



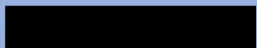
GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Estudio Performativo de la obra “Fantasía sobre Goyescas” de Albert Guinovart

Trabajo Fin de Grado

Alumno/a: Noemi Zarzo Alapont



Director/a del TFG: Rafael Albert Soler

Grado Superior de Música

Curso académico

2023 – 2024



RESUMEN

En este trabajo se va a investigar sobre la obra *Fantasía sobre Goyescas* de Albert Guinovart.

Esta obra fue compuesta en 1997 por lo que es considerada como contemporánea y a pesar de la época de composición, Guinovart no emplea técnicas modernas especializadas para el clarinete. Esto se debe a las significativas referencias con las originales Goyescas de Granados. En su obra, el compositor exalta el lirismo y virtuosismo del instrumento, exigiendo un gran dominio de la técnica por parte del clarinetista.

A lo largo de esta investigación se hablará de la suite pianística Goyescas, de la ópera Goyescas de Granados, de ciertos cuadros de Goya y de cómo lo ha plasmado todo Guinovart en su obra. Se realizará un análisis performativo de la obra para saber cómo abordarla.

Palabras clave

Fantasía sobre Goyescas- Albert Guinovart- clarinete- virtuosismo-interpretación- estudio-análisis- estilo- entrevistas- Goyescas- Granados.

RESUM

En este treball s'investigarà sobre l'obra *Fantasia sobre Goyescas* d'Albert Guinovart.

Esta obra va ser composta en 1997 per la qual cosa és considerada com a contemporània i malgrat l'època de composició, Guinovart no emprà tècniques modernes especialitzades per al clarinet. Això es deu a les significatives referències amb les originals “*Goyescas*” de Granados. En la seua obra, el compositor exalta el lirisme i virtuosisme de l'instrument, exigint un gran domini de la tècnica per part del clarinetista.

Al llarg d'aquesta investigació es parlarà de la suite pianística *Goyescas*, de l'òpera *Goyescas* de Granados, d'uns certs quadres de Goya i de com ho ha plasmat tot Guinovart en la seua obra. Es realitzarà una anàlisi performatiu de l'obra per a saber com abordar-la.

Paraules clau

Fantasia sobre Goyescas- Albert Guinovart- clarinet- virtuosisme- interpretació- estudi- anàlisi- estil- entrevistes- Goyescas- Granados.

ABSTRACT

In this work we are going to investigate the work “*Fantasia sobre Goyescas*” by Albert Guinovart.

This work was composed in 1997 and is therefore considered to be contemporary and despite the time of composition, Guinovart does not employ specialised modern techniques for the clarinet. This is due to the significant references to the original Goyescas by Granados. In his work, the composer exalts the lyricism and virtuosity of the instrument, demanding a great mastery of technique on the part of the clarinetist.

Throughout this research we will discuss the piano suite Goyescas, the opera Goyescas by Granados, certain paintings by Goya and how Guinovart has captured it all in his work. A performative analysis of the work will be carried out in order to know how to approach it.

Keywords:

Fantasy on Goyescas - Albert Guinovart - clarinet - virtuosity - interpretation - study - analysis - style - interviews - Goyescas - Granados.

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi más profundo agradecimiento a todas las personas que han contribuido de alguna manera a la realización de este Trabajo de Final de Grado y que me han apoyado a lo largo de la carrera.

En primer lugar, a mi profesor Rafael Albert, cuya guía y apoyo han sido fundamentales a lo largo de este proceso. Su dedicación constante para responder a mis dudas y ofrecerme consejos constructivos ha sido invaluable. Su capacidad para motivar y su interés genuino en mi progreso académico me han inspirado a dar lo mejor de mí. Sin su compromiso y paciencia, este trabajo no habría alcanzado el nivel de calidad que tiene.

A mi familia, especialmente a mi madre, a mi padre y a mi hermano, les estoy profundamente agradecida, por haber confiado en mí y apoyar cualquiera de mis decisiones. Su fe en mí y su capacidad para hacerme ver el lado positivo de las cosas han sido cruciales para mantenerme enfocada y motivada.

A Francisco José García, mi pianista, le agradezco su dedicación y profesionalismo. Su talento y compromiso han ayudado a realizar la ejecución de la parte musical de este trabajo.

Por último, a mis amigos, quienes siempre estuvieron ahí para animarme y apoyarme en esta dura y bonita carrera. En particular, agradecer a Sandra, Ángel, Blanca, Pablo y Sandra por su amistad todos estos años y ayudarme en cada momento que lo he necesitado.

A todos ustedes, muchas gracias.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

c.- compás

cc.- compases

cm.- centímetro

ff- fortissimo

f- forte

mm- milímetro

mp- mezzopiano

mf- mezzoforte

pp- pianissimo

p- piano

s.- siglo

ÍNDICE

1.INTRODUCCIÓN	1
1.1. Objeto de estudio y justificación	1
1.2. Estado de la cuestión.....	1
1.3. Metodología y estructura	2
1.4. Objetivos.....	3
2. BIOGRAFÍA.....	5
2.1. Albert Guinovart	5
2.2. Granados y las Goyescas	7
3.CONCEPTO NARRATIVO DE LA ÓPERA DE GRANADOS	10
4. ANALISIS PERFORMATIVO DE “FANTASÍA SOBRE GOYESCAS”	17
4.1. El amor y la muerte.....	17
4.2. Intermezzo	20
4.3. Tempo di Fandango	24
4.4. Interludio.....	28
4.5. Quejas o La maja y el ruiseñor	29
4.6. El Pelele	30
5. DIARIO DE ESTUDIO	33
6.CONCLUSIONES	43
7. BIBLIOGRAFÍA.....	46
8.WEBGRAFÍA	46
9.ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES.....	48
10. ANEXOS.....	50

1.INTRODUCCIÓN

1.1. Objeto de estudio y justificación

El principal motivo por el que decidí realizar el estudio analítico, formal, estilístico y performativo de la obra *Fantasía sobre Goyescas*, se debe al reto interpretativo de la pieza, con cierta dificultad técnica y melódica.

Fantasía sobre Goyescas no es una obra muy interpretada dentro del repertorio de los clarinetistas de los conservatorios. Poder realizar un análisis de esta obra contribuye al enriquecimiento del conocimiento sobre el repertorio de clarinete, así como a la música española del siglo XX.

Es muy interesante la interdisciplinaridad de esta obra, la cual aborda la conexión entre la música y las pinturas de Goya. Al ser Granados, Goya y Guinovart figuras tan emblemáticas en la cultura española, puede fomentar un mayor interés por el patrimonio cultural entre los lectores y oyentes.

Los clarinetistas y otros músicos encontrarán en este trabajo un recurso que les ayudará a interpretar *Fantasía sobre Goyescas*.

Otro de los motivos por los que escogí esta obra fue la posibilidad de preguntarle cualquier curiosidad o temas analíticos de la obra al propio compositor A.Guinovart.

1.2. Estado de la cuestión

Como hemos comentado anteriormente, *Fantasía sobre Goyescas* no es muy conocida entre los clarinetistas, existen pocas interpretaciones de esta y aún menos análisis e investigaciones. La grabación interpretada por Joan Enric Lluna (2011) será la principal referencia auditiva, pues está dedicada a él.

Como principal referencia, encontramos la partitura de *Fantasía sobre Goyescas*, donde a partir de la ella conseguimos la mayor cantidad de contenido para realizar nuestro trabajo, analizando los recursos sonoros y técnicos que nos aparezcan.

A pesar de la poca información sobre Albert Guinovart, hemos encontrado tres fuentes de las cuales poder obtener una pequeña parte de la biografía del compositor, la primera

es una entrevista que le hemos realizado al propio Albert Guinovart, donde nos ha respondido a toda la información que necesitábamos porque no la habíamos encontrado en ningún otro lugar. La segunda es la «*Entrevista a Albert Guinovart*» en el canal de YouTube *Teatremusical.cat* (2018) y la tercera es la propia página web de A.Guinovart.

Para encontrar información sobre E.Granados y sus Goyescas, hemos recurrido a ciertos videos, libros, artículos y tesis.

A través de la Tesis Doctoral de Marta Asenjo (2017-2018) «*Goyescas: La interrelación artística en el marco de la España romántica*» hemos hallado información sobre la visión goyesca de la España de finales de siglo XVIII y comienzos del s.XIX, de la suite pianística y de la adaptación operística, estrenada en La Ópera Metropolitana de Nueva York. También hemos visto como estudia los aspectos pictóricos que impactaron al compositor.

Visualizando el video de YouTube de Alex Alguacil «*Analysis of Goyescas by Granados*» hemos observado una contextualización y un análisis superficial de las Goyescas de Enrique Granados. En este video Alguacil realiza una explicación de los cuadros de Goya detrás de la música, cuenta como las pinturas de Goya influenciaron a Granados y realiza pequeños análisis de ciertos motivos.

Gracias al artículo de Jose M^a Curbelo y Ariadna Martin Alfaro (2015) «*Estudio de la Suite para Piano Goyescas: Los Majos Enamorados a través de los Personajes de los Cuadros de Goya*» hemos comprobado que mediante el conocimiento de los personajes que inspiraron a Granados para realizar Goyescas, nos puede ayudar a interpretar un discurso musical con imágenes y personajes y desarrollar la imaginación y expresividad, para crear su propia interpretación.

1.3. Metodología y estructura

Para este trabajo se ha utilizado una metodología cualitativa, es decir, se ha recopilado la mayor información sobre el compositor y la obra a través de entrevistas y fuentes literarias.

Fantasía sobre Goyescas es una obra que hay que ir descomponiendo poco a poco para así entender lo que el compositor deseaba expresar en cada momento y poder observar las importantes similitudes con las *Goyescas* de E. Granados. Para poder facilitar la comprensión de la obra, se ha realizado un análisis formal, armónico y melódico de la misma.

En esta segunda parte utilizaremos una metodología analítica.

-Primera fase: documentación. En esta primera fase me informé sobre la historia de la biografía de Albert Guinovart y E. Granados para así poder comprender *la Fantasía sobre Goyescas* basada en las originales *Goyescas*.

-Segunda fase: Síntesis. Se realizó una síntesis sobre toda la información encontrada, sacando conclusiones en común.

-Tercera fase: entrevistas e interpretación. Se realizó una entrevista al compositor y se realizó un análisis para entender mejor la interpretación.

1.4. Objetivos

Previamente a realizar el trabajo nos hemos encontrado con una serie de problemas, de los cuales el más importante ha sido la poca información sobre la contextualización, biografía e historia de la obra del compositor A. Guinovart.

Para intentar solventar estos problemas hemos marcado una serie de objetivos para así poder conseguir una buena investigación sobre el tema elegido.

Objetivo principal:

- Interpretar de forma correcta frente al público la versión para clarinete y piano de *Fantasía sobre Goyescas* de Albert Guinovart.

Objetivos secundarios:

- Conocer en profundidad la biografía del compositor, Albert Guinovart
- Conocer el origen de la obra

Noemi Zarzo Alapont

- Contextualizar el estilo del compositor y de Enrique Granados
- Localizar los pasajes más conflictivos de la obra.

2. BIOGRAFÍA

2.1. Albert Guinovart

Albert Guinovart, destacado compositor y pianista, se inscribe como heredero privilegiado del vibrante renacimiento cultural que floreció en la Cataluña de principio de siglo XX. Este renacimiento resultó en la gestación de nuevos fundamentos estéticos, siempre arraigados en la rica cultura europea y sin renunciar a las fuentes populares y la tradición heredada.

Su extensa obra abarca la creación de dos óperas, un *ballet*, un amplio catálogo de composiciones sinfónicas y una destacada producción de repertorio camerístico. El piano ha sido su fiel compañero desde los inicios de su carrera hasta el presente. Sus creaciones han visto la luz en prestigiosas salas de conciertos alrededor del mundo, interpretadas por renombrados artistas, orquestas y directores de reconocimiento internacional.

Guinovart encarna la perfecta convergencia de diversas facetas, resaltando su labor como compositor, orquestador, educador y consumado intérprete. Ha demostrado su destreza tanto en el repertorio clásico y romántico como en su extenso catálogo pianístico.

Como compositor, ha dado vida a dos óperas, *Atzar* y *Alba Eterna*, un *ballet* titulado *Terra Baixa* y seis musicales, entre ellos *Mar i Cel*, *Flor de Nit*, *Gaudí* y *La Vampira del Raval*, reconocidos sus musicales con tres premios Butaca y dos premios Max a la mejor música. La perdurabilidad de sus musicales se evidencia en la persistencia de fragmentos de *Mar i Cel* o *Flor de Nit*, cantados por un fiel público incluso treinta años después de sus estrenos.

Las composiciones orquestales de Guinovart, como *El Lament de la Terra* y *El Somni de Gaudí*, reflejan una fuerza y vitalidad extraordinarias. Sus conciertos para piano, *Claroscuro* para percusión, piano y cuerdas, y *L'amor i el foc*, transmiten un mensaje universal profundo sin perder la conexión con las raíces sonoras. Además, su maestría en la orquestación se aprecia en obras religiosas como *Réquiem*, *Te Deum* y el galardonado *Gloria*.

En el ámbito de la música de cámara, Guinovart ha creado piezas destacadas, como *Les Aventures de Monseur Jules Verne*, sonatas para flauta y saxofón, el trío "Mirall Trencat" y el Cuarteto Kepler. Su obra para piano, influenciada por Mompou y Montsalvatge, evoluciona en un discurso propio, ofreciendo obras esenciales como *Nocturn* (a Pilar Bayona), *Retrats de Barcelona*, *Nocturn a Chloé*, *Fantasia-Evocació*, *Skyshadows* y los renombrados *Valses Poéticos*.

Tanto sus composiciones como arreglos orquestales y de cámara han sido interpretados por destacadas figuras internacionales y prestigiosas orquestas en todo el mundo.

Como intérprete, Guinovart ha ofrecido conciertos, interpretando tanto sus propias composiciones como el repertorio clásico, en reconocidas salas de Europa, América, Japón y Australia. Su presencia en ciclos de conciertos de renombre ha dejado huella, especialmente en colaboración con la soprano Victoria de Los Ángeles.

En el ámbito discográfico, Guinovart ha grabado más de sesenta títulos con sellos de prestigio como *EMI*, *DECCA*, *Harmonía Mundi* y *Sony Classical*, abarcando tanto obras referenciales de otros compositores como sus propias creaciones.

Su incursión en la creación sonora para cine, con éxitos como *El llarg hivern* y la orquestación de la banda sonora oscarizada de *The Artist*, así como sus sintonías televisivas para *Nissaga de Poder*, *Laberint d'ombres*, *Mirall trencat* y *El Cor de la ciutat*, evidencian su versatilidad en el mundo creativo.

En 2003 y 2013, se le encargó componer la música oficial de los Campeonatos Mundiales de Natación en Barcelona.

En mayo de 2022, Guinovart presentó *Ve-t'ho aquí*, una cantata infantil en colaboración con David Pintó, explorando una nueva perspectiva sobre los cuentos clásicos. La obra está disponible en diversas plataformas.

Entre sus logros más recientes, destaca la transformación en disco de su ópera *Alba Eterna*, grabada por la *Franz Schubert Filharmonia* y dirigida por Tomàs Grau. Su destacado debut en el *Carnegie Hall* en 2023, homenajeando a Alicia de Larrocha, fue seguido por el lanzamiento de *Poems Without Words*, su quinto álbum para piano solo.

Este proyecto, gestado durante la pandemia, ha sido aclamado y refleja la resiliencia y esperanza de Guinovart en tiempos difíciles.

2.2. Granados y las Goyescas

Tal y como nos cuentan Piñeiro Blanca, Joaquín (2013) y Ruiz Tarazona, Andrés (1975), Enrique Granados nació en Lérida en 1867. Vivió en el ambiente rico de la “Renaixença” catalana. El catalanismo fue una de las características de su creación artística.

Su primer profesor fue el capitán Junquera, un músico militar amigo de su padre, este le dio clases de solfeo y piano. Continuó sus estudios en la Escolanía de la Mercè, con Francisco Javier Jurnet, en Barcelona. Enrique terminó su carrera pianística con el excelente maestro Juan Bautista Pujol. Pero el mejor aprendizaje vino de la mano de Felipe Pedrell, siempre tenía mucha ilusión, era muy exigente con sus alumnos, con una doctrina firme, pero respetando las cualidades de cada alumno. Pedrell influenció a grandes maestros como Albéniz, Falla y como no, Granados.

Este fue un gran defensor de la música española moderna. Alcanzó su mayor éxito en el piano, con un lenguaje heredado de Schumann y Chopin, con una estética fuertemente neorromántica y una riqueza ornamental refinada. Este tenía un gran sentimiento lírico, espontáneo y emotivo.

La obra de Granados transpira ternura y poesía, su inspiración fluía naturalmente a partir de giros y ornamentos, haciendo inconfundible su escritura. Por otro lado, el nacionalismo que informaba le situaba en el lugar preferente entre los fundadores de la escuela española, reinventando parcelas del folklore español.

Enrique estaba fascinado por las obras de Goya, por la capacidad de traducir a un lienzo los actos y momentos característicos del pueblo español. De esta fascinación hacia él, le nació una nueva inspiración a Granados. Durante los posteriores años, Granados trató de dejar constancia a través de su música de la vida y pasiones de los majos y majas madrileños del siglo XVIII ya immortalizados en los cuadros de Goya.

Un año antes del estreno de la obra, en 1910, Enrique Granados le escribe en un fragmento epistolar a Joaquín Malats:

«Yo he compuesto una colección de goyescas de tan vuelo y dificultad. Son el pago a mis esfuerzos por llegar. Dicen que he llegado. Me enamoré de la psicología de Goya, de su paleta. De él y de la duquesa de Alba; de su maja señora de sus modelos, de sus pendencias, amores y requiebros. Aquel blanco rosa de las mejillas, contrastado con blondas y terciopelo negro con alamares; aquellos cuerpos de cinturas cimbreantes, manos de nácar y de jazmín posadas sobre azabaches, me han trastornado»¹

La suite pianística, con el subtítulo de *Los majos enamorados*, se compone de siete piezas en dos series. La primera con *El coloquio en la reja*, *El fandango del candil*, *Los requiebros*, y *Quejas, o la maja y el ruiseñor*, dedicado a su mujer Amparo. La segunda reúne *El amor y la muerte*, *Epílogo* y *El pelele*.

Estas pertenecen a la última etapa compositiva de Enrique Granados compuesta en 1910 y estrenada en 1911 en Barcelona, donde se fue extendiendo su popularidad por toda Europa. La suite revela una arquitectura formal, planificada y compuesta como una unidad narrativa.

Esta fue recibida con entusiasmo, hasta el punto de ser valorada como una de las mejores obras para piano del repertorio español. Poco después de su estreno se le propuso componer una ópera a partir de las piezas pianísticas. Hecho curioso, ya que por lo general son las óperas las que se suelen reducir al piano.

Granados conoció a Ernest Schelling (1876-1939) en 1912. El intérprete estrenó la *suite Goyescas* en la Sala *Carnegie* de Nueva York en 1913 y en diciembre de ese mismo año la volvió a interpretar en la *Queen's Hall* de Londres. Este fue uno de los que le propuso a Granados que compusiese la ópera a partir de las piezas de piano.

El argumento de la ópera fue concebido por Granados, incluyó personajes históricos como el torero Paquiro y fusionó lo popular con lo aristocrático, al enfrentar dos nobles con dos majos en un conflicto en el que los celos provocan un duelo amoroso.

¹ FERNANDEZ CID, Antonio, «Ciclo: el piano de Enrique Granados», Fundación Juan March, [en línea], noviembre, 1991, p. 21.

Periquet colaboró con Granados en un libreto que evoca escenas cotidianas madrileñas e intentando reproducir unos cartones que pintó Goya. La pareja protagonista estaba inspirada en Goya y la duquesa de Alba.

La ópera iba a ser estrenada en la Ópera de París, pero debido a la Primera Guerra Mundial fue imposible. Ernest Schelling consiguió que el empresario Gatti Casazza se interesara por la obra y la programara en el *Metropolitan Opera House* de Nueva York durante 1915-1916. Granados siempre se había resistido a viajar por miedo, antes de realizar el viaje declaró: «En este viaje dejaré los huesos»²

Aun así, decidió embarcar hacia América. Tras este concierto Granados fue invitado a la Casa Blanca, donde ofreció un concierto que retrasó su regreso a España. Al retrasarse la vuelta a España, se vio obligado a coger un barco con dirección a Londres y París, pero fueron torpeados en la travesía del Canal de la Mancha por un submarino. Según testigos, Granados ya estaba a salvo, pero al ver a su esposa en el mar, no dudó en lanzarse a salvarla y ambos murieron.

En la fundación Juan March en el ciclo *El piano de Enrique Granados* (noviembre 1991) nos cuenta que las Goyescas se dividen en dos libros y una pieza aparte llamada El pelele. Desde su primera presentación en 1911, ha sido una fuente recurrente en numerosos recitales de piano y se considera uno de los legados más destacados de la música española contemporánea para teclado. La composición de la primera parte se llevó a cabo entre 1909 y 1910 mientras la segunda entre 1913 y 1914.

Granados se dirigió a Malats y le dijo: “De mis Goyescas tendrás el primer ejemplar. Están dedicadas a hombres ilustres; una para ti...”

² PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, (mayo-diciembre de 2013) «Del Piano a la escena: La identidad nacional española en Goyescas de Granados», Revista Minaiiii, [en línea], Año V, número 8,

3.CONCEPTO NARRATIVO DE LA ÓPERA DE GRANADOS

Para la correcta interpretación de cada pieza hay que conocer la historia que hay detrás de cada una de ellas.

Granados decidió realizar una conversión de su suite en una ópera. *Goyescas* nos introduce en el fenómeno el «*majismo*», tan vivo a principios del s.XIX (época en la que tiene lugar la trama de la ópera tal como se indica en la primera página del libreto original de Periquet)³. La trama de la ópera se inspira en la sociedad y las tradiciones de la época de Goya, centrándose en personajes de la nobleza como Rosario y Fernando, junto con individuos del pueblo como Pepa y Paquiro. La historia gira en torno a un enredo de coqueteo, amor, celos y tragedia que afecta a estos cuatro personajes.

Un majo era un humilde caballero, representante de la virilidad española, solía llevar sombrero de tres picos y se cubría con una capa negra y marrón que el mismo Esquilache prohibió. Por otro lado, la doncella, conocida como «maja», era una figura popular reconocida por su encanto y desparpajo. Comúnmente se ganaba la vida como vendedora de mercado, doncella o vendedora de fruta, y solía vestir con una chaqueta ajustada, una enagua corta y un mandil negro.

Sobre este colectivo emerge una pareja de linaje noble o aristocrático, Rosario y Fernando son quienes desempeñan los roles de soprano y tenor respectivamente. Por otro lado, hay otra pareja que proviene de las clases bajas populares y menos privilegiadas: Pepa y Paquiro, interpretados por una mezzosoprano y barítono. Aunque estos personajes son ficticios, la marcada fascinación de Enrique Granados por algunas obras de Goya nos brinda la oportunidad de desentrañar la enigmática identidad de estos personajes y su posible conexión con la realidad.

Siguiendo a José María Curbelo y Ariadna Martín, «Periquet, antes del estreno de la ópera, afirmó que el personaje de Fernando está inspirado en el famoso Capricho 5 *Tal*

³ GRANADOS, Enrique, *Goyescas Opera*, libretista Fernando Periquet, trad. James Weldon Johnson, [en línea], Nueva York, G. Schirmer, 1915, p. 1

*para cual*⁴», capricho que muestra, según indicaciones del propio Goya, a la reina María Luisa de Parma citándose con Manuel Godoy cuando era Guardia Real de Corps⁵(**fig. 1**).



Ilustración 1: *Capricho 5 Tal para cual*, 1797- 1799. Aguafuerte, Aguatinta, Punta seca sobre papel verjurado, ahuesado. 306 x 201 mm. Museo del Prado, Madrid.

De este modo, se podría revelar la identidad de la pareja de alta ascendencia que protagoniza la trama operística: Fernando, el capitán de las guardias reales españolas y Rosario, su enamorada, una mujer de noble ascendencia.

No obstante, el Capricho 5 también puede hacer referencia a la polémica relación mantenida entre Goya y María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, XIII Duquesa de Alba, retratada con gran frecuencia por el pintor (**Ilustración 2**)

María del Pilar Teresa Cayetana de Silva (1762-1802), conocida como la 13ª duquesa de Alba, heredó el Ducado de Alba en 1776 y fue una de las mujeres más ricas de su época, ostentando múltiples títulos aristocráticos a nivel mundial.

⁴ «From the Librettist of Goyescas», The New York Times, 27 de febrero de 1916. En: CURBELO GONZÁLEZ, Jose María, MARTIN ALFARO Ariadna. «Estudio de la Suite para Piano Goyescas: Los Majos Enamorados a través de los Personajes de los Cuadros de Goya», Diagonal: an ibero-american music review, [en línea], vol. 1, no1, 2015, p. 101

⁵ Art. cit. p. 101

A pesar de las polémicas y centrándonos en la fascinación que sintió Enrique Granados hacia la influyente Duquesa de Alba, se pueden identificar diversos rasgos de su personalidad en los dos personajes femeninos. La figura de la duquesa en sí misma encierra una dualidad, siendo una mujer de alta clase social, pero con una marcada inclinación hacia el fenómeno popular de las “majas”. En cada oportunidad que tuvo, Granados exhibió su fascinación por todos los aspectos relacionados con esta figura social popular, ya sea el vestuario, la actitud audaz o la participación en actividades de reputación cuestionable, como los bailes del candil.



Ilustración 2: *La duquesa de Alba, 1795. Óleo sobre lienzo. 195 x 130 cm. Colección del duque de América, Nueva York. Alba, Madrid.*

En las dos primeras series de obras de Goya, se encuentran numerosas representaciones de majas. Sin embargo, se puede hacer una distinción entre dos tipos de majas: en la primera serie, la maja luce una vestimenta más refinada, surgiendo la imagen de una duquesa. Por otro lado, en la segunda serie, tanto la maja como el majo muestran actitudes bohemias, características que cautivaron especialmente a Granados debido a su evocación romántica del Madrid del siglo XVIII al plasmar el personaje de Pepa. En este caso, la maja se presenta audaz y astuta, perteneciente a la clase trabajadora baja, desempeñando roles como sirvienta o incluso vendedora.

En numerosas pinturas que representan a la sociedad de los majos y majas de clase baja, se exploran temáticas como la prostitución, las infidelidades, la educación, los vicios, la falta de conocimiento y la práctica de la brujería.

Se pueden observar diversas actitudes y momentos que caracterizan a la maja del pueblo, no solo en el personaje de Pepa, sino también en los miembros del coro compuesto por majos y majas que enriquecen la narrativa. Estas representaciones pictóricas son esenciales para comprender el entorno de las Goyescas y las actitudes de los majos. Granados mostró un interés particular en las emociones de estos personajes: cómo observan, reflexionan y se comportan, aspectos que luego plasmó en su música.

En el cartón *El Pelele* (**Ilustración 3**) se presenta nuevamente una escena rural en la que las majas desempeñan un papel destacado. Este lienzo representa el inicio de la ópera Goyesca y, en el caso de la *Fantasía sobre Goyescas* de Granados, indica su conclusión.

Podemos encontrar a un grupo de majas manteando a un muñeco de trapo.



Ilustración 3: *El pelele*. 1791-1792. Óleo sobre lienzo, 267x160cm. Museo del Prado, Madrid.

También encontramos al personaje de Paquiro, este representaba a un torero, personaje muy popular en la vida madrileña del s.XVIII y que Goya pintó en muchos cuadros que completan su serie *La Tauromaquia*. En ellas se representaba las corridas de toros que se

celebran en España desde hace siglos, aunque Goya las plasmó a través de un carácter lúdico.

El personaje del torero es de un alto simbolismo nacionalista y Granados se fijó en uno de los toreros más famosos de la época, que había sido ilustrado por Goya en algunos lienzos de su serie. Tal y como escribió Fernando Periquet, el libretista de la ópera, al editor del periódico *The New York Times* sobre sus personajes de la ópera, el personaje de Paquiro está influenciado por el Retrato del torero Martincho, uno de los 620 toreros que Goya esbozó en su bien conocida colección titulada *Corridos de Toros* (**Ilustración 4**).



Ilustración 4: Retrato a un torero, finales s. XIX. Óleo sobre lienzo. 77,1 x 57,8 cm. Museo Nacional, Oslo.

Por último, encontramos a Fernando, capitán de las guardias reales españolas. Fernando es la pareja de Rosario. Se cree que Granados se inspiró en la figura de Goya y de la Duquesa de Alba para crear la pareja protagonista de su ópera. Pero ni Granados ni Periquet escribieron acerca de esta coincidencia.

Tal y como se ha comentado anteriormente, en algunos lienzos Goya nos lleva a otro personaje: Manuel Godoy (1767-1851). Godoy era de las Reales Guardias de Corps, cuerpo de caballería destinado a servir a la familia real. Su ascenso en el cuerpo, convirtiéndose en sargento mayor fue objeto de agrios comentarios por parte de sus enemigos. Esto podría tener relación con la temática de Granados, donde lo convierte en amante de la Duquesa de Alba. Otra escena que representa la historia de amor entre ambos fue el capricho titulado *El amor y la Muerte* (**Ilustración 5**). Granados sitúa esta escena en la última escena de la ópera, en cambio, Guinovart decide situarla en la primera escena.

En esta escena, Fernando muere en manos de Rosario debido a su disputa con Paquiro unos minutos antes.



Ilustración 5: *El amor y la Muerte. 1797 - 1799. Aguafuerte, Escoplo, Aguatinta bruñida sobre papel verjurado, 306 x 201 mm.*

El primer acto tiene lugar en San Antonio de la Florida, un prado cerca de Madrid alrededor de 1800, a orillas del río Manzanares. En la primera escena, un grupo de majas y majos mantean un pelele, recordando el famoso tapiz de Goya, mientras el torero Paquiro elogia a las jóvenes presentes. En ese momento, Pepa, la prometida de Paquiro, llega en una calesa. Pronto aparece Rosario, una dama de la aristocracia, quien se ha citado con Fernando, su amante y capitán de la Guardia Real. Paquiro se acerca a Rosario y la reta a acudir al popular Baile del Candil. Esta propuesta llega a oídos de Fernando, quien comienza a dudar de la fidelidad de Rosario, desencadenando celos y tormento. Simultáneamente, Pepa expresa su descontento por la actitud de Paquiro hacia la dama y jura vengarse de Rosario.

El segundo acto nos lleva a la representación del Baile del Candil. Los majos y majas presentes perciben una atmósfera cargada de tensión y anticipan un desenlace poco favorable debido a la actitud altiva y desdeñosa de los personajes principales. La tensión crece y Fernando y Paquiro encuentran la oportunidad para acordar un duelo cerca del palacio de Rosario.

La escena se traslada al jardín de la residencia de Rosario en el tercer acto. Sentada en un banco de piedra, Rosario escucha reflexivamente el canto del ruiseñor y responde con una

melódica y apasionada canción cargada de sentimientos amorosos. En ese momento, llega Fernando, y ambos protagonizan un intenso dúo de amor. Una campana anuncia que ha llegado la hora del enfrentamiento entre Fernando y Paquiro. Aunque Rosario, temerosa de las consecuencias, implora a Fernando que no participe, él, con dolor, se libera de los brazos de su amada y se dirige hacia Paquiro. En la última escena, Rosario sostiene a Fernando, herido de muerte, entre sus brazos. Al darse cuenta de que Fernando ha exhalado su último aliento, se desploma sobre él, perdiendo el conocimiento.

4. ANALISIS PERFORMATIVO DE “FANTASÍA SOBRE GOYESCAS”

Tal y como nos cuenta Albert Guinovart en la entrevista que le hemos realizado, esta pieza la compuso por sugerencia de Joan Enric Lluna. En 1997, realizó una orquestación de la ópera Goyescas por encargo de la Universidad de Lleida. Bajo la dirección de Gianandrea Noseda, la Orquesta de Cadaqués interpretó y grabó la ópera. Joan Enric tocaba entonces como primer clarinete de la orquesta y al gustarle tanto la música de Granados, le comentó a Guinovart que sería fantástico poder hacer una suite sobre sus temas principales. Guinovart decidió hacerlo preocupándose al máximo por reflejar el máximo de Granados, remando a favor de su música.

Resulta curioso que hasta 2022 Guinovart no la interpretó nunca y tuvo la suerte de hacerlo en el Palau de la Música Catalana con Joan Enric Lluna.

Uno de los desafíos más significativos a los que se enfrentó Guinovart al adaptar la pieza, fue la repartición y distribución del virtuosismo de la página de Granados entre el piano y el clarinete. Además, le fue complicado adaptar los tonos ya que no siempre coincidían con los originales.

El compositor eligió los temas más conocidos, buscando un equilibrio entre los espíritus de sus piezas, trató de emular las suites que antiguamente se acostumbraban a crear a partir de los temas principales de las óperas. No incluye todos los temas de la suite de piano, pero introduce el *Intermezzo* de la ópera, así como el *Pelele*.

Guinovart considera importante preservar y reinterpretar obras clásicas en la música contemporánea: «*Me parece que es nuestra tradición y son nuestros maestros, por lo que su estudio y revisión es indispensable*».

4.1. El amor y la muerte

Granados se basó en el Capricho número diez de Goya, titulado El amor y la muerte. En el cuadro se puede observar a una maja sosteniendo en sus brazos a su querido, herido de muerte tras un duelo.

Aunque Granados ubica esta pieza al final de la ópera, Guinovart decide iniciar su obra con ella, debido a que lo considera una entrada impactante y era una de sus secciones favoritas.

El amor y la muerte utiliza el motivo principal de *Coloquio en la Reja* (pieza que no aparece). En *El amor y la muerte*, Rosario, la protagonista, lleva a Fernando, su amado, a un banco para cantarle sus tristezas.

Como ya hemos comentado, la obra se abre con el motivo principal del *Coloquio en la Reja* ya que Rosario está recordando las conversaciones que pudieron tener a través de las rejas. Este motivo se abre con la indicación de *Animato e drammatico* y en dinámica de Fortissimo. El tema lírico, con quintillos que suceden en el Coloquio de la Reja de Enrique Granados, simbolizan un dialogo amoroso y se representa aquí con un sentimiento de dolor intenso. Granados y Guinovart usan las mismas notas y tonalidad, y tal como observamos en las ilustraciones 6 y 7 para crear esta melodía representando el dolor utilizan el registro grave del piano. Además, destacamos los signos de acentuación en ciertas notas para realzar el sufrimiento.



Ilustración 6: *El amor y la muerte* c.1 y c.2



Ilustración 7: *Coloquio en la reja* c.84 y c.85

A continuación, con *molto espressione e con dolore*, aparece el siguiente motivo. Este tiene un dibujo melódico con seis séptimas arpegiadas de forma ascendente y descendente que se repiten hasta el compás diez, donde el arpeggio solamente asciende hasta llegar a la nota culminante. Para añadirle dramatismo, el piano realiza una escala cromática descendente.

Esta primera frase de cinco compases se tomará como frase *a*, la cual se variará dos veces, obteniendo a consecuencia una *a'* (cc.6 al 11) y una *a''* (cc.14 al 16).

The image displays three musical staves for the piece "El amor y la muerte" by Albert Guinovart. The first staff, labeled 'a', is for the vocal line and is marked "Animato e drammatico (El amor y la muerte)". The second staff, labeled 'a'', is for the piano accompaniment and is marked "Lento". The third staff, labeled 'a'''', is for the piano accompaniment and is marked "drammatico". The piano part features a descending chromatic scale in the first variation and a chromatic scale in the second variation. The vocal part features a melodic line with six seventh intervals in the first variation and a chromatic scale in the second variation.

Ilustración 8: *El amor y la muerte* frase *a*, *a'* y *a''*

En la *a'* observamos cómo utiliza en el primer compás el mismo ritmo y línea melódica, simplemente transportado una 4ª ascendente. Podemos ver diferencias en la

interpretación y carácter, esta vez no han añadido acentos y es todo el compás ligado. Esta frase dura un compás más que la anterior debido a que en el segundo compás el piano se queda solo con un acorde hasta llegar al *Lento*. Respecto a el bajo, al igual que en la primera frase, también realiza un cromatismo descendiendo.

Llegamos al *Lento* del compás 12 y durante dos compases el piano interpreta con un carácter melancólico. En el compás 14 vuelve la a" donde esta vez solamente durará 3 compases. En el compás 15 con una dinámica de *ff* observamos como se añaden síncopas a la mano derecha del piano mientras la izquierda sigue con cromatismos. Respecto a la melodía del clarinete, los arpeggios de los acordes de séptima son esta vez más rápidos y dinámicos y no solo la línea melódica asciende y desciende, sino que Guinovart añade un *crescendo* y *diminuendo* en cada semifrase para darle el carácter más dramático.

4.2. Intermezzo

El *Intermezzo* de *Goyescas* fue una de las partes más populares de la ópera de Granados. Granados hizo una adaptación de la suite para piano en una ópera. La duración original de la suite era muy corta, por lo que decidió ampliarla añadiendo el *Intermezzo*.

El *Intermezzo* no cuenta una historia específica de la ópera, pero su música evoca un estado emocional que refleja el ambiente de la ópera. Este contribuye a establecer la atmósfera, proporcionando un breve respiro para que el público reflexione sobre los eventos que han ocurrido y anticipen los que están por venir.

El *Intermezzo* que compone Granados empieza con un moderato de 5 compases los cuales Guinovart ha decidido omitir para poder enlazarlo fluidamente.

El intermezzo de Guinovart comienza con 8 compases al piano (cc.21 al 28) realizando acordes siempre staccato. Esta vez Guinovart duplica a la octava el bajo.



Ilustración 9: *Intermezzo* compases 21 al 28

Un elemento para destacar es el contraste entre el acompañamiento del piano, siempre *staccato* y la melodía del clarinete, muy *legatto*. Esta melodía se forma principalmente de intervallos de segundas y terceras, estas se abren y cierran, ascendiendo y descendiendo. Al ascender crean una sensación de elevación, subiendo a un punto culminante para así descender y crear una sensación de reposo y calma e incluso asociarlo a una sensación de melancolía.

Considero importante darle valor a las notas de duración más cortas, como pueden ser las negras o corcheas, estas son un elemento de dinamismo y expresividad en la interpretación. Al enfatizar estas notas, el intérprete puede crear sutiles contrastes dinámicos añadiendo interés y profundidad a la música.

A lo largo de estas tres frases que vendrán, destacaremos un motivo de blanca con dos corcheas que comienza en el compás 34 (**Ilustración 10**) y se repetirá a lo largo de todo el *Intermezzo*, este motivo aportará fluidez y dirección.

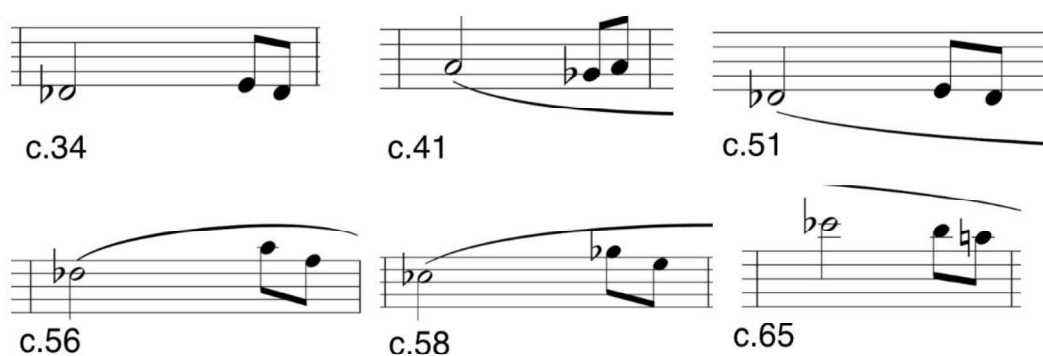


Ilustración 10: Motivo cc. 34, 41, 51, 56, 58 y 65

En la primera frase de 8 compases (cc. 29 al 36) hablaremos de dos semifrases. Tal y como hemos comentado, una ascenderá y la otra descenderá. Además, el compositor nos ayuda a la interpretación al escribir la indicación *Molto Espressivo*. Si miramos la partitura de la suite de Granados, en este momento el compositor añade también la indicación *Sentita la Melodía*.

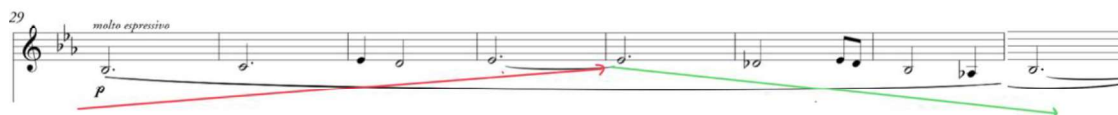


Ilustración 11: Primera frase del Clarinete en el Intermezzo.

La tercera frase (cc.43 al 53) tiene una melodía casi idéntica, pero con ciertas variaciones.



Ilustración 12: Similitud entre las frases de los compases 29 al 36 y del 43 al 53

Como podemos observar, los compases 43, 44, 45, 46 y 47 son de gran similitud a los compases 29, 30, 31, 32 y 33, solo que en una octava más aguda. El bajo utiliza los mismos acordes, pero en diferente disposición.

A partir del compás 48 se puede ver cierto parecido pero la frase varía y amplía dos compases más. Utiliza este recurso para cambiar también el carácter, este ya no es *legato*, sino que es marcado e incluso con un acento en la parte fuerte del compás, para después finalizar la frase con la delicadeza del principio.

Para tratar la segunda frase, observaremos la **ilustración 13** (cc.37-43), esta es la más corta y diferente, en este caso hablamos de una melodía solamente ascendente intentando proporcionar una tensión con necesidad de resolver.

Aunque esta nos da indicios al comenzar de que va a ser como la primera, pronto nos daremos cuenta de que no es cierto, comienza con una escala de segundas ascendentes desde *sib* pero varía en el cuarto compás para seguir subiendo. Los compases 34 y 41 utilizan el movimiento contrario para llegar a la tónica, *sib*.



Ilustración 13: Comparación de la semifrase de los compases 37-43 con la frase del compás 29

A partir del compás 54 observamos dos temas nuevos, la mano derecha del piano adquiere una melodía nueva, también importante y muy contrastada con la mano izquierda del piano. La mano derecha muy *legato* y cantado mientras que la mano izquierda continúa con staccato.

Respecto a la melodía del clarinete, desde el compás 54 hasta el compás 61, encontramos una melodía un poco más amplia lo que habíamos visto anteriormente en el intermezzo, empezando por un intervalo de cuarta y no uno de segunda como al inicio y seguido de otro intervalo de quinta. El último compás de esta frase (cc.61) enlaza la frase que le sigue, junto con un crescendo y el cambio de escritura del piano, nos evoca al *ff* de la nueva frase. Si observamos la parte del piano esta varía, cambiando el ritmo. En el compás 62 vemos como esta frase es similar a la anterior pero una octava más arriba llegando al registro más agudo que tiene el clarinete.



Ilustración 14: Comparación de los compases 56,57,58,59,60 con los compases 62,63,64,65 y 66

A partir de aquí (c.70) encontramos un *accelerando* por parte del piano, importante, ya que empieza a darle el carácter y el tempo con el que interpretaremos lo que viene. Guinovart juega con diferentes octavas en esta última frase del *Intermezzo*. Granados solamente escribió negras mientras que Guinovart ha convertido esas negras en forma de dos corcheas en diferentes octavas.

El *Più Mosso* y el *Meno Mosso* abarcan desde el compás 76 hasta el compás 87. Guinovart utiliza estos compases a modo de enlace de las dos piezas, el *Intermezzo* y el *Fandango del Candil*. El piano continúa con las negras en forma de corcheas en diferentes octavas mientras que el clarinete empieza a introducir el tema del *Fandango*, tan característico de la música española.

4.3. Tempo di Fandango

Granados posiblemente sea uno de los compositores más románticos de la *Generación de los maestros*. Para interpretar el fandango hemos de saber sus orígenes. Tal y como nos comenta Rocío García en la *Revista AV Notas* (2017), en el siglo XVIII llegó a estar muy de moda entre la aristocracia española, apareciendo en tonadillas, zarzuelas, *ballets* y otras obras escénicas.

Según Lidia Atencia, en la *Revista de Investigación Sobre Flamenco «La Madrugá»*, páginas 139 a 153 en 2015, El fandango fue el baile protagonista de todas las reuniones. Los bailes eran el principal interés turístico por parte de los extranjeros. Se bailaba en parejas en los hogares, en la calle, en salas de baile, en el carnaval, e incluso en ciertas ocasiones era interpretado por una gran orquesta. En alguna de las observaciones recogidas en los diarios de viaje, el fandango suponía un atentado a cualquier orden social civilizado, debido a que esta danza confundía la etiqueta social al mezclar la edad y condición social de sus participantes.

En la ópera ubicamos este momento de noche en una gran cuadra. Pendiente de gruesas vigas de madera hay un candil, con una débil luz que alumbra únicamente la estancia. Las

majas y majos, entre ellos Paquiro y Pepa, rodean a la pareja que baila el fandango al son de una guitarra. Entran Fernando y Rosario y empieza el drama, el cual acaba con una cita a un duelo entre Fernando y Paquiro. Cuando se van Rosario y Fernando se reanuda el baile.

Observamos las señales tradicionales del fandango. Se conserva una gran cantidad de aproximaciones guitarreras, evocaciones del taconeo y un ritmo de $\frac{3}{4}$.

Si hablamos de la estructura de esta pieza, observamos una primera sección llamada A (cc.88-119), una sección A' (cc.120-151) la cual en la ópera no existe, una sección B (cc.152-170) y una Coda que nos evoca mucho a la primera melodía del tema A.

Esta pieza empieza con un ritmo del piano, compuesto por una frase 4 (2+2) + 4 (2+2). El primer compás contiene el motivo que más se repetirá a lo largo de la pieza y nos evocará a la técnica punteada de una guitarra. Cada corchea ha de ser más intensa que la anterior para así crear una tensión que resolverá en el siguiente compás (**Ilustración 15**). En el segundo compás, aparecen seis corcheas que darán un respiro a la tensión provocada en el primer compás. Estos dos compases se repiten con una armonía diferente para después que se repitan estos 4. Un rasgo muy evidente del fandango es el ritmo armónico, la acentuación de los tiempos fuertes. Observaremos durante los primeros 8 compases un pedal de *la*, que se repetirá cada vez que suenen estos 8 compases.

The image displays a musical score for a piece titled "Allegretto gallardo. Tempo di fandango". The score is written for piano and includes a guitar part. It is divided into two main sections, A and A', each featuring a series of rhythmic patterns. Section A starts at measure 88 and ends at measure 109, while Section A' starts at measure 120 and ends at measure 152. The score includes various musical notations such as treble and bass staves, dynamic markings (p, cresc., poco a poco), and articulation marks. Above the staves, there are rhythmic diagrams indicating the structure of the phrases: Section A consists of four measures of 2 beats each, followed by a 3-beat measure, totaling 11 measures. Section A' follows a similar pattern but with a different arrangement of 2-beat and 3-beat measures, totaling 13 measures. The guitar part is written in a style that suggests a flamenco influence, with specific techniques like "pedal" and "la" indicated.

Ilustración 15: Comparación de las frases rítmicas del Fandango

Llama la atención como durante la sección A y A' juega siempre con 8 compases de ritmo marcado (4+4) y seguidamente entra la siguiente melodía, muy melódica y cantada. Repite esto de nuevo, pero esta vez de 9 compases (4+5).

En el compás 96 entra el clarinete con una frase de 4 compases, de la cual los dos primeros compases (**Ilustración 16**) serán muy importantes ya que aparecerá en las dos primeras secciones y en la Coda aunque no siempre en la misma tonalidad o exactamente con el mismo ritmo. Es muy importante aguantar la tensión y resolverla, tal y como escribe tiene que sonar bien cantado.

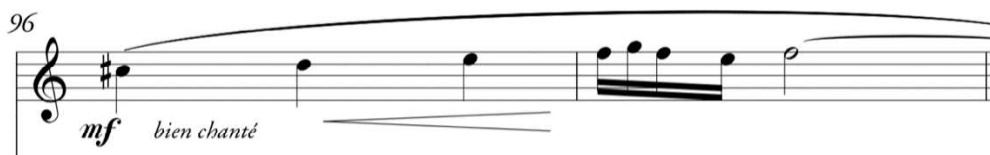


Ilustración 17: Compás 96, dos primeros compases



Ilustración 16: Compás 172, Tema variado de la introducción

Como hemos comentado, repite los 8 compases de ritmo, aunque ahora le añade un color nuevo al clarinete, a partir del compás 101 empieza a introducir *acciacaturas*, como por ejemplo en los compases 103, 105, 133, 135 y 137. Al añadir estos motivos al clarinete, más los tresillos rítmicos, aumentan la experiencia del chasquido de tacones de percusión y el rápido juego de pies.



Ilustración 18: cc. 101 y 133



Ilustración 19: cc. 103 y 135



Ilustración 20:cc.105 y 137

4.4. Interludio

Según Julián Pérez y Ana Gardey (2019) el término Interludio viene del latín y se puede traducir como “jugar a ratos o en medio”. En la antigüedad se referían a Interudios como composiciones breves que se interpretaban en medio de las estrofas de una composición coral.

En el terreno de la ópera, los interludios suelen aparecer entre actos y sirven para avanzar la acción dinámica. Se ubican en el interior de la ópera, ni al principio ni al final. Los personajes suelen estar inactivos o incluso fuera de escena, para así darle más importancia a la orquesta o por ejemplo realizar un cambio de vestuario.

El Interludio comienza en el compás 190 y abarca 29 compases. Esta pieza adquiere un carácter muy doloroso, de echo el propio compositor lo indica en la partitura. Guinovart escribe el interludio entre *La maja y el ruiseñor*, por ello, nos adentraremos ya en la historia de la maja y el ruiseñor en la cual Rosario está en el jardín de su palacio muy dolida ya que su amado va a batirse en duelo de muerte.

El compositor escribe este corto interludio con frases muy largas y con intervalos un poco más grandes de lo que ha ido escribiendo. Aunque es un pasaje instrumental breve, tiene una belleza y profundidad que ayuda a la continuidad de la atmósfera ya creada a lo largo de la ópera.

Esta parte podríamos considerarla como un monólogo de Rosario, en el cual realiza una frase introductoria de 13 compases, con la indicación de muy doloroso, podemos imaginar unos suspiros en cada salto de octava del clarinete. Un recurso muy utilizado en esta parte es el uso de semitonos cromáticos (cc.195,196,197 y 198), estos se utilizan para crear una sensación de incomodidad, para agregar profundidad emocional en la melodía o evocar sentimientos de incertidumbre y desesperación.

Seguidamente, entra el piano, con la indicación de amoroso, a los cinco compases vuelve a entrar el clarinete esta vez con diferente carácter, ya no es con dolor si no que al igual que el piano en los compases anteriores, durante 3 compases, el clarinete interpreta una melodía esperanzadora. Del compás 210 al 215 vuelve a interpretar con dolor.

El final de la pieza (cc.216-218) nos recuerda al ruiseñor con un trino agudo del clarinete, las tres corcheas con *staccato* y una melodía de fusas del piano.

4.5. Quejas o La maja y el ruiseñor

La escena ocurre en el jardín de un palacio de Madrid, una verja de fondo, un banco de piedra con respaldo y brazos y una luna espléndida.

Rosario se pregunta porque entre toda la oscuridad y sobras se escucha el canto armonioso del ruiseñor. Esta se dirige lentamente hacia el interior de su casa, parándose a oír al ruiseñor. Mientras tanto, Fernando se dirige al palacio.

Rosario se queda apoyada en la reja hasta que Fernando la llama con amor.

En *Fantasía sobre Goyescas* ubicamos esta pieza en dos partes, la primera es a nivel introductorio, siete compases antes del Interludio (c.183), con una cadencia al final y la segunda justo al finalizar el Interludio (c.219).

Granados y Guinovart escriben esta pieza con mucho *rubato*, aunque indica en todo momento los tempos y movimientos de la melodía que quiere.

El tema principal comienza en el compás 219 y dura cuatro compases, este tema se repetirá con diferentes variaciones, la primera del compás 223 al 225. Aquí la melodía la lleva el clarinete y el piano cambia el bajo y empieza a desplegar los acordes. Como bien indica el compositor, hemos de buscar un carácter melancólico, tal y como indica el libreto, podemos imaginar a Rosario cantando, recordando a su amor y pensando porque el ruiseñor canta tan armoniosamente.

Del compás 226 al 228 encontramos un *Meno Mosso*, el cual durante los dos primeros compases nos transmite una sensación de pausa o reflexión, el *Meno Mosso* coincide con una parte más íntima y sensible. En el compás 228 todo lo contrario, se intensifica emocionalmente con el grupo de doce fusas ascendentes, creando una tensión e incertidumbre, para así caer en el siguiente compás, con un súbito piano.

Estos dos compases que proceden son una especie de enlace, ya en tempo y que nos dirigen al compás 231, donde la melodía del tema principal se repite en la voz del piano, esta vez el acompañamiento lo encontramos en el clarinete con una serie de arpeggios.

A partir del compás 236 encontramos el clímax de la pieza, la melodía la llevan a unísono y a terceras el clarinete y el piano hasta el compás 243, donde el piano empieza a realizar un *ritardando* que nos evocará al trino del clarinete, que como ya hemos dicho anteriormente, representa el ruiseñor.

4.6. El Pelele

Como ya hemos comentado anteriormente, El Pelele es una pintura de Goya en la cual describe un paisaje con cuatro majas manteando, es decir con ayuda de una manta, un muñeco de trapo de aspecto andrógino. Tal y como nos comenta Laura Cabrera (2023) en la página web Historia del Arte *Ah*, aunque parecía un juego inocente, pretendían lanzar una burla hacia los hombres, comparándolos con marionetas.

En la ópera las majas están en una frondosa arboleda, en la ermita de San Antonio de la Florida, con un merendero y un sol que brilla espléndido. Están todos muy alegres y algunas de las majas están manteando un pelele. Los majos están cortejando a las mujeres, entre los majos destaca Paquiro. Llega Pepa en una calesa y todos advierten a Paquiro de que Pepa ha llegado para que se sepa que él ama a Pepa, le dicen que no juegue con el amor.

Pero llega también Rosario, y Paquiro solamente puede observarla a ella, la alaga. Rosario avanza buscando a Fernando, pero no le ve. El sí la ve a ella y la observa. Paquiro acude a hablar con ella y le pregunta si recuerda el baile del candil. Fernando aparece celoso. Este le dice a Rosario de ir al baile otra vez para ver si se va con él o con Paquiro.

Se repite el manto del pelele, llamando a la alegría y a la vida.

El pelele tiene un ritmo muy característico que se observa a lo largo de toda la pieza. Este aparece ya en el primer compás y está compuesto de una corchea, dos semicorcheas y otra corchea, staccato. Otro recurso que utiliza mucho el compositor es el uso de trinos y grupos grandes de fusas, estos sugieren cuando el pelele está en el aire.

Podemos observar cómo esta última pieza tiene forma A, B, A'.

La primera A la encontramos del compás 247 al 280. Esta sección la podemos dividir en dos subsecciones, la primera del compás 247 al 266 la cual llamaremos *a*, y una segunda la cual llamaremos *b* del compás 267 al 280. Esta pieza contiene frases muy simétricas, casi todas de cuatro compases, la primera frase, del compás 247 al 250, la tomaremos como frase temática, esta se tomará como referencia para las cuatro frases siguientes, las cuales tendrán ciertas mutaciones.

La primera mutación la encontramos del compás 251 a 254, la segunda del compás 255 al 258, la tercera del compás 259 al 262 y la cuarta del compás 263 al 266.



Ilustración 21: *Frase temática, 2 compases*



Ilustración 22: *1º Mutación, 2 compases*



Ilustración 23: *2º Mutación, 2 compases*



Ilustración 24: 3º Mutación, 2 compases



Ilustración 25: 4º Mutación, 2 compases

La sección b, continúa con el motivo temático de corchea seguida de dos semicorcheas y otra corchea, pero incorpora una nueva melodía, más melódica y ligada. Va intercalando el motivo corto y rítmico del primer compás, con el ligado.

La sección B de la obra empieza en el compás 281 y coincide con la indicación de Poco meno. En la ópera es el primer momento en el que se queda un solista cantando solo, en este momento es el turno de Paquiro, este está intentando relacionarse y socializar con las majas presentes.

Esta sección, la cual solamente dura 19 compases, podemos dividirla en dos subsecciones, la primera del compás 281 al 288 y la segunda del 289 al 299. Esta primera la dividiremos en una frase de 2+2+4 en la cual los dos primeros compases se repetirán dos veces a modo de progresión, cada vez irá adquiriendo más tensión y aunque se supone que ha de llegar a un punto culminante, esta vez no sucede y lo enlaza con la segunda subsección. La segunda subsección podemos estructurarla en 2+2+7. Al igual que en la primera, los dos primeros compases se repiten dos veces y aunque parece que en la segunda repetición en el compás 294 vaya a culminar, relaja la tensión para volver a subir y al igual que anteriormente, busca siempre una tercera frase para llegar al punto álgido, en esta ocasión en el primer compás de la reexposición (c.300).

En el compás 300 entramos en la reexposición (A'), esta durará 10 compases hasta el 309y lo dividiremos en dos frases 4+6. Desde el compás 310 hasta el final lo consideraremos una Coda, esta acabará de demostrar el virtuosismo del instrumento combinando arpeggios, escalas, trinos o saltos.

5. DIARIO DE ESTUDIO

Una vez entendida la estructura y el carácter de la obra, organicé la planificación del estudio. Esta la abordé en cinco meses con un día de descanso en cada semana.

Al comenzar cada sesión de estudio, realizaba un calentamiento, compuesto por varios ejercicios que nos ayudaran a optimizar el rendimiento.

Para trabajar cada aspecto busqué un ejercicio diferente:

1.Ejercicio de respiración de Wim Hof:

Muchos músicos de viento olvidan que el aire es la herramienta más importante para que el instrumento suene correctamente. Por ello, considero que es muy importante adaptar este ejercicio a nuestra rutina. Con este ejercicio obtuve un mayor control sobre nuestra respiración, una mayor concentración y enfoque, mejorando nuestro bienestar mental y nuestra postura.

Para realizar el ejercicio deberemos seguiremos ciertos pasos:

1.1. Encontrar un lugar donde sentarse y adoptar una posición cómoda

1.2. Realizar 30-40 respiraciones profundas:

- Inhalar profundamente por la boca, llenando los pulmones por completo. Usando el diafragma para expandir el abdomen y el pecho.
- Exhalar por la boca rápidamente, pero de manera relajada, permitiendo que el aire salga sin esfuerzos.

1.3. Retener la respiración:

- Después de las 30-40 respiraciones, exhalamos completamente y aguantamos la respiración con los pulmones vacíos.
- Mantenemos la respiración el máximo tiempo posible.

1.4. Inhalar y retener:

- Una vez ya no podamos mantener la respiración, inhalamos profundamente y aguantamos la respiración 10 o 15 segundos.
- Exhalamos y repetimos este proceso 3 veces.

2. Ejercicio de Flexibilidad

El siguiente ejercicio, ya con el clarinete, consiste en ejecutar una serie de doceavas comenzando desde el *mi*², con una figuración de redonda y con metrónomo de negra a 60. Realizamos cada ejercicio de doceava en un total de 16 tiempos. Iniciamos con una dinámica de *pp* y realizamos durante ocho tiempos un *crescendo*, en el tercer compás cambiamos a la doceava en *fuertísimo* y durante ocho tiempos haremos un *diminuendo*. Este ejercicio se realizó siempre observando la afinación.

Gracias a este ejercicio nuestro rango dinámico creció, lo cual nos ayudó a interpretar la obra, ya que hay pasajes muy melódicos en los cuales hay que variar las dinámicas. Además, fue beneficioso para ganar resistencia y trabajar la afinación, esto es muy importante debido a que a lo largo de la pieza observamos pasajes muy largos.

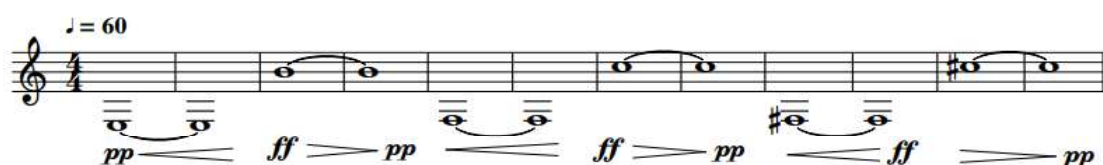


Ilustración 26: Ejercicio de Flexibilidad con doceavas

3. Control de la digitación.

Para ganar un gran control sobre la digitación en el clarinete, realizaremos diferentes escalas. En vez de tocar las escalas con un ritmo regular, las dividiremos en grupos de tres notas. Por ejemplo, desde el *mi*² hasta el *mi*³ y descenderemos hasta el *mi*². Este proceso lo repetiremos tres veces y trataremos de nombrar cada primera nota de cada tresillo para no acentuar siempre las mismas y que posteriormente suene fluida la escala.

Utilizamos el metrónomo para practicar la precisión rítmica y poco a poco subimos el metrónomo. Este ejercicio lo repetimos en todas las tonalidades.



Diciembre: Refinamiento técnico y musical

- Semana 1: Dedicamos tiempo a pulir cada detalle técnico y musical. Trabajamos la expresión y el fraseo musical.
- Semana 2: Iniciamos ensayos con el pianista y trabajamos las secciones complicadas de interpretar juntos.
- Días 3-4: Realizamos ensayos de la obra completa, concentrados en mantener la coherencia y fluidez de la interpretación. Identificamos cualquier área que necesite ser trabajada específicamente.

Enero-Febrero: Consolidación y perfeccionamiento

- Semanas 1-2-3: Grabamos las sesiones para detectar posibles áreas de mejora. La escuchamos con atención y tomamos notas para perfeccionar la ejecución.
- Semanas 4-5-6: Realizamos ensayos con el pianista, cohesionando cada sección de la obra y buscando la mejor interpretación posible.
- Semanas 7-8: Interpretamos delante de público la obra y la grabamos para así observar cómo afecta la presión a nuestra interpretación y que aspectos debemos de mejorar.

Marzo-Abril-Mayo: Memorización de la obra

- Semanas 1-2-3: En las tres primeras semanas del periodo, tratamos de memorizar *el amor y la muerte* y el *intermezzo*.
- Semanas 4-5: Durante las dos semanas centrales memorizamos el *Fandango*, la *cadenza* y el *interludio*.
- Semanas 6-7-8: Las tres últimas semanas nos centramos en memorizar *La maja* y el *ruiseñor* y el *pelele*.

A continuación, procedemos a analizar las dificultades de ciertos pasajes de la obra, y buscamos ejercicios que nos ayuden a solventar estos problemas para conseguir una buena interpretación de *Fantasía sobre Goyescas*.

En esta sección inicial es muy importante buscar un buen *legato* ya que el propio compositor lo escribe así, además indica *con molta espressione e con dolore* y si no

ligamos cada nota correctamente, no lograremos transmitir lo que Guinovart o Granados desean. Para mejorar el *legato*, lo practicamos lentamente, concentrándonos en mantener una buena columna de aire e intentamos que los dedos estén lo más cerca posible de las llaves.

Para trabajar los pasajes más técnicos de la obra como pueden ser los compases 15, 16, 20, 157 o 161. Extraeremos este pasaje y lo trabajamos a una velocidad extremadamente lenta, prestando atención a cada detalle. Lo estudiamos con diferentes ritmos y articulaciones para que así después resulte más fácil.

A lo largo de esta obra nos encontramos varios compases con notas en el registro más agudo del clarinete, como por ejemplo en los compases 62, 63, 64, 65, 127, 156, 173, 176, 267 o 309. Por ello, tendremos que realizar ejercicios para que suene un sonido centrado, afinado y bien proyectado.

Lo más importante para que este registro suene bien es:

- Tener una muy buena respiración para tener un flujo de aire correcto.
- Mantener una embocadura estable pero flexible.
- Abrir la garganta y asegurarse de tenerla relajada.

Una vez tenemos esto claro realizamos una serie de octavas para así buscar la afinación y los armónicos del registro más grave y tenerlo como referencia para el agudo. Con metrónomo a negra 60, realizamos redondas comenzando desde el *si3* hasta el *do6*.

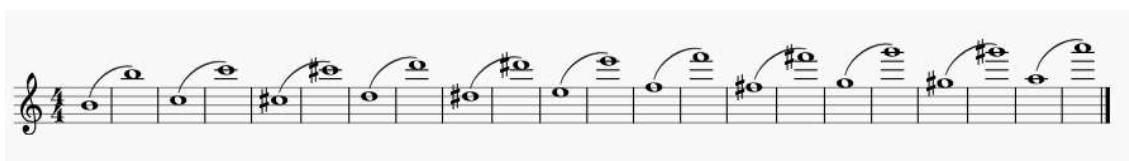


Ilustración 28: Ejercicio de octavas para el registro agudo

En el *Tempo di fandango* encontramos un motivo muy característico el cual tiene una corchea corta con un tresillo de semicorcheas. Por ejemplo, los compases 85, 86, 87, 121,

123 y 125 contienen este motivo. Guinovart escribe el mismo patrón en diferentes octavas y con un crescendo. Para estudiar estos fragmentos seguiremos tres pasos:

- Primero reducimos el tempo y lo simplificamos. Solamente tocamos la primera nota de cada corchea.
- Segundo, tocamos la corchea igual que en el primer paso, pero añadimos una semicorchea del tresillo. De esta forma tenemos una corchea y dos semicorcheas.
- Tercer paso, añadimos el tresillo de semicorcheas tal y como está escrito.



Ilustración 29: *Simplificación del pasaje, únicamente en corcheas*



Ilustración 30: Simplificación del pasaje añadiendo semicorreccheas

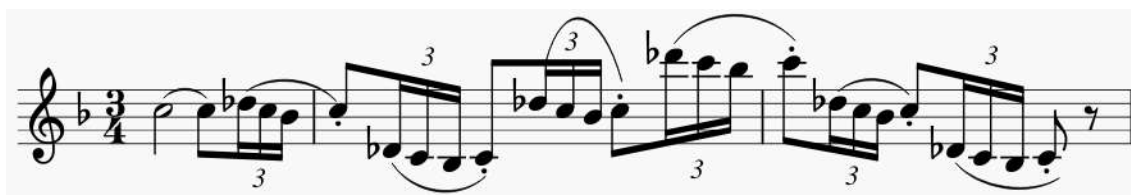


Ilustración 31: *Pasaje del compás 85*

Las *acciaccaturas* o apoyaturas son notas ornamentales que se tocan rápidamente antes de la nota principal, por ello no han de sonar más que la nota real ni tienen el mismo valor. Generalmente estás añaden énfasis y color. Podemos encontrar estas apoyaturas en los compases 101, 103, 105, 133, 135 y 137.

Con la finalidad de solventar esta dificultad, tocamos primeramente la nota real, sin apoyaturas, para saber realmente como ha de sonar. Buscamos la articulación que desea

el compositor, en este caso staccato y cuando tenemos esto claro, añadimos las *acciaccaturas* de forma que complemente a la nota real.

En los compases 164, 165 y 166 nos encontramos con unos compases de tresillos en un tempo de *Allegreto*, es decir, rápido. La máxima dificultad de este pasaje se debe a la mayor utilización de la mano izquierda del clarinete y que el pasaje salga uniforme, realizaremos diferentes ejercicios cortos del libro de Jost Michaels *Systematic Approach to Clarinet Finger Technique*



Ilustración 32: Ejemplo A6, página 54. Jost Michaels (2001), *Systematic Approach to Clarinet Finger Technique*



Ilustración 33: Ejemplo A7, página 54. Jost Michaels (2001), *Systematic Approach to Clarinet Finger Technique*



Ilustración 34: Ejemplo A8, página 54. Jost Michaels (2001), *Systematic Approach to Clarinet Finger Technique*



Ilustración 35: Ejemplo A9, página 54. Jost Michaels (2001), *Systematic Approach to Clarinet Finger Technique*



Ilustración 36: Ejemplo A16, página 54. Jost Michaels (2001), *Systematic Approach to Clarinet Finger Technique*



Ilustración 37: Ejemplo B1, página 55. Jost Michaels (2001), *Systematic Approach to Clarinet Finger Technique*



Ilustración 38: Ejemplo B2, página 55. Jost Michaels (2001), *Systematic Approach to Clarinet Finger Technique*

Para trabajar el staccato de la obra entera, pero sobre todo del Pelele, realizaremos un ejercicio del libro de Rudolf Jettel *Klarinettenschule*, página 85, aunque un poco ampliado.

Tocaremos únicamente con una nota para que el movimiento de los dedos no interfiera en el entrenamiento de la lengua. Hay que picar muy corto, fuerte y lo más rápido posible, aunque interfiera en el sonido, para fortalecer la lengua (cuando interpretamos la obra ya nos centramos en añadir un buen sonido).

Comenzamos con metrónomo a negra 60 y vamos subiendo el tempo en la medida que podamos. Iniciaremos desde el *mi*2 hasta llegar al *do*5.



Ilustración 39: Ejercicio para trabajar la agilidad de la lengua

En los compases 263, 264 y 265 observamos tres saltos de octava en tresillos de semicorchea, para estudiar esto, primeramente, en un tempo bastante reducido mantenemos una buena columna de aire y un buen soporte en la boca, comenzamos tocando la primera nota de cada tresillo (de tal forma que parezcan dos corcheas y el segundo y tercer tiempo tal cual está escrito).



Ilustración 40: Simplificación a corcheas de los compases 263, 264 y 265

En segundo lugar, tocamos en lugar de los dos tresillos, cuatro semicorcheas.



Ilustración 41: Simplificación a semicorcheas de los compases 263, 264 y 265

Finalmente lo tocamos como está escrito e iremos subiendo la velocidad.



6.CONCLUSIONES

El trabajo que hemos realizado tenía como finalidad una serie de objetivos, principal y secundarios, los cuales nos adentrarían en la obra de Guinovart para poder realizar una buena interpretación de *Fantasía sobre Goyescas*.

El objetivo principal era poder llegar a interpretar frente al público, con suficiente solvencia técnico-musical, la versión para clarinete y piano de *Fantasía sobre Goyescas*. Los objetivos secundarios eran conocer en profundidad la biografía del compositor, el origen de la obra, contextualizar el estilo de Enrique Granados, conocer los cuadros en los cuales se inspiró para componer *Goyescas* y realizar un análisis y un diario de estudio dividido en 8 meses para conseguir solucionar las dificultades que presenta la obra.

En primer lugar, analizamos o vemos la consecución de los objetivos secundarios. Al no poder encontrar en internet mucha información sobre la obra y dado que el compositor sigue con vida, se decidió realizar una entrevista a Albert Guinovart en la cual nos cuenta cierta información, como por ejemplo los orígenes de la *Fantasía*. Esta obra se compuso bajo la sugerencia del clarinetista español, Joan Enric Lluna. Este le sugirió a Guinovart el componer una suite sobre los temas de esta ópera y debido a esto, hoy en día se ha podido interpretar en diferentes auditorios y conservatorios.

Seguidamente, realizamos una investigación sobre la historia de Granados y sus famosas *Goyescas*. Nos adentramos en sus inicios como músico y compositor, en la época en la que vivió, las personas a las que tomó como referente o los artistas que le fascinaban. Esto influenció mucho en su música nacionalista, reinventando el folklore español.

Obtuvimos información sobre la historia de su suite pianística *Goyescas* y cómo surgió la idea de crear una ópera a través de esta. Se contextualizó el momento de composición y estreno de la época y narra las dificultades que tuvo para poder estrenar la obra.

Tras contextualizar a Albert Guinovart y a Enrique Granados, nos adentramos en la época de las majas y los majos del siglo XIX y más en concreto en la historia de Fernando, Rosario, Paquiro y Pepa. Definimos física y personalmente la figura del majo y de la maja y cómo vivían estos en sociedad. Descubrimos los cuadros de Goya en los que se inspiró

Granados y por tanto en quien se había inspirado Fernando Periquet para escribir el libreto de la ópera, el cual nos ha servido para poder imaginar ciertas escenas durante la interpretación.

Tras realizar el análisis de la obra fuimos conscientes de las dificultades técnicas y sonoras a las que nos íbamos a enfrentar al interpretarla. Analizar nos sirvió para tomar conciencia de qué estaba sucediendo en cada momento, para conocer bien la parte del piano, y saber qué es lo más importante a destacar en cada frase de la obra.

Fuimos elaborando durante el análisis, el carácter con el que queríamos interpretar cada sección. Hablamos de los contrastes rítmicos o melódicos entre el clarinete y el piano, de las emociones que nos sugería cada fragmento, de las repeticiones variadas de ciertos motivos o de las mutaciones que adoptaban algunos temas.

Resultó muy importante el análisis para conocer realmente la estructura de cada pieza y poder estructurar las frases, además, al seccionarlo, nos fijamos que muchas frases se repetían y tenían una semblanza similar, pero se diferenciaban en las articulaciones o en la dinámica.

Decidimos organizar las sesiones de estudio para solventar cada posible problema que nos habíamos encontrado, por lo que tuvimos que buscar diferentes ejercicios para trabajar por la articulación, flexibilidad, control en la digitación, respiraciones, *legato*, registro agudo, intervalos grandes o la mano izquierda del clarinete.

Para ello nos ayudamos de diferentes libros como pueden ser el de Rudolf Jettel o el de Jost Michaels, así como de consejos de muchos clarinetistas profesionales a lo largo de la carrera. Además, nos sirvió para aprender a utilizar ciertas herramientas informáticas como *Finale* o *Muscore*, utilizados en la realización de este trabajo.

Es importante reconocer las limitaciones presentes en esta investigación. Dado el alcance de la investigación y su extensión, recomendaría a futuras investigaciones que hiciesen énfasis en el análisis armónico. Aunque este trabajo ha aportado una visión general y una base sólida en el tema, un análisis armónico más profundo y especializado podría mostrar aspectos más complejos que no se hayan abordado en este estudio. Explorar con más detenimiento las progresiones armónicas o las modulaciones.

La consecución de estos objetivos secundarios ha contribuido a un entendimiento de la obra, nos han ofrecido las herramientas para poder entender el lenguaje compositivo-estético de Albert Guinovart.

Por lo tanto, podemos afirmar que la realización de este trabajo nos ha servido para alcanzar y conseguir positivamente nuestro objetivo principal que consistía en poder tocar frente al público, con suficiente solvencia técnica-musical, la versión para clarinete y piano de *Fantasía sobre Goyescas*.

7. BIBLIOGRAFÍA

AARON CLARK, W. (2016). *Enrique Granados. Poeta del piano*. trad. Patricia Caicedo, Ed. Boileau, 2016, p. 169

Jettel, R. (2002), *Klarinettenschule* 2. Ed. Doblinger

Michaels, J. (2001), *Systematic Approach to Clarinet Finger Technique*. Ed. Zimmermann-Frankfurt

8.WEBGRAFÍA

Página Web

Cabrera Guerrero, L. (23 de septiembre de 2023). *El pelele. El hombre como marioneta*. HA! <https://historia-arte.com/obras/el-pelele>

Guinovart, A. (2021). *Biografía Albert Guinovart*. Albert Guinovart. <https://www.albertguinovart.com/contacto>

Perez Porto, J., & Gardey, A. (22 de junio de 2019). *Interludio- Qué es, definición y concepto*. Definición.de. <https://definicion.de/interludio/>

Revista digital

Curbelo, J. M., & Martín Alfaro, A. (2016). Estudio de la Suite para Piano Goyescas: Los Majos Enamorados a través de los personajes de los cuadros de Goya. *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, 89.

<https://doi.org/https://escholarship.org/content/qt8qg6c8nx/qt8qg6c8nx.pdf?t=pyfnqh>

Menor, J. (2018). Goyescas de Enrique Granados. *Melómano - La Revista de música clásica*. <https://doi.org/https://www.melomanodigital.com/una-mirada-a-goyescas/>

Video Online

[Alex Alguacil Piano]. (20 de febrero de 2021). *Analysis of Goyescas by Granados*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=8YnseK88mBU&t=11>

[Alex Alguacil Piano]. (19 de febrero de 2024). *Analysis of 'The Maiden and the Nightingale' by Granados*. [Video]. Youtube. [Analysis of 'The Maiden and the Nightingale' by Granados \(youtube.com\)](https://www.youtube.com/watch?v=gWnPb-nuQ78)

[Teatremusical.cat]. (21 de Junio de 2017). *Entrevista a Albert Guinovart* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=gWnPb-nuQ78>

TFG:

Asenjo Rueda, M. (2018). *Goyescas. La interrelación artística en el marco de la España romántica* [Trabajo Final de Grado].

https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/77108/1/Goyescas_La_interrelacion_artistica_en_el_marco_de_la_Esp_Asenjo_Rueda_Marta.pdf

9.ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Capricho 5 Tal para cual, 1797- 1799. Aguafuerte, Aguatinta, Punta seca sobre papel verjurado, ahuesado. 306 x 201 mm. Museo del Prado, Madrid.....	11
Ilustración 2: La duquesa de Alba, 1795. Óleo sobre lienzo. 195 x 130 cm. Colección del duque de América, Nueva York. Alba, Madrid.....	12
Ilustración 3: El pelele. 1791-1792. Óleo sobre lienzo, 267x160cm. Museo del Prado, Madrid.	13
Ilustración 4: Retrato a un torero, finales s. XIX. Óleo sobre lienzo. 77,1 x 57,8 cm. Museo Nacional, Oslo.	14
Ilustración 5: El amor y la Muerte. 1797 - 1799. Aguafuerte, Escoplo, Aguatinta bruñida sobre papel verjurado, 306 x 201 mm.	15
Ilustración 6: El amor y la muerte c.1 y c2.....	18
Ilustración 7: Coloquio en la reja c.84 y c.85	18
Ilustración 8: El amor y la muerte frase a, a'y a''	19
Ilustración 9: Intermezzo compases 21 al 28.....	20
Ilustración 10: Motivo cc.34,41,51,56,58 y 65.....	21
Ilustración 11: Primera frase del Clarinete en el Intermezzo.....	22
Ilustración 12: Similitud entre las frases de los compases 29 al 36 y del 43 al 53	22
Ilustración 13: Comparación de la semifrase de los compases 37-43 con la frase del compás 29	23
Ilustración 14: Comparación de los compases 56,57,58,59,60 con los compases 62,63,64,65 y 66	23
Ilustración 15: Comparación de las frases rítmicas del Fandango	26
Ilustración 16: Compás 172, Tema variado de la introducción	27
Ilustración 17: Compás 96, dos primeros compases.....	27
Ilustración 18: cc.101 y 133	27
Ilustración 19: cc.103 y 135.....	27
Ilustración 20: cc.105 y 137.....	28
Ilustración 21: Frase temática, 2 compases	31
Ilustración 22: 1º Mutación, 2 compases	31
Ilustración 23: 2º Mutación, 2 compases	31
Ilustración 24: 3º Mutación, 2 compases	32

Ilustración 25: 4º Mutación, 2 compases	32
Ilustración 26: Ejercicio de Flexibilidad con doceavas	34
Ilustración 27: Ejercicio de escalas con tresillos en todas las tonalidades	35
Ilustración 28: Ejercicio de octavas para el registro agudo	37
Ilustración 29: Simplificación del pasaje, únicamente en corcheas.....	38
Ilustración 30: Simplificación del pasaje añadiendo semicorcheas	38
Ilustración 31: Pasaje del compás 85	38
Ilustración 32: Ejemplo A6, página 54. Jost Michaels (2001), Systematic Approach to Clarinet Finger Technique	39
Ilustración 33: Ejemplo A7, página 54. Jost Michaels (2001), Systematic Approach to Clarinet Finger Technique	39
Ilustración 34: Ejemplo A8, página 54. Jost Michaels (2001), Systematic Approach to Clarinet Finger Technique	39
Ilustración 35: Ejemplo A9, página 54. Jost Michaels (2001), Systematic Approach to Clarinet Finger Technique	39
Ilustración 36: Ejemplo A16, página 54. Jost Michaels (2001), Systematic Approach to Clarinet Finger Technique	40
Ilustración 37: Ejemplo B1, página 55. Jost Michaels (2001), Systematic Approach to Clarinet Finger Technique	40
Ilustración 38: Ejemplo B2, página 55. Jost Michaels (2001), Systematic Approach to Clarinet Finger Technique	40
Ilustración 39: Ejercicio para trabajar la agilidad de la lengua.....	41
Ilustración 40: Simplificación a corcheas de los compases 263, 264 y 265	41
Ilustración 41: Simplificación a semicorcheas de los compases 263, 264 y 265	41
Ilustración 42: Fragmento de los compases 263, 264 y 265	42
Ilustración 43: Ejemplo para practicar la distancia de séptima	42

10. ANEXOS

Anexo 1: Partitura *Fantasia sobre Goyescas* de Albert Guinovart.

A Joan Enric Lluna
Fantasia sobre Goyescas
Albert Guinovart

Clarinetto in Sib

Animato e drammatico
(El amor y la muerte)

rall.

a tempo

Lento

con molta espressione e con dolore

rall.

Lento

f

riten.

(Fandango)

p

cresc.

f

Allegretto tranquillo
(Intermezzo)

8

molto espressivo

p

f

mf

riten.

a tempo

pp

cresc.

accl.

ff

mf

f

cresc.

Più mosso

Meno mosso

p

cresc.

f

© Albert Guinovart Mingachó, 2000.
© d'aquesta edició TRITO, S.L. 2000.

TRITO EDICIONS, 1 authorised copy purchased for private use by Noemi Zarzo Alapont (noemizarzo7@gmail.com)

Clarineto

Allegretto gallardo
 Tempo di fandango

The musical score for the Clarinet part is written in D major (two sharps) and 2/4 time. It begins with a tempo marking of 'Allegretto gallardo' and 'Tempo di fandango'. The first measure is marked '8' and 'bien chanté', followed by a dynamic of 'mf'. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. There are several dynamic markings throughout: 'mf' at the beginning, 'cresc.' (crescendo) in the third measure of the second line, 'dim.' (diminuendo) in the fourth measure of the third line, and 'pp' (pianissimo) in the first measure of the seventh line. The score concludes with a final cadence in the eighth line.

Clarinetto

The musical score is written for a Clarinet in D major (one sharp). It consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, as well as dynamic markings such as *mf*, *f*, *ff*, *p*, and *rall.*. The score is a single melodic line for the clarinet.

Clarinetto

Andante melancólico
(La maja y el ruiseñor)
Cadenza ad lib.

Andante doloroso
(Interludio)

Andantino

190

199

215

ad lib.

Andante melancólico
(La maja y el ruiseñor)

con molta fantasia

rall. assai

in tempo

rall.

219

Meno mosso

rall. molto

un poco tempo

rall.

226

a tempo

229

poco accel.

233

236

239

rall.

poco rall.

a tempo accel.

rit.

244

f

6

7

TRITÓ EDICIONS, 1 authorised copy purchased for private use by Noemi Zarzo Alapont (noemizarzo7@gmail.com)

Clarineto

Allegretto (El pelele)

247 *p* *tr* *tr*

251

254 *cresc.* *f* 9

257 9 *mp*

260 *cresc. molto* *f* 3 3

265 3 3 *ff* *f*

269 *mf* *p* 5

273

278 *molto rit.* 3 3

Poco meno

281

288 3 3 3

TRITÓ EDICIONS, 1 authorised copy purchased for private use by Noemi Zarzo Alapont (noemizarzo7@gmail.com)

Anexo 2: Entrevista a Albert Guinovart

1. ¿Cómo surgió la idea de crear una fantasía basada en las Goyescas de Enrique Granados?

- Esta pieza la compuse por sugerencia de Joan Enric Lluna. En 1997, reorquesté la ópera Goyescas por encargo de la Universidad de Lleida. Bajo la dirección de la Gianandrea Nosedá, la Orquesta de Cadaqués interpretó y grabó la ópera. Joan Enric tocaba entonces como primer clarinete de la orquesta, y al gustarle tanto la música de Granados dijo que sería fantástico poder hacer una suite sobre sus temas principales.

2. ¿Cuáles fueron los desafíos más significativos a los que se enfrentó al adaptar la pieza de piano a una composición para clarinete?

- Bueno, tuve que repartir el virtuosismo de la página de Granados entre el piano y el clarinete. También fue complicado adaptar los tonos a los que me llevaba la composición y que no siempre coincidían con los originales.

3. ¿Puede compartir algunos elementos específicos de su adaptación que reflejen su estilo personal como compositor?

- La verdad es que no hay muchos elementos identificativos de mi estilo compositivo. Estuve más bien preocupado por reflejar al máximo el de Granados, remando a favor de su música.

4. ¿Cómo eligió los elementos específicos de las Goyescas de E. Granados que quería destacar en su fantasía?

-Bueno, elegí los temas más conocidos y buscando un equilibrio entre los espíritus de sus piezas.

5. ¿Por qué escogió solamente ciertas piezas de la suite y no todas?

-Pues porque debía tener una duración que no fuera exagerada. Se trataba de emular las suites que antiguamente se acostumbraban a crear a partir de los temas principales de las

óperas. No los incluyo todos, los de la suite de piano, pero introduzco el Intermezzo de la ópera, así como el “Pelele”, también presente en la música escénica.

6. ¿Hay algún motivo por el que decidió empezar por «El amor y la muerte»?

-Ahora hace muchos años que lo hice y no recuerdo porqué, pero desde luego es uno de mis momentos preferidos de Granados, por lo que es una entrada impactante.

7. ¿Hay alguna sección particular de la fantasía que le resulte especialmente emotiva o significativa?

- Quizás el aludido «El amor y la muerte», así como «La maja y el Ruiseñor».

8. ¿Hay algún motivo por el cual decidió los 5 primeros compases del Intermezzo?

-Para enlazarlo correctamente.

9. ¿Qué piensa sobre la importancia de preservar y reinterpretar obras clásicas en la música contemporánea?

-Me parece que es nuestra tradición y son nuestros maestros, por lo que su estudio y revisión es indispensable.

10. ¿Por qué decidió dedicarle la obra a Joan Enric Lluna?

-Por que é fue el generador de la obra.

11. ¿Cuáles son sus consideraciones sobre la interpretación y expresión musical que le gustaría transmitir a los intérpretes de su Fantasía sobre Goyescas?

-Bien, es una obra muy poliédrica, con motivos muy contrastados. Desde luego tiene un componente de virtuosismo y lucimiento de ambos instrumentistas, pero no sólo por los momentos más virtuosísticos, sino también por los momentos más románticos o emotivos.

12. ¿Tiene alguna recomendación específica para los clarinetistas que aborden su obra Fantasía sobre Goyescas por primera vez?

-Bueno, como en general, el estudio del compositor, y especialmente la escucha de la Suite de piano original de Granados, así como de la ópera que compuso a partir de ésta.

13. ¿Hay alguna anécdota curiosa relacionada con la composición de la obra que le gustaría compartir?

-La verdad es que hace tanto tiempo que no recuerdo nada destacable. Quizás sólo que hasta el año 2022 no la interpreté nunca, y tuve la suerte de hacerlo en el Palau con Joan Enric Lluna.