Conservatori Superior de Música
Óscar Esplà d'Alacant

GENERALITAT VALENCIANA

iseacv

INTRODUCCIÓN, ANDANTE Y DANZA DE JULIÁN MENÉNDEZ: ANÁLISIS INTERPRETATIVO Y RUTINAS DE ESTUDIO

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Raimundo Cerdán Segarra

[redacted]

Director/a del TFG: Francisco José Fernández Vicedo

Grado Superior de Música

Curso académico

2023 – 2024

bajo licencia Creative Commons 3.0

Resumen

El trabajo versa sobre la figura de Julián Menéndez (1895-1975), clarinetista y compositor español que desarrolló su vida artística durante el siglo XX. Se repasará su carrera en el campo de la interpretación con el clarinete, consiguiendo en este ámbito ser clarinetista solista de la Banda Municipal de Madrid y solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid y de la Orquesta Nacional, aparte de conciertos y recitales como solista y en música de cámara También se abordará su carrera como compositor, y su actividad transcribiendo obras orquestales a la plantilla bandística, facetas con las que consiguió gran éxito en su vida. Hizo transcripciones en su mayoría para la Banda Municipal de Madrid. Estas transcripciones fueron algunas obras de gran complejidad como *La Consagración de la Primavera*, y que hoy en día siguen siendo de referencia.

Además de la figura de Julián Menéndez, también se abordará una de sus obras más destacadas: *Introducción, andante y danza*, para clarinete y piano. Probablemente, esta obra sea más interpretada, siendo una pieza fundamental en el repertorio clarinetístico español. Sobre la misma se realizará un análisis abordando diferentes aspectos como la agógica, la armonía, la melodía y estructura interna. Basada en este análisis se ofrecerá una propuesta interpretativa, que irá complementada con una rutina de estudio para abordar la obra de forma óptima, aportando soluciones e ideas para la resolución de los pasajes más complejos. Este trabajo trata de dar una visión completa sobre el autor y la pieza seleccionada.

Palabras clave

Clarinete, piano, España, Julián Menéndez, *Introducción, andante y danza,* Banda Municipal de Madrid

Abstract

The work focuses on the figure of Julián Menéndez (1895-1975), a Spanish clarinetist and composer who developed his artistic life during the 20th century. It will review his career in the field of clarinet performance, achieving in this area the position of principal clarinetist of the “Banda Municipal de Madrid” and soloist of the Orquesta Sinfónica de Madrid and the Orquesta Nacional, in addition to concerts and recitals as a soloist and in chamber music. His career as a composer and his activity transcribing orchestral works for band ensembles will also be addressed, facets with which he achieved great success in his life. He made transcriptions mostly for the Banda Municipal de Madrid. These transcriptions included some highly complex works such as "The Rite of Spring," which continue to be referenced today.

In addition to the figure of Julián Menéndez, one of his most outstanding works will also be discussed: "Introducción, andante y danza" for clarinet and piano. This work is probably his most performed, being a fundamental piece in the Spanish clarinet repertoire. An analysis of it will be conducted, addressing different aspects such as tempo, harmony, melody, and internal structure. Based on this analysis, an interpretative proposal will be offered, complemented by a study routine to approach the work optimally, providing solutions and ideas for resolving the most complex passages. This work aims to provide a comprehensive view of the author and the selected piece.

Keywords

Clarinet, piano, Spain, Julián Menéndez, *Introducción, andante y danza,* Banda Municipal de Madrid.

Índice

1. INTRODUCCIÓN 1

1.1 Justificación 1

1.2 Objetivos 1

1.3 Antecedentes y estado de la cuestión 2

1.4 Metodología y estructura 3

2. CONTEXTUALIZACIÓN 5

3. JULIÁN MENÉNDEZ 8

3.1 Biografía 8

3.2 Obra 12

4. *INTRODUCCIÓN, ANDANTE Y DANZA* 16

4.1 Contexto 16

4.2 Análisis 16

4.3 Propuesta interpretativa 20

4.3.1 Estudio técnico de la obra 25

a. Rutina de estudio 26

b. Pasajes difíciles 27

5. CONCLUSIONES 33

BIBLIOGRAFÍA 35

APÉNDICE DOCUMENTAL 37

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES 46

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Justificación

La importancia en el tema del presente trabajo se basa en el interés por la música clásica española y más concretamente por la música para clarinete. La necesidad de elaborar el trabajo surge de la poca bibliografía que se encuentra en torno a Julián Menéndez y su obra que, aun siendo extensa, no cuenta con una gran literatura sobre ella. A pesar de la valía del clarinetista en su época, no es tan reconocido como otros músicos coetáneos, por lo que ahondar en su figura es necesario. Además de esta escasez de escritos sobre el compositor, la literatura sobre la obra seleccionada es aún menor. Esto sorprende ya que *Introducción, andante y danza*, es la obra más conocida e interpretada del autor, formando parte de la mayoría de las programaciones de los conservatorios españoles y como obra para numerosas pruebas a orquestas y para el Cuerpo de Músicas Militares[1].

De esta escasa bibliografía surge la imperiosa necesidad de la investigación, análisis y puesta en valor del autor y de su obra. Además de esto, se hace también necesaria la existencia de una propuesta interpretativa de la pieza además de una rutina de estudio técnico, ya que la obra entraña una gran dificultad para el intérprete.

1.2 Objetivos

Se establecen los siguientes objetivos para este trabajo:

- Contextualizar el papel del clarinete en la música española del siglo XX.
- Realizar una biografía básica de la vida de Julián Menéndez y su obra.
- Contextualizar y comprender el lenguaje compositivo de *Introducción, andante y danza* desde diferentes aspectos musicales.
- Elaborar una propuesta interpretativa a través de la contextualización y el análisis de la obra.
- Proponer una rutina para el estudio técnico de la obra.

[1] BOE nº110 de 9 de mayo de 2023, p. 64.377

1.3 Antecedentes y estado de la cuestión

En relación con la contextualización del siguiente punto solo se abarcará del año 1900 hasta el año 1950. Este periodo de tiempo se entiende que es el más relevante para el trabajo, ya que la vida activa de Julián Menéndez queda reducida en su mayoría a estos años. Antes del comienzo de siglo, su actividad como artista es muy reducida, al igual que a partir de mitad de siglo. Para el estudio de este período se tomará como referencia el libro *El repertorio camerístico español para clarinete y piano (1900-1950)*[2] de Francisco José Fernández Vicedo, donde se aborda históricamente el papel y repertorio del clarinete en España durante la primera mitad del siglo XX. En él, se encuentra un elemento perfecto para contextualizar el papel del clarinete en la época y el papel del compositor en cuestión. Además, se muestra un catálogo de obras compuestas en este período, dejando junto a la mención de las obras unos breves análisis de estas. También se antoja interesante debido a las biografías de autores que posee. Por tanto, se puede afirmar este libro posee las biografías y análisis más completos del repertorio clarinetístico hasta los años cincuenta.

Respecto a la investigación sobre la figura y vida de Julián Menéndez, existen dos publicaciones destacadas. La primera de ellas es una tesis doctoral *El clarinetista Julián Menéndez (1895-1975)*[3], realizada por Rocío Fernández Garín en 2017. Esta tesis concentra una gran cantidad de información, con numerosas y completas citas bibliográficas, que hacen de ella una gran base para la profundización en la figura del clarinetista y compositor. En esta publicación se encuentra una completísima biografía del compositor en la que se estudia en profundidad cada etapa de su vida. Además, ofrece un catálogo de obras, métodos y arreglos muy completo, con partituras de muchos de ellos. Existe un trabajo de Máster realizado por Carlos Enguídanos Campos, llamada *La obra para clarinete de Julián Menéndez*[4]. Este trabajo por motivos desconocidos no tiene acceso libre y el contacto con el autor es nulo, por lo que se descarta su uso para este trabajo.

---

[2] FERNÁNDEZ VICEDO, Francisco José. *El repertorio camerístico español para clarinete y piano (1900-1950).* 1ª ed. Málaga: Musikarte Ediciones, 2016. ISBN: 978-84-945539-0-5.
[3] FERNÁNDEZ GARÍN, Rocío. *El clarinetista Julián Menéndez González (1895-1975).* Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2017.
[4] ENGUÍDANOS CAMPOS, Carlos. *La obra para clarinete de Julián Menéndez.* Trabajo de máster, Universitat Politècnica de València, 2010.

Se encuentra también una importante referencia biográfica de Julián Menéndez en el disco *Clar i Net*[5], una grabación de audio-CD realizada por Enrique Pérez Piquer, clarinetista de la Orquesta Nacional de España, y el pianista Aníbal Bañados, publicado en 2004. En el libreto que acompaña al disco se halla una biografía sobre el compositor santanderino. Esta referencia posee un gran valor, ya que Enrique Pérez es seguramente la persona con más conocimientos sobre Julián Menéndez del panorama actual, debido a que fue alumno de Lucas Conejero, y de otros alumnos directos de Julián Menéndez. Lucas conejero tuvo una estrecha relación con el compositor, siendo alumno suyo durante la Guerra Civil. Esto se debió a que, durante la guerra, Julián Menéndez realizó una gira con la Banda por el levante, hospedándose en la casa donde vivía Lucas Conejero, a cambio de clases particulares de clarinete[6].

1.4 Metodología y estructura

El carácter del trabajo será de tipo histórico y performativo, ya que se llevará a cabo una investigación documental sobre la figura del compositor y su obra, a través de fuentes de información primarias y secundarias. El carácter performativo vendrá dado por la propuesta interpretativa y el plan de estudio técnico para la obra mencionada, estas dos con la finalidad de su interpretación en vivo.

Respecto a la metodología del trabajo será de búsqueda documental. Para realizar la biografía del autor se ha realizado una recopilación de artículos periodísticos y publicaciones en los que es mencionado Julián Menéndez. A esto se añade un trabajo de búsqueda en diferentes hemerotecas digitales, que amplían y complementan la biografía del compositor. Estas publicaciones se unen a las biografías citadas anteriormente para completarlas. Las publicaciones encontradas sirven para crear una línea biográfica muy clara, recorriendo las bandas y orquestas en las que participó y gran parte del repertorio que interpretó como solista y en cámara. Para la enumeración y catalogación de su obra el método empleado será el mismo.

---

[5] PÉREZ PIQUER, Enrique y BAÑADOS LIRA, Aníbal. *Clar i net. Julián Menéndez. Obras para clarinete y piano.* CD. DAHIZ produccions. Valencia, 2004

[6] J.J. DOMENECH, comunicación personal, 22 de febrero de 2024

La estructura del propio trabajo queda dada por los objetivos y las metodologías expuestas, quedando en evidencia sus relaciones entre sí. Los dos primeros bloques se basan en el uso de la metodología historiográfica, mientras que el último bloque se centra en la parte performativa del trabajo. Así, los bloques se dividen de la siguiente manera:

El primero de los bloques se centra en una contextualización tanto de la situación política como, de manera principal, del papel del clarinete en la música del siglo XX. Este bloque es de vital importancia para situar los elementos principales antes de abordarlos por completo. Se estudiarán diferentes compositores y obras que se compusieron en este período.

El siguiente gran bloque versará sobre la figura de Julián Menéndez. Este tratará de dar una biografía completa sobre él y su obra, narrando cronológicamente su vida y el desarrollo de su figura como clarinetista y compositor. Además, esta biografía se completará con artículos de periódicos de la época, en los que se encuentra gran parte de su actividad. También, se hará un recorrido por su obra como compositor y transcriptor, dejando así un pequeño catálogo con sus obras más importantes y conocidas para diferentes instrumentos y formaciones.

El último gran bloque es el que relaciona de forma directa con el carácter performativo del trabajo. En este bloque se analizará la pieza propuesta, estableciendo una interpretación basada en ese análisis y en las bases estilísticas del período. Esto se complementará con una rutina de estudio técnico de la obra, abordando diferentes técnicas de estudio y un trabajo pormenorizado de los pasajes más exigentes de la obra. Para acabar con este bloque se harán unas pequeñas consideraciones estilísticas de la obra analizada.

2. CONTEXTUALIZACIÓN

Antes de comenzar con la biografía del autor y el análisis de su obra se entiende que es necesaria una contextualización del papel del clarinete en la música española de la primera mitad del siglo XX. Como se ha comentado en el estado de la cuestión, se abordará desde 1900 a 1950, dado que estos son los años en los que se centra la vida activa musical del compositor.

Primeramente, cabe mencionar la posición de la composición del clarinete a nivel internacional, ya que esta está ligada a la situación en España. Durante estos años fueron compuestas varias obras que se podrían denominar "obras maestras", y que pasaron a formar parte del repertorio como piezas clave. Nos referimos a piezas como puede ser la afamada *Rapsodia* de Claude Debussy a las *Five Bagattelles* compuestas por Finzi para clarinete y piano, entre otras muchas. Esto podría haber supuesto un opacamiento del repertorio español de la época, que fue muy extenso y de enorme calidad, pero que cayó, gran parte, en el olvido.

En el ámbito nacional, destacan dos figuras en la composición para clarinete por encima del resto a nivel de producción. Estos dos son Miguel Yuste y Julián Menéndez. Ambos poseen un mínimo de ocho composiciones para clarinete durante este período[7]. Este hecho se ve totalmente relacionado con la importancia que tuvieron los compositores en el desarrollo del clarinete en España, postulándose como las dos figuras más importantes del instrumento en el país en el siglo XX, solo pudiendo compararse con Antonio Romero y Andía, cuya actividad se desarrolla en el siglo anterior. Centrándonos en la producción para clarinete de esta época se pueden encontrar dos grupos de obras bien diferenciados entre sí[8]. La primera agrupación está conformada por obras cuya finalidad es la demostración de virtuosismo, ya sea para un concurso o una oposición. En este tipo de obras, el significado y la profundidad musical pasan a un segundo plano, dando paso así a un gran virtuosismo. Estas obras se caracterizan por pasajes complejos en articulación, digitación o flexibilidad, exprimiendo el registro del clarinete al máximo y poniendo al límite la técnica propia del instrumento. Las

[7] Anexo B. Catálogo de obras de Julián Menéndez

[8] FERNÁNDEZ VICEDO, Francisco José. *El repertorio camerístico español para clarinete y piano (1900-1950).* 1ª ed. Málaga: Musikarte Ediciones, 2016. ISBN: 978-84-945539-0-5

partes de piano pasan a ser meros acompañamientos armónicos, con escaso interés como solista, dejando el máximo espacio posible al solista. Algunas piezas que destacan de este grupo son: *Solo de Concurso Op.39* de Miguel Yuste, compuesto para una oposición de clarinete en la Banda Municipal de Madrid; Primer, segundo y tercer estudio de los *Seis Estudios de Concierto* de Julián Menéndez, compuestos entre 1945 y 1947, teniendo como objetivo unas oposiciones para la Banda Municipal de Madrid. El siguiente grupo es el conformado por obras que su meta es la de introducirse en el repertorio clarinetístico habitual para conciertos. Este tipo de obras se diferencian en algunos aspectos de las antes mencionadas. Las piezas poseen una construcción de melodías mucho más interesantes, aportando un papel del piano mucho más protagonista, sin ser un mero acompañante. Estas disponen de estructuras más complejas y ya no se busca tanto el virtuosismo en sí mismo, sino que este se pone al servicio de la armonía, la estructura y la melodía. Es importante mencionar que, aunque el virtuosismo no es el objetivo principal de la obra, el nivel de exigencia técnica para el intérprete es muy elevada. El aspecto aludido es muy latente sobre todo en las obras Julián Menéndez, pues algunas de sus obras poseen pasajes realmente difíciles, que llevan la técnica del instrumento a su máxima expresión. Las obras de Menéndez suponen un gran reto debido a que su virtuosismo se extiende por todos los ámbitos del clarinete, con digitaciones muy rápidas y dificultosas, articulaciones cortas y rápidas, flexibilidad en la articulación y el fraseo, pasajes repletos de alteraciones accidentales y grandes contrastes entre *pianos* y *fortes.* La escritura de Menéndez es particular también por el uso del piano, ya que, a diferencia de otros compositores del repertorio, éste hace empleo del piano como un mero acompañante en toda su obra. En este bloque de obras se pueden encontrar las más destacadas e interpretadas del repertorio español: *Capricho Pintoresco Op.41* de Miguel Yuste, dedicada "al notable clarinetista Julián Menéndez; *Vibraciones del Alma Op.45* e *Ingenuidad,* ambas de Miguel Yuste. Por parte de Julián Menéndez destacan: *Solo de Concierto, Fantasía-Capricho* e *Introducción, Andante y Danza*[9].

Otros autores destacados de este período son: Bartolomé Pérez Casas, Juan Vives Molas, Mariano San Miguel, Luis Torregrosa y Roberto Gehard.

---

[9] FERNÁNDEZ VICEDO, Francisco José. *El repertorio camerístico español para clarinete y piano (1900-1950).* 1ª ed. Málaga: Musikarte Ediciones, 2016. ISBN: 978-84-945539-0-5

Analizando el repertorio de la época se puede ver gran influencia de varios elementos, siendo la música popular seguramente el más influyente. La influencia de la música popular es una constante en las obras de estos años. Esto se puede ver en los diseños de acompañamiento del piano, que en muchas ocasiones emulan ritmos de bailes populares. La influencia de la zarzuela en esta generación de compositores es obvia. Esta influencia es palpable en el lirismo de algunas melodías o en los diseños del acompañamiento del piano. Otras de las grandes influencias para algunos de los compositores, especialmente para Julián Menéndez, fueron las corrientes neoclásicas y neorrománticas. Estas corrientes se oponen a otras como el serialismo, el dodecafonismo y otras corrientes atonales. La mayoría de la producción española en general, y por ende la producción para clarinete, bebe de estas corrientes neoclásicas, neorrománticas e incluso impresionistas, tanto en el ámbito armónico como formal[10].

Se puede concluir, por tanto, que la producción española de la primera mitad del siglo XX se nutre en su mayoría de la influencia de los géneros populares patrios y de las corrientes más extendidas de la época como el impresionismo o el neoclasicismo. De esta amalgama de estilos nace esta música tan característica, que se refleja de forma excepcional en Miguel Yuste y en Julián Menéndez.

[10] FERNÁNDEZ VICEDO, Francisco José. *El repertorio camerístico español para clarinete y piano (1900-1950).* 1ª ed. Málaga: Musikarte Ediciones, 2016. ISBN: 978-84-945539-0-5

3. JULIÁN MENÉNDEZ

3.1 Biografía

Gervasio Julián Menéndez González nace en la ciudad de Santander. La fecha concreta de su nacimiento no se sabe con exactitud, ya que esta difiere en todos los documentos oficiales en los que se menciona. En el padrón de la ciudad de Bilbao perteneciente a 1895 aparece el nombre de Julián, del que se menciona que nace el 30 de enero de 1894. En la partida de nacimiento y bautismo consta que la fecha es el día 1 de febrero de 1895, mientras que en la partida de defunción se pone de fecha de nacimiento el 28 de enero del mismo año. Por ello no se puede establecer una fecha exacta. [11]

Sus padres se mudaron a la ciudad de Bilbao cuando Julián estaba recién nacido. En el año 1904 ingresa como alumno en la Academia de la Banda Municipal de Bilbao, tomando clases de requinto con Pablo Fernández, y de solfeo con Marcelino Amenábar. En su examen final del segundo curso obtuvo sobresaliente en todas las materias, consiguiendo dos diplomas y dos medallas doradas, calificaciones que mantendría el resto de los cursos que realizó. El tribunal le propuso como alumno "meritorio", y con esa proposición entró a formar parte de la Banda Municipal de Bilbao. En esta banda consiguió un ascenso como músico de tercera, teniendo así una plaza retribuida. Con este ascenso se le concedió un requinto nuevo sistema Boehm, el cual le dieron en 1906. En 1909 consigue la plaza de solista tras la dimisión de un compañero de la Banda, además de pasar a la plantilla de profesores de la academia en 1911.[12]

El día 16 de diciembre Julián Menéndez realiza un concierto en el que interpretó el *Quinteto con Clarinete en La Mayor Kv.581*, con el que consiguió el que pudiera ser su primer gran éxito, como podemos ver en un artículo de la *Revista Musical* de Bilbao[13]:

---

[11] FERNÁNDEZ GARÍN, Rocío. *El clarinetista Julián Menéndez González (1895-1975).* Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2017.
[12] Ibidem, pp. 11-21
[13] ELÍAS, Antonio. Movimiento musical de España y el Extranjero. *Revista Musical.* Bilbao: Diciembre de 1913, 12(5), p. 270. ISSN 1889-8599

> El quinteto del clarinete fue, sin duda, por parte del público, el éxito de los conciertos, y una revelación del joven clarinetista de la Banda Municipal, don Julián Menéndez. La tierna amabilidad y la gracia cortesana de Mozart levantaron tempestades de aplausos. La interpretación, muy buena.

El año siguiente realizó otro concierto con la sociedad de conciertos, cosechando un gran éxito, dándose cada vez más a conocer. En la *Revista Musical Hispano-Americana* encontramos un comentario sobre el concierto en cuestión[14]:

> Dos muchachos de dotes nada ordinarias, Benito Alfaro y Julián Menéndez, se lucieron extraordinariamente en esta composición, como antes se habían hecho aplaudir, el primero en el *Minueto* de Orfeo, y el segundo en el Quinteto con clarinete de Mozart, que ejecutó con sus compañeros de la Sociedad de Música Clásica. Este joven, sobre todo, que va se había hecho notar en los conciertos de la Sociedad que acabo de nombrar, posee un sonido absolutamente delicioso, y un dominio del instrumento que le envidiarían muchos profesores.

En junio del mismo año se convocó una plaza de clarinete de primera clase para la Banda Municipal de Madrid, tras la dimisión de uno de sus componentes. Para la oposición se pidió como obra obligada la obra de Miguel Yuste Moreno *Solo de concurso Op.39*. Julián Menéndez obtuvo la plaza por unanimidad del jurado, el cual estaba formado entre otros por el mismo Miguel Yuste, subdirector de la banda. Al trasladarse a Madrid continuó sus estudios en el Real Conservatorio de Madrid bajo la tutela de Miguel Yuste Moreno. Con él, acabó sus estudios en 1918 con las máximas calificaciones posibles y con el reconocimiento del Premio Final de Carrera[15].

En los primeros años en la banda Julián Menéndez se fue labrando una gran reputación, hasta convertirse en uno de los músicos españoles más importantes del momento. Ejemplo de esto es un comentario de un concierto realizado en febrero de 1917[16]:

> En la segunda parte se ejecutó el *Trio patético,* para clarinete, fagot y piano, de Glimka, que se escuchó con atención y agrado extraordinarios por la sencillez y espontaneidad con que están desarrolladas las bellas ideas musicales de la obra. Los

---

[14] ZUBIALDE, I. Bilbao. *Revista Musical Hispano-Americana.* Madrid: Febrero de 1914, nº 2(4), p. 14. ISSN 1889-8521

[15] FERNÁNDEZ GARÍN, Rocío. *El clarinetista Julián Menéndez González (1895-1975).* Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2017.

[16] R. DE C. Informaciones de Madrid. *Correspondencia de España.* Madrid: Febrero de 1917, nº 21.566, p. 4. ISSN 1137-1188

> ejecutantes, D. Julián Menéndez (clarinete), D. Ignacio López (fagot) y D. Antonio Álvarez (piano), fueron felicitadísimos por la admirable interpretación que dieron al *Trio* del músico ruso.

La actividad artística de Julián Menéndez se desarrolló sin pausa, formando parte de varias orquestas durante su vida. En un artículo de una revista musical encontramos una mención al clarinetista como miembro de la Orquesta Filarmónica[17]:

> La señorita Pilar Bayona, joven pianista cuyas aptitudes le reportarán gran provecho cuando su talento haya madurado, tocó en el concierto celebrado el 27 de Febrero varias obras de compositores españoles: Turina, Usandizaga, Esplá, Granados y Albéniz; y los señores don Julián Menéndez (clarinete de la Orquesta Filarmónica), don Inocente López (fagot de la misma Orquesta) y el pianista don Antonio Álvarez tocaron, en la misma sesión musical, una obra de Glinka, la titulada *Trio patético.*

Durante los posteriores años, la vida artística del clarinetista se mantiene constante, ya sea con la Banda Municipal, con orquestas o grupos de cámara. Destacan, por ejemplo, los conciertos siguientes: El 12 de enero de 1922, tocando el septimino de Beethoven, el 14 de agosto de 1925 tocando obras de Yuste y Lefebvre, el 27 de noviembre de 1928 tocando el *Octeto* de Schubert junto al cuarteto Zimmer de Bruselas, y su participación como jurado, junto a Ricardo Villa y Miguel Yuste en un concurso para la composición de un intermedio para banda, organizado por la Comisión de Festejos de Santa Cruz de Tenerife. Pero destaca de entre las demás su participación con la Orquesta Sinfónica de Madrid, interpretando el *Concierto para Clarinete Kv.622* de W.A. Mozart el 7 de abril de 1932, como se ve en el diario *Luz*[18]:

> Fue intérprete del "Concierto" de Mozart de clarinete solista de la Sinfónica, Julián Menéndez, artista de gran clase, que todos los grandes compositores y directores extranjeros que han desfilado por el atril de nuestra magnifica orquesta han reconocido sin rival. Su triunfo ha sido tan grande como merecido por la perfección de su técnica y de su estilo y por la belleza de su sonido.

Durante la Guerra Civil la actividad de la banda continuó su curso con giras por la Comunidad Valenciana y Cataluña. En este período Julián Menéndez se adhiere a la creación

---

[17] SUBIRÁ, José. Sociedad Nacional de Música. *Revista Musical Hispano-Americana*. Madrid: Marzo de 1917, nº 3, p. 16. ISSN 1 1889-8521

[18] BACARISSE, Salvador. Los conciertos de la semana. *Luz.* Madrid: 7 de abril de 1932, nº 79 Año 1, pp. 8-9. ISSN 2487-1281

de la Orquesta Nacional de Conciertos, que sería el germen de la futura Orquesta Nacional de España. Esta orquesta se crea en Cataluña, zona controlada por el bando republicano. Su creación se planeó desde 1937, pero fue finalmente el 2 de febrero de 1938 cuando se publicaron los nombres de los profesores que formaban la orquesta, quedando el compositor como clarinetista solista. Sobre esta orquesta se encuentra un artículo sobre su primera actuación en abril de ese mismo en el Teatro Nacional de Catalunya, en el diario Euskadi[19]:

> Con inmensa satisfacción asistimos ayer a la presentación de la Orquesta Nacional de Conciertos, verificada en el Teatro Nacional de Catalunya (…) La calidad de sus elementos integrantes es excelente en sus tres secciones; cuerda, madera y metal, dando una sensación de empaste admirable. en el que nadie adivinaría la procedencia de elementos artísticos, de escuelas y procedimientos bien diferentes entre sí.

Otra orquesta de la que formó parte fue la Orquesta de Radio Nacional de España, que según una publicación en enero de 1947 tendría a Julián Menéndez como clarinete primero[20]. En este momento Julián Menéndez era el clarinetista más importante del momento y su éxito era continuado, hasta que la guerra acabó.

Con el final de la guerra se comenzó el proceso de "depuración" por parte del nuevo régimen, eliminando cualquier vestigio de ideologías contrarias a las administraciones públicas. Los primeros investigados fueron los artistas, que eran considerados en su mayoría "rojos". A Julián Menéndez se le acusó de ser desleal al régimen y se le comenzó a investigar. Esta investigación se intensificó tras la denuncia de un compañero de la Banda Municipal de Madrid, Álvaro Mont. Este era el trompista primero de la banda junto con el que el clarinetista compartió un gran número de años dando conciertos y recitales en grupos de cámara. El proceso finalizó el 9 de septiembre de 1943, declarando a Julián Menéndez contrario al régimen y con una sanción que le impidió tener puestos de mando y confianza durante seis años. Estos años de investigación fueron los peores en la vida del clarinetista, siendo perseguido, juzgado e incluso denunciado por su compañero trompista, con el que había compartido escenario innumerables veces. El sentimiento de traición hizo mella en el compositor, afectando directamente en su estado de salud. Relacionado con esto, en el futuro

---

[19] DE ARANA, Ramón. Magnífica presentación de la "Orquesta Nacional de Conciertos". *Euskadi.* Barcelona: 9 de abril de 1938, p. 4. ISSN 2530-5298

[20] BOE nº 17 de 19 de enero de 1947, p. 437.

desarrollaría una esclerosis que padeció durante el resto de su vida. A esto se le suma la muerte de su referente, compañero y amigo Miguel Yuste, el día 8 de abril de 1947. Un año después, en julio, el clarinetista renuncia al puesto de solista de la Banda debido a su estado de salud. Este estado de salud puede estar relacionado con la sordera que desarrolló al final de su vida[21].

En el año 1955 se declara al clarinetista inútil para el puesto y ese mismo año se presenta la jubilación de Julián Menéndez como músico de la Banda Municipal de Madrid. Unos meses después de su jubilación, la ciudad de Madrid le hace entrega al compositor de la medalla de plata, en reconocimiento a los servicios prestados como clarinete solista durante tantos años en la Banda Municipal.

Tras su jubilación, el clarinetista lleva una vida mucho más tranquila, en la que se dedica a escribir y disfrutar de su familia. En estos años también imparte clases particulares en su domicilio a alumnos que se lo solicitaban, siempre de forma gratuita. Tras la muerte de su hija Rufina María Luisa el 2 de noviembre de 1975, el estado de salud de Julián Menéndez empeoró debido al duro varapalo. Finalmente, el 30 de diciembre de 1975, con ochenta años, fallecía Don Julián Menéndez, debido a la arterioesclerosis que sufría[22].

3.2 Obra

Julián Menéndez, a parte de su faceta como un exitoso clarinetista, también desarrolló su faceta como compositor. Su obra se centró en su mayoría en la escritura para clarinete, especialmente la formación de clarinete y piano, aunque abarcó un gran número de géneros, demostrando así su capacidad y calidad en la composición y la escritura para un gran número de instrumentos.

Su escritura para clarinete es muy personal y única. Seguramente debido a su gran destreza con el instrumento sus obras para clarinete poseen un virtuosismo inusual. Esto se

---

[21] FERNÁNDEZ GARÍN, Rocío. *El clarinetista Julián Menéndez González (1895-1975)*. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2017.
[22] Ibidem, p. 21

complementa con una escritura totalmente idiomática con cromatismos, escalas y arpegios. Sus composiciones para clarinete están formadas por algunos de los pasajes más difíciles de la escritura para este instrumento, llevando al extremo todos sus aspectos técnicos, como son la columna de aire, la articulación en todos los registros, la digitación y los portamentos. A todo esto, se añade la gran expresión musical que posee la música de Julián Menéndez, demostrando el enorme conocimiento sobre el instrumento que poseía. A esta dificultad técnica se le suma las tonalidades tan complicadas que utiliza, con gran número de alteraciones, que se puede achacar al gran número de obras sinfónicas que interpretó con la banda, en la que no se utilizaba el clarinete en *La*.

Su primera composición, *Concierto para clarinete y piano*, data del año 1912. Esta guarda un gran parecido con el *Primer solo de concierto*, compuesto por seguramente el más gran maestro del clarinete español Antonio Romero y Andía. Su siguiente obra, de 1913, es su *Mazurka-Capricho*, compuesta para clarinete y pequeña banda.

En 1920 y 1921 compone las dos últimas obras de este período: *Solo de Concierto* y *Fantasía-Capricho*, dedicadas a Pablo Fernández, su primer maestro y Miguel Yuste respectivamente. Esta última obra se utilizó como material de oposición a la Banda Municipal de Música de Santander en el año 1954: «Obras impuestas. — Clarinetes; Fantasía Capricho. De don Julián Menéndez. —Fliscorno: «Zweites Konzertstück». Esdur.Op. 12, de W. Brandf.» (BOE 1954/325). También se encuentra interpretado el *Solo de concierto*, en un ciclo de conciertos organizados por la Fundación Juan March, llamado *El clarinete en España*, interpretado por Jesús Echeverría con el clarinete y Carlos Apellániz con el piano[23]: No es hasta 1952 cuando retomaría la composición para clarinete y piano con su obra más conocida, y sobre la que versa este trabajo, *Introducción, andante y danza*. Dedicada a Wallace R. Tenney, clarinetista y editor de la revista *Woodwind*, donde Julián Menéndez escribió dos artículos sobre la enseñanza del clarinete en España en los meses de abril y

[23] ECHEVERRÍA, Jesús y APELLÁNIZ, Carlos. (12 de febrero de 2005). *El clarinete en España (Segundo concierto)* [Concierto]. Fundación Juan March, Conciertod del Sábado, Madrid, España.

mayo de 1953[24]. Como es lógico, se hablará mucho más en profundidad de esta obra más adelante, al ser el motivo principal del texto.

La última obra de este tipo es *Contemplación*. Es una rara avis en el catálogo para clarinete y piano de Julián Menéndez, siendo una obra muy expresiva sin contener un gran virtuosismo técnico.

El siguiente gran tipo de obras son sus estudios. En este tipo se diferencian dos categorías, los que llevan acompañamiento de piano y los que son de clarinete solo. Respecto a los estudios con acompañamiento de piano destacan los *Seis estudios de concierto,* estos fueron escritos para unas pruebas para la Banda Municipal de Madrid. Su siguiente obra para comentar es *24 estudios técnicos y modernos (ocho con acompañamiento de piano)*, como se indica en el mismo título solo ocho de los *24 estudios* llevan acompañamiento de piano, siendo estos los números 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21 y 24. Estos *24 estudios* son estudios técnicamente muy difíciles y con una gran extensión, considerando que son estudios técnicos. Como estudios que no llevan acompañamiento destacan los *18 estudios característicos (difíciles) para clarinete solo*. Como se ve en el mismo título la dificultad de estos estudios es enorme. Los últimos estudios que comentar son los *32 estudios de perfeccionamiento*, estos son transcripciones Chopin, Schumann y Mendelssohn, y los cuales están dedicados a su hermano Antonio.

Julián Menéndez también escribió obras para otros instrumentos como violín, violonchelo, flauta, piano, etc. Entre todas estas obras la que más destaca es *Lamento y tarantela*, para saxofón y piano.

Escribió también obras para banda y orquesta. Para banda la mayoría de su producción se basa en pasodobles, destacando *La copla del niño* y *Los dos Kikos*, editados por Editorial Música Moderna. De su corta producción de orquesta destaca *Cuadros populares*.

---

[24] PÉREZ PIQUER, Enrique y BAÑADOS LIRA, Aníbal. Clar i net. Julián Menéndez. Obras para clarinete y piano. CD. DAHIZ produccinos. Valencia, 2004

El último apartado a tratar sobre su obra son los arreglos que realizó para la Banda Municipal de Madrid de piezas orquestales. Esta actividad la comienza en 1928 y abarca un total de noventa arreglos aproximadamente. Las transcripciones eran de autores de todas las épocas, entre los que destacan Rimsky-Korsakov, Turina, Tchaikovsky, Verdi, Stravinsky o Kodaly. La transcripción del autor más conocida fue *La Consagración de la Primavera* de Igor Stravinsky. Esta fue estrenada el 23 de marzo de 1955, en un concierto realizado con motivo de la visita del compositor ruso a Madrid. Esta transcripción es la única aprobada por Igor Stravinsky, que quedó muy sorprendido por su calidad. En la crónica del diario ABC se puede ver el gran éxito que supuso[25]:

> Claro que es por la coincidencia de tres factores indispensables: el acierto -fruto de la competencia y tenacidad, conocimiento de los medios y abnegación- del transcriptor, Julián Menéndez, ilustre solista de clarinete; la maestría de Jesús Arrámbarri, que dirigió con una seguridad pasmosa, preciso, fácil, pleno de voluntad; la extraordinaria clase de la Banda misma, que puede constituir, en buena lógica, un motivo de orgullo para el pueblo madrileño que la disfruta.
> Una versión así de La Consagración de la primavera sólo con muchas, muchísimas horas de ensayo, incluso habida cuenta del tríptico de virtudes ya expuesto, puede llevarse a término. Por ello, en la rueda cordial de felicitaciones y aplausos -el director y sus colaboradores; los instrumentistas a su maestro; el público a todos- sumo los míos.

Con todo este catálogo, Julián Menéndez se muestra como un compositor con gran habilidad en la escritura y con estilo muy personal. Su obra recorre un gran número de instrumentos y formaciones, pero es en la escritura para clarinete donde alcanza la excelencia.

[25] FERNÁNDEZ CID, Antonio. La Banda Municipal y su consagración de la primavera. *ABC.* Madrid: 24 de marzo de 1955, p. 46. ISSN 1136-0143

4. *INTRODUCCIÓN, ANDANTE Y DANZA*

4.1 Contexto

La obra fue compuesta en 1952, y está dedicada a Wallace R. Tenney, tal y como se puede ver en la primera página de la partitura «A Wallace R. Tenney. Ilustre maestro y notable clarinetista». Este mismo era editor de la revista *Woodwind* de Nueva York, en la cual Julián Menéndez escribe dos artículos sobre la enseñanza del clarinete en España, correspondiendo a las publicaciones de abril y mayo de 1953.

Julián Menéndez escribe esta obra en el ocaso de su carrera en la Banda Municipal de Madrid, unos años antes de su jubilación. En el momento de la escritura de esta obra, el autor poseía ya gran parte de su catálogo para clarinete, como son *Fantasía-Capricho* o sus *Seis estudios de concierto.* Se puede observar una gran influencia de estas dos obras en *Introducción, andante y danza*, siendo esta última un claro consecuente de toda su escritura anterior.

Esta es su obra más conocida e interpretada, siendo un símbolo del repertorio para clarinete español. Se puede encontrar en casi todas las programaciones de conservatorios españoles, habiéndose realizado como mínimo tres grabaciones en CDs. Se interpreta también en un gran número de concursos y recitales, formando parte además de la mayoría de las convocatorias, como obra obligatoria, para los puestos de Oficial y Suboficial de los Cuerpos de Músicas Militares de España.

Todo esto hace ver la importancia que esta obra posee en el repertorio clarinetístico español, siendo una de las piedras angulares de este mismo.

4.2 Análisis

Habiendo sido analizada la obra se pueden establecer las siguientes conclusiones del análisis:

Estructuralmente la pieza es muy clara y queda realmente definida en su título. La primera sección es la introducción, que es donde se expone el tema principal. Este se presenta de manera muy espontánea, en un carácter fuerte y vivo, con un acompañamiento de piano con golpes muy disonantes de segundas, un recurso similar a los *clusters*. Este carácter se va

relajando hasta el final de la introducción. El centro tonal de esta sección es *Solb.* Destaca el empleo de acordes vacíos sin tercera, propios del impresionismo y del neoclasicismo.

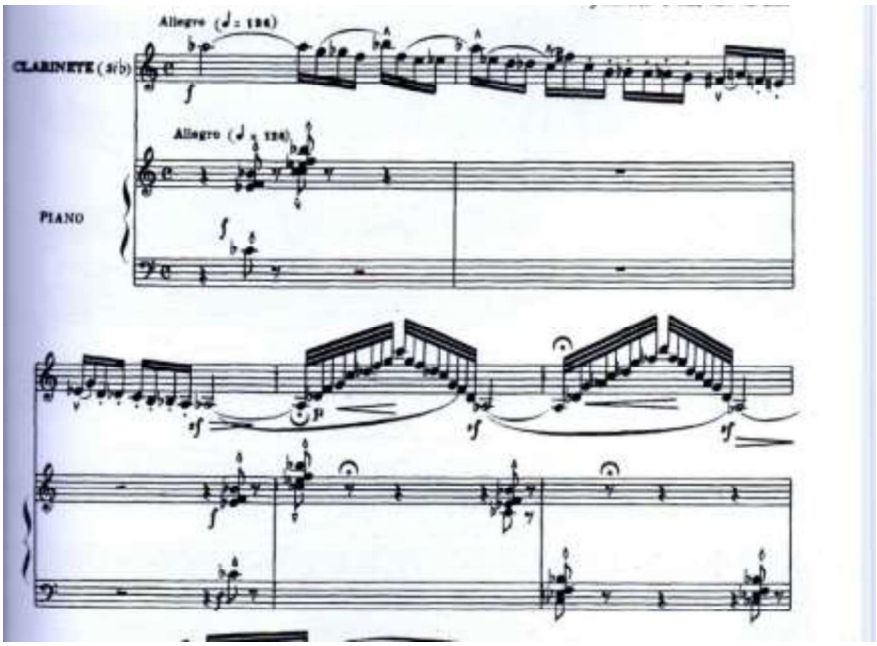


Ilustración 1. *Introducción, andante y danza*[26], cc. 1-5

Seguidamente aparece el *andante*, aunque la indicación es de *lento,* una decisión muy llamativa por parte del autor. La melodía principal usa el tema expuesto en la introducción, pero dándole un carácter muy distinto, mucho más melódico y *legato.* Esta sección (A) se desarrolla desde el compás 11 hasta el 42, siendo los centros tonales principales Mib y Solb, tomando el primero como el más importante. En la primera subsección (a), que abarca de los compases 1 al 23, se alternan las partes lentas con las animadas, dando paso a una estructura algo caótica, como si la obra poseyese una doble personalidad. Toda esta parte irá creciendo en intensidad hasta desembocar en la cadencia perfecta del compás 23. En esta primera subsección destaca el uso de acordes con sexta añadida, distintivo del impresionismo. La cadencia final queda resaltada por el compás de cinco por cuatro antes de la misma.

[26] MENÉNDEZ GONZÁLEZ, Julián. Introducción, andante y danza. Madrid: Unión Musical Ediciones, 1952. Todas las ilustraciones posteriores del trabajo serán sacadas de esta misma edición de la partitura.

La siguiente subsección (b) se constituye de los compases 24 al 35. En esta sección, la escritura cambia y se hace un gran empleo de la escala pentatónica y los acordes de sexta añadida, distintivos una vez más del impresionismo. El centro tonal es Solb hasta los compases 30 y 31, en los que se ve interrumpido por una ruptura a Do. En esta parte, melódicamente se utiliza el arpegiado y la fragmentación motívica. La siguiente subsección (a´) es una pequeña reexposición de la parte anterior acabando en una cadencia a *Mib*, esta vez sin cambiar de compás.

La sucesiva sección (B) abarca de los compases 43 al 70. En este fragmento se presenta el tema secundario, que se encuentra en la tonalidad de Mib, esta vez en modo mayor, contrastando con la primera sección. Además del cambio tonal, se produce también un cambio agógico: *Poco animado*. Este tema, presentado en los compases 43 y 44, va apareciendo en diferentes tonalidades sin ningún tipo de proceso modulatorio, lo que crea cambios de tono bruscos que le dan a esta parte un gran dinamismo. En el compás 50 vemos un cambio drástico en la articulación del clarinete y en la armonía, iniciando una modulación cromática hacia SolbM. Con la modulación el tema lo coge el piano y el clarinete pasa a llevar un papel acompañante. A partir del compás 59 se inicia una progresión cromática que viene acompañado de un *crescendo* y un aumento de la velocidad hasta desembocar en el compás 64, con el nuevo tema. Desde el violento se va calmando el carácter hasta el compás 70, que sirve de transición a la cadencia.

En la cadencia (compases 71-83) se utilizan numerosos acordes alterados, haciendo que solo se perciban claramente los tonos de Mib y Solb. Esta sección es la más virtuosa y destaca el tipo de escritura del autor, alternando constantemente cambio de velocidad a través de equivalencias entre figuras. La cadencia finaliza con un enlace elaborado con material anterior, y que sirve a su vez de introducción para la nueva sección.

Esta sección que comienza en el compás 84 es la danza, que abarcara del compás 84 al 247. La primera subsección (c) comienza en el tono de Mibm. El piano realiza un acompañamiento de tiempo y contratiempo, presentando a su vez el tema principal, ligeramente modificado para esta sección. Seguidamente el clarinete coge el testigo del piano con el tema principal, comenzando en el compás 109 un proceso de elaboración motívica, que nos llevará por diferentes tonalidades: La, Lab, Mi y Mib, hasta modular a SolbM, tonalidad afianzada en el compás 137, donde vuelve a aparecer el tema, esta vez con una

variación armónica. Esta primera subsección se cierra en el compás 144 tras una cadencia perfecta a Solb. La segunda subsección (d) de la danza (compases 145-217) trae un cambio de tempo, *más tranquilo*, y un cambio de tono a ReM, una tonalidad muy alejada de la anterior, que genera una gran sorpresa al oyente. Se vuelve a utilizar el tema secundario, que se irá elaborando y apareciendo en distintas tonalidades, como en el compás 156, que aparece en el piano en la tonalidad de LabM, sin ningún tipo de proceso modulatorio. En el compás 167 se produce una cadencia perfecta a Mi, esta cadencia se une a un cambio de carácter (*dulce)*. En el compás 171 se produce una modulación cromática a Lab. En el compás 175 modula a La y volviendo a Lab en el compás 184. En el compás 185 se inicia una progresión cromática, que viene acompañada de una indicación de *animando poco a poco*, intensificándose el carácter hasta desembocar en el compás 194, con la llegada a Mib. La tonalidad se reafirma en los compases 202 al 204, a través de una cadencia mixta I-IV-V-I. En los compases siguientes se produce una transición hasta la vuelta del tema principal en el compás 218, comenzando la nueva subsección (c´)

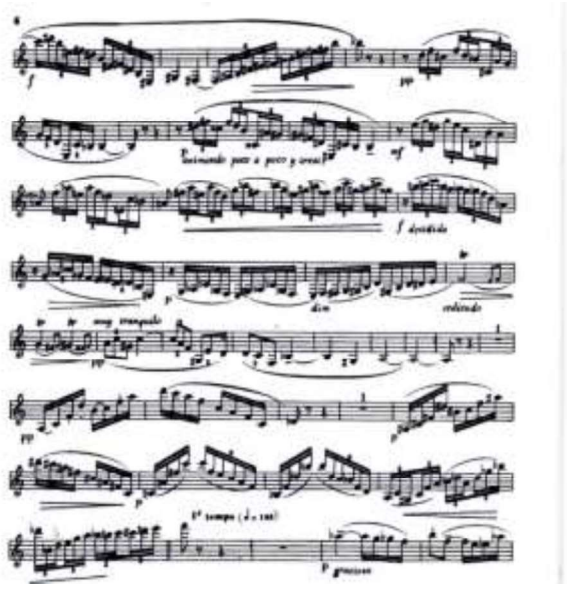


Ilustración 2. *Introducción, andante y danza*, cc. 181-221

Esta subsección completa la estructura y tras una progresión modulante que pasa por los tonos de Mib, Lab y finalmente Solb, tonalidad que se reafirma en una cadencia perfecta que da lugar a la coda en el compás 248.

La sección de la coda es la última de la obra y comprende del compás 248 hasta el 280. Esta sección coge un *tempo* más vivo y que utiliza el tema principal, cambiando la figuración en

tresillos y con una articulación en *staccato.* Este tema se repite en Reb, y deja paso a una pequeña progresión que pasa por La y Reb, que se enlaza con otra que abarca las tonalidades de Reb y Mib, este cambio, por modulación cromática. Esta progresión utiliza el tema secundario, elaborándolo y utilizando la fragmentación motívica para aumentar el ritmo interior. Todo esto se apoya en una nota pedal de tónica. Esta progresión culmina en el clímax, en el compás 270, en un Lab, siendo la nota más aguda de la obra, perteneciendo a un acorde aumentado. En el compás 273 se encuentra un *piano* que servirá para encarar los compases finales mediante una progresión cromática que desemboca en el compás 277 donde se halla la cadencia final en la tonalidad de MibM con la que acaba la obra.

A continuación, se deja una tabla con la estructura formar de la obra:

<table>
<tr><td>Introducción
cc. 1-10</td><td colspan="4">Sección I (Andante)
cc. 11-70</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Solb</td><td colspan="3">Subsección A
cc. 11-42
Mib-Solb</td><td rowspan="2">Subsección B
cc. 43-70
Mib-Solb-Mib</td></tr>
<tr><td>a
cc. 11-23
Mib-Solb</td><td>b
cc. 24-35
Solb-Mib</td><td>a´
cc. 36-42
Mib</td></tr>
</table>

Tabla 1. Análisis de *Introducción, andante y danza*, primera parte.

<table>
<tr><td>Cadencia
cc. 71-83</td><td colspan="3">Sección II
cc. 84-247</td><td>Coda
cc.248-280</td></tr>
<tr><td>Mib-Solb-Mib</td><td>c
cc. 84-144
Mib-La-Lab-Mi-Mib-Solb</td><td>d
cc.145-217
Re-Lab-Mi-La-Lab-Mib</td><td>c´
cc. 218-247
Mib-Lab-Solb</td><td>Solb-Reb-La-Reb-Mib</td></tr>
</table>

Tabla 2. Análisis de *Introducción, andante y danza*, segunda parte.

4.3 Propuesta interpretativa

El comienzo de la obra debe de ser muy espectacular y convincente. Para ello es muy importante el carácter deciso, además de interpretar los primeros dos compases con una articulación muy clara, destacando sobre todo los acentos. El fraseo debe llevar una dirección clara hacia el *lab,* del tercer compás. Los compases 4 y 5 deben tener un carácter cadencial, apoyándose sobre la nota más aguda del arpegio para entender bien el fraseo. El arpegio del

compás 6 debe acelerar un poco y frenar antes del lento del siguiente compás. En este compás debe llevarse mucho cuidado con la afinación al ir al unísono con el piano.

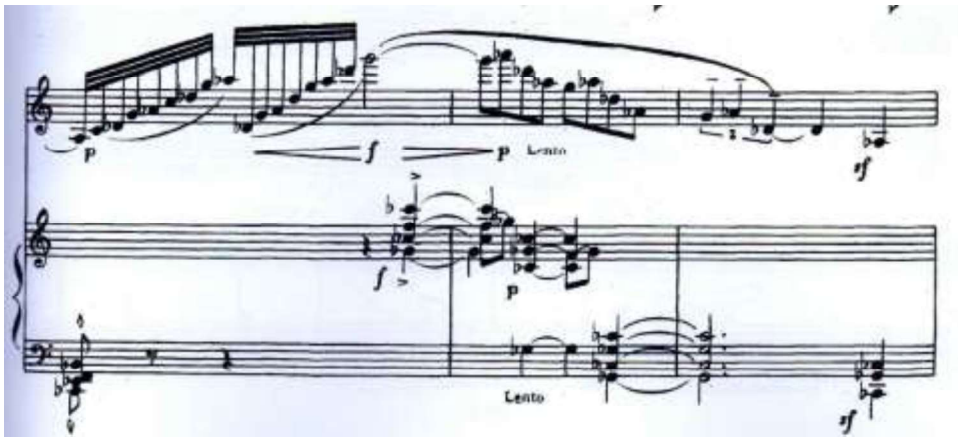


Ilustración 3. ***Introducción, andante y danza*, cc. 6-8**

El tema principal debe tener un carácter melancólico, pidiendo interpretarse a una velocidad un poco más lenta de la señalada. El fraseo del tema es de cuatro compases. En el compás 15 y 16 debe cambiar mucho el carácter siendo más "extrovertido". El *tempo* debe cambiar de forma súbita, siendo el resto de los cambios similares. En el compás 22 se debe bajar un poco la intensidad para que el *crescendo* sea mucho más efectivo, a su vez el cediendo no será muy exagerado, para diferenciarse de la parte a´.

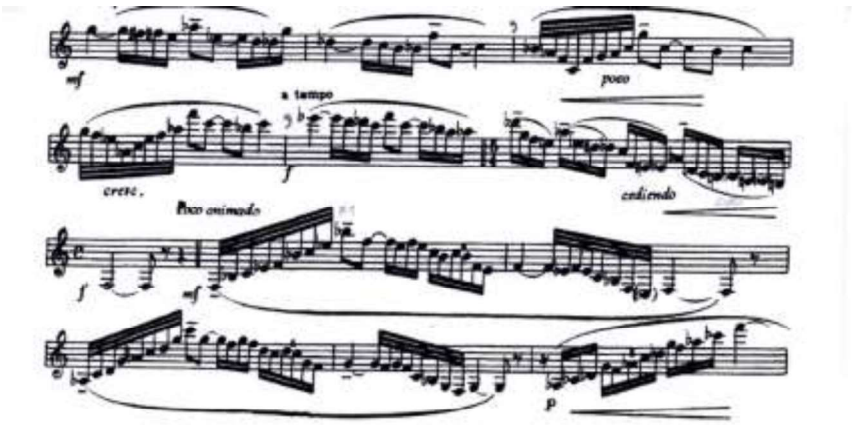


Ilustración 4. ***Introducción, andante y danza*, cc. 17-28**

El tema secundario debe interpretarse apoyando un poco la primera nota para frasear bien el arpegio. En el compás 25 se encuentra un *mib* que con los clarinetes actuales no se puede interpretar, por lo que esta nota la será sustituida por un *sol*. En las resoluciones de los

compases 29 y 31 se deberá sostener la segunda nota del primer seisillo, con dirección a la nota grave, para que se entienda el pasaje claramente. Los compases 33, 34 y 35 comienzan con una indicación de *piano*. A pesar de ello, el compás 34 comenzará un poco más fuerte que el 33 para diferenciarlos, y en el 35 se volverá a empezar de piano, para hacer más efectivo el final. En la vuelta al tema principal las frases serán de cuatro compases. En el compás 41, se realizará un animado súbito y el cediendo será mucho más claro que en la cadencia anterior, para indicar que claramente acaba una sección.

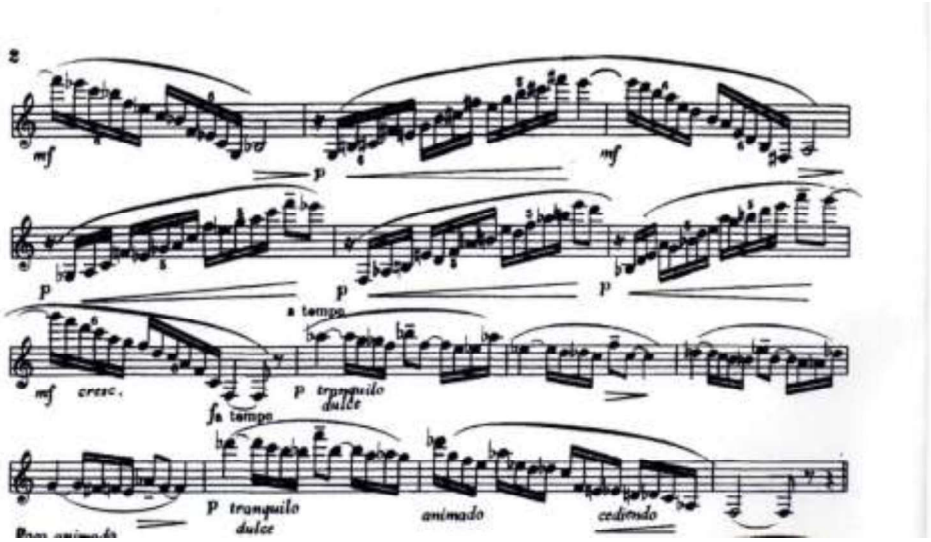


Ilustración 5. ***Introducción, andante y danza*, cc. 29-42**

En la nueva subsección se presenta el tema secundario. Para la interpretación de este tema es imprescindible resaltar claramente las notas que llevan los acentos subrayados. A la vez que se presenta este tema se encuentra un tema complementario a este, por lo que en estos compases las dos melodías deben tener protagonismo, siendo siempre un poco más presente el tema del clarinete. En el compás 48, el tema debe tener un carácter más pausado haciendo ver que se acerca una transición. Dicha transición comienza en el compás 50. En esta parte el *staccato* del clarinete debe ser muy claro y ligero, dejando paso a cambios de registro limpios. En el compás 52 vuelve a aparecer el tema en el piano, siendo el clarinete el papel acompañante. La parte del clarinete debe ser muy clara y con una gran libertad en el fraseo y en la flexibilidad, aunque esta parte es un acompañamiento al piano debe tener su propio frase e interés. A su vez, la gran dificultad en la ejecución no debe de ser un impedimento para lograr el resultado sonoro que se busca. Esto solo cambia en el compás 58, donde el clarinete interpreta el tema, por lo cual debe destacar por encima del piano, aunque solo en ese compás. En el compás 60 el piano súbito irá precedido de una respiración, cediendo un

poco en el compás anterior. El color en esta parte debe cambiar drásticamente adoptándose un color con más nervio y que va aumentando en tensión, con mucha fuerza y dirección hasta el compás 64. En los compases 60 y 61 tiene que tener el piano el protagonismo, recuperando ese protagonismo el clarinete en los compases 62 y 63. Para destacar el carácter violento del compás 64, debe retenerse un poco el *tempo*, el color debe de ser muy intenso y con mucha fuerza. Es muy importante este compás, ya que es donde "explota" toda la tensión creada en los compases anteriores. A partir del compás 66 el carácter debe ir haciéndose más dulce, acompañado esto de la reducción progresiva del tempo y de la intensidad. El compás 70 posee un carácter semi cadencial, pero debe interpretarse *in tempo,* un *tempo* más tranquilo que en los compases anteriores, acompañando esto de un color muy dulce y cálido. Este compás es la introducción a la cadencia y el cierre final del *Andante,* por lo tanto, se hará un pequeño *ritardando* para hacer más evidente el final, además de hacer un pequeño corte al final del compás.

De esta cadencia es importante mencionar que todo será *a tempo*, es decir, no es una cadencia libre, debe ceñirse a un *tempo* fijo. Esto cobra vital importancia en los siguientes compases, llenos de equivalencias, por lo que el *tempo* debe de estar totalmente claro. En contraste con la subsección ya mencionada, la cadencia debe tener un carácter nervioso y enigmático. Para ello, los trinos deben batirse con velocidad y los seisillos deben parecer "rachas de viento" ligeras, eso sí, entendiéndose claramente todas las notas. En los compases se debe llevar cuidado con la velocidad y no hacer estos compases más rápido. En los compases 80 y 81 no se hará ningún cediendo, ya que, si se hiciese, el *tempo* de los compases siguientes sería demasiado lento. Por ello el cediendo comenzará en el compás 82.

En el compás 95 se encuentra el tema de la danza, con la indicación de gracioso. En esta sección es muy importante el carácter, y para lograr ese carácter gracioso es fundamental la articulación y el fraseo. El fraseo debe ser ligero, pero con dirección. Por otro lado, la articulación debe de ser corta y clara, respetando los acentos y articulaciones escritas. Esta articulación corta será lo que le dé el carácter buscado. En los compases que van del compás 109 al 124 es fundamental las dinámicas y la dirección en el fraseo, se debe buscar siempre la resolución en la parte fuerte. A partir del compás 125, el carácter debe ser humorístico. Para lograr este carácter se deben marcar claramente los acentos, para ello se debe vaciar y acortar las notas después del acento. Además, es fundamental ejecutar las fusas con total virtuosismo y velocidad. En los compases 133 al 136 se encuentra uno de los pasajes más

complicados de la obra. El carácter debe cambiar, siendo más ligero y pasando por todas las notas sin ningún tipo de dificultad. Para la ejecución es fundamental en la primera nota del primer y segundo seisillo, además de la primera nota del compás 135. En la sección que comienza se observa el tema secundario. En los compases 165 y 166 se hará un pequeño cediendo para transincionar al compás 167, la expresión debe cambiar a un carácter mucho más dulce. El *tempo* aquí será un poco más calmado. En el expresivo del compás 175 deber de tener un cambio de color, con un timbre más intenso y movido. En el compás 183 se hará un pequeño *ritardando* hacia la modulación a *Lab.* En el compás siguiente se debe coger un *tempo* un poco más tranquilo que el anterior para poder hacer un *accelerando* más efectivo. Durante los compases siguientes se acumulará una tensión que "explotará" en el compás 194. El *piano* del compás 196 no debe ser muy suave, ya que durante los siguientes compases se debe de bajar mucho la dinámica, por lo que en el compás 196 se debe de interpretar en un matiz más fuerte del indicado. El *tempo* del compás 200 debe de ser más tranquilo que el *tempo* de la danza. Esta transición hacia la reexposición debe tener un carácter ensoñador y tranquilo, que contraste con toda la carga de intensidad de los compases anteriores. En la reexposición todo lo dicho con anterioridad se vuelve a emplear. Esta sección finaliza con un pequeño *rinenuto* en el último tiempo del compás 247 para realizar el cambio de *tempo* de la coda.

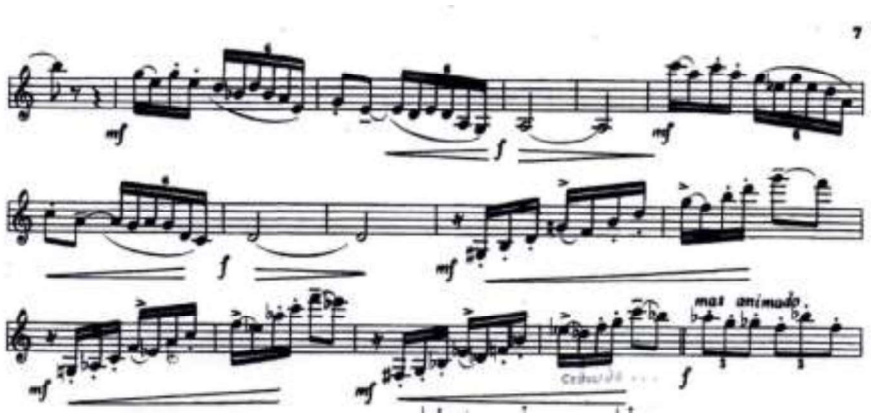


Ilustración 6. ***Introducción, andante y danza,*** **cc. 233-248**

En *tempo* de la coda será vivo. En el compás 260 se inicia una frase nueva. Se inicia desde el piano y buscando el *afretando* del siguiente compás, que llegará hasta el compás 265. La parte que continúa es la más exigente técnicamente de toda la obra, por ello no se debe mantener el *tempo* que se consigue del *afretando*. Para solucionar esta dificultad técnica se iniciará una nueva frase en el *piano subito* del compás 266. Esta frase comenzará con el

tempo con el que se comenzó la coda, haciendo un poco de *acelerando* hacia el compás 270. En el pasaje que nos lleva a este compás debe quedar muy clara la progresión motívica que se sigue, además de mostrar una flexibilidad perfecta en los saltos del compás 269. El *lab* situado en el compás 270 debe ser la culminación de todo este pasaje, siendo el punto más agudo de la obra, el clímax de esta. Antes del *fa* del siguiente compás se hará una respiración. Esta respiración corta una ligadura de expresión y otra de unión, pero analizando el pasaje, parece imposible finalizarlo sin esta respiración. En el compás 273 se realizará otra respiración, que ayudará a realizar un *piano* más efectivo. A partir del compás 276 se llevará a cabo un gran *acelerando* que nos lleve hacia el final de la obra, el cual debe de ser muy brillando y virtuoso. Se recomienda hacer una respiración entre los compases 278 y 279, aunque se rompa otra ligadura. Esta respiración se antoja fundamental en la mayoría de los intérpretes, con el fin de poder realizar unos compases finales con el carácter y la dinámica necesarios.

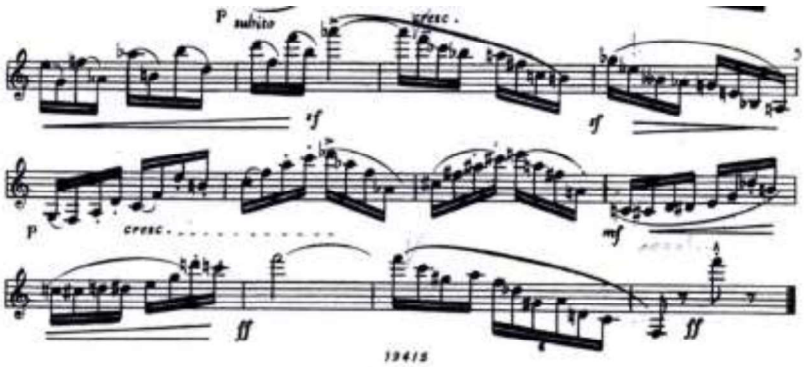


Ilustración 7. *Introducción, andante y danza*, cc. 269-280.

4.3.1 Estudio técnico de la obra

El estudio de la obra se estructurará en base a la propuesta interpretativa desarrollada. Esta rutina de trabajo utilizará diferentes metodologías de estudio, recomendando ejercicios, posiciones y una serie de consejos para que el estudio de la obra pueda ser lo más fructífero posible. Para mostrar este plan de estudio de una forma clara y concisa, se dividirá en los grandes apartados, la estructuración de la rutina de estudio y un apartado para el estudio y solución de los pasajes más exigentes de la obra.

a. Rutina de estudio

Para la rutina diaria de estudio se propone un tipo de clasificación de pasajes según su dificultad. Para ellos se establecerán cuatro niveles, correspondiendo el nivel 1 a los pasajes más sencillos y el 4 los más complejos. Esta clasificación se hará a priori. Junto a este trabajo se deja una propuesta, de propia elaboración. Estos niveles son provisionales, estos irán cambiando su numeración con el desarrollo del estudio, pudiendo un mismo pasaje pasar por diferentes niveles dependiendo del resultado conseguido. En el apartado de anexos se dejará una partitura con una clasificación por niveles de elaboración propia.[27]

Una vez establecidos los niveles de dificultad se procede al estudio de la obra. Una vez hecha la primera lectura se comenzará la rutina diaria para el estudio de la obra, dividida en cuatro partes. En la primera parte se tocarán los pasajes de dificultad 1. Estos se realizarán a una velocidad lo más parecida posible a la velocidad final. En estos pasajes las dificultades técnicas se ven superadas, por lo que el estudio se basa en aspectos interpretativos, buscando diferentes colores, timbres o fraseos, buscando siempre la mejor versión posible de esos pasajes.

Tras un descanso pasamos a la segunda parte. En estos pasajes se encuentran una o dos dificultades técnicas puntuales en un pasaje más largo. La forma de estudio de estos será aislar la dificultad técnica del resto, que se trabajará con diferentes técnicas. Si la dificultad viene en la coordinación del picado con la digitación se realizarán diferentes articulaciones a menor velocidad, la cual irá en ascenso. Su dificultad reside en el *staccato*, donde se realizarán articulaciones más largas, centrándose en mantener una columna de aire constante, y haciendo poco a poco el picado un poco más corto, hasta llegar a la articulación ideal. Por último, si la dificultad reside en la digitación, se realizarán ejercicios con diferentes ritmos punteados a una menor velocidad, la cual debe aumentar paulatinamente. El pasaje debe trabajarse lento y buscando una claridad total en la digitación, sin perder nunca la continuidad en la columna del aire. Cuando los fragmentos técnicos estudiados estén solucionados, este pasaje pasará a ser de nivel 1. En esta parte de la rutina no se estudiarán más de tres o cuatro pasajes de nivel dos.

---

[27] Anexo A. Partitura original con clasificación según tipo de pasajes.

La siguiente parte de la rutina se centrará en los pasajes de nivel 3, que son similares a los de nivel dos, pero donde los problemas técnicos son más exigentes que los del nivel anterior, o que posean más de dos fragmentos técnicos comprometidos. El trabajo a realizar será similar a los del nivel anterior, la diferencia en este nivel es que no se trabajarán más de tres pasajes. En este nivel, se hace crucial el uso intensivo de la reducción de la velocidad de los pasajes a la mitad y subir la velocidad poco a poco con el paso de las sesiones.

El último nivel, el 4 corresponde a lo que se ha llamado en este trabajo "pasajes difíciles", a los cuáles se les dará un apartado propio a continuación. En referencia a estos pasajes no se estudiarán más de dos por sesión, recomendando centrarse solamente en uno, ya que la carga de trabajo y de concentración es muy alta dado en nivel de exigencia técnica.

En resumen, esta sería la estructura de una sesión de estudio para esta obra. Para finalizar cabe mencionar que este trabajo es dinámico. Al finalizar la última sesión de la semana, cuando ya se hayan estudiado todos los pasajes se procederá a tocar y grabar la obra íntegramente sin pausas, esta grabación será analizada y estudiada para cambiar, si procede algunos pasajes a otros niveles diferentes. La valoración será siempre personal y subjetiva, por lo que la sinceridad del intérprete consigo mismo es una pieza fundamental.

Esta grabación semanal es fundamental para el trabajo y la rutina propuesta. En el caso de que algunos de los pasajes no se hayan trabajo, como es lógico, no será necesario grabarlos, ya que no se ha trabajado en ellos. La cantidad de estudio de estos pasajes debe de ser equilibrada y lógica, sin abandonar ningún pasaje por completo.

b. Pasajes difíciles

A continuación, se va a pasar a dar un trabajo pormenorizado de los pasajes más exigentes de la obra analizada. Este trabajo es específico para estos fragmentos, pero algunos de estos ejercicios se pueden extrapolar y utilizar en otras partes de la obra.

El primer pasaje se encuentra al comienzo de la obra, y se divide en dos partes, la presentación del tema principal y los arpegios siguientes. Esta primera parte debe estudiarse lentamente con el metrónomo, haciendo hincapié en el matiz y los acentos señalados. En el

segundo tiempo del segundo compás la articulación cambia a *staccato,* para estudiar esto es fundamental apoyar bien la columna del aire en los acentos sobre el *do, fa# y mib*, los cuales ayudarán a estructurar el pasaje y hacer más sencillo el picado. En el estudio del pasaje completo es fundamental la idea de dirección en el fraseo y el aire, dirección que debe llegar hasta el *sforzando* del tercer compás, la resolución del tema. Para la parte de los arpegios es fundamental entender que es de un carácter casi cadencial. Las primeras notas que se mueven y las más agudas deben se sostenerse más que las demás, que deben ser rápidas. Esto se hace para facilitar la digitación, además de hacer mucho más entendibles los arpegios. En el compás 6 se hará un pequeño *accelerando*, para posteriormente frenar en el lento.

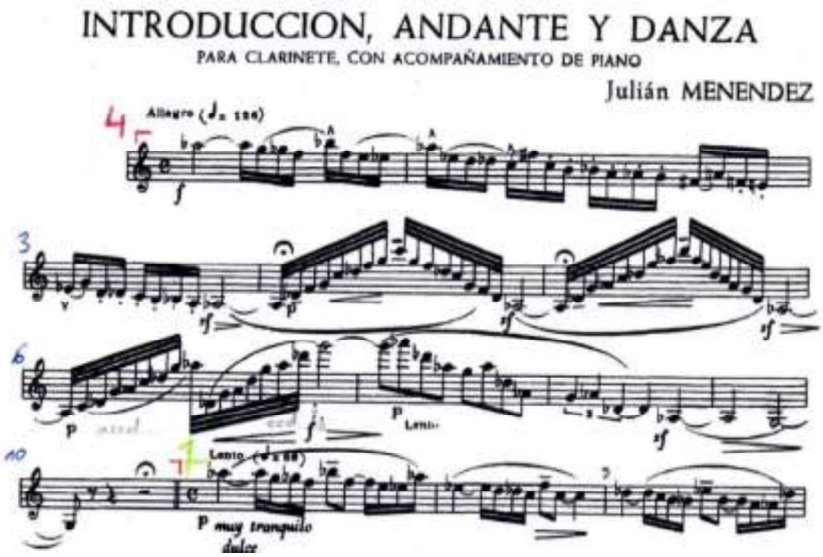


Ilustración 8. ***Introducción, andante y danza,*** **cc. 1-13.**

El siguiente pasaje comienza en el compás 50, dividiéndose al igual que el anterior en dos secciones. La primera parte está formada por los compases 50 y 51. La dificultad del pasaje reside en la combinación de la articulación y la flexibilidad. Lo primero será trabajar estos arpegios con diferentes articulaciones que combinen el picado y el ligado. A su vez se integrarán ritmos con diferentes medidas. Cuando el pasaje salga limpiamente de esta manera se trabajará tal cual está escrito, haciendo un trabajo específico de metrónomo. Este método de trabajo con metrónomo tiene unas particularidades que se explicarán a continuación. Se pondrá la velocidad de este a la mitad del tiempo real de la sección. Con esta velocidad se tocará el pasaje, al interpretarse dos veces bien seguidas se aumenta la velocidad del metrónomo en uno, si el pasaje sale con algún error se baja un punto. Este trabajo se hará hasta llegar a la velocidad real del pasaje, siempre sumando y restando de un

punto en uno. Para la ejecución de los arpegios picados se recomienda pensar en la división cada dos semicorcheas, pero sin perder la dirección de la frase. A partir del compás 52 el pasaje cambia completamente. Este se dividirá en grupos de dos compases, trabajando en ellos con el método del metrónomo que se ha definido antes. También se trabajarán con los ritmos antes mencionados. Para este se recomienda también pensar los seisillos en subdivisiones de dos semicorcheas, haciéndolo más sencillo y entendible. En esta línea, es imprescindible dar apoyos a las notas más importantes para así estructurar el discurso de forma correcta.

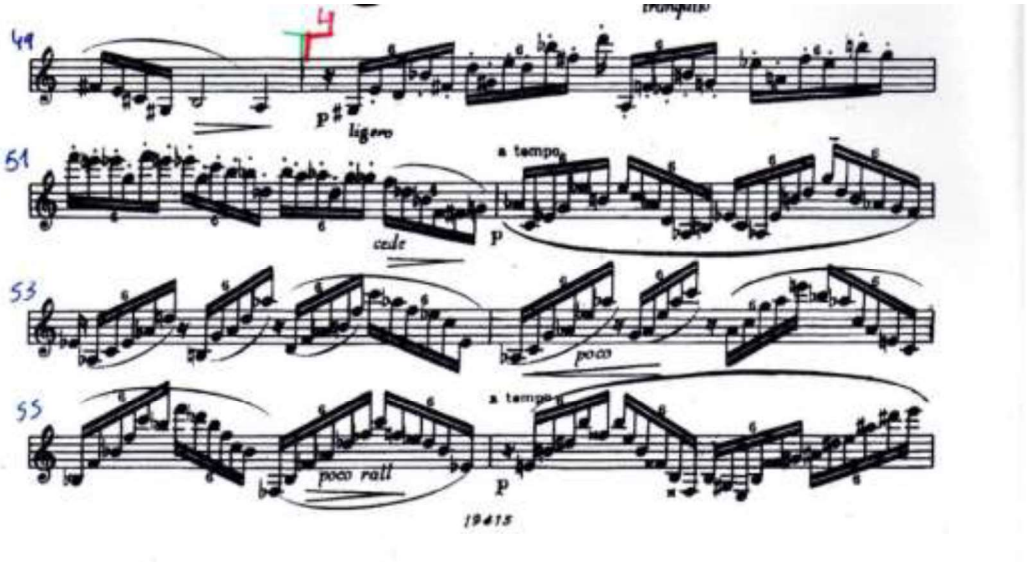


Ilustración 9. ***Introducción, andante y danza*, cc. 49-56.**

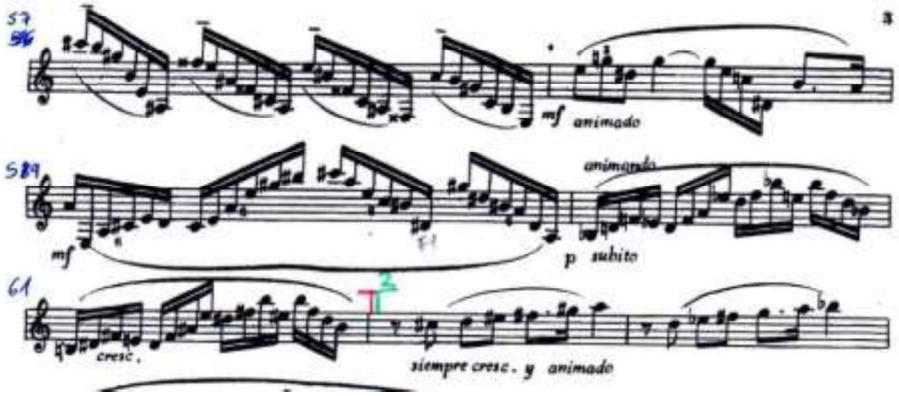


Ilustración 10. ***Introducción, andante y danza*, cc. 57-63**

La cadencia del compás 71 es el siguiente pasaje que comentar. La primera recomendación es coger una velocidad que no sea excesivamente rápida aproximadamente de entre 70 y 75 puntos de metrónomo. Para el estudio de los compases 72-73 y 75-76, se recomienda la

división de los seisillos. Estos se estudiarán uno por uno, haciendo siempre su resolución en el siguiente y una vez estudiados individualmente se irán integrando juntos poco a poco. Se hará con el mismo trabajo específico de metrónomo, y con la inclusión de ritmos. Primero se estudiarán sin el *stringendo*, que se añadirá una vez la velocidad que se haya conseguido sea la óptima. Para el compás 76 se hacen varias sugerencias respecto a las posiciones a utilizar. El primer *mib*, con la llave 10, los dos *do* del tercer tiempo con la 3 y el *mib* que viene a continuación con la D. Los compases 77 y 78 se estudiarán de igual manera, dando gran importancia a los acentos, incluso estudiando a velocidades menores. El *sib* del tercer tiempo del compás 78 se hará con la posición F1, al igual que en el compás siguiente. El cediendo que comienza en el compás 80 será de forma muy progresiva, para no llevar un *tempo* extremadamente lento en los compases finales de la sección. El *fa* del compás 83 se ejecutará cubriendo los agujeros del cuerpo superior, la llave 10 bis, la 6 y la 12.

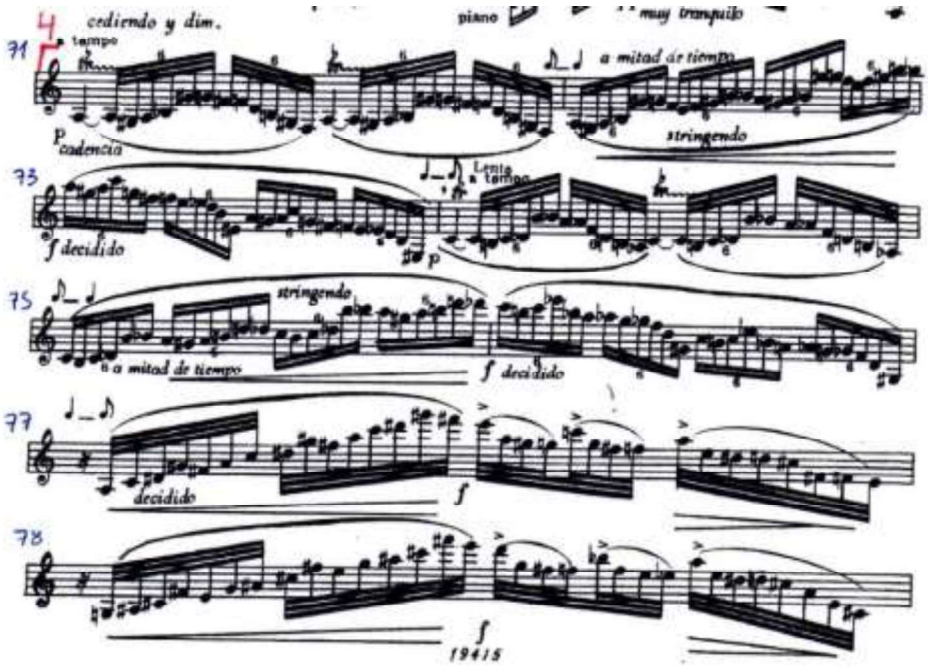


Ilustración 11. ***Introducción, andante y danza*, cc. 71-78**

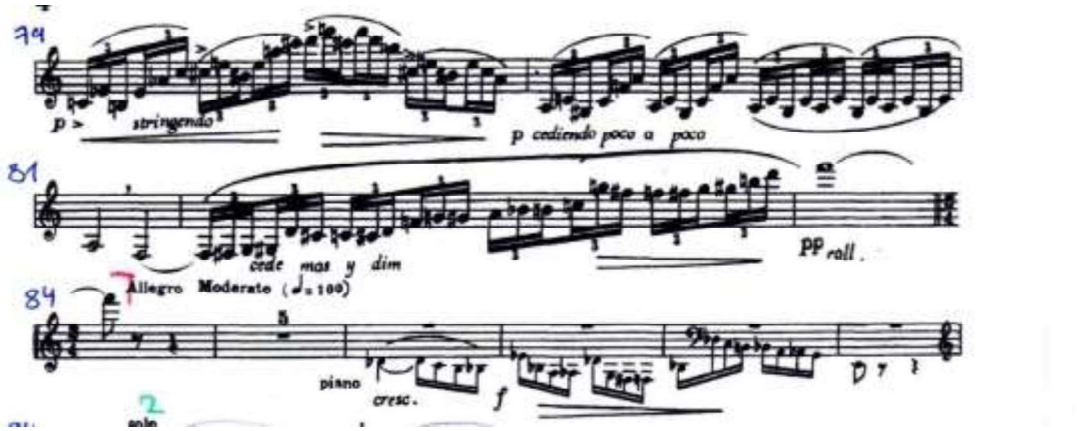


Ilustración 12. ***Introducción, andante y danza*, cc. 79-90**

Entre los compases 133 y 136 encontramos un nuevo pasaje a comentar. El modo de estudio será similar a los anteriores. En el estudio del pasaje es básico los apoyos en la primera nota de cada seisillo. Además, es fundamental darle un carácter ligero sin "machacar" cada nota y teniendo un sonido muy flexible.

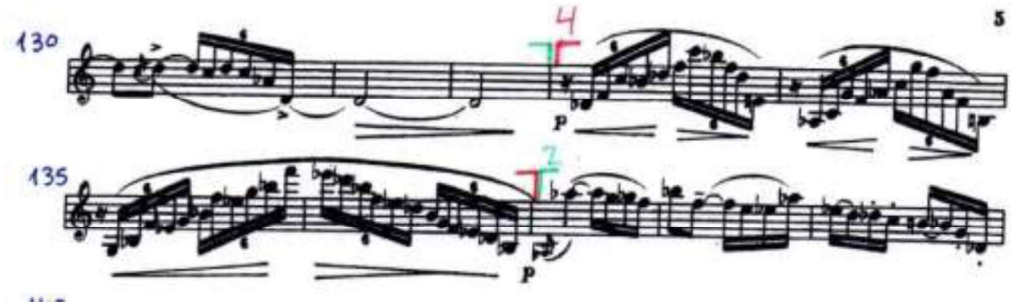


Ilustración 13. ***Introducción, andante y danza*, cc.130-139.**

El último pasaje lo encontramos en la coda de la obra, más concretamente en el compás 266. Antes de este pasaje se hará una respiración. Es fundamental en esta parte el estudio de los pasajes de flexibilidad de los compases 269 y 270, los cuales se deberán de estudiar de forma muy lenta. Cuando ese pasaje se interprete a la velocidad real es muy importante controlar muy bien la posición de la garganta, teniendo esta que estar "suelta" y flexible para hacer los intervalos con claridad y fluidez. En la interpretación del pasaje es muy importante no correr, interpretando con tranquilidad y con unos intervalos limpios. En el compás 271 se hará una respiración cortando el *fa*. En los compases 276 y 277. Se hará un gran *accelerando* para hacer un final mucho más efectivo.

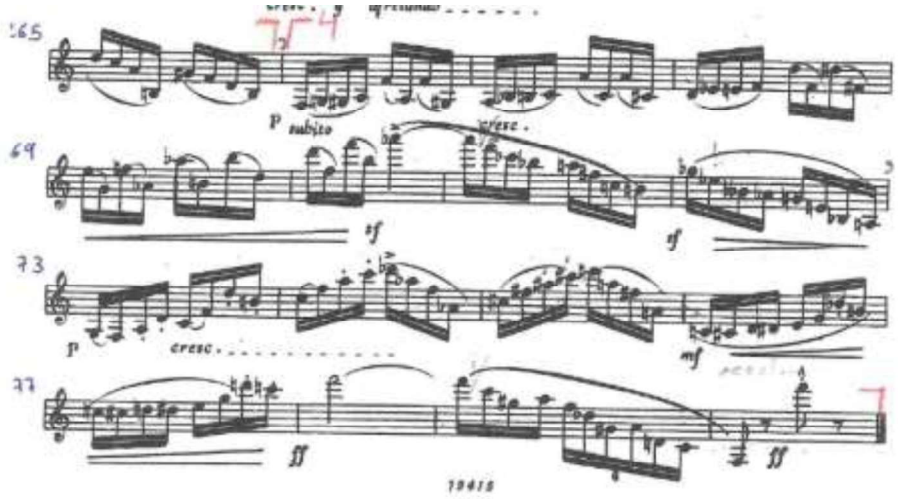


Ilustración 14. ***Introducción, andante y danza*, cc. 265-280.**

Como regla general para estos pasajes es fundamental la idea de apoyo, de la combinación de ritmos y articulaciones, y sobre todo el trabajo de metrónomo que se ha definido al principio. Este trabajo con constancia y combinándose con las otras técnicas de estudio hará que el estudio de estos pasajes sea fructífero, y generará una memoria muscular que nos ayudará en la interpretación. Las técnicas de estudio mencionadas también se podrán adoptar, como es lógico, para otros pasajes que no se mencionan en este trabajo. La adaptación y la personalización del trabajo es uno de los pilares fundamentales para el correcto estudio de la obra, y por consiguiente de su interpretación.

5. CONCLUSIONES

Respecto al presente trabajo se propuso como objetivo crear un buen contexto, para su desarrollo. Para ello se trabajó con numerosas fuentes bibliográficas de diferentes tipos, tratando de conseguir un buen contexto sobre el autor y el clarinete en España. El contexto sobre el clarinete nos da una gran visión del tipo de composiciones que se hacían en la época, viendo que, aunque la obra no está pensada con fines pedagógicos ni técnicos, esta bebe de este tipo de obras. Vemos en ella una gran influencia de las obras de concurso y de estudios realizados por el mismo autor. Así, podemos ver una conexión entre todos los aspectos, viendo como influye el contexto y el tipo de obras para clarinete de la época en la estudiada.

Respecto a la biografía del autor, se puede afirmar que poneen valor la figura del autor, ya que muchas veces, su genio no es ampliamente reconocido. Aporta también un gran contexto sobre como concebía el autor la obra y todas las influencias que posee la misma.

En cuanto al trabajo sobre la obra, se ha realizado un análisis armónico, estructural y fraseológico de la misma. Contextualizando el análisis se pueden llegar a varias conclusiones. En el ámbito motívico la obra posee una gran influencia clásica, moldeando el tema principal e introduciéndolo en diversos caracteres y *tempos*. También nos hace ver esta influencia la aparición de un tema contrapuesto, como encontramos en la mayoría de las sonatas clásicas. La elaboración motívica es constante y muy rica, utilizando todos los recursos posibles para la misma. En la estructura de la obra también encontramos influencias de las formas clásicas, ya que, aunque la estructura al fin al cabo es libre, esta guarda los principios de simetría y ordenación del clasicismo. Finalmente, en el campo armónico es donde más influencias encontramos. La obra posee un gran carácter neoclásico, utilizando recursos clásicos alternados con los más modernos, como los *clusters* de los primeros compases. Este carácter neoclásico esta perfectamente alternado y complementado con la armonía impresionusta francesa, haciendo uso de modulaciones lejanas, escalas pentatónicas y sobre todo de acordes con sexta añadida, recursos totalmente identificables del genero francés. Por lo tanto, este análisis, conjuntado con el contexto de la obra y el autor nos muestra una gran fusión entre los géneros más punteros en la época, el neoclasicismo, que tiene como uno de sus estandartes a Igor Stravinski, y el impresionismo. Esto, además, se ve también influenciado por la zarzuela, género que seguramente acompañó a Julián Menéndez toda su vida. Vemos esta influencia en el aspecto sobre todo rítmico, teniendo, sobre todo la

danza, ritmos de pasodoble y de música popular. En base a todo el contexto y las conclusiones sobre la obra se ha llevado a cabo una propuesta de interpretación, teniendo en cuenta todo lo anterior y la tradición interpretativa. Todo este contenido de análisis y de propuesta interpretativa, goza de un carácter novedoso, ya que no existen publicaciones en las que se aborde este tema desde el punto de vista del intérprete sobre esta obra.

Finalmente, se lleva a cabo una rutina de estudio en base a la propuesta anterior. Esta posee como metodología principal la crítica y el análisis, que forma parte como base del carácter performativo de cualquier obra. La rutina de estudio se plantea como un trabajo para conseguir un resultado de la obra óptimo con una lógica en el trabajo, realizando este de forma clara y ordenada. Las propuestas de estudio sobre todos los pasajes responden a la propia experiencia, puesta a disposición del trabajo y la redacción de este. Por todo ello se puede determinar esta rutina de estudio como una gran novedad dentro del campo del clarinete español, que puede ayudar a numerosos intérpretes que año tras año trabajan esta obra, tanto como para conservatorio como para oposiciones.

BIBLIOGRAFÍA

Partitura

MENÉNDEZ GONZÁLEZ, Julián. *Introducción, andante y danza.* Madrid: Unión Musical Ediciones, 1952.

Libros y tesis

FERNÁNDEZ VICEDO, Francisco José. *El repertorio camerístico español para clarinete y piano (1900-1950).* 1ª ed. Málaga: Musikarte Ediciones, 2016. ISBN: 978-84-945539-0-5.

FERNÁNDEZ GARÍN, Rocío. *El clarinetista Julián Menéndez González (1895-1975).* Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2017.

ENGUÍDANOS CAMPOS, Carlos. *La obra para clarinete de Julián Menéndez.* Tesis de máster, Universitat Politècnica de València, 2010.

Artículos de prensa (Ordenados por fecha)

ELÍAS, Antonio. Movimiento musical de España y el Extranjero. *Revista Musical.* Bilbao: Diciembre de 1913, 12(5), p. 270. ISSN 1889-8599

BIALDE, I. Bilbao. *Revista Musical Hispano-Americana.* Madrid: Febrero de 1914, nº 2(4), p. 14. ISSN 1889-8521

R. DE C. Informaciones de Madrid. *Correspondencia de España.* Madrid: Febrero de 1917, nº 21.566, p. 4. ISSN 1137-1188

SUBIRÁ, José. Sociedad Nacional de Música. *Revista Musical Hispano-Americana*. Madrid: Marzo de 1917, nº 3, p. 16. ISSN 1 1889-8521

BACARISSE, Salvador. Los conciertos de la semana. *Luz.* Madrid: 7 de abril de 1932, nº 79 Año 1, pp. 8-9. ISSN 2487-1281

DE ARANA, Ramón. Magnífica presentación de la "Orquesta Nacional de Conciertos". *Euskadi.* Barcelona: 9 de abril de 1938, p. 4. ISSN 2530-5298

Textos legales

BOE nº 17 de 19 de enero de 1947, p. 437.

BOE nº110 de 9 de mayo de 2023, p. 64.377

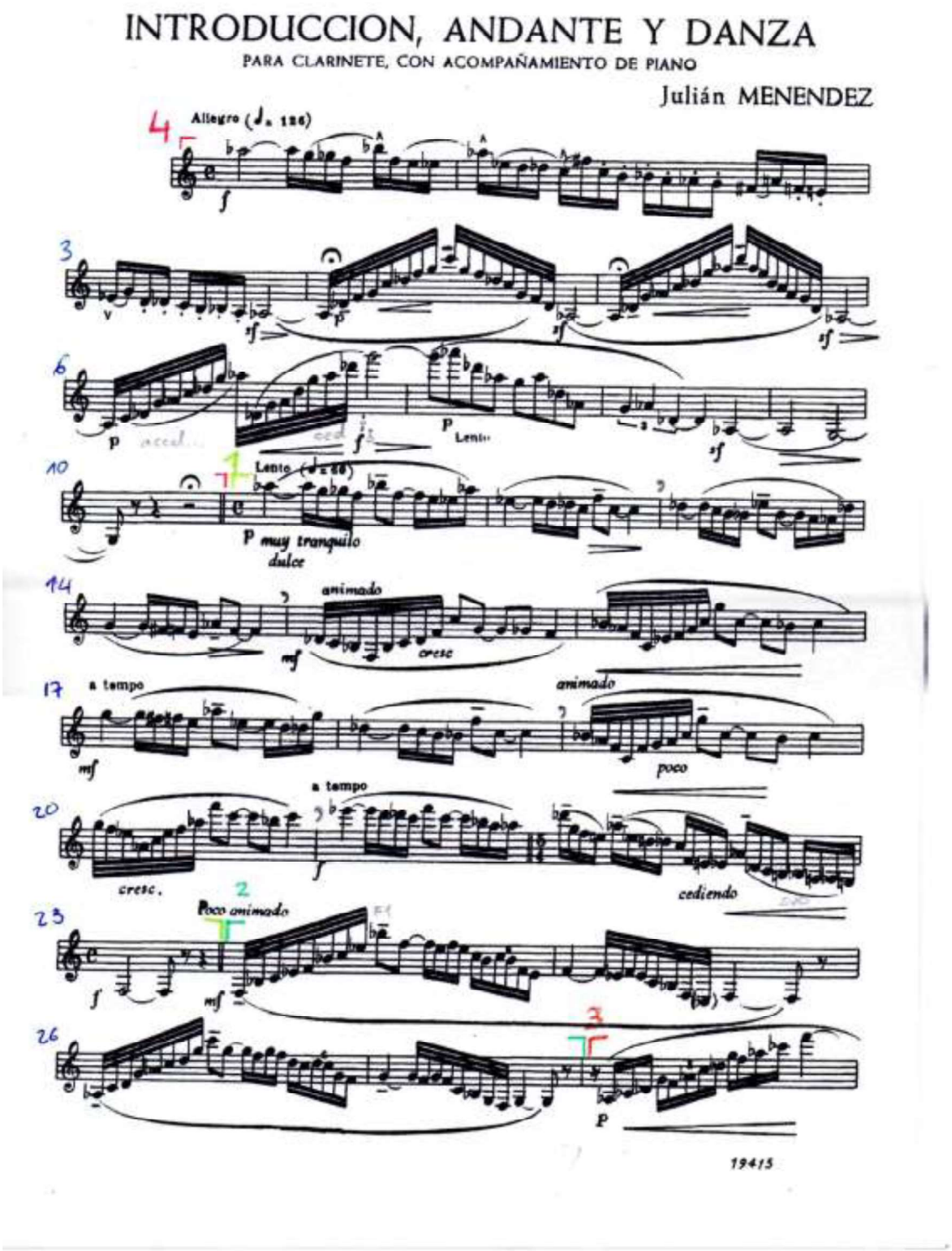
Otras fuentes

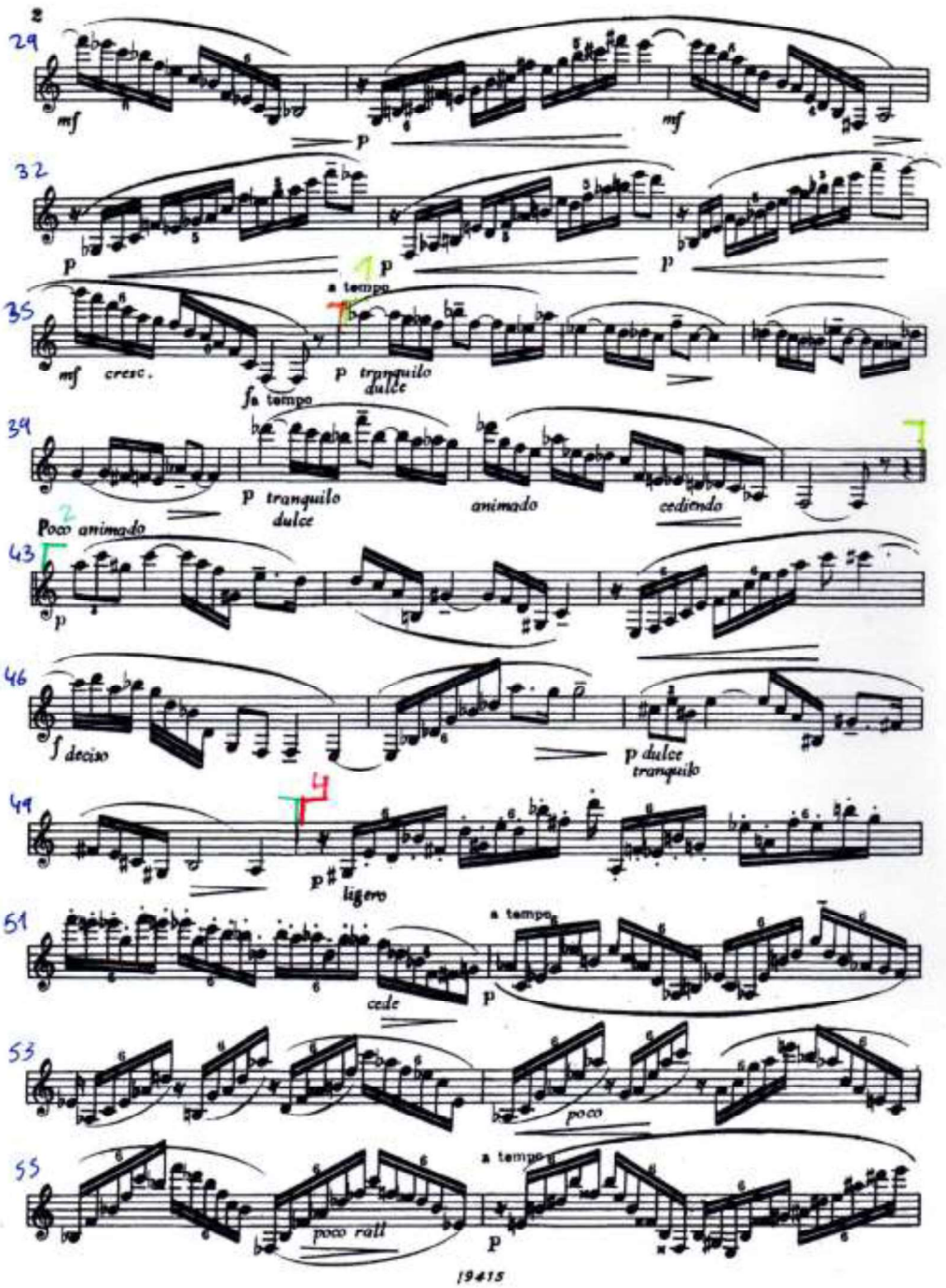
PÉREZ PIQUER, Enrique y BAÑADOS LIRA, Aníbal. *Clar i net. Julián Menéndez. Obras para clarinete y piano.* CD. DAHIZ produccions. Valencia, 2004

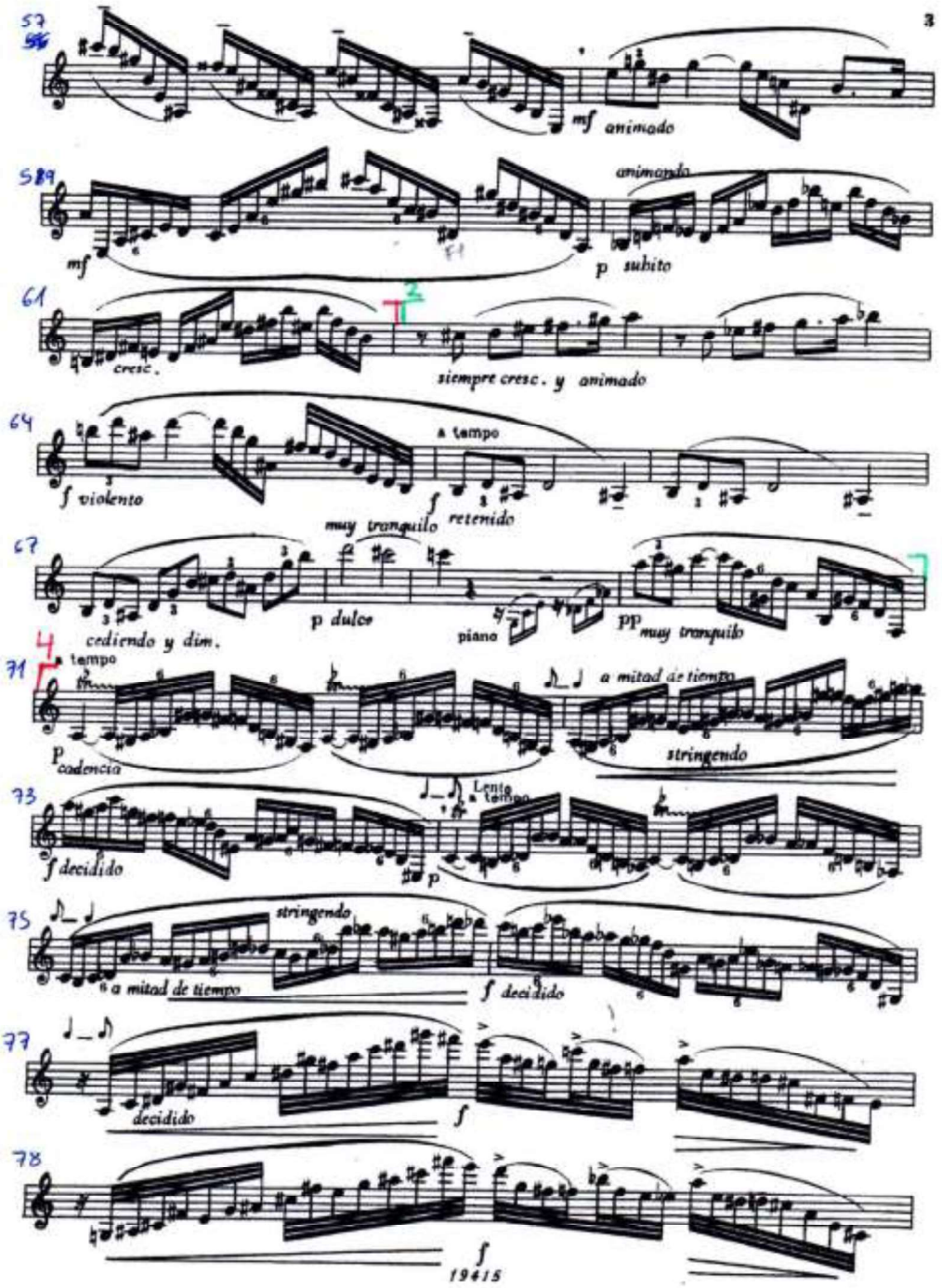
ECHEVERRÍA, Jesús y APELLÁNIZ, Carlos. (12 de febrero de 2005). *El clarinete en España (Segundo concierto)* [Concierto]. Fundación Juan March, Conciertod del Sábado, Madrid, España.

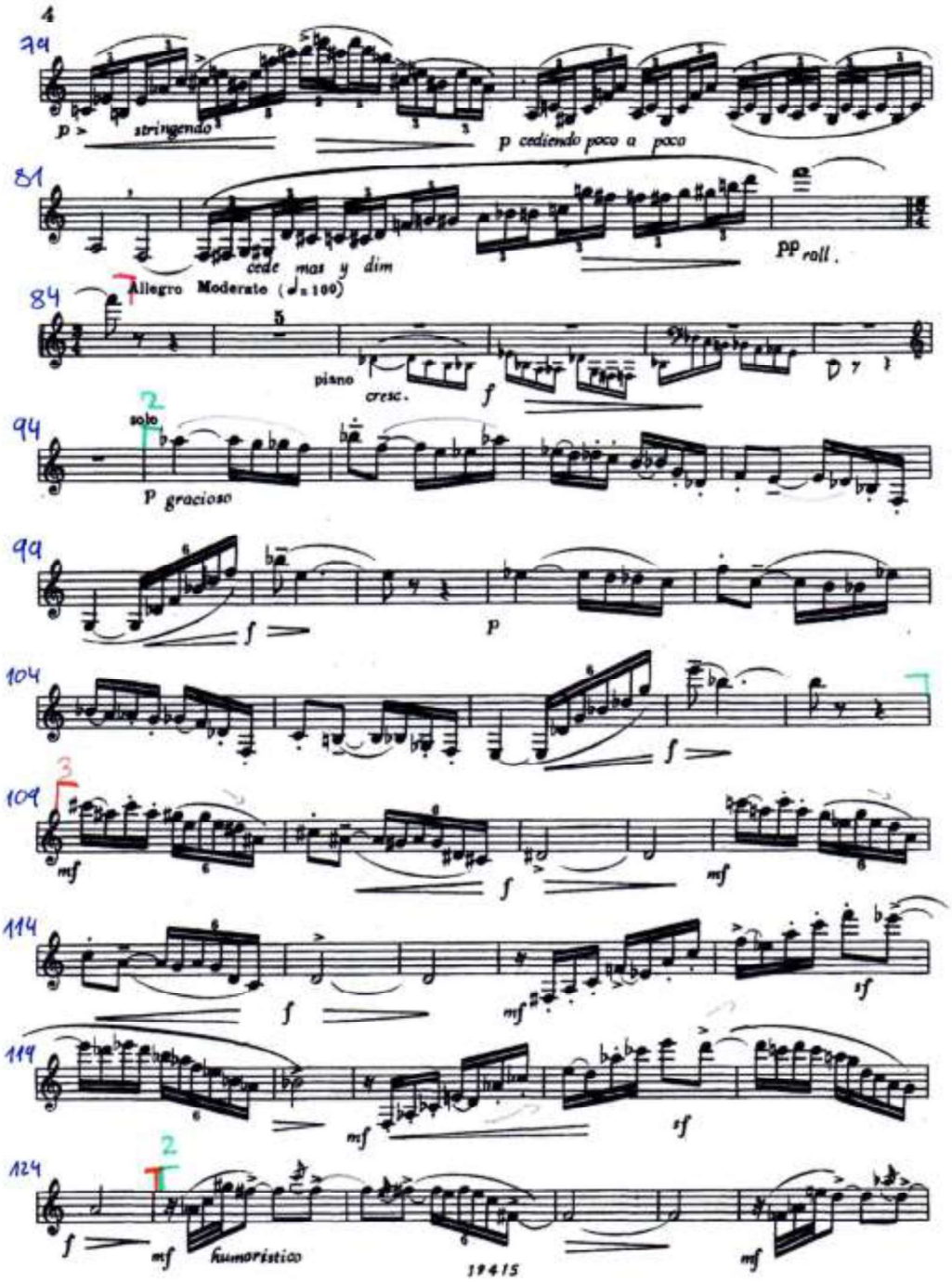
APÉNDICE DOCUMENTAL

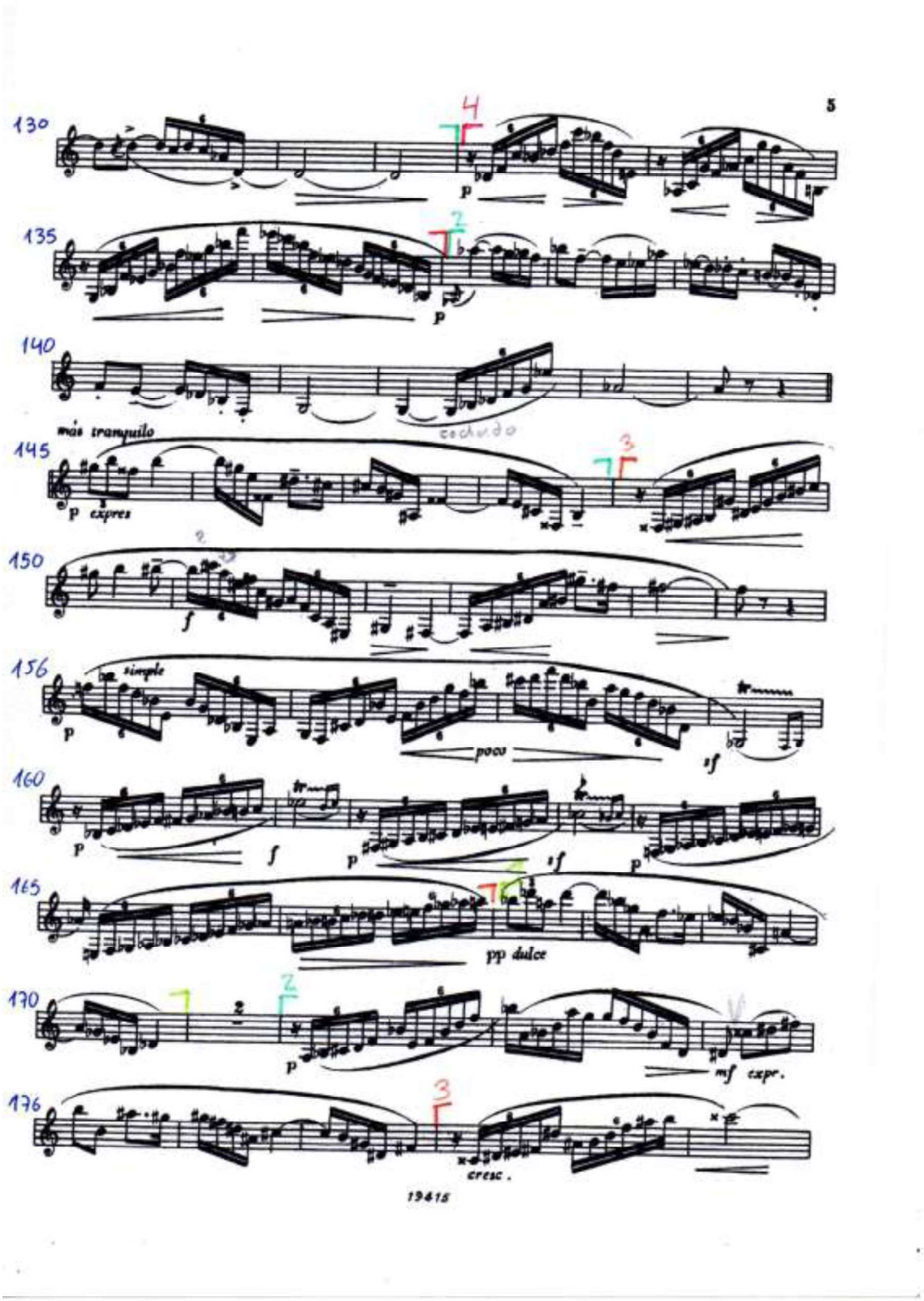
Anexo A. Partitura original con clasificación según tipo de pasajes

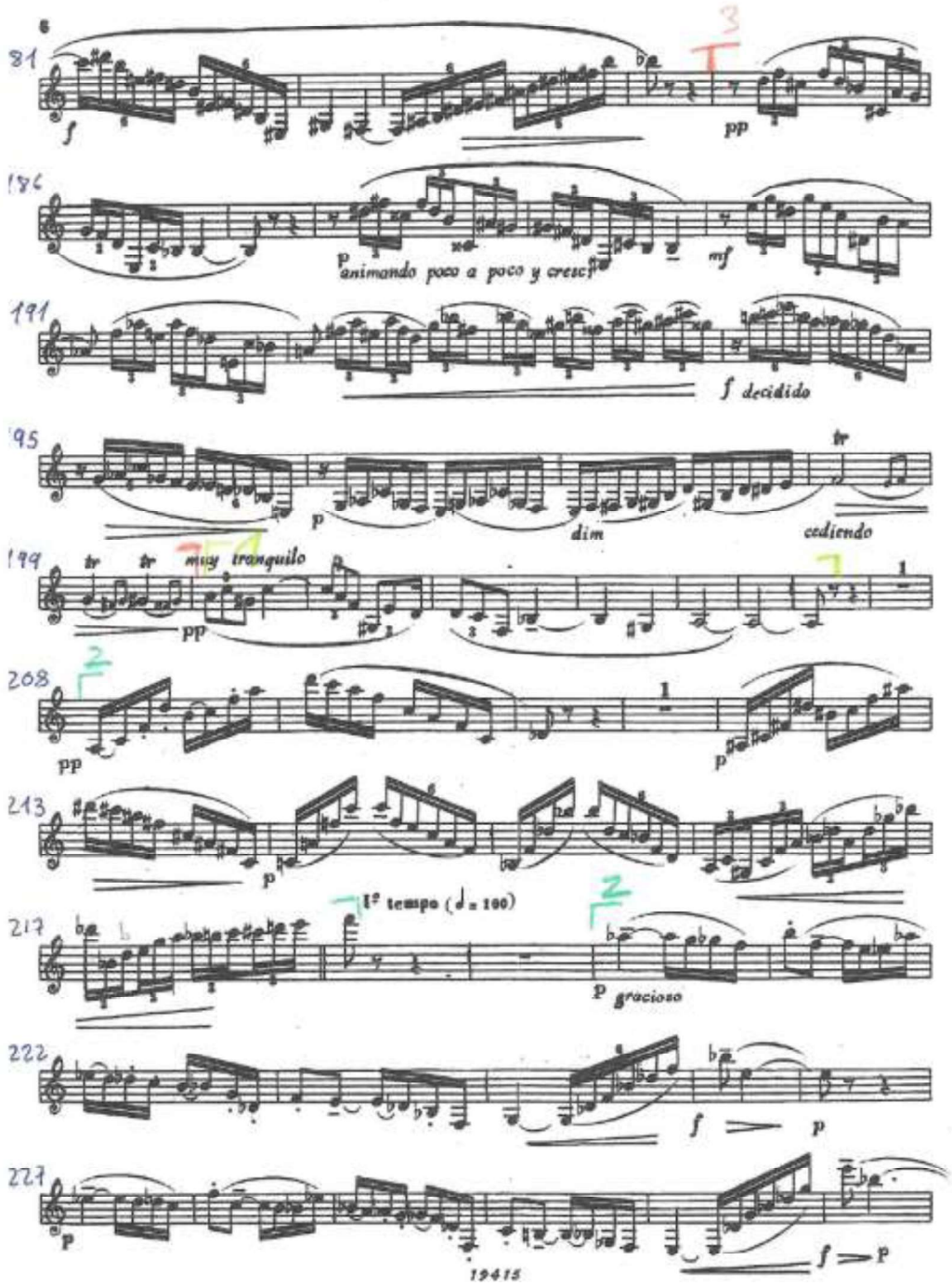


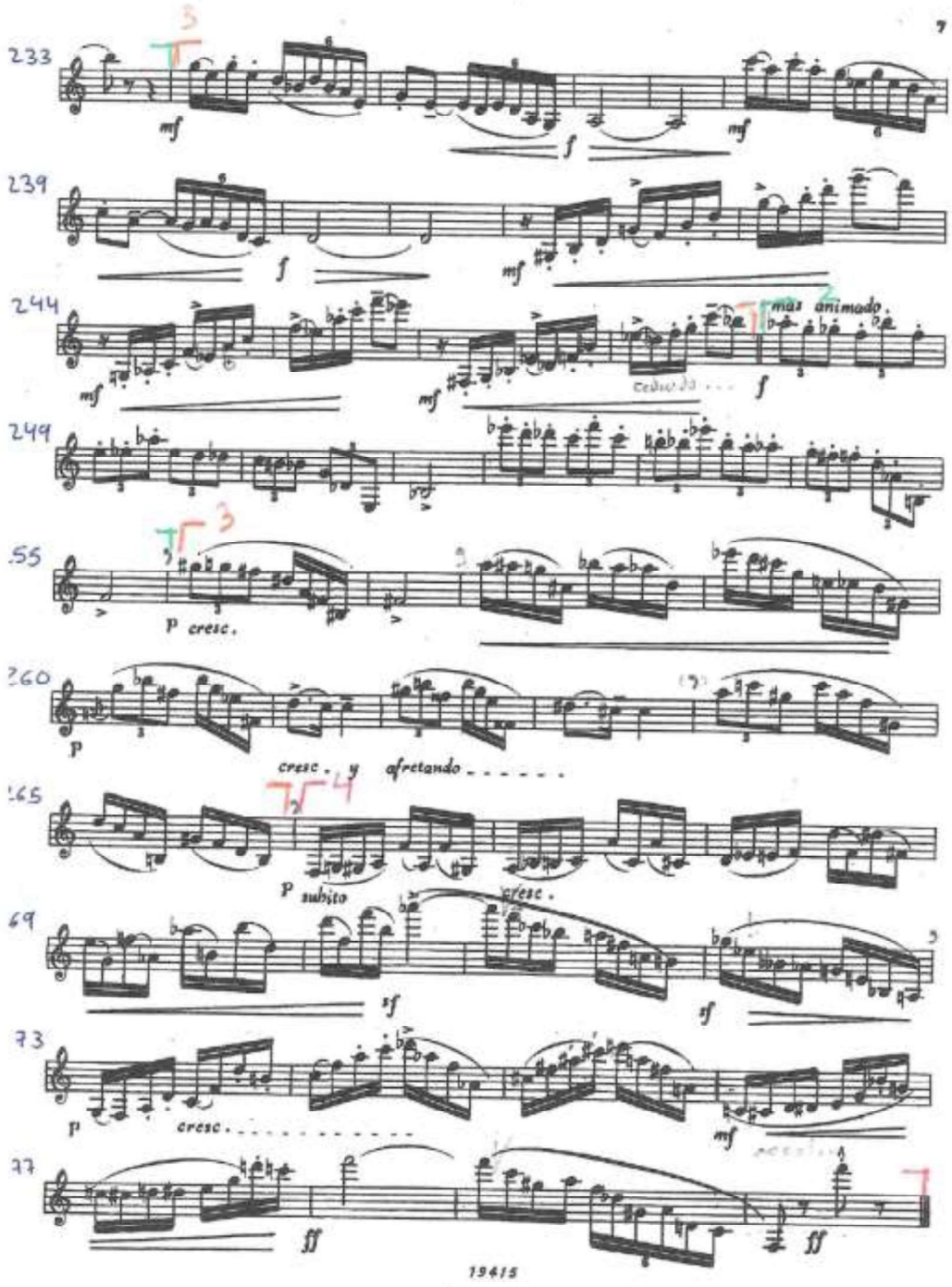

29
mf
p
mf
32
p
p
p
a tempo
35
mf
cresc.
p tranquilo
dulce
fa tempo
39
p tranquilo
dulce
animado
cediendo
Poco animado
43
p
46
f deciso
p dulce
tranquilo
49
p
ligero
51
cede
a tempo
p
53
poco
55
poco rall
a tempo
p
19415


57
3
mf animado
58
mf
animando
p subito
61
cresc.
siempre cresc. y animado
64
a tempo
f violento
muy tranquilo
f retenido
67
cediendo y dim.
p dulce
piano
pp muy tranquilo
71
a tempo
p cadencia
a mitad de tiempo
stringendo
73
f decidido
Lento
a tempo
p
75
stringendo
a mitad de tiempo
f decidido
77
decidido
f
78
f
19415


4
74
p
stringendo
p cediendo poco a poco
81
cede mas y dim
pp roll.
84
Allegro Moderato (♩= 100)
piano
cresc.
f
94
solo
p gracioso
99
f
p
104
f
109
mf
f
mf
114
f
mf
sf
119
mf
sf
124
f
mf
humorístico
mf
17415


5
130
135
140
más tranquilo
145
p expres
150
f
156
simple
p
poco
sf
160
p
f
p
sf
p
165
pp dulce
170
p
mf expr.
176
cresc.
13415


81
f
pp
186
p animando poco a poco y cresc
mf
191
f decidido
195
p
dim
cediendo
199
tr
tr
muy tranquilo
pp
208
pp
p
213
p
217
1º tempo (♩= 100)
p gracioso
222
f
p
227
p
f
19415


233
mf
f
mf
239
f
mf
244
mf
mf
más animado.
f
249
55
p cresc.
260
p
cresc. y afretando
165
p subito
cresc.
69
sf
sf
73
p
cresc.
mf
77
ff
ff
19415

Anexo B. Catálogo de obras de Julián Menéndez

Obras para clarinete y piano

Concierto Nº1 (1912)

Solo de concierto. (1920)

Fantasía-Capricho. (1921)

Andante y scherzo. (1945) Para requinto y piano

Introducción, andante y danza. (1952)

Andante y allegro (Scherzo). (1955)

Contemplación. (1965)

Estudios

Seis estudios de concierto (1921-1951)

24 estudios técnicos y modernos para clarinete. (1957)

18 estudios característicos (difíciles) para clarinete solo. (1959)

32 estudios de perfeccionamiento.

Obras para banda

Rufinita (1920)

Los dos kikos

La copla del niño (1956)

Angelines

Mari-Angell

Alegre Andalucía (1958)

El sauce (4 piezas características)

Ale

Obras para orquesta

Evocaciones (Impresión Sinfónica) (1939)

Cuadros populares

Obras para otros instrumentos

Elegía (Violín)

Nocturno (Violonchelo) (1951)

Lamento y tarantela (Saxofón alto) (1953)

Estudio de concierto (Saxofón alto o tenor)

Nocturno para flauta (1959)

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Índice de ilustraciones

Ilustración 1. Introducción, andante y danza, cc. 1-5 17
Ilustración 2. Introducción, andante y danza, cc. 181-221 19
Ilustración 3. Introducción, andante y danza, cc. 6-8 21
Ilustración 4. Introducción, andante y danza, cc. 17-28 21
Ilustración 5. Introducción, andante y danza, cc. 29-42 22
Ilustración 6. Introducción, andante y danza, cc. 233-248 24
Ilustración 7. Introducción, andante y danza, cc. 269-280 25
Ilustración 8. Introducción, andante y danza, cc. 1-13 28
Ilustración 9. Introducción, andante y danza, cc. 49-56 29
Ilustración 10. Introducción, andante y danza, cc. 57-63 29
Ilustración 11. Introducción, andante y danza, cc. 71-78 30
Ilustración 12. Introducción, andante y danza, cc. 79-90 31
Ilustración 13. Introducción, andante y danza, cc.130-139 31
Ilustración 14. Introducción, andante y danza, cc. 265-280 32

Índice de tablas

Tabla 1. Análisis de Introducción, andante y danza, primera parte. 20
Tabla 2. Análisis de Introducción, andante y danza, segunda parte. 20