la partitura y compás transcrito según la interpretación de Maximiliano Martín de la obra “Estudio Melódico”

Como licencia expresiva y para evidenciar que la frase que está tocándose termina, se permite un leve “cediendo” al final del compás 40, apoyando el tempo sobre la última semicorchea con puntillo y afectando esto también al valor de la fusa que le sigue.

El tratamiento que se le des da a las semifusas del compás 44 es el mismo que en los otros casos. Un mero mordente sin valor real y apoyando el pulso sobre la fusa.

Ya en el compás 54, vemos que la forma que tiene de interpretarlo es como si de una cadencia se tratara, ya que se olvida de figuras y pulsos y simplemente ejecuta las notas como si de un *stringendo* se tratara hasta el calderón.

En la verdadera cadencia del compás 59 se puede escuchar perfectamente cómo separa los grupos de 6 como vienen escritos, y ya en los tresillos de la bajada realiza un *accelerando* que desaparece en el *rallentando molto* de los dosillos.

De nuevo las fusas del compás 70 son tratadas como mordentes, dándoles menos valor real del que representa su figuración, tanto las dos primeras notas que aparecen como el tresillo posterior.

Tras el *molto piú animato* y los tresillos surge un *rallentando* que afectaría a los grupos de fusas posteriores del compás 74, pero en éstos realiza un *a tempo*.

Ya en el compás 75, el *piú rallentando* que aparece solamente afecta a la subida de fusas, ya que el resto del compás lo realiza *a tempo* con un calderón sobre la nota trinada.

Efectúa una pequeña respiración entre la primera y segunda parte del compás 88. Posteriormente continúa con una coda. Esta coda está separada por un calderón en el silencio que separa la primera parte (fin de la obra) y la segunda (principio de la coda) del compás 89.

Dentro de la coda cabe destacar que al apoyar toda la expresividad de la misma en la segunda corchea con puntillo del compás 92, tiene que hacer mucho más rápida la semicorchea siguiente, pasando a ser un mordente de la corchea posterior.

3.3. Vibraciones del alma

En su última etapa compositiva, Yuste tuvo un acercamiento hacia lo espiritual, lo que se puede notar en el estilo de la composición de ciertas obras, como la que analizamos a continuación (Company, 2011),

3.3.1. Intérprete: Enric Lluna

Hasta el compás 4 no entra el clarinete. La primera corchea que tiene la realiza más larga, no llegando a ser un calderón, pero sí que muy apoyada, de manera que detiene el tiempo. Ya el tresillo de semicorcheas lo realiza *a tempo*.

La última corchea del compás 9 la alarga, sonando aún en el compás 10.

Entre los compases 24 y 25 hace una breve pausa. El intervalo que realiza es muy grande y necesita cierta preparación para poder realizarse técnicamente bien.

Ya en el compás 34 vemos un cambio de figuración. La primera nota escrita es una corchea, precedida por un silencio de semicorchea y seguida de otra semicorchea. Lo que hace el intérprete, Lluna en este caso, es hacer un silencio de corchea y luego dos semicorcheas, omitiendo así la síncopa.

Al terminar una frase en el compás 41, alarga la última nota (una corchea) para dar idea de final.

Otro cambio de figuración inexplicable es el que realiza en la última mitad del tercer tiempo del compás 47. Si bien hay escritas cuatro fusas y la primera de ellas

ligada a la nota anterior, en este caso al ejecutarlo, realiza un tresillo de semicorcheas ocupando la segunda mitad entera.

En el compás 59, al retomar el tema lo hace a tempo desde la primera nota, a diferencia de la primera vez, que en la primera nota se tomaba un poco de tiempo. Ya en el compás 65 realiza otra modificación métrica, cambiando fusa-semicorchea-fusa por un tresillo de semicorcheas.

En la última intervención que realiza el clarinete en esta primera parte hace un pequeño *allargando*. Este tiene lugar en la anacrusa de corchea del compás 77.

En la transición entre los compases 137 y 138, ejecuta un pequeño *allargando*, dejando más separación de la correspondiente entre la última corchea de un compás y la primera del siguiente.

En el compás 175 aparece indicado un *accelerando* el cual no interpreta.

En el compás 189, Lluna realiza un pequeño “cediendo” que afecta a las dos últimas corcheas para, ya en el compás 190 volver a un *a tempo* para continuar.

La misma operación que en el caso anterior la efectúa en el compás 150. Un pequeño “cediendo” en el último tiempo para hacer un *a tempo* en el siguiente compás.

Entre los compases 275 y 279 se prolonga una nota en la cual realiza un *crescendo* que no aparece indicado en los compases 278 y 279.

En el compás 292 realiza un *allargando* que afecta a prácticamente todo el compás.

En la nota larga que dura desde el compás 306 hasta el compás 315 ejecuta un *diminuendo* desde el principio de ésta hasta que se indica un *crescendo poco a poco* en el compás 312.

Ya para terminar, en la segunda parte del compás 375, en la sección donde se realiza un recordatorio del primer motivo de la obra, interpreta un *ad libitum* para ya en el compás 378, en la entrada del piano, retomar el *tempo* que se traía con anterioridad.

3.3.2. Intérprete: Enrique Pérez

La primera trasgresión a la partitura que realiza este clarinetista es que el mordente colocado antes del tercer tiempo del compás 13 lo realiza como una apoyatura.

En el compás 33, la figuración del primer pulso es de silencio de semicorchea, síncopa con corchea y de nuevo semicorchea. Enrique Pérez omite esta síncopa y las interpreta como dos semicorcheas precedidas de un silencio de corchea.

El compás 37 termina con un pequeño “cediendo”.

Para retomar el tema en el compás 39 desplaza el *a tempo* al tercer pulso de manera que la primera corchea la alarga un poco.

Las apoyaturas que aparecen en los compases 60, 61 y el 62 reciben un trato de mordente.

Hasta el compás 158 no se vuelve a observar ninguna incidencia. Al final de este compás, en el último medio tiempo, realiza un pequeño “cediendo”.

En la segunda parte del compás 292 empieza a desarrollar un *rallentando*.

En el compás 297, el tresillo de corcheas que aparecen en el primer tiempo lo ejecuta como dos corcheas, y la tercera desaparece.

En la nota tenida del compás 306 empieza a hacer un pequeño *diminuendo*, que cinco compases más adelante se transforma en *crescendo* (éste si aparece reflejado).

3.3.3. Intérprete: Maximiliano Martín

Desde el inicio se aprecia que la primera entrada del clarinete en el compás 4 llega un poco tarde, dejando una respiración entre el final del acorde con calderón que tiene el piano y la entrada del clarinete.

En el compás siguiente, la subida en fusas es tratada como un mordente, de manera que pierde su valor métrico. Es el mismo tratamiento que recibe el tresillo de corcheas del compás 8, que se ejecuta de forma precipitada y sin respetar su valor real.

Lo mismo exactamente ocurre con las fusas en el compás 13, así como las semicorcheas del compás 15.

Ya en el compás 16, realiza un *allargando* desde la segunda mitad del primer tiempo del compás.

Los compases 22 y 23 se encuentran separados por una leve respiración, así como los compases 24 y 25.

En la segunda mitad del segundo tiempo del compás 40 convierte tres fusas en un tresillo de semicorcheas, olvidándose literalmente de la otra fusa que se encuentra ligada a la corchea anterior.

También cambia el ritmo escrito en la primera parte del compás 44, ya que convierte una corchea con puntillo y una semicorchea en un tresillo de semicorcheas con la siguiente figuración: corchea + semicorchea. Lo mismo vuelve a suceder en la primera parte del compás 50.

El *rallentando* del compás 57, que viene escrito sobre las últimas dos semicorcheas, lo realiza desde el primer momento del compás.

En el compás 59, donde el clarinete retoma la melodía, aparece indicado un *I^o tempo* pero este se desplaza hasta la primera semicorchea, de manera que alarga la primera corchea.

La apoyatura del compás 60 la realiza como si se tratase de un mordente, no dándole valor real. Lo mismo hace con las apoyaturas del compás 61 y la del 62.

En el compás 74 realiza un *allargando* que afecta al segundo y tercer tiempo.

Entre los compases 135-136, y 137-138 hace una pequeña separación apoyando mucho la anacrusa de uno sobre el otro.

En el compás 213 el intérprete no realiza el tresillo que aparece indicado. En su lugar toca dos corcheas, y la tercera que aparece ligada a una negra, desaparece.

En el compás 221, la figuración de dos semicorcheas con corchea lo realiza prácticamente al revés. Apoya demasiado la primera nota, de manera que la alarga y la figuración cambia a corchea y dos semicorcheas.



Figura 5: compás 221 original en la partitura y compás transcrito según la interpretación de Maximiliano Martín de la obra “Vibraciones del Alma”

En los compases 228 y 229 sucede que la entrada del clarinete se adelanta prácticamente un tiempo, de manera que el pianista tiene que hacer más adelante el acorde del compás 229 más corto (de una blanca pasa a una negra) para poder seguir al clarinetista. Esto se traduce en que ha habido un cambio de duración en las figuras.

A pesar de que en el compás 244 aparece el matiz “fuerte”, el intérprete lo realiza “piano”.

En el compás 257 se realiza un *crescendo* que no viene indicado, exactamente igual que en el compás 271. Por el contrario, el *diminuendo* que aparece en el compás 272 es ignorado completamente.

En los compases 280 y 281 realiza un *allargando* que en el 282 desaparecerá, ya que realiza un *a tempo*. Cabe destacar que el *allargando* se mantiene en la anacrusa del nuevo tema.

En la entrada del clarinete en el compás 299, éste vuelve a adelantarse un tiempo, de forma que el pianista ha de volver a ajustar posteriormente su parte para continuar con él.

Ya en el compás 375, donde recuerda el tema principal, realiza otro *ad libitum*, no respetando la métrica que aparece escrita y ejecutándolo casi como una *cadenza*. Los últimos 5 compases de la obra son *a tempo*.

Tras realizar el trabajo de audición activa para determinar las diferencias a nivel interpretativo que han sido detalladas en este trabajo, podemos ver que cada clarinetista hace su propia versión de la obra introduciendo variaciones tanto de fraseo, de

articulaciones, como de agógica, de dinámica e incluso rítmicas, llegando a modificar deliberadamente la medida de diferentes pasajes.

Todas estas modificaciones en relación a la partitura original son comunes a lo largo de la obra y todas tienen su razón. Algunas son fácilmente explicables porque simplemente ayudan al fraseo. Otras veces, las razones son más personales, y en ese caso debería ser el propio intérprete quien explique el por qué. En otros casos, sobre todo en los que se cambian la ejecución de adornos o la métrica de ciertas figuras, responde más bien a una simplificación de la partitura. Para ser capaz de abordar estas obras es necesario que el intérprete posea una técnica muy depurada ya que la exigencia es máxima.

Estas modificaciones de las que hablamos pueden ser de diferentes tipos:

Agógica. En muchas ocasiones los intérpretes se sienten libres para modificar de lugar los cambios de tempo escritos por el autor llegando incluso en ocasiones a ignorarlos e incluso a introducirlos cuando no están escritos.

Dinámica. Los cambios de dinámica son mucho más normales y más subjetivos, ya que no se suelen medir tan exactamente como el tempo, pero también hay momentos en los que hacen caso omiso a lo escrito en la partitura.

Fraseo. Es básicamente el mismo en las tres obras en todos los clarinetistas ya que el estilo compositivo del autor resulta muy claro por lo que todos coinciden en la propuesta, pero podemos ver cómo en las cadencias agrupan o separan las notas de forma diferente.

Rítmicos. En este apartado es dónde se toman más libertad y más modificaciones realizan. Cualquier figura rítmica que se acerque a un tresillo de fusas, un trino, un mordente o apoyatura, lo suelen interpretar como un mordente siempre que caiga en la primera parte del tiempo.

Llama la atención que la interpretación de Enrique Pérez es la que más fiel resulta a la partitura⁸.

⁸ Probablemente sea debido a deformación profesional. Ha sido solista de la Orquesta Nacional de España 31 años y los integrantes de orquesta tienen que respetar íntegramente la partitura.

4. APLICACIÓN EN EL AULA

La unidad didáctica está basada en el Decreto 60/2007, de 7 de junio, por el que se establece el currículo de las enseñanzas elementales y profesionales de música en la Comunidad Autónoma de Castilla y León, de conformidad con las competencias atribuidas a esta comunidad en el artículo 35.1 del Estatuto de Autonomía.

El citado Decreto se promulga al amparo del Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música y, en primera instancia, al amparo de la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.

Las enseñanzas de música tienen como finalidad proporcionar al alumnado una formación artística de calidad, así como garantizar la cualificación de los futuros profesionales de la música. El citado Decreto supone el primer nivel de concreción curricular. El segundo nivel lo constituyen el Proyecto Educativo y Curricular del Centro. Estos proyectos se basan en la Orden ED/1188/2005, de 21 de septiembre, por la que se establece el funcionamiento de los conservatorios de música en la Comunidad de Castilla y León.

Esta unidad didáctica formaría parte del tercer nivel de concreción curricular y está pensada para los alumnos que realicen las Enseñanzas Elementales y Profesionales de Música en la especialidad de clarinete integrada dentro del Departamento de instrumentos de viento madera.

Título de la unidad didáctica: “Miguel Yuste”.

Curso al que va dirigida: 5º curso de grado profesional.

Temporalización: 2º trimestre.

INTRODUCCIÓN / JUSTIFICACIÓN

El conocimiento de la Escuela Nacional de Clarinete se considera de importancia relevante como para ser estudiada a fondo, y por lo tanto, obras suyas se encuentran programadas en la mayoría de los conservatorios de Castilla y León.

Además, en esta unidad didáctica se recordará cómo abordar una obra más allá de la mera consecución de notas, centrandose especial atención en la expresividad y herramientas que nos pueden ayudar a realizar una correcta interpretación.

CONTEXTO SOCIOEDUCATIVO DEL CENTRO

El conservatorio profesional donde voy a aplicar la unidad didáctica será uno en el que los alumnos pertenecen a familias de un nivel socio-educativo medio-alto y con recursos económicos suficientes. Por lo general el índice tanto de alumnos con necesidades especiales así como alumnos pertenecientes a grupos inmigrantes son más bien escasos. La ubicación del centro de estudios dentro de la ciudad no es un factor relevante para el alumnado que asiste al centro.

El factor psico-educativo que nos indica la madurez del niño/a para aprender y entender conocimientos. Puede haber niños/as más maduros que otros, aún siendo de la misma edad, de ahí la importancia de individualidad y flexibilidad de las unidades.

A pesar de esto, solemos encontrarnos con alumnos/as maduros y responsables a pesar de su corta edad, debido a la responsabilidad de llevar dos tipos de estudios diferentes a la vez. No olvidemos que a parte de los estudios reglados que se cursan en los conservatorios, todos los jóvenes en edad escolar tienen que cursar los estudios obligatorios correspondientes a su edad, ya sea la educación primaria o la secundaria Y dependiendo de su edad podemos encontrarnos con alumnos cursando bachillerato o carreras universitarias a la vez que estos estudios musicales.

EXPLORACIÓN INICIAL

Antes de poner en práctica nuestra unidad, debemos definir con claridad la selección de obras que efectuaremos y la tipología de alumnos a los que van dirigidas.

Hemos de tener en cuenta la proyección, madurez y nivel alcanzado por el alumno tanto en cursos anteriores como su rendimiento en el actual. Las obras de Miguel Yuste requieren una técnica de cierto nivel y puede que no todos los alumnos estén preparados para poder interpretarlas con garantías de éxito.

OBJETIVOS DE LA UNIDAD

A parte de los objetivos reflejados en la programación anual de clarinete referidos al 5º curso de enseñanzas profesionales, los contenidos de la unidad serían:

- Desarrollar y adquirir competencias técnicas e interpretativas suficientes para abordar la interpretación de la música del compositor ya mencionado.
- Analizar las diferentes grabaciones existentes del repertorio de este compositor para poder encontrar similitudes o diferencias en las diferentes propuestas interpretativas de diferentes figuras del panorama clarinetístico actual. Esto se considera la escucha activa como competencia clave.
- Comprender mejor el estilo y la forma de la composición del autor con el fin de elaborar materiales y recursos para la enseñanza de su obra.

CONTENIDOS DE LA UNIDAD

- La escuela española de clarinete. Repertorio nacional.
- Análisis melódico de la obra.
- Investigación y comparación de diferentes grabaciones de la obra.
- Estudio de la obra identificando los pasajes en los que se suelen dar problemas de ejecución para poder preverlos y/o solucionarlos.
- Interés por conocer repertorio menos habitual para clarinete.

TEMPORALIZACIÓN

El estudio detallado de una obra no puede ser determinado en un mínimo o máximo de tiempo pero para el nivel en que nos encontramos y los objetivos específicos del curso (una obra por trimestre) propongo dedicar a esta unidad didáctica la mitad de las clases del segundo trimestre: 12 medias clases, (constando cada clase de una hora) ya que la otra mitad estaría destinada a estudios y ejercicios técnicos.

METODOLOGÍA

Nuestra metodología será activa, participativa e integradora, de aprendizaje significativo basada en los conocimientos previos, propiciando la participación y el trabajo personal a través del descubrimiento.

El profesor puede utilizar las siguientes estrategias (Martín, 2011):

- Estrategia demostrativa; el profesor toca y el alumno/a escucha.
- Estrategia magistral; profesor explica y el alumno recibe.
- Estrategia guiada; el profesor da información y el alumno/a descubre.
- Estrategia de deducción; el alumno/a deduce tras sus errores y usando sus conocimientos previos.

Es recomendable utilizar sobre todo las dos últimas, pero hay casos en que el aprendizaje de algunos alumnos se ve favorecido si se utilizan otras estrategias. Será obligación del profesor conocer cuál beneficia más a cada alumno.

Los procedimientos o instrumentos para poner en práctica dicha metodología serán: el análisis, síntesis, observación, demostración, comparación, recursos informáticos, audiciones activas, visionado de películas, comentarios de partituras, entre los más efectivos....

EVALUACIÓN

Nuestra evaluación será inicial, continua y formativa. El profesor/a tomará como referencia los criterios de evaluación (recogidos en una tabla) para cerciorarse de que el alumno/a ha alcanzado los objetivos y contenidos propuestos. En esta unidad estos criterios son:

1. Ser capaz de distinguir las diferentes frases musicales de una obra.
2. Proponer un modelo de fraseo propio del estilo de la obra.
3. Resolver problemas de índole técnico que puedan surgir en el estudio de la obra.
4. Desarrollar una independencia de criterio a la hora de realizar una propuesta de interpretación de una obra.

5. CONCLUSIONES

Como resultado de este trabajo de investigación se puede concluir que el proceso de traspasar un texto material (partitura) a una obra performativa (ejecución de la partitura) conlleva distorsión por la interpretación sobre una serie de parámetros, que son el sonido (dinámica), la melodía, el ritmo y el proceso de crecimiento (articulación).

Al comparar los resultados de los diferentes clarinetistas, podemos ver que hay ciertos patrones que se repiten en algunos casos, los cuales tienen siempre la misma explicación: facilitar al intérprete la ejecución de la obra.

El estudio se ha limitado a la comparación de la melodía escrita para el clarinete, si bien se ha utilizado la partitura en la que viene también reflejado el piano. Aunque hubiese sido muy interesante y seguramente mejoraría la comprensión de la obra, así como revelaría otras posibilidades interpretativas, el limitado tiempo del que dispuse no me permitió extender mi trabajo por esta rama.

Hubiese sido muy interesante poder también incluir alguna de las otras obras que este compositor escribió para clarinete, aunque resulta mucho más difícil encontrar grabaciones de las mismas. Del mismo modo, podría realizarse este trabajo con otras obras que se conservan de Miguel Yuste. A pesar de que estén escritas para otros instrumentos sería interesante conocer si se mantienen ciertos rasgos que determinen su estilo.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Bisquerra, R. (1989). Metodología de la Investigación Educativa. Barcelona: PURESA S.A.
- Company, M. (Mayo 2011). Miguel Yuste Moreno y su música. La música pintoresquista española para clarinete en la primera mitad del siglo XX. JUGAR CON FUEGO, 4, 1 - 28.
- Copland, A. (1994). Cómo escuchar la Música. México D.F: McGraw Hill.
- Lluna, J.E. (1997). Estudio Melódico. En Fantasías Mediterráneas, [Disco Compacto]. Horsham: The Classical Recorder Company.
- Lluna, J.E. (1999). Capricho Pintoresco y Vibraciones del Alma. En Capricho Pintoresco, [Disco Compacto]. Lyon: Harmonia Mundi.
- Martín, A. (2006). Capricho Pintoresco y Estudio Melódico. En Fantasía. [Disco Compacto]. Glasgow: Linn Records.
- Martín, A. (2009). Vibraciones del Alma. En Vibraciones del Alma. [Disco Compacto]. Glasgow: Linn Records.
- Martín, C., Navarro, J. I. (2011). Psicología para el profesorado de Educación Secundaria y Bachillerato. Madrid, España: Editorial Pirámide.
- McLaren, M.R. (2005). Miguel Yuste: His Works for clarinet and his influence on the Spanish clarinet school of playing un the twentieth century, a lecture recitals of selected works by Bax, Manson, Khachaturian, Chausson, Bozza, Beethoven, and others (Tesis doctoral). Universidad del Norte de Texas. Texas.
- Molina, E., Roca, D. (2006). Vademecum musical. Madrid. Enclave Creativa Ediciones S.L.
- Pérez, E. (1995). Capricho Pintoresco, Estudio Melódico y Vibraciones del alma. En La Obra para Clarinete y Piano de Miguel Yuste, [Disco Compacto]. Madrid: Lago Music Records

Rodríguez, G. A. (2009). Miguel Yuste Moreno (1870-1947): su contribución como clarinetista, profesor y compositor al desarrollo de la música española. *Sociedad Española de Musicología*, 32, 769 – 783

Straus, J. N. (2004). *Stravinsky's Late Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Yuste, M. *Capricho Pintoresco, op. 41 para Clarinete con Acompañamiento de Piano*. Madrid: Union Musical Ediciones S.L., 1958.

Yuste, M. *Estudio Melódico, op. 33 para Clarinete con Acompañamiento de Piano*. Madrid: Union Musical Ediciones S.L., 1957.

Yuste, M. *Vibraciones del Alma, op. 45 para Clarinete con Acompañamiento de Piano*. Madrid: HARMONIA revista musical, 1953.

WEBGRAFÍA

Biografía de Maximiliano Martín: <http://maximilianomartin.com/biography/>

Fecha de consulta el 22 de Abril de 2016

Biografía de Joan Enric Lluna:

http://www.cndm.mcu.es/sites/default/files/pdf/biografia_joan_enric_lluna_.pdf

Fecha de consulta el 22 de Abril de 2016

Biografía de Enrique Pérez:

http://www.escuelasuperiordemusicareinasofia.es/E_Biografia_popup.aspx?idPersona=15933

Fecha de consulta el 22 de Abril de 2016

ANEXO 1. Análisis de la partitura de “Capricho Pintoresco”

a) Joan Enric Lluna

Al notable clarinetista Julián Méndez

CAPRICHIO PINTORESCO

Para Clarinet con acompañamiento de Piano.

M YUSTE
C- 41

ENRIC
LLUNA

Adagio. $\text{♩} = 60$

Clarinet en Si \flat

PIANO

p *poco r. all.* *a tpo.*

espress. *p* *pp*

poco sf

un poco più lento. *a tpo.*

ma espress *dim.* *f con anima.*

f sostenuto

Copyright 1958 by Union Musical Ediciones, S L. Madrid

187.55

Figura 6: Página 1 de “Capricho Pintoresco”.

17 *p doloroso.* *cresc.* *cresc.* *en - do.*
 22 *molto rall.* *ff* *a tpo.* *estring.* *a tpo.* *cadenza.*
 26 *poco accel.* *f pesante a tpo* *poco accel.* *f pesante a tpo.*
 30 *cresc.* *estring.* *f animato.* *rall.*
 33 *a tpo.* *p* *poco rubato.* *cedendo.* *p* *a tpo.*
 36 *pp* *a tpo.* *pp*

18755

Figura 7: Página 2 de "Capricho Píntoresco".

41 ²²⁰ Alléretto mosso. (♩ = 108). 5

perdendosi lunga. *mf*

lunga. *mf*

48

55

62 *pp* *pp*

18755

Figura 8: Página 3 de "Capricho Pintoresco".

4

67

74

80

86

18755

cresc.

sf

pp stacc.

mf

Figura 9: Página 4 de “Capricho Píntoresco”.

5

92

cresc

90

ff enérgica.

rendo.

105

ff

len.

len.

108

(7)

18755

Figura 10: Página 5 de “Capricho Pintoresco”.

This image shows a page of musical notation for the piece "Capricho Pintoresco". The page is numbered 7 in the top right corner. The score is divided into four systems, each starting with a measure number: 133, 140, 147, and 156. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part includes both treble and bass clefs. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. Various dynamics are indicated throughout the score, including *sf*, *p*, *dim.*, and *pp*. The notation includes slurs, ties, and various rhythmic values. At the bottom center of the page, the number 18755 is printed.

Figura 12: Página 7 de "Capricho Pintoresco".

8

165

p *sf* *mf*

sf *p* *mf*

173

dim. *pp poco ritenuto.* *mf a tpo.*

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

179

cresc. *f molto espress.*

cresc. *f* *rall.*

186

18755

Figura 13: Página 8 de “Capricho Píntoresco”.

9

192

a tpo.

mf

f con pasión.

196

m.d.

200

204

poco ritento. f

poco ritento.

18755

Figura 14: Página 9 de “Capricho Pintoresco”.

10

208 *a tpo.* *sf*

212 *rall. molto.* *sf a tpo.* *rall. molto.* *md.* *a tpo.* *dim.* *sf* *pp* *f*

217 *dim - rall. molto.* *pp* *f* *1º tempo.* *rall. molto.* *f*

222 *f* *f*

18755

Figura 15: Página 10 de “Capricho Pintoresco”.

11

229

p *mf*

meno mosso

233

dim. *pp* *cresc.*

pp *cresc.*

ligado

239

meno mosso *f* *rall.*

cendo *ff* *rall.*

cendo

Poco meno mosso.

243

f

18755

Figura 16: Página 11 de "Capricho Píntoresco".

12

247

251

255

poco ritard.

poco ritard.

Allegro. (♩ = 120)

259

FINIS

18755

Figura 17: Página 12 de “Capriccio Pintoresco”.

263

267 *al. de lib.* *con brio.* *dim. molto. rall.* VUOTA.

274 *Lento. (♩ = 60)* *Presto. (♩ = 132)*
p doloroso. *rall.* *ff allegramente.*

284 *acc.* *cresc. molto*

18755

Figura 18: Página 13 de "Capricho Píntoresco".

b) Enrique Pérez

Ai notable clarinetista Julián Menauez

CAPRICHIO PINTORESCO

Para Clarinete, con acompañamiento de Piano.

ENRIQUE
PÉREZ

M FUSTE
C- 41

Adagio. $\text{♩} = 60$

Clarinete en S_{1b}

PIANO

p

poco r. all.

a lpo.

espress.

p

pp

poco sf

un poco più lento.

pp ma espress

cork

a lpo.

dim.

f con anima.

f sostenuto

Copyright 1958 by Union Musical Ediciones, S L. Madrid

12755

Figura 19: Página 1 de "Capricho Pintoresco".

Musical score for "Capricho Píntoresco", page 2. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano and a violin. The piano part includes a cadenza and various dynamic markings such as *p*, *pp*, *f*, and *cresc.* The violin part includes a cadenza and various dynamic markings such as *p*, *pp*, *f*, and *cresc.* The score is divided into systems with measure numbers 62, 72, 76, 80, 83, and 87.

18755

Figura 20: Página 2 de "Capricho Píntoresco".

5

Alléretto mosso. (♩ = 108).

perdendosi lunga.

lunga.

mf

pp

mp

18755

Figura 21: Página 3 de "Capricho Pintoresco".

4

69

74

80

86

18755

Figura 22: Página 4 de “Capricho Pintoresco”.

The image shows a page of musical notation for 'Capricho Pintoresco', page 5. It contains four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The systems are numbered 92, 97, 103, and 108. The first system (measures 92-96) features a vocal line with a 'cresc.' marking and a piano accompaniment with a 'cresc.' marking. The second system (measures 97-102) features a vocal line with 'ff enérgico.' and a piano accompaniment with 'f' and 'cresc.' markings. The third system (measures 103-107) features a vocal line with 'ff' and 'len.' markings, and a piano accompaniment with 'ff' and 'len.' markings. The fourth system (measures 108-112) features a vocal line with 'ff' and a piano accompaniment with 'ff' markings. The number '18755' is printed at the bottom of the page.

Figura 23: Página 5 de “Capricho Pintoresco”.

ii

112

116

121

127

18755

Figura 24: Página 6 de “Capricho Pintoresco”.

This image shows a page of musical notation for the piece "Capricho Pintoresco". The page contains four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The systems are numbered 133, 140, 147, and 156. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, dynamics (e.g., *dim.*, *p*, *mf*), and articulation marks. The piano part features complex textures with multiple voices and some unusual chord voicings. The vocal line is written in a single staff with a treble clef. The piano part is written in two staves, treble and bass clef. The overall style is characteristic of late 19th-century Spanish music.

Figura 25: Página 7 de "Capricho Pintoresco".

8

165

p *sf*

172

dim. *pp poco ritendo.* *sf a tpo.*

dim. *pp poco ritendo.* *a tpo.* *sf*

179

cresc. *f molto espress.*

cresc. *f* *rall.*

186

18755

Figura 26: Página 8 de “Capricho Píntoresco”.

9

192

a tpo.

mf

f con pasión.

196

m.d.

200

poco ritenu. f

poco ritenu.

204

18755

Figura 27: Página 9 de “Capricho Píntoresco”.

10

208 *a tpo.* *sf*

217 *rall. molto.* *sf a tpo.* *rall. molto.* *m.d.* *a tpo.* *dim.* *f* *pp* *f* *1º tempo.*

222 *f* *f*

18755

Figura 28: Página 10 de “Capricho Píntoresco”.

11

229

p *mf*

m.t.z.

232

dim. *pp* *cresc.*

pp *cresc.*

ligado.

238

cendo *f* *rall.*

cendo *ff* *rall.*

Poco meno mosso.

243

18755

Figura 29: Página 11 de "Capricho Pintoresco".

12

242

251

255

poco rit.

poco rit.

Allegro. (♩ = 120)

274

18755

Figura 30: Página 12 de “Capricho Píntoresco”.

265

267 *con brio.* *dim. molto.* *rall.* VUOTA.

276 *p doloroso.* *rall.* *mf* *Presto. (♩ = 138)* *ff allegramente.*

279

18755

Detailed description: This is a page of musical notation for 'Capricho Pintoresco'. It features three systems of music. The first system (measures 265-276) includes a vocal line with various ornaments and a piano accompaniment with chords. The second system (measures 277-285) shows the vocal line with dynamics like 'con brio' and 'dim. molto. rall.', and the piano part with a forte 'f' dynamic. The third system (measures 286-291) is divided into two parts: a 'Lento' section (♩ = 60) with dynamics 'p doloroso.' and 'rall.', and a 'Presto' section (♩ = 138) with dynamics 'mf' and 'ff allegramente.'. The page number '17' is in the top right, and '18755' is at the bottom center.

Figura 31: Página 13 de "Capricho Pintoresco".

c) Maximiliano Martín

Al notable clarinetista Julián Merenda

CAPRICHIO PINTORESCO

Para Clarinete, con acompañamiento de Piano.

MAXIMILIANO
MARTÍN

M FUSTE
G- 41

Adagio. $\text{♩} = 60$

Clarinete en *S_b*

PIANO

p

poco rall.

a tpo.

espress.

p

pp

poco sf

un poco più lento.

pp ma espress

dim.

f con anima.

f sostenuto

Copyright 1958 by Union Musical Ediciones, S L Madrid

18755

Figura 32: Página 1 de "Capricho Pintoresco".

2
12 *acc.*

p doloroso. *cres - cen - do.*

22 *rall ff* *cadenza.* *a tpo. esting.* *a tpo.*

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

30 *cresc.* *esting.* *f animato.* *rall cresc.*

32 *a tpo.* *p* *poco rubato.* *cadendo.* *p a tpo.*

37 *ad lib.* *pp* *pp* *a tpo.*

18755

Figura 33: Página 2 de “Capricho Píntoresco”.

4

69

75

81

87

cresc.

sf

p

f

pp stacc.

mf

18755

Figura 35: Página 4 de “Capricho Pintoresco”.

This musical score is for the fifth page of 'Capricho Píntoresco'. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The systems are numbered 93, 97, 104, and 109. The first system (measures 93-96) features a vocal line with a 'cresc' marking and a piano accompaniment with a 'cresc' marking. The second system (measures 97-103) includes a vocal line with 'ff enérgico.' and a piano accompaniment with 'cresc.' and 'ff'. The third system (measures 104-108) shows a vocal line with 'ff' and 'ten.' markings and a piano accompaniment with 'ff' and 'ten.'. The fourth system (measures 109-112) features a vocal line with 'ff' and 'f' markings and a piano accompaniment with 'ff'. A small number '18755' is printed at the bottom of the fourth system.

Figura 36: Página 5 de “Capricho Píntoresco”.

li

113

117

122

127

18755

Figura 37: Página 6 de “Capricho Pintoresco”.

133

140

147

156

18755

Figura 38: Página 7 de “Capricho Pintoresco”.

8

16

p *mf*

172

dim. *pp poco ritenuto.* *mf a tpo.*

dim. *pp poco ritenuto.* *a tpo.* *f*

179

cresc. *f molto espress.*

cresc. *f* *rall.*

186

18755

Figura 39: Página 8 de “Capricho Pintoresco”.

9

192 *a t.m.* *f con pasión.*

196 *mf* *m.d.*

200 *poco ritenuto. f*

204 *poco ritenuto.*

18755

Figura 40: Página 9 de "Capricho Píntoresco".

10

209

a tpo. *sf*

212

rall. molto. *sf a tpo.*

rall. molto. *md* *a tpo.* *dim.*

sf *pp* *f*

dim - rall. molto. *1º tempo.*

217

dim - rall. molto. *1º tempo.*

222

sf *y*

18755

Figura 41: Página 10 de “Capricho Píntoresco”.

228 *slargab* 11

p *mf* *mf*

dim. *pp* *cresc.*

pp *cresc.* *ligado.*

f *rall.*

ff *rall.*

Poco meno mosso.

18755

Figura 42: Página 11 de "Capricho Píntoresco".

12

242

251

255

poco rit.

poco rit.

Allegro. (♩ = 120)

259

18755

Figura 43: Página 12 de “Capricho Píntoresco”.

263

267 *con brio.* *dim. molto. rall.* **VUOTA.**

274 *Lento. (♩ = 60)* *p doloroso. rall.* *Presto. (♩ = 138)* *ff allegramente.*

291

18755

Detailed description: This is a page of musical notation for 'Capricho Pintoresco'. It features three systems of music. The first system (measures 263-266) shows a melodic line with many sixteenth notes and a piano accompaniment with chords. The second system (measures 267-273) includes the instruction 'con brio.' and 'dim. molto. rall.', with a 'VUOTA.' (vacant) marking in the piano part. The third system (measures 274-291) is divided into two parts: a 'Lento' section (♩ = 60) with 'p doloroso.' and 'rall.' markings, and a 'Presto' section (♩ = 138) with 'ff allegramente.' markings. The piano part includes 'mf' and 'ff' dynamics. The page number '18755' is at the bottom.

Figura 44: Página 13 de “Capricho Pintoresco”.

ANEXO 2. Análisis de la partitura de “Estudio Melódico”

a) Joan Enric Lluna

LLUNA

ESTUDIO MELODICO

Op. 33 para Clarinete con acompañamiento de Piano

Miguel Yuste

Adagietto (♩ = 104)

Clarinete en si b

Piano

f *pp*

Ped.

legato

pp doloroso

pesant *pesant*

© Copyright 1972 by Miguel Yuste.

Figura 45: Página 1 de “Estudio Melódico”.

2

mf molto express *pp*

mf *pp*

p *pp accel e cresc* *cresc*

à tempo *mf* *poco rall* *dim* *p*

mf *pp* *express* *p* *Ped.*

Poco più animato (♩=108)

più rall *pp*

Figura 46: Página 2 de “Estudio Melódico”.

The image shows a page of musical notation for 'Estudio Melódico', page 3. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The systems are numbered 29, 32, 35, and 37. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in blue ink are present throughout the score, including 'poco sfz' above the piano part in measure 32, 'pp' and 'molto legato' above the vocal line in measure 32, 'pp stac' above the piano part in measure 32, 'mf' above the vocal line in measure 37, and 'poco rall' and 'dim' above the piano part in measure 37. There are also some handwritten numbers and letters like 'L', 'U', '3', '5 4 3 2' and an asterisk in the piano part.

Figura 47: Página 3 de “Estudio Melódico”.

41 Ancora piú animato (♩=112)

pp a tempo mf con ánima

pp mf

44

47 cresc poco accel f molto tranquillo p a tempo

cresc p

50 poco rall pp p cresc

pp p cresc

Handwritten annotations: MORE, Agitato, Bass, No, vibrato, Ped. mite, time

Figura 48: Página 4 de “Estudio Melódico”.

53 *Molto* **Molto più animato** (♩=138) 5

poco rall *a tempo* *poco rall*

f *ff*

56

poco a poco rall

59 *lento e poco a poco stringendo*

cdz *Andrds*

60 **1.º tempo** (♩=104)

un poco tranquillo *rall molto* *pp* *pp* *slow*

Figura 49: Página 5 de “Estudio Melódico”.

The image shows a page of musical notation for 'Estudio Melódico', page 6. It consists of three systems of staves, each with a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). Measure numbers 67, 68, and 69 are indicated at the beginning of each system. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings. Handwritten annotations in blue ink are present throughout the score, including circled notes and arrows. The dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *cresc* (crescendo). Performance instructions include *poco a poco stringendo* and *trium*. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Figura 50: Página 6 de “Estudio Melódico”.

Molto più animato (♩=138)

73

73

74

75

76

f

rall

1.º tempo (♩=104)

74

74

75

76

più rall

f

p

77

77

78

79

p

p

p

80

80

81

82

f stringendo

ff a tempo

ff

Figura 51: Página 7 de “Estudio Melódico”.

8

83

dim

con fretta, tranquillo

mf

pp

86

rall molto

a tempo

express

p

90

molto express e animato

pp

con calma

express

95

a tempo

pp

Figura 52: Página 8 de “Estudio Melódico”.

b) Enrique Pérez

ESTUDIO MELODICO ENRIQUE

Op. 33 para Clarinete con acompañamiento de Piano

Miguel Yuste

Adagietto (♩=104)

Clarinete en si b

Piano

f

pp

pp doloroso

legato

Ped.

© Copyright 1972 by Miguel Yuste.

Figura 53: Página 1 de "Estudio Melódico".

2

mf molto express

pp

mf

pp

19

p

pp accel e cresc

p

pp

dim

cresc

pp

22

a tempo

mf

poco rall

dim

p

mf

dim

25

Poco piú animato (♩=108)

piú rall

pp

p

express

p

Ped.

Figura 54: Página 2 de "Estudio Melódico".

The image shows a page of musical notation for 'Estudio Melódico', page 3. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The systems are numbered 29, 32, 35, and 38. The notation includes various dynamics such as *p*, *poco sfz*, *pp*, *molto legato*, *stac*, *poco cresc*, *mf*, *poco rall*, and *dim*. There are also performance markings like *rit* and *ritard*. Handwritten annotations in blue ink are present, including 'Note stacc' above measure 35, '5 4 3 2' above measure 38, and 'rit' above measure 39. A small asterisk is located below the piano part of measure 32.

Figura 55: Página 3 de “Estudio Melódico”.

vibrato
Ancora piú animato (♩ = 112)
mf con ánima
pp
a tempo
pp
mf
more
BASS

44

47
cresc
poco accel
molto tranquilo
f
p
a tempo
p
cresc
Ped.

50
poco rall
pp
cresc
pp
p
cresc
time

Figura 56: Página 4 de “Estudio Melódico”.

5

Molto più animato (♩=138)

poco rall *a tempo* *poco rall*

f *ff*

56

poco a poco rall

59

lento e poco a poco stringendo

1.º tempo (♩=104)

un poco tranquillo *rall molto* *pp*

pp

Figura 57: Página 5 de “Estudio Melódico”.

6

61

pp

62

pp

63

poco a poco stringendo

cresc

64

cresc

65

66

67

68

69

Detailed description: This image shows a page of musical notation for 'Estudio Melódico', page 6. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 61-63) features a melodic line in the treble with a triplet and a piano (*pp*) dynamic. The second system (measures 64-66) continues the melody with a triplet and a *pp* dynamic. The third system (measures 67-69) includes a *poco a poco stringendo* marking and a *cresc* (crescendo) instruction. The fourth system (measures 70-72) shows the continuation of the piece. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 58: Página 6 de “Estudio Melódico”.

Molto più animato (♩=138)

71

72

73

74

75

76

1.º tempo (♩=104)

ff a tempo

stringendo

ff a tempo

Figura 59: Página 7 de “Estudio Melódico”.

8

83

dim

3

3

3

con fretta, tranquillo

mf

pp

dim

p

pp

86

rall molto

p a tempo

express

p

90

mf

molto express e animato

pp

con calma

express

pp

93

a tempo

pp

pp

Figura 60: Página 8 de “Estudio Melódico”.

c) Maximiliano Martín

ESTUDIO MELODICO

Op. 33 para Clarinete con acompañamiento de Piano

MARTÍN

Miguel Yuste

Adagietto (♩ = 104)

Clarinete en si b

Piano

f *pp*

legato *pp* *doloroso*

Ped. *

10

© Copyright 1972 by Miguel Yuste.

Figura 61: Página 1 de “Estudio Melódico”.

2

15 *mf molto express* *pp*

19 *p* *pp accel e cresc* *cresc*

22 *à tempo* *mf* *dim* *p* *poco rall*

25 *Poco piú animato* (♩=108) *piú rall* *pp* *express* *p* *Ped.*

Figura 62: Página 2 de “Estudio Melódico”.

Handwritten annotation: *gave*

29 *p.*

32 *pp* *molto legato* *pp stac* *

35 *5 4 3 2*

38 *poco cresc* *mf* *poco rall* *dim* *molto alleg* *dim*

Figura 63: Página 3 de “Estudio Melódico”.

41 Ancora piú animato (♩=112)

pp a tempo mf con ánima

pp mf

44

47 cresc poco accel molto tranquillo p a tempo

cresc f p

Ped.

50 poco rall pp p cresc

pp p cresc

Figura 64: Página 4 de “Estudio Melódico”.

5

53 *Molto piú animato* ($\text{♩} = 138$)

f *poco rall* *a tempo* *poco rall*

f *ff*

56 *poco a poco rall*

59 *lento e poco a poco stringendo*

un poco tranquilo *rall molto* *pp* *1.º tempo* ($\text{♩} = 104$)

pp *slow*

Figura 65: Página 5 de “Estudio Melódico”.

The image displays a musical score for page 6 of 'Estudio Melódico', covering measures 61 through 69. The score is written for a single melodic line and piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems, each with a measure number (61, 64, 67, 69) at the beginning of the first staff. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system (measures 61-63) features a melodic line with a triplet and a piano accompaniment with a *pp* dynamic. The second system (measures 64-66) includes a *pp* dynamic and a *trium* marking. The third system (measures 67-68) contains the instruction *poco a poco stringendo* and *cresc* markings. The fourth system (measures 69-70) includes a *trium* marking and a *pp* dynamic. The score is annotated with handwritten notes and corrections, including a circled *pp* in measure 69 and a *trium* marking in measure 70.

Figura 66: Página 6 de “Estudio Melódico”.

Molto più animato (♩=138)

71

74

77

80

Figura 67: Página 7 de “Estudio Melódico”.

8

83 *dim* *mf* *pp* *con fretta, tranquillo*

86 *pp* *rall molto* *a tempo* *express* *p*

90 *mf* *pp* *molto express e animato* *con calma* *express*

95 *a tempo* *pp* *pp*

Figura 68: Página 8 de “Estudio Melódico”.

ANEXO 3. Análisis de la partitura “Vibraciones del Alma”

a) Joan Enric Lluna

A mi querido hijo Miguel.

Vibraciones del alma

Op. 45

Para clarinete con acompañamiento de piano.

M. YUSTE

Adagio ma non troppo. (♩ = 54)

CLAR. *et po*

mf

espreso e liberamente.

Piano

f

dim.

mf

p

pp

cresc.

poco rall.

a tempo

poco ff

pp

poco ff

© copyright 1953 HARMONIA - Revista Musical. Carrera de San Francisco, 9 - Madrid.

The image shows a page of a musical score for 'Vibraciones del alma' by M. Yuste, Op. 45. The score is for Clarinet and Piano. It features a title page with the dedication 'A mi querido hijo Miguel.' and the composer's name 'M. YUSTE'. The tempo is 'Adagio ma non troppo' with a quarter note equal to 54 beats. The score includes handwritten annotations such as 'et po' and 'espreso e liberamente.' The piano part has dynamic markings like 'f', 'dim.', 'mf', 'p', and 'pp'. The clarinet part has a dynamic marking of 'mf'. The score is published by HARMONIA - Revista Musical in Madrid, 1953.

Figura 69: Página 1 de “Vibraciones del Alma”

13

p
cresc.
f

16

f
p
f
sf
cresc.
tr.
f
sf

20

pp doloroso.
con moto.
energico.
ff risoluto.
pp
ff

23

pp doloroso.
ff risoluto.
p
cresc.
pp
ff
p

Figura 70: Página 2 de "Vibraciones del Alma"

26 *animando poco a poco.*
mf cresc.

29 *appassionato*
f *con fretta rit...*
Più mosso. *rit...*

32 *più tranquillo.* *p string. cres. ... do*
sf *cres. ... do*

37 *1º tempo, ma con moto.*
f

Figura 71: Página 3 de "Vibraciones del Alma"

Musical score for "Vibraciones del Alma" (Page 4). The score is written for piano and violin. It consists of four systems of music.

- System 1 (Measures 40-47):** The piano part begins with a forte (*f*) dynamic. The violin part starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. A tempo change to *Più mosso.* is indicated.
- System 2 (Measures 48-55):** The piano part has a fortissimo (*ff*) dynamic. The violin part has a fortissimo (*ff*) dynamic. A tempo change to *Più mosso.* is indicated. Performance instructions include *poco accel?*, *rall?*, and *I^o bpo. ma con moto.*
- System 3 (Measures 56-63):** The piano part has a forte (*f*) dynamic. The violin part has a fortissimo (*ff*) dynamic. Performance instructions include *poco accel?* and *rall...*.
- System 4 (Measures 64-71):** The piano part has a piano (*p*) dynamic. The violin part has a pianissimo (*pp*) dynamic. Performance instructions include *a tempo.*, *rall.*, and *a tempo.*

Figura 72: Página 4 de "Vibraciones del Alma"

The musical score is divided into four systems, each with a piano (p) part and a clarinet (Clar.) part.

- System 1 (Measures 57-61):** The piano part begins with a *rall...* marking, followed by *I^o Tempo.* and *con anima*. Dynamics include *f* and *sf*. A handwritten *ato* is written above the staff.
- System 2 (Measures 62-64):** The piano part features a *rinforzando* marking. Dynamics include *f* and *sf*.
- System 3 (Measures 65-68):** The piano part starts with *f* and *sf*, followed by *dim.* and *p*. The clarinet part has a *pp* dynamic.
- System 4 (Measures 69-72):** The piano part includes *pp*, *ritenuto*, *mf*, and *pp*. The clarinet part includes *pp*, *ritenuto*, *piano*, *p dolcissimo*, and *molto espress.*

Figura 73: Página 5 de “Vibraciones del Alma”

73 *allegro*

sf *pp*

sf *dim?* *pp*

pp
sempre ritato.

ped:

77 *dim.*

dim.

sotto voce

87 *Allegro mod^{to} (12=d)*

p *cresc.* *ff* *pp*

88 *f* *pp* *mf* *Clar:*

pp

Figura 74: Página 6 de “Vibraciones del Alma”

The image displays a musical score for the piece "Vibraciones del Alma" on page 7, covering measures 95 to 113. The score is written for a piano and features a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The notation is organized into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamic markings include *f*, *p*, *dim.*, *pp*, *cresc.*, *più cresc.*, and *ff*. The vocal line consists of a single melodic line with various note values and rests. The score concludes with a double bar line at the end of measure 113.

Figura 75: Página 7 de "Vibraciones del Alma"

3
118 (Piano) 8

Musical score for measures 118-123. Measure 118 is marked '(Piano)'. The piano part features a dense texture of chords and moving lines in both hands, with dynamic markings of *sf* and *f*. The upper staff has a melodic line starting in measure 121.

121 (Clar.) *mf* scherzando *f* *p*

Musical score for measures 124-129. Measure 124 is marked '(Clar.)'. The clarinet part has a melodic line with dynamics *mf*, *scherzando*, *f*, and *p*. The piano accompaniment has a steady bass line with dynamics *mf* and *f*.

130 *cresc.* *p* *cresc.*

Musical score for measures 131-135. The piano part features a crescendo in both hands, marked *cresc.* and *p*. The upper staff has a melodic line with dynamics *f* and *pp*.

136 *f* *p* *pp*

Musical score for measures 136-141. The piano part features a melodic line with dynamics *f* and *p*. The upper staff has a melodic line with dynamics *f* and *pp*.

Figura 76: Página 8 de "Vibraciones del Alma"

9

142

pp

f

f

f

f

149

con eleganza

p

f

154

f

f

piu f

ritenuto

ritenuto

p

160

p

f

p

Figura 77: Página 9 de “Vibraciones del Alma”

10

10

164

165 (més facil.)

172

176

Figura 78: Página 10 de "Vibraciones del Alma"

Handwritten musical score for "Vibraciones del Alma" on page 11. The score is divided into four systems, each with a treble and bass clef staff. System 1 (measures 182-187) features a piano with "cresc." markings. System 2 (measures 187-192) includes a handwritten note "cd 2. c/ps" and dynamic markings like "p" and "f". System 3 (measures 192-197) shows dynamics from "pp" to "f" with "poco cresc." and "cresc." markings. System 4 (measures 197-202) includes "ben forte", "legato", "dim.", "mf", and "poco riten°" markings.

Figura 79: Página 11 de "Vibraciones del Alma"

12

206 *Molto espressivo.*
p
Un poco liberamente.

219 *cresc.*
rit. . . . a lpo
mf
espress.
cresc.
rit. . . . a lpo

222 *f con anima.*
sf rinforzando.
ff
f
rinforzando.
ff

237 *sf*
sf
pp con dolore
cresc.
rall.
sf
sf
pp
cresc.

Figura 80: Página 12 de “Vibraciones del Alma”

13

239

f *a tempo* *f*

a tempo *aspress.*

246

a tempo

rit. *a tempo* *rit.*

252

rit. *ff* *ff*

ff

Figura 81: Página 13 de "Vibraciones del Alma"

The image displays a musical score for the piece "Vibraciones del Alma" on page 14, covering measures 263 to 293. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems, each with a measure number in the left margin.

- System 1 (Measures 263-270):** Measure 263 begins with a forte (*sf*) dynamic. The melodic line features a series of eighth notes with triplet markings. The piano accompaniment consists of chords and eighth-note patterns. A *poco rall.* (slightly slower) marking appears at the end of the system. Measure 270 includes a *dim.* (diminuendo) marking.
- System 2 (Measures 276-283):** Measure 276 is marked *cresc.* (crescendo). The piano part includes a *pp* (pianissimo) marking. Measure 283 is marked *pp*.
- System 3 (Measures 283-293):** This system continues the melodic and piano textures, with several *sf* (sforzando) markings in the piano part.

Figura 82: Página 14 de "Vibraciones del Alma"

290 *allegro* *mf* *espress.*

296 *dim.* *rall.* *dim.*

309 *pp* *a tpo.* *f* *a tpo.* *pp* *a tpo.*

312 *cresc. poco a poco.* *cresc. poco a poco.* *ff*

Figura 83: Página 15 de “Vibraciones del Alma”

16

16

319

ff *pp* *mf*

p *1^o Tempo.* *sf*

326

mf *f*

331

f *sf*

335

ff *sf* *p* *ff* *sf*

Figura 84: Página 16 de "Vibraciones del Alma"

340

349

349

359

Figura 85: Página 17 de "Vibraciones del Alma"

b) Enrique Pérez

A mi querido hijo Miguel.

Vibraciones del alma

Op. 45

ENRIQUE PÉREZ

Pura clarinete con acompañamiento de piano.

M. YUSTE

Adagio ma non troppo. (♩ = 54)

CLARINETE (C)

CLAR.

mf

espirito e liberamente.

Piano

f

dim.

sf

mf

poco rall.

a tempo

pp

cresc.

f

poco ff

pp

poco ff

Copyright 1953 HARMONIA - Revista Musical. Carrera de San Francisco, 9 - Madrid.

Figura 87: Página 1 de "Vibraciones del Alma"

The image shows a page of musical notation for a piano piece. It consists of four systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is in a minor key, indicated by the key signature. The notation includes various dynamics such as *p*, *f*, *pp*, *ff*, *cresc.*, and *rit.*. There are also performance instructions like *Apogee*, *8va*, *izq*, *ped.*, *con moto*, *energico*, and *resoluto*. The measures are numbered 13, 16, 20, and 23. The score shows a progression of textures and dynamics, with some passages featuring rapid sixteenth-note runs and others with sustained chords.

Figura 88: Página 2 de “Vibraciones del Alma”

26 *mf cresc.*
animando poco a poco.

29 *f* *sf* *con fretta* *rit....*
appassionato.
Più mosso.

32 *sf* *p string.* *cres. cen. do* *allargo molto*
più tranquillo. *cres. cen. da*

37 *f* *sf* *f* *1º tempo, ma con moto.*

Figura 89: Página 3 de "Vibraciones del Alma"

Musical score for "Vibraciones del Alma" (Page 4). The score is written for piano and violin. It consists of four systems of music.

- System 1:** Starts with a piano (p) dynamic. The violin part features a melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment consists of chords. Dynamics include *f* and *ff*. The instruction "Più mosso." is present.
- System 2:** Continues the melodic and harmonic development. Dynamics range from *mf* to *ff*. The instruction "I^o tpo. ma con moto." is written above the violin staff. The piano part has a *ff* dynamic. The instruction "Più mosso." appears again.
- System 3:** Features a melodic line with a *poco accel?* and *rall?* marking. The piano accompaniment is marked *f*. The instruction "poco accel? rall..." is written above the violin staff.
- System 4:** The tempo returns to "a tempo." with a *rall.* section. Dynamics include *p*, *pp*, and *p*. The piano part starts with a *p* dynamic. The system concludes with a double bar line.

Figura 90: Página 4 de "Vibraciones del Alma"

57 *rall...* *I^o Tempo* *con anima* *f* *milde*

62 *rinforzando* *f* *milde* *8va*

65 *f* *f* *dim.* *p*

67 *pp* *ritenuto* *Clar:* *p* *Piano* *p* *doloroso* *molto espress.*

pp *a tempo* *mf* *pp* *pp*

Figura 91: Página 5 de “Vibraciones del Alma”

76

sf *pp*

sf *dim. pp*

pp *sempre ritato.*

ped.

79

dim.

dim.

sotto voce

82

Allegro mod^{to} (112=d)

p *cresc.* *ff* *pp*

89

piano pp *mf* *Clar.*

pp

Figura 92: Página 6 de "Vibraciones del Alma"

The image displays a musical score for the piece "Vibraciones del Alma", page 7. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment.

- System 1 (Measures 95-101):** The vocal line begins at measure 95 with a dynamic of *ff*. It features a melodic line with a long note in measure 96, followed by a gradual decrease in volume through *p*, *dim.*, and *pp*. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with chords in the left hand. A *cresc.* marking is present at the end of the system.
- System 2 (Measures 102-107):** The vocal line is silent. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern, becoming more rhythmic and complex. Dynamics range from *f* to *ff*. A *piu cresc.* marking is present at the end of the system.
- System 3 (Measures 108-111):** The vocal line remains silent. The piano accompaniment features a more active right hand with sixteenth-note patterns and a bass line with chords. Dynamics are marked *f* and *ff*.
- System 4 (Measures 112-115):** The vocal line is silent. The piano accompaniment continues with the sixteenth-note patterns in the right hand and chords in the left hand. Dynamics are marked *ff* and *f*.

Figura 93: Página 7 de "Vibraciones del Alma"

119 (Piano) *sf*

124 (Clar.) *mf scherzando* *f* *p*

130 *p* *cresc.* *cresc.*

136 *f* *p* *pp* *p*

Figura 94: Página 8 de "Vibraciones del Alma"

9

142

pp

f

f

f

f

148

con eleganza

p

f

154

f

f

più f

ritenuto

ritenuto

p

160

p

f

f

p

Figura 95: Página 9 de “Vibraciones del Alma”

182

187

192

197

202

207

212

217

222

227

232

237

242

247

252

257

262

267

272

277

282

287

292

297

302

307

312

317

322

327

332

337

342

347

352

357

362

367

372

377

382

387

392

397

402

407

412

417

422

427

432

437

442

447

452

457

462

467

472

477

482

487

492

497

502

507

512

517

522

527

532

537

542

547

552

557

562

567

572

577

582

587

592

597

602

607

612

617

622

627

632

637

642

647

652

657

662

667

672

677

682

687

692

697

702

707

712

717

722

727

732

737

742

747

752

757

762

767

772

777

782

787

792

797

802

807

812

817

822

827

832

837

842

847

852

857

862

867

872

877

882

887

892

897

902

907

912

917

922

927

932

937

942

947

952

957

962

967

972

977

982

987

992

997

1002

1007

1012

1017

1022

1027

1032

1037

1042

1047

1052

1057

1062

1067

1072

1077

1082

1087

1092

1097

1102

1107

1112

1117

1122

1127

1132

1137

1142

1147

1152

1157

1162

1167

1172

1177

1182

1187

1192

1197

1202

1207

1212

1217

1222

1227

1232

1237

1242

1247

1252

1257

1262

1267

1272

1277

1282

1287

1292

1297

1302

1307

1312

1317

1322

1327

1332

1337

1342

1347

1352

1357

1362

1367

1372

1377

1382

1387

1392

1397

1402

1407

1412

1417

1422

1427

1432

1437

1442

1447

1452

1457

1462

1467

1472

1477

1482

1487

1492

1497

1502

1507

1512

1517

1522

1527

1532

1537

1542

1547

1552

1557

1562

1567

1572

1577

1582

1587

1592

1597

1602

1607

1612

1617

1622

1627

1632

1637

1642

1647

1652

1657

1662

1667

1672

1677

1682

1687

1692

1697

1702

1707

1712

1717

1722

1727

1732

1737

1742

1747

1752

1757

1762

1767

1772

1777

1782

1787

1792

1797

1802

1807

1812

1817

1822

1827

1832

1837

1842

1847

1852

1857

1862

1867

1872

1877

1882

1887

1892

1897

1902

1907

1912

1917

1922

1927

1932

1937

1942

1947

1952

1957

1962

1967

1972

1977

1982

1987

1992

1997

2002

2007

2012

2017

2022

2027

2032

2037

2042

2047

2052

2057

2062

2067

2072

2077

2082

2087

2092

2097

2102

2107

2112

2117

2122

2127

2132

2137

2142

2147

2152

2157

2162

2167

2172

2177

2182

2187

2192

2197

2202

2207

2212

2217

2222

2227

2232

2237

2242

2247

2252

2257

2262

2267

2272

2277

2282

2287

2292

2297

2302

2307

2312

2317

2322

2327

2332

2337

2342

2347

2352

2357

2362

2367

2372

2377

2382

2387

2392

2397

2402

2407

2412

2417

2422

2427

2432

2437

2442

2447

2452

2457

2462

2467

2472

2477

2482

2487

2492

2497

2502

2507

2512

2517

2522

2527

2532

2537

2542

2547

2552

2557

2562

2567

2572

2577

2582

2587

2592

2597

2602

2607

2612

2617

2622

2627

2632

2637

2642

2647

2652

2657

2662

2667

2672

2677

2682

2687

2692

2697

2702

2707

2712

2717

2722

2727

2732

2737

2742

2747

2752

2757

2762

2767

2772

2777

2782

2787

2792

2797

2802

2807

2812

2817

2822

2827

2832

2837

2842

2847

2852

2857

2862

2867

2872

2877

2882

2887

2892

2897

2902

2907

2912

2917

2922

2927

2932

2937

2942

2947

2952

2957

2962

2967

2972

2977

2982

2987

2992

2997

3002

3007

3012

3017

3022

3027

3032

3037

3042

3047

3052

3057

3062

3067

3072

3077

3082

3087

3092

3097

3102

3107

3112

3117

3122

3127

3132

3137

3142

3147

3152

3157

3162

3167

3172

3177

3182

3187

3192

3197

3202

3207

3212

3217

3222

3227

3232

3237

3242

3247

3252

3257

3262

3267

3272

3277

3282

3287

3292

3297

3302

3307

3312

3317

3322

3327

3332

3337

3342

3347

3352

3357

3362

3367

3372

3377

3382

3387

3392

3397

3402

3407

3412

3417

3422

3427

3432

3437

3442

3447

3452

3457

3462

3467

3472

3477

3482

3487

3492

3497

3502

3507

3512

3517

3522

3527

3532

3537

3542

3547

3552

3557

3562

3567

3572

3577

3582

3587

3592

3597

3602

3607

3612

3617

3622

3627

3632

3637

3642

3647

3652

3657

3662

3667

3672

3677

3682

3687

3692

3697

3702

3707

3712

3717

3722

3727

3732

3737

3742

3747

3752

3757

3762

3767

3772

3777

3782

3787

3792

3797

3802

3807

3812

3817

3822

3827

3832

3837

3842

3847

3852

3857

3862

3867

3872

3877

3882

3887

3892

3897

3902

3907

3912

3917

3922

3927

3932

3937

3942

3947

3952

3957

3962

3967

3972

3977

3982

3987

3992

3997

4002

4007

4012

4017

4022

4027

4032

4037

4042

4047

4052

4057

4062

4067

4072

4077

4082

4087

4092

4097

4102

4107

4112

4117

4122

4127

4132

4137

4142

4147

4152

4157

4162

4167

4172

4177

4182

4187

4192

4197

4202

4207

4212

4217

4222

4227

4232

4237

4242

4247

4252

4257

4262

4267

4272

4277

4282

4287

4292

4297

4302

4307

4312

4317

4322

4327

4332

4337

4342

4347

4352

4357

4362

4367

4372

4377

4382

4387

4392

4397

4402

4407

4412

4417

4422

4427

4432

4437

4442

4447

4452

4457

4462

4467

4472

4477

4482

4487

4492

4497

4502

4507

4512

4517

4522

4527

4532

4537

4542

4547

4552

4557

4562

4567

4572

4577

4582

4587

4592

4597

4602

4607

4612

4617

4622

4627

4632

4637

4642

4647

4652

4657

4662

4667

4672

4677

4682

4687

4692

4697

4702

4707

4712

4717

4722

4727

4732

4737

4742

4747

4752

4757

4762

4767

4772

4777

4782

4787

4792

4797

4802

4807

4812

4817

4822

4827

4832

4837

4842

4847

4852

4857

4862

4867

4872

4877

4882

4887

4892

4897

4902

4907

4912

4917

4922

4927

4932

4937

4942

4947

4952

4957

4962

4967

4972

4977

4982

4987

4992

4997

5002

5007

5012

5017

5022

5027

5032

5037

5042

5047

5052

5057

5062

5067

5072

5077

5082

5087

5092

5097

5102

5107

5112

5117

5122

5127

5132

5137

5142

5147

5152

5157

5162

5167

5172

5177

5182

5187

5192

5197

5202

5207

5212

5217

5222

5227

5232

5237

5242

5247

5252

5257

5262

5267

5272

5277

5282

5287

5292

5297

5302

5307

5312

5317

5322

5327

5332

5337

5342

5347

5352

5357

5362

5367

5372

5377

5382

5387

5392

5397

5402

5407

5412

5417

5422

5427

5432

5437

5442

5447

5452

5457

5462

5467

5472

5477

5482

5487

5492

5497

5502

5507

5512

5517

5522

5527

5532

5537

5542

5547

5552

5557

5562

5567

5572

5577

5582

5587

5592

5597

5602

5607

5612

5617

5622

5627

5632

5637

5642

5647

5652

5657

5662

5667

5672

5677

5682

5687

5692

5697

5702

5707

5712

5717

5722

5727

5732

5737

5742

5747

5752

5757

5762

5767

5772

5777

5782

5787

5792

5797

5802

5807

5812

5817

5822

5827

5832

5837

5842

5847

5852

5857

5862

5867

5872

5877

5882

5887

5892

5897

5902

5907

5912

5917

5922

5927

5932

5937

5942

5947

5952

5957

5962

5967

5972

5977

5982

5987

5992

5997

6002

6007

6012

6017

6022

6027

6032

6037

6042

6047

6052

6057

6062

6067

6072

6077

6082

6087

6092

6097

6102

6107

6112

6117

6122

6127

6132

6137

6142

6147

6152

6157

6162

6167

6172

6177

6182

6187

6192

6197

6202

6207

6212

6217

6222

6227

6232

6237

6242

6247

6252

6257

6262

6267

6272

6277

6282

6287

6292

6297

6302

6307

6312

6317

6322

6327

6332

6337

6342

6347

6352

6357

6362

6367

6372

10

16

164

169 (más fácil.)

3

172

176

Figura 97: Página 11 de "Vibraciones del Alma"

Molto espressivo.

206 *p* *Un poco liberamente.*

214 *cresc.* *rit. . . . a lpo* *mf*

222 *f con anima.* *sf rinforzando.* *ff*

231 *sf* *pp con dolore* *cresc.* *rall.*

Figura 98: Página 12 de “Vibraciones del Alma”

15

239

f a tempo

f

a tempo

espress.

246

rit.

a tpo.

252

rit.

a tpo.

ovra

258

rinfr^o

ff

Figura 99: Página 13 de "Vibraciones del Alma"

The image shows a musical score for page 14 of "Vibraciones del Alma". It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).
- **System 1 (Measures 263-270):** The vocal line starts with a forte (*sf*) dynamic and includes a *poco rall.* marking. The piano accompaniment features triplets in the bass line and a *sf* dynamic.
- **System 2 (Measures 270-276):** The vocal line includes a *dim.* (diminuendo) marking. The piano accompaniment has a *dim.* marking and a *a tpo.* (ad libitum) instruction.
- **System 3 (Measures 276-283):** The piano accompaniment begins with a *pp* (pianissimo) dynamic and ends with a *f* (forte) dynamic.
- **System 4 (Measures 283-293):** The piano accompaniment features a *pp* dynamic at the start and *sf* (sforzando) dynamics throughout.

Figura 100: Página 14 de "Vibraciones del Alma"

290

rall. *mf espress.*

pp

296

dim. *rall.*

dim.

304

pp *a tpo.* *f p a tpo.*

pp *a tpo.*

312

cresc. poco a poco.

cresc. poco a poco. *ff*

Figura 101: Página 15 de "Vibraciones del Alma"

319 *mf* *pp* *mf*

p *1^o Tempo.* *f*

326 *mf* *f*

331 *f* *sf*

335 *ff* *ff* *ff*

The image shows a page of musical notation for 'Vibraciones del Alma', page 16. It contains four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 319-325) features a melody in the treble staff with dynamics *mf*, *pp*, and *mf*, and piano accompaniment in the bass staff with dynamics *p* and *f*. A tempo change to *1^o Tempo.* is indicated. The second system (measures 326-330) continues the melody and accompaniment with dynamics *mf* and *f*. The third system (measures 331-334) features a more active melody with triplets and dynamics *f* and *sf*. The fourth system (measures 335-338) is highly rhythmic with triplets and dynamics *ff*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Figura 102: Página 16 de "Vibraciones del Alma"

17

340

344

349

354

Handwritten musical score for "Vibraciones del Alma" on page 17. The score is in G major and 3/4 time. It consists of three systems of music. The first system (measures 340-343) features a melodic line with triplets and accents, and a piano accompaniment with chords and moving bass lines. The second system (measures 344-348) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 349-354) includes dynamic markings like "pp subito", "cresc... poco... a... poco", and "ff", along with a "tr" (trill) marking. The score is written in ink on aged paper.

Figura 103: Página 17 de "Vibraciones del Alma"

359

sf sf (senza agitare) cresc. deciso ff

366

sf sf sf sf sf

Poco più All°

370

sf sf sf sf sf sf ff

376

sf pp f f f f

pp pp pp pp pp pp

© 1999 by Ricordi

Figura 104: Página 18 de "Vibraciones del Alma"

c) Maximiliano Martín

A mi querido hijo Miguel.

Vibraciones del alma

Op. 45

Pura clarinete con acompañamiento de piano.

MAXIMILIANO MARTÍN

M. YUSTE

Adagio ma non troppo. (♩ = 54)

CLARINETE
Piano

mf
espressivo e liberamente.
dim.

sf
mf

p
pp
poco rall.
a tempo.

cresc.
p
poco ff
pp
poco ff

Copyright 1953 HARMONIA - Revista Musical. Carrera de San Francisco, 9 - Madrid.

Figura 105: Página 1 de “Vibraciones del Alma”

Handwritten musical score for "Vibraciones del Alma", page 2. The score is in G major and 4/4 time. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system (measures 13-16) features a vocal line with a *p* dynamic and a piano accompaniment with *cres.* and *f* markings. The second system (measures 17-20) includes dynamics like *f*, *p*, *ff*, and *Ped.*, along with performance directions *dolce* and *trz.*. The third system (measures 21-24) is marked *pp doloroso*, *con moto*, and *energico*, with dynamics *pp*, *ff*, and *ff risoluto*. The fourth system (measures 25-28) continues with *pp doloroso*, *ff risoluto*, and *cresco...*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic hairpins.

Figura 106: Página 2 de "Vibraciones del Alma"

26 *mf cresc.*
animando poco a poco.

29 *f* *passionato.*
Più mosso. *sf* *con fretta* *rit....*

33 *più tranquillo.* *p* *string.* *cres. cer. do* *allarg. molto*

37 *f* *2º tempo, ma con moto.*

Detailed description: The image shows a page of a musical score for 'Vibraciones del Alma', page 3. It consists of four systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The first system (measures 26-28) features a vocal line with a crescendo and piano accompaniment with a dynamic of *mf*. The second system (measures 29-32) is marked *passionato.* and *Più mosso.*, with a vocal line starting *f* and ending *rit....*, and piano accompaniment with *sf*. The third system (measures 33-36) is marked *più tranquillo.* and includes a *p* dynamic, *string.* marking, and a vocal line with *cres. cer. do* and *allarg. molto*. The fourth system (measures 37-40) is marked *2º tempo, ma con moto.* and features a vocal line with a *f* dynamic and piano accompaniment with *f*.

Figura 107: Página 3 de “Vibraciones del Alma”

Musical score for "Vibraciones del Alma" (Figure 108), page 4. The score is written for a single melodic line and piano accompaniment. It consists of four systems of music, each with a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs).

- System 1 (Measures 40-43):** Starts with a treble clef staff containing a melodic line with a triplet of eighth notes. Dynamics include *f* and *ff*. The tempo marking is *Più mosso.*
- System 2 (Measures 44-47):** Continues the melodic line with a circled measure 45. Dynamics include *f*, *mf*, and *ff*. The tempo marking is *Più mosso.*
- System 3 (Measures 48-51):** Features a melodic line with a circled measure 49. Dynamics include *f*. The tempo marking is *Più mosso.*
- System 4 (Measures 52-55):** Shows a melodic line with dynamics *p*, *pp*, and *p*. The tempo markings are *a tempo.* and *rall.* The piano accompaniment includes a circled measure 52.

Figura 108: Página 4 de "Vibraciones del Alma"

Musical score for "Vibraciones del Alma" (Page 5). The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a piano accompaniment and a clarinet part. Handwritten annotations include "8va" and "rit.".

Measures 57-61: The piano part begins with a *rall.* marking, followed by *f* and *con anima*. The clarinet part has a *rit.* marking. A handwritten "8va" is written above the piano part.

Measures 62-64: The piano part features a *rinforzando* marking. The clarinet part has a *rit.* marking. A handwritten "8va" is written above the piano part.

Measures 65-68: The piano part starts with *f*, followed by *sf*, *dim.*, and *p*. The clarinet part has a *p* marking and a *molto espress.* marking. A handwritten "8va" is written above the piano part.

Figura 109: Página 5 de "Vibraciones del Alma"

Handwritten musical score for "Vibraciones del Alma" on page 6. The score is divided into three systems:

- System 1 (Measures 75-78):**
 - Vocal line: *allargo.*, *sf*, *pp*
 - Piano accompaniment: *pp*, *sempre ritato.*, *sf dim. pp*, *bd.*
- System 2 (Measures 79-82):**
 - Vocal line: *dim.*, *sotto voce*
 - Piano accompaniment: *dim.*
- System 3 (Measures 83-86):**
 - Tempo: *Allegro modto (112=♩)*
 - Piano accompaniment: *p*, *cresc...*, *pp*
 - Clarinet part: *Piano pp*, *mf*

Figura 110: Página 6 de "Vibraciones del Alma"

The image displays a musical score for the piece "Vibraciones del Alma", page 7. The score is written for piano and includes three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system, starting at measure 95, features a vocal line with dynamics *f*, *p*, *dim.*, and *pp*. The piano accompaniment includes a right-hand part with chords and a left-hand part with a steady eighth-note bass line, marked with *cresc.* and *più cresc.*. The second system, starting at measure 102, shows a vocal line with rests and a piano accompaniment with a more active right-hand part and a bass line marked *f*. The third system, starting at measure 108, continues the piano accompaniment with a complex right-hand part and a bass line marked *f*. The final system, starting at measure 113, features a vocal line with rests and a piano accompaniment with a very active right-hand part marked *ff* and a bass line marked *f*.

Figura 111: Página 7 de "Vibraciones del Alma"

The image displays a musical score for page 8 of "Vibraciones del Alma". It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The systems are numbered 122, 124, 130, and 136. The first system (measures 122-123) is marked "(Piano)" and "sf". The second system (measures 124-125) is marked "(Clar.)", "mf scherzando", and "p". The third system (measures 130-131) is marked "p" and "cresc.". The fourth system (measures 136-137) is marked "f", "p", and "pp". The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various chordal textures.

Figura 112: Página 8 de "Vibraciones del Alma"

9

142

149

154

160

The image shows a page of musical notation for a piano piece. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system (measures 142-148) features a vocal line starting with a *p* dynamic and a piano accompaniment starting with *pp*. The second system (measures 149-153) is marked *cor eleganza* and *p*. The third system (measures 154-159) includes dynamics *f*, *piu f*, and *ritenuto*. The fourth system (measures 160-165) features triplets and dynamics *f* and *p*. The page number '9' is located at the top left.

Figura 113: Página 9 de “Vibraciones del Alma”

10

10

164

169 (més facil.)

172

176

I^o Tempo.

The image shows a page of musical notation for 'Vibraciones del Alma', page 10. It contains four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system (measures 164-168) features a vocal line with various ornaments and a piano accompaniment with chords and moving lines. The second system (measures 169-171) is marked '(més facil.)' and includes 'cresc.' markings. The third system (measures 172-175) includes 'molto cresc.', 'ff', 'accel.', and 'mf' markings. The fourth system (measures 176-180) is marked 'I^o Tempo.' and includes 'mf' and 'p' markings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Figura 114: Página 10 de “Vibraciones del Alma”

192 *cresc.*
cresc.
 192 *p*
f *p* *p*
 192 *pp* *poco cresc.* *mf* *cresc.* *f*
poco cresc. *mf* *cresc.* *f* *f*
 197 *ben forte* *legato* *dim.* *mf* *poca riten.*

Figura 115: Página 11 de “Vibraciones del Alma”

17

206 *Molto espressivo.*
p
Un poco liberamente.

214 *rit. . . . a lpo*
cresc.
mf
espress.
cresc.
rit. . . . a lpo

222 *f con anima.*
sf rinforzando.
ff
f
rinforzando.
ff

231 *sf*
sf
pp con dolore
cresc.
rall.
sf
pp
cresc.

The image displays three systems of musical notation for a piece titled "Vibraciones del Alma". Each system consists of a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The first system, starting at measure 206, is marked "Molto espressivo" and "Un poco liberamente" with a piano (p) dynamic. The second system, starting at measure 214, includes markings for "rit. . . . a lpo" (ritardando to ad libitum), "cresc." (crescendo), and "mf" (mezzo-forte). The third system, starting at measure 222, features "f con anima" (forte with spirit), "sf rinforzando" (sforzando and rinforzando), and "ff" (fortissimo). The final system, starting at measure 231, includes "sf" (sforzando), "pp con dolore" (pianissimo with pain), "cresc." (crescendo), and "rall." (ritardando). The piano part includes various chordal textures, triplets, and dynamic markings such as "f", "pp", and "cresc.". The violin part features melodic lines with slurs and accents.

Figura 116: Página 12 de "Vibraciones del Alma"

14

14

263 *sf*

poco rall.

270 *a fpo.* *dim.*

276 *all.^o* *sf*

pp

283 *pp* *ff* *f* *f* *f*

Figura 118: Página 14 de “Vibraciones del Alma”

Handwritten musical score for piano, page 15 of "Vibraciones del Alma". The score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment.

System 1 (Measures 290-295):
Measures 290-295. The vocal line begins with a melodic phrase marked *mf* *espress.*. The piano accompaniment starts with a *pp* dynamic and features a steady eighth-note accompaniment. A *mf* dynamic is indicated in the piano part at measure 295.

System 2 (Measures 296-303):
Measures 296-303. The vocal line continues with a melodic phrase marked *dim.* and *rall.*. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in measure 296 and a triplet of eighth notes in measure 303. A *dim.* dynamic is also present in the piano part at measure 303.

System 3 (Measures 304-311):
Measures 304-311. The vocal line begins with a melodic phrase marked *pp* and *a tpo.*, followed by a phrase marked *f* and *a tpo.*. The piano accompaniment starts with a *pp* dynamic and features a complex, rhythmic accompaniment. A *a tpo.* dynamic is indicated in the piano part at measure 304.

System 4 (Measures 312-319):
Measures 312-319. The vocal line begins with a melodic phrase marked *cresc. poco a poco.*. The piano accompaniment starts with a *cresc. poco a poco.* dynamic and features a complex, rhythmic accompaniment. A *ff* dynamic is indicated in the piano part at measure 319.

Figura 119: Página 15 de "Vibraciones del Alma"

16

519 *Tempo* *pp* *mf*

326 *f* *mf* *p* *f*

331 *f* *mf* *f*

335 *ff* *ff* *ff*

The image shows a page of musical notation for the piece "Vibraciones del Alma". The page is numbered 16 in the top right corner. The score is divided into four systems of music, each starting with a measure number: 519, 326, 331, and 335. Each system consists of a single melodic line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The notation includes various dynamics such as *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *ff* (fortissimo), as well as articulation marks like accents and slurs. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece is marked "Tempo".

Figura 120: Página 16 de "Vibraciones del Alma"

The image shows a musical score for three systems of music, numbered 340, 344, and 349. Each system consists of a vocal line 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 dynamics (f, ff, pp, sf, sfz), articulation (accents, slurs), and performance instructions (cresc., poco, subito, sfz). The piano part features complex chordal textures and rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The vocal line is melodic and expressive, often featuring slurs and dynamic markings.

Figura 121: Página 17 de “Vibraciones del Alma”

359 *sf* *p* (*senza agitare*) *cresc.* *deciso.* *ff*

369 *sf* *Poco più All°* *sf*

370 *sf* *ad libitum* *quasi* *cadenza?* *ff*

376 *sf* *pp* *f* *12* *12* *pp* *f*

Figura 122: Página 18 de “Vibraciones del Alma”

