



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

El Clarinete en la Vall d'Albaida

-Estudio Performativo de las obras para clarinete y piano de los compositores Javier Forner y Tomás Gilabert.

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Paloma Canals Vañó



Director/a del TFG: Rafael Albert Soler

Grado Superior de Música

Curso académico

2024 – 2025



RESUMEN

En este trabajo final de grado sobre obras para clarinete y piano de los compositores de la Vall d'Albaida Javier Forner y Tomás Gilabert se pretende investigar nuevos recursos y estéticas interpretativas para el clarinete utilizados por compositores de la comarca. Se indagará sobre sus propuestas musicales realizando un análisis formal y performativo de las piezas para tratar de alcanzar una correcta interpretación y difusión de las mismas. Aunque son obras contemporáneas de nuestro tiempo, los compositores no utilizan ni exploran en ellas las técnicas extendidas modernas del clarinete.

La *Sonatina para clarinete en Sib* de Javier Forner es una composición para clarinete y piano que ha sido escrita exclusivamente para este trabajo y dedicada a la autora del mismo. Esta obra presenta aspectos técnicos, melódicos y virtuosísticos del clarinete, que serán investigados y analizados a lo largo del presente trabajo.

La obra “*Quadrivium*” de Tomás Gilabert, es una obra escrita originalmente para Bombardino en *Sib* y Piano, dedicada a Martín Colomer Bataller. En este trabajo de Fin de Grado se presenta una versión transcrita para clarinete y piano autorizada por el mismo autor. Es una obra donde el compositor resalta la capacidad melódica y lirismo del clarinete así como el dialogo con el piano.

Palabras clave:

Clarinete, Vall d'Albaida, Javier Forner, Tomás Gilabert, entrevistas, análisis, estilo, interpretación, música de cámara.

RESUM

Amb aquest treball fi de grau sobre les obres per a clarinet i piano del compositors de la Vall d'Albaida, Javier Forner i Tomás Gilabert es pretén investigar sobre nous recursos y estètiques interpretatives per al clarinet utilitzats per compositors de la comarca. S'indagarà sobre les seves propostes musicals realitzant un anàlisi formal i performatiu de les peces per tractar d'aconseguir una correcta interpretació i difusió de les mateixes. Encara que son obres contemporànies als nostres temps, els compositors no utilitzen ni exploren en elles les tècniques extenses modernes del clarinet.

La *Sonatina per a clarinet en Sib* de Javier Forner es tracta d'una composició per a clarinet i piano que ha sigut escrita exclusivament per a aquest treball y dedicada a la autora del mateix. Esta obra presenta aspectes tècnics, melòdics y virtuosístics del clarinet que seran investigats i analitzats al llarg del present treball.

L'obra "*Quadrivium*" de Tomás Gilabert, es una obra escrita originalment per a Bombardino en Sib y Piano, dedicada a Martín Colomer Bataller. En este treball de Fi de Grau es presenta una versió transcrita per a clarinet i piano autoritzada pel mateix autor. Es un obra on el compositor remarca la capacitat melódica y el lirisme del clarinet així com el diàleg amb el piano.

Paraules clau:

Clarinet, Vall d'Albaida, Javier Forner, Tomás Gilabert, entrevistes, anàlisi, estil, interpretació, música de cambra.

ABSTRACT

With this final thesis about the pieces for clarinet and piano by the composers from “la Vall d'Albaida”, Javier Forner and Tomás Gilabert we aim to investigate new resources and interpretative techniques for the clarinet used by composers from the region. We will look into their musical proposals by carrying out a formal and performative analysis of the pieces in order to try to achieve a correct interpretation and dissemination of them. Although they are contemporary works of our time, the composers don't use or explore in them the modern extended techniques of the clarinet.

The Sonatina for clarinet in B flat by Javier Forner is a composition for clarinet and piano that has been written exclusively for this project and dedicated to her author. This work presents technical, melodic and virtuosistic aspects of the clarinet, which will be investigated and analyzed throughout this project.

The work “Quadrivium” by Tomás Gilabert, is a work originally written for Euphonium in B flat and Piano, dedicated to Martín Colomer Bataller. This Final thesis presents a transcribed version for clarinet and piano authorized by the author himself. It is a work in which the composer highlights the melodic capacity and lyricism of the clarinet as well as the dialogue with the piano.

Keywords:

Clarinet, Vall d'Albaida, Javier Forner, Tomás Gilabert, interview, analysis, stile, interpretation, chamber music.

AGRADECIMIENTOS

Realizar este Trabajo de Fin de Grado supone no solo el cierre de una etapa académica, sino también la culminación de un proceso profundamente personal de crecimiento artístico y emocional. A lo largo de estos cuatro años, he tenido la suerte de contar con personas que han estado presentes de manera decisiva y cuyo acompañamiento han hecho posible llevar a cabo este proyecto. A todas ellas les expreso estas palabras de agradecimiento.

En primer lugar, a Rafael Albert, tutor del trabajo y profesor de clarinete. Durante estos años su constante preocupación y apoyo y su mirada crítica, han acompañado con sensibilidad y claridad cada fase de mi aprendizaje. Su experiencia y confianza han sido fundamentales para guiar mis decisiones y estructurarlas con coherencia.

A mis padres, por todo. Por su amor incondicional, su paciencia y su apoyo siempre firme, incluso en los momentos más difíciles. Gracias por brindarme la libertad de elegir esta difícil vocación y por sostenerme en cada paso del recorrido con una generosidad que nunca dejaré de valorar.

A los compositores Javier Forner y Tomás Gilabert. A Forner por reflejar tan bien mi personalidad en notas musicales y a Gilabert por dejarme nutrir de sus conocimientos. Gracias por convertir en especiales dos obras tan inspiradoras y tan llenas de significado personal. Me han permitido explorar nuevas técnicas y recursos en el clarinete, además de plantearme retos interpretativos. Su constante disposición ha sido un verdadero privilegio.

Y a los pianistas, Francisco José Verdú y Adrián Ferrer, por su tranquilidad y compromiso en cada ensayo y actuación. Su entrega y profesionalismo han hecho posible enriquecer este trabajo más allá de lo escrito.

Gracias a todos los que habéis contribuido a que este proyecto no sea solo una investigación académica, sino una experiencia personal y artística inolvidable.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

p- piano

pp- pianissimo

mf- mezzoforte

f- forte

ff- fortissimo

Sib- Si bemol

c- compás

cc- compases

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	1
1.1. Objeto de estudio y justificación.....	1
1.2. Estado de la cuestión	2
1.3. Objetivos	3
1.4 Metodología y estructura	4
2. CONTEXTO MUSICAL ACTUAL	5
3. LA MÚSICA EN LA VALL D’ALBAIDA	7
3.1. Tomás Gilabert	7
3.1. <i>Quadrivium</i>	9
3.3. Javier Forner Galbis.....	17
3.4. <i>Sonatina para clarinete en Sib</i>	20
3.4.1. Primer movimiento	21
3.4.2. Segundo movimiento.....	29
3.4.3. Tercer movimiento.....	31
4. PROPUESTA INTERPRETATIVA DE LAS PIEZAS.....	36
5. CONCLUSIONES.....	48
6. BIBLIOGRAFÍA	50
7. WEBGRAFÍA.....	50
8. ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES	52
9. APÉNDICE DOCUMENTAL.....	55

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objeto de estudio y justificación

La principal razón por la que decidí realizar este trabajo de investigación analítico, formal, estilístico y performativo de la piezas para clarinete y piano, *Sonatina para clarinete en sib* de Javier Forner y *Quadrivium* de Tomás Gilabert, se debe a un objetivo claro, demostrar las cualidades interpretativas del clarinete ayudándome así de compositores de mi entorno.

Quadrivium, se trata de una obra compuesta originalmente para Bombardino en *Sib* y piano. Está dedicada a Martín Colomer Bataller, y la transcripción para clarinete ha sido escrita para este trabajo. La *Sonatina para clarinete en sib* de Javier Forner, a diferencia de la anterior, ha sido compuesta y dedicada a la autora del mismo, y en base a ello se estudiará en este trabajo final de grado. Por este motivo, el análisis de esta obra aportará nuevos conocimientos sobre el repertorio para clarinete, encontraremos una riqueza informativa sobre la interpretación de las obras elegidas, así como también del estilo compositivo de estos compositores valencianos.

En este trabajo se encontrará una rica variedad de ideas sobre cómo se entienden las obras elegidas además de nuevos conocimientos en base a compositores de la zona valenciana.

Este trabajo final de grado, además contiene un significado personal, ya que los compositores son nativos de los pueblos de origen de la propia autora y su familia, convirtiéndose en relevantes figuras musicales representativas de sus respectivas localidades y, por ello, son ejemplos a seguir para los futuros músicos de la Comunidad Valenciana.

Un motivo más para realizar este trabajo y el porqué de la elección de estas obras, fue la proximidad con los compositores, la relación directa con ellos, la posibilidad de realizarles una entrevista en la que los compositores nos respondiesen a todas nuestras consultas y dudas sobre sus obras.

1.2. Estado de la cuestión

Como se ha comentado anteriormente, las dos piezas, tanto *Quadrivium* como la *Sonatina para clarinete en Sib* de Javier Forner, han sido compuestas para este trabajo, por tanto, no se encuentra casi nada de información.

Las principales fuentes primarias, son las partituras de las piezas, además de la original para Bombardino en *Sib* de *Quadrivium*. Como fuentes secundarias han sido encontradas algunas fuentes bibliográficas del compositor, Tomás Gilabert, como unas revistas y su propia página web, *Musicnetmaterials*. (s. f.). En estas fuentes bibliográficas podemos encontrar mucha información sobre el compositor, sus conocimientos y su forma de trabajar. Se trata de una web con explicaciones y ejercicios sobre el análisis musical, la educación auditiva y composiciones propias.

Por otra parte, la revista *RevistaDigitalCSMV* (2018, 19 abril) nos ofrece información del tema curricular de Tomás Gilabert, sus estudios y formación, sus trabajos y profundiza también en su propia web. Es útil para poner en contexto los estudios del compositor, su canal de YouTube donde explica los ejercicios de la web y recalca que es una web famosa a nivel internacional por alumnos de música que recurren a ella como ayuda a su aprendizaje o simplemente para conocimientos adicionales.

Además de los conocimientos del compositor, se ha encontrado una plataforma online, *Academia Internacional de Música*. (2024, 1 junio). Esta web se trata de un curso online donde se fomenta el aprendizaje del análisis musical, pero enfocados a niveles más difíciles de cara a unas oposiciones. La forma de trabajar es distinta, ya que se trata de clases grabadas y programadas, con una matrícula de una manera más personalizada al ámbito que se quiera repasar. Es útil para analizar la obra del trabajo de una manera más clara con la ayuda del propio compositor.

En cambio, sobre el compositor Javier Forner la principal fuente será la entrevista realizada por la autora de este trabajo al compositor, en la que él mismo explica su currículum de manera detallada, y sus formaciones. Además de una serie de videos de YouTube y CD sobre su *Missa del centenari a la Mare de Deu* (2024).

1.3. Objetivos

El presente trabajo final de grado tiene como objetivo principal obtener la mayor comprensión de las dos obras planteadas y conseguir una interpretación coherente de ellas ante el público, así como darles visibilidad dentro del repertorio clarinetístico actual. Mostrar diferentes estilos musicales y la ductileza con la que el instrumento puede adaptarse en su interpretación es de igual manera un propósito a la redacción del mismo trabajo. Por ende, realizar un minucioso análisis armónico y contextual de las obras ayudaría a su óptima interpretación.

Otro motivo importante para la realización de este trabajo ha sido dar a conocer las obras escritas para clarinete por compositores en el ámbito comarcal de la Vall d'Albaida. No es muy habitual la investigación de obras de instrumento solista o de concierto, se ha priorizado siempre más la *música festera*, por las características festivolúdicas de la comarca.

Anterior a la realización del trabajo, nos hemos encontrado con una serie de problemas, el más importante de ellos ha sido la poca información sobre la contextualización, biografía e historia de la obra de los compositores Javier Forner y Tomás Gilabert.

En función a dicho planteamiento se han marcado una serie de objetivos secundarios, con los que esperamos poder conseguir una investigación completa.

Objetivos secundarios:

- Investigar sobre el clarinete en el ámbito musical de la Vall d'Albaida.
- Conocer en profundidad a través de su biografía a los compositores Javier Forner y Tomás Gilabert.
- Contextualizar las obras, conocer el estilo compositivo de los compositores.
- Crear ejercicios para solucionar y mejorar la interpretación de pasajes con cierta dificultad presentes en cada una las obras.

1.4. Metodología y estructura

El presente trabajo se trata de un trabajo performativo, ya que se explica el proceso de estudio de las obras y su posterior interpretación en base a toda la información que se extraerá. Tiene como metodología predominante la cualitativa ya que se ha recopilado la mayor parte de información sobre los compositores y sus obras mediante entrevistas.

Se utiliza también una metodología cuantitativa analítica, para la realización de un análisis formal, armónico y melódico de las obras para desglosar su estructura y observar que es lo que deseaban los compositores en cada momento.

La estructura en la que ha sido redactado el trabajo final de grado se ha dividido de la siguiente manera:

- Primera fase: Recopilación de la mayor cantidad posible de información, tanto por vía online como, sobre todo, mediante entrevistas. Una vez recopilada y filtrada la información innecesaria, se creará una síntesis y coherencia entre ella.
- Segunda fase: redacción del trabajo final siguiendo las pautas establecidas por la propia institución. Una vez finalizado lo anterior, se procederá a la revisión del trabajo para comprobar que carece de faltas de ortografía, y que sigue una coherencia clara.
- Tercera fase: Escritura de la bibliografía utilizando el método APA de citación, entrevistas finales e interpretación de las piezas.

2. CONTEXTO MUSICAL ACTUAL

En la actualidad, la música del siglo XXI se encuentra en un punto muy amplio conceptualmente. No hay un estilo que identifique la época, sino que hay una gran dualidad entre composiciones que siguen estructuras y conceptos heredados del pasado, con otras que buscan expandir los límites del sonido mediante efectos y técnicas extendidas, o simplemente una mezcla de ambas.

Antiguamente la mayor parte de la obra musical estaba basada en gustos y encargos de un mecenas, por ello, la personalidad compositiva de cada autor se regía en base a unos esquemas antepuestos. Sin embargo, después de esta corriente conservadora, ha emergido una tendencia que busca transformar el rol de los instrumentos utilizando elementos como los multifónicos, el *frullato*, *glissandos*, armónicos, ruidos de llaves... entre otros efectos. Incluso cabe recalcar que, el auge de las nuevas tecnologías ha llevado al músico a dejar de reproducir obras a investigar el sonido y la textura de la acústica de su instrumento.

Es de gran interés especificar que el proceso evolutivo de los instrumentos, en este caso del clarinete, que empezó denominándose como *chalumeau*, ha ido sufriendo cambios muy relevantes que desembocan en la facilidad interpretativa con la que se cuenta hoy.

Data en el 1690 la creación del primer clarinete, siendo Johann Denner el responsable del inicio de la evolución del instrumento.¹ Dividió por partes el clarinete y creó la forma cónica de la campana, además de separar la caña de la boquilla. Su hijo, Jacob Denner en el 1730, incluyó la tercera llave y posteriormente, ya dentro de la época Clásica musical, fueron Xavier Lefevre, Jean François Simiot y Hienrich Baermann quienes añadieron de la quinta a la octava llave. Anton Stadler, gran amigo de Mozart y para quien fue dedicado el popular concierto para clarinete en *La Mayor* K.622 del mismo, fue uno de los responsables en la mejora y en la puesta en práctica de esta evolución del instrumento. Así es su importancia, que el clarinetista Stadler, junto al constructor Theodor Lotz, dieron a luz al clarinete *di basseto*, tan significativo para el concierto de Mozart.

¹Lawson, C. (2000). *The Early Clarinet: A Practical Guide*. Cambridge University Press.

Ivan Müller creó el llamado *omnitonique*, el primer clarinete de trece llaves que podía tocar en todas las tonalidades, y también creador del clarinete alto. Seguidamente, fue Albert Eugene quien añadió los dos primeros anillos con la ayuda del constructor de la época, de la reconocida marca Buffet, de Auguste Buffet.²

Ya en la época Romántica se dividió en dos tipos de sistemas, el Bohem, que fue Hyacinthe Klosé, quien tuvo la idea de añadir el método de Teobald Bohem de anillos móviles, usados en la flauta, además de la decimoséptima llave. Y el método alemán Oheler, usado por el reconocido clarinetista Richard Mülfeld, el principal de la Orquesta de la Corte de Meiningen y gran amigo del compositor Johannes Brahms. Fue Carl Baermann, hijo del nombrado anteriormente Hienrich Baermann, quien introdujo la decimoctava llave del clarinete de Müelfeld.

Dada esta evolución del clarinete, se permite interpretar las obras de muchos compositores de influencias más contemporáneas y de efectos, al mismo tiempo que se continúa escribiendo bajo principios tonales y modales, recurriendo a formas clásicas como la sonata, la suite o la sonatina. Como es el caso de las obras presentadas posteriormente, que respetan la coherencia estructural que define el repertorio clásico tradicional. Aun así, las dos obras presentan rasgos más novedosos, como en el caso de *Quadrivium* que tiene influencias del jazz y que luego se explicará más detalladamente.

Podría resumirse en que hoy en día, la libertad de expresión permite a la música que todas sus diferentes corrientes coexistan y sean capaces de crear la estética propia de cada compositor. Y, además que el propio intérprete, en base a la escritura de cada pieza, y a la evolución del instrumento, sea capaz de transmitir todo aquello que el autor deseaba durante su escritura.

²Vercher Grau, J. (2018). *Tú y el clarinete. Ejercicios preparatorios*. Editorial Anacrusa.

3. LA MÚSICA EN LA VALL D'ALBAIDA

La Vall d'Albaida es una comarca de la comunidad valenciana constituida por 34 municipios³ de los cuales, constan un total de 38 bandas de música⁴. No es ninguna sorpresa, que la música sea un concepto tan importante en la comarca.

Aunque se cuenta con una gran cantidad de compositores, la gran mayoría de ellos se enfocan con la misma importancia en la música *festerà*, concretamente en pasodobles o marchas moras y cristianas y en música de carácter más sinfónico y de otros estilos.

Algunos ejemplos de los compositores vivos actuales son Enrique Alborch, de la localidad de Castelló de Rugat, Llorenç Barber de Aiello y Saül Gómez de Ontinyent, Marc Garcia Vitoria de Castelló de Rugat, Jose Maria Bru de Agullent, Ramon Garcia de Atzeneta de Albaida, Vicent Pérez de Albaida, Ángela Gómez de Guadasequies y Carlos Pellicer de Beniganim, pueblo nativo de la autora del presente trabajo, entre otros muchos.⁵

3.1. Tomás Gilabert

Tomás Gilabert nacido en Beniganim en 1968 inicia sus estudios musicales con la edad de 13 años en el Conservatorio Profesional de Valencia. Tiempo más tarde decidió continuar formándose en el Conservatorio Superior Joaquín Rodrigo de Valencia con Luis Blanes, profesor de armonía y Amando Blanquer en la rama de composición.

Gilabert, aumentando siempre su interés musical en todos los ámbitos, continuó sus estudios obteniendo las titulaciones de Profesor de piano y Profesor superior de Solfeo y Teoría de la música, Armonía y Composición, Pedagogía musical, Musicología y Dirección de coros,

³ Vall d'Albaida. (2020). *Motius per a la promoció de la Vall d'Albaida* [PDF]. Vall d'Albaida. https://valldalbaida.com/files/5394/3Motius_ValldAlbaida_CAS-2020.pdf

⁴ Ser, C. (2024, 5 diciembre). *El presente y futuro de las sociedades musicales de la Vall d'Albaida*. Cadena SER. <https://cadenaser.com/comunitat-valenciana/2024/12/05/el-presente-y-futuro-de-las-sociedades-musicales-de-la-vall-dalbaida-radio-ontinyent/>

⁵ Musicafestera.com. (2021, 29 marzo). *Compositors de música festera*. <https://www.musicafestera.com/compositors>

incluso obtuvo el premio de honor en la especialidad de composición y el diploma de estudios avanzados por la Universidad Politécnica de Valencia.

Para Tomás, la docencia forma la mayor parte de su vida laboral, actualmente es profesor de análisis musical y armonía en el Conservatorio Superior de Valencia. Previamente, ha trabajado también en distintos conservatorios profesionales y superiores de toda la Comunidad Valenciana, aportándole la riqueza que hoy en día refleja, siendo el mentor de gran cantidad de músicos que buscan enriquecer sus conocimientos en la armonía. Tal es su importancia, que además de impartir lecciones, ha realizado conferencias y audiciones comentadas por todo el territorio español, asimismo 25 cursos de formación para profesores sobre análisis musical.

Además de ser un gran pedagogo, como bien se ha nombrado anteriormente, destaca por ser un compositor referente. Unas de sus piezas más renombradas son, la marcha de procesión *Imus ad lucem*, ganadora del Certamen Internacional San Fernando de Cádiz, su obra para banda *Fontana Rosa*, encargada por la Asociación Blasco Ibáñez, y estrenada en el Palau de la Música de Valencia en junio de 2010. Su tan respetado criterio musical, lo ha llevado a formar parte de tribunales y jurados en distintos certámenes de composición e interpretación de carácter nacional e internacional.

En el 2012 se produce un suceso muy importante en la carrera musical de Gilabert, toma la decisión de abrir una plataforma virtual, llamada *Musicnetmaterials*. Su objetivo, era divulgar la música de distintos autores, épocas y estilos, independientemente de su nivel musical y convertirla en atractiva para alcanzar el interés del mayor número de personas posible. La nombrada plataforma virtual consiste en un blog y varios canales de YouTube, contiene más de 350 artículos sobre análisis musical, más de 300 lecturas musicales para cantar e interpretar, ejercicios aplicables a distintos niveles y disciplinas musicales. Actualmente, el canal cuenta con más de 60.000 suscriptores y más de 35 millones de visitas.



Ilustración 1. Tomás Gilabert Giner

3.1. *Quadrivium*

Aunque el título pueda dar pie a un profundo y rebuscado significado de la pieza, la simpleza reina en él. *Quadrivium*, según el diccionario de la lengua española en la Edad Media, denominaba un conjunto de cuatro artes matemáticas, la aritmética, la música, la geometría y la astrología o astronomía, que, junto con el trivio, constituía los estudios que impartían las universidades.⁶ La pieza fue compuesta originalmente para un dúo de bombardino en *Sib* y piano, y es en el 2024 cuando se ha adaptado para clarinete en *sib* estando en ambos casos en la tonalidad de Do Mayor.

Tal es su sencillez, que recordando la raíz de la palabra *quadrivium*, que se refiere a cuatro, es lo que da el inicio a la pieza, una introducción del piano formada por cuatro compases.

⁶ Real Academia Española (s.f.). *Cuadrivio*. En *Diccionario de la lengua española* (23.ªed.). Recuperado el 18 de enero de 2025, de <https://dle.rae.es/cuadrivio?m=form>

Quadrivium
A. Martín Colomer Bataller
T. Gilbert Giner

Do Mayor
Grandioso ♩. = 60 INTRODUCCIÓN (4c.)
Con calma

Clarinete en si bemol
Do mixolidio
Do menor
p poco rubato

Piano
Bajo cromático
cadencia plagal

Ilustración 2. Introducción

El inicio de *Quadrivium* se da con una introducción en doce por ocho, de cuatro compases del piano con una textura predominante de melodía acompañada. Lo primero que suena al inicio se trata del motivo principal de tres notas *dos, sol, fa* que va repitiéndose y que más tarde sonará en el clarinete transportado a *Sib*. Teniendo en cuenta el *sib* inicial sonaría como Do mixolidio, remarcando también pequeñas disonancias de séptima mayor o la novena añadida típicas del jazz. La introducción termina con una cadencia plagal ya que se encuentra un II y I grado. En cuanto al bajo, se trata de un bajo cromático con distancias de semitono de segunda menor, además de seguir el mismo patrón rítmico de negra con puntillo, blanca con puntillo y negra con puntillo siendo como un palíndromo ya que se lee igual de derecha a izquierda que de izquierda a derecha.

tempo lento (allegro).

no rose

non rubato

espress (no. - no. - no.) = variado imitativo

p

mixolidio

pedal de tónica figurada

1a semibreve (p) (c. 6)

* semibreve hasta el compas 9. c. 6/9

2a " c. 9/12 d?

Porton acompañamiento: d. d. d.

Palindromo. cap. I (a. d. d.)

poco rit

a tempo

20 frase

imitativo del clavicem

a tempo

2a semifrase (3.c.)

3a semifrase (3.c.)

Ilustración 3. Primera frase

La primera sección A, formada por quince compases después de la introducción, refleja un tempo lento grandioso, con la escritura de articulaciones muy concretas por el compositor y que le darán el carácter necesario a lo largo de la obra.

Siguiendo con la entrada del clarinete, en el quinto compás, empieza la primera frase de siete compases que se podría dividir en dos semifrases distintas, la primera de cuatro compases y la segunda de tres.

En la primera, comienza con en una dinámica piano, donde encontramos una clara melodía con acompañamiento del piano con un poco de *rubato*, dando a entender que el compositor quería un tempo lento pero flexible sin ser nada metronómico. Se puede apreciar también una pedal de tónica figurada, integrada a una serie de alteraciones que remarcan el modo mixolidio. Es ya en el c. diez, donde se empieza a definir la segunda semifrase que concluye con un pequeño *ritardando* para entrar con una especie de *tutti* en dinámica fuerte y con la tónica, mientras el clarinete hace un contrapunto imitativo de la anacrusa anterior del piano dando por iniciada la segunda frase de la primera introducción.

©Tomás Gilabert Giner, 2018, Valencia (Spain)

Ilustración 4. Segunda frase

En esta segunda frase, el piano toma el relevo de la melodía que desencadena a un *ritardando* con *crescendo* para llegar al punto culminante en el compás dieciséis y volver a iniciar la melodía con el clarinete en dinámica piano dando pie a la tercera frase.



Ilustración 5. Tercera frase y Segunda sección

En los últimos cuatro compases de la primera sección toma la iniciativa melódica otra vez el clarinete que finaliza con un corte en seco del acompañamiento y destaca un silencio estructural.

Después de esta pequeña cesura, empieza la segunda sección B, se trata de un tempo *allegro* cuatro por cuatro de dinámica piano en el modo de Do mixolidio. Se incorpora una nueva melodía con un ritmo sincopado en el que destaca el *sib* como nota blue, o nota triste. Es en este mismo compás, el veintiuno, donde empieza la primera frase de la segunda sección.

Como se ha nombrado anteriormente, se encuentra una novedad melódica y rítmica que se puede apreciar de manera reiterada y en la que el bajo intercala una especie de soldaduras o ecos. Más tarde, cuando la melodía pasa a protagonizarla el clarinete, precedida por una anacrusa cromática, en el compás veintinueve, se duplica en su octava. El ritmo predominante de este motivo puede verse influenciado de la música pop o latina ya que los acentos, en este caso escritos en guiones, dan énfasis en la primera, la cuarta y séptima nota del compás. Ordenándolas, formarían grupos de tres, tres y dos. Este énfasis rítmico tan característico se puede apreciar más claramente en el bajo a partir del compás veinticinco.

En el compás treinta y seis, aparece una vez más la melodía de esta segunda sección, pero esta vez se encuentra en una dinámica de *mezzo forte* y en Fa mixolidio. Después de este motivo, se encuentra una melodía carente de acentos, además de con un *pianíssimo* que dirige a un *mf* acompañado por un ritmo en el piano más largo, sin dejar de marcar los grupos rítmicos de tres, tres, dos, pero ahora con negra en puntillo y negra.

Poniendo atención, la palabra *Quadrivium*, más concretamente, el número cuatro vuelve a dar sentido a la pieza. En la presente segunda sección o B, si se agrupan la melodía con su respectiva soldadura, forman un motivo de cuatro compases muy esquemático y sencillo que da todo el sentido a la obra de Gilabert.

En el compás cuarenta y cuatro, destaca una modulación a La menor, precedida por el bajo cromático de la introducción, que desencadena en el motivo anacrúsico cromático que da inicio a la segunda frase de esta sección.



Ilustración 7. Segunda frase sección B

Ahora, invirtiéndose los roles, la melodía se encuentra en el piano, mientras el clarinete hace el motivo cromático del bajo de la introducción, remarcando el ritmo particular en la figura de las notas de dos negras con puntillo y negra que se irá repitiendo en numeradas ocasiones. Además, la primera soldadura la interpreta el piano, dejando al clarinete con todo el acompañamiento, pero las dos próximas veces, es el clarinete quien las toca. La actual segunda frase termina en el compás sesenta y tres siendo una especie de desarrollo en La menor.

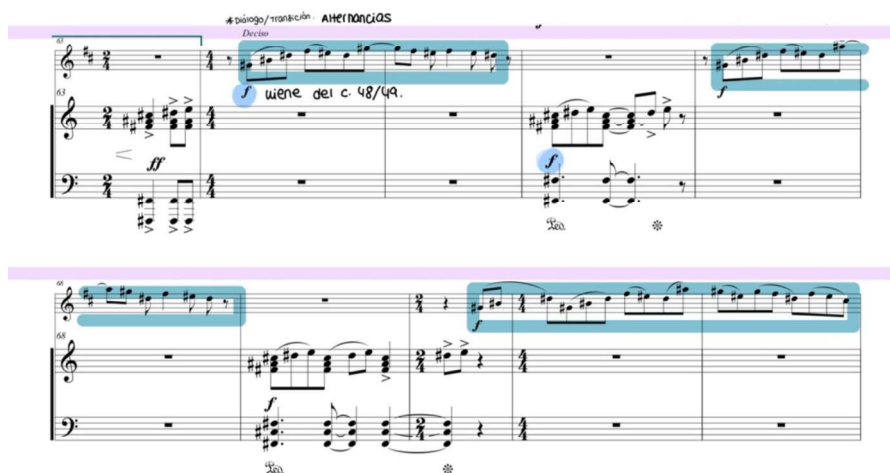


Ilustración 8. Transición



Ilustración 9. Final transición

En el precedente compás sesenta y cuatro, con un cambio de compás de cuatro por cuatro arranca una transición, como una clase de diálogo alternado entre los dos instrumentos en *forte* como parte cadencial a modo de preparación a la tercera sección.

Las notas del clarinete vienen influenciadas por el motivo del piano en los compases cuarenta y ocho y cuarenta y nueve.

Ilustración 10. Tercera sección



Ilustración 11. Cadencia final

La tercera sección aparece como A' pero con el tempo de la B. Las tres notas iniciales en la citada sección, siguen el mismo patrón que en la introducción, alternando en el clarinete la melodía típica de la segunda sección con una especie de contrapunto o superposición basado en los tetracordos que complementan al piano. Esta última sección B, se trata de una síntesis entre la A y la B.

Es en el compás noventa y uno cuando reaparece la melodía del tema A en el piano, con la pedal de dominante en el soprano, indica un proceso cadencial final y que con la repetición de dicho motivo y su enlace con la melodía del clarinete en el compás noventa y seis, concluye con una cadencia final con la novena aumentada típica del jazz que le da la personalidad a la obra.

En resumen, desde el punto de vista temático se trata de una pieza de forma ternaria A-B-A' de estructura clásica con pinceladas del jazz. La A de tempo *grandioso* y la B y A' *allegro*, a nivel de tempo se divide en dos mitades, no en tres. La obra es de lenguaje tonal modal, con cromatismos, notas añadidas, novenas y séptimas mayores en los acordes. El modo que más emplea es el mixolidio. En cuanto al ritmo, se trata de un ritmo sincopado métrico, pero con *rubatos* y calderones, cambios de tempo y contrapunto, además de las distribuciones rítmicas en tres, tres y dos corcheras. Son remarcables los patrones de acompañamiento, las pedales de tónica, cadencias y modulaciones.

Sección:	Compases:	Tonalidad
Introducción	1-4	Do Mayor
1a Sección A		
A 1a frase	5-12	Do Mayor
A 2a frase	13-16	
A 3a frase	17-20	
2a Sección B		
B 1a frase	21-44	Do Mayor
B 2a frase	45-75	La menor
3a Sección A'	76-90	Do Mayor
Proceso cadencial	91-95	
Cadencia final	96-99	

Tabla 1. Quadrvium.

3.3. Javier Forner Galbis

Javier Forner nació el 11 de octubre de 1976 en la localidad de Albaida, capital de la comarca de la Vall d'Albaida en la Comunidad Valenciana.

Sus primeros profesores en sus estudios musicales de solfeo fueron Rosa y Manuel Boscà cuando Javier solo tenía la edad de 8 años.

Unos años más tarde, se traslada al Conservatorio Mestre Vert de Carcaixent donde realizó el correspondiente estudio de grado profesional, en la especialidad de trompa, con la profesora Encarna Grau, obteniendo al finalizar los mismos, el Premio Extraordinario de su promoción.

Siguiendo su pasión por la trompa, obtuvo el título de Profesor Superior de Trompa en el Conservatorio Joaquín Rodrigo de Valencia, bajo la tutela de los profesores J.J Llimera y J. Rosell, con sus más altas cualificaciones.

Su perfeccionismo lo ha llevado a realizar numerosos cursos y clases de mejora con profesores como Francis Orval, Juan Manuel Gómez, Eric Terwilliger, Vicente Zarzo, Nury Guarnaschelli ... entre otros.

Javier, viajó a Ámsterdam para incrementar sus conocimientos musicales y apenas terminados, aprueba por oposición en la Orquesta Sinfónica del Vallés en Barcelona. En la nombrada orquesta, permanece durante 8 años como Trompa Solista, desarrollando la tarea de más de 100 conciertos por temporada, incluyendo Ciclos Sinfónicos en el Palau de la Música Catalana de Barcelona, Ópera de Cataluña, conciertos didácticos, conciertos extraordinarios, Ciclos de Música de Cámara, conciertos y actos para patrocinadores, participando muy activamente y organizando y dirigiendo algunos de ellos.

En el año 2005 se traslada a Bilbao donde es invitado a formar parte de la Orquesta Sinfónica de Bilbao realizando funciones como trompa principal y como co-principal desde entonces hasta el año 2011 en todas las actividades de la orquesta.

Fueron más de 25 años como profesional en los que Forner ha tenido la ocasión de trabajar con primeras figuras del panorama musical mundial como: los cantantes José Carreras, Plácido Domingo, María Bayo, Violeta Urmana, Nathan Gunn, Ainhua Arteta, Aquiles Machado, los instrumentistas Frank Peter Zimmermann, Isabelle Faust, Boris Belkin, Asier Polo, Albrecht Mayer, Rudolf Buchbinder, Josep Maria Colom, Joaquín Achúcarro, Nelson Freire, los directores Michel Jurowsky, Günter Herbig, Jerzy Semkow, Antoni Wit, Günter Neuhold, Adrian Leaper, Juanjo Mena, Josep Pons, Antoni Ros Marbà, Frübeck de Burgos, Yaron Traub, Spanish Brass Luur Metalls y un largo etc...

Acompañado siempre de su trompa, ha realizado conciertos por toda la geografía española, así como por la mayoría de países ribereños de la Mediterránea: Francia, Egipto, Jordania, Líbano, Siria, Chipre, Marruecos, Turquía, Túnez... así como la República Checa, Holanda, Inglaterra y Japón. Además, ha participado en algunos de los más importantes festivales de música tanto en España como en el extranjero: Festival de Música del Castillo de Peralada, Festival de Música de Santander, *La Foulle Journée*...

Es invitado a participar en diversas orquestas nacionales e internacionales: Orquesta del Gran Teatre del Liceu de Barcelona, Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, Nederlandse Klassiek Orkest, Sinfonia Varsovia, Orquesta Sinfónica de Navarra, Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña, Orquesta Nacional de España... así como una gran cantidad de bandas valencianas.

En el campo de dirección empezó sus estudios de dirección de banda de la mano de Jose Rafael Pascual Vilaplana, un destacado director de la zona valenciana. Ha participado en tres ediciones de cursos de dirección de orquesta Ciudad de Igualada impartidos por el maestro Antoni Ros Marbà. También ha recibido enseñanzas de directores como Juanjo Mena, Manel Valdivieso, Salvador Brotons i Günter Neuhold.

Ha dirigido y fundado diversas agrupaciones camerísticas como Albaida Brass Quintet, Sección de trompas de la Orquesta Sinfónica del Vallés, Grupo de viento de Barcelona, Pi Ensemble, Sección de trompas de la Bilbao Orkestra Sinfonikoa, Bilbao Brass, Quinteto de viento de la Bilbao Orkestra Sinfonikoa, Grupo de viento de la Bilbao Orkestra Sinfonikoa, Ámsterdam Wind Ensemble, Sweelinck Brass, Quinteto de viento *Ventus sine Nomine*.

En el ámbito de las grabaciones ha realizado multitud de ellas tanto para sellos privados como públicos: Audioart, RTVE, Euskal Telebista, Cataluña Radio, TV3, Radio France, Naxos, EMI Japan...

Para Forner una buena educación es clave para convertirse en un gran músico, según sus propias palabras «los alumnos me hacen aprender tanto que a veces me considero yo el propio alumno y ellos mis maestros». Esa satisfacción lo ha llevado en el campo de la docencia a impartir clases de trompa, música de cámara, conjunto coral, banda y orquesta en diversas escuelas de música como: Escuela de Música de la Vall d'Albaida, Escuela Municipal de Música de Albaida, Escuela Municipal de Música de Agullent, Conservatorio de Ontinyent, Conservatorio de Sabadell, Escuela de Música de Vic... También ha sido invitado a impartir cursos de especialización, La Ametlla de Mar, Vic, Albaida...

De una manera más profesional, participa frecuentemente como profesor dentro de los encuentros organizados por la Joven Orquesta Nacional de Cataluña JONC, además de formar parte del jurado en diversos concursos de interpretación.

Ha dirigido la Banda Joven de la Escuela Musical de Agullent, la Banda Joven de la Sociedad Círculo Musical Primitiva de Albaida, la Asociación Artístico Musical Santa Bárbara de Piles, Banda Sinfónica del Conservatorio Superior de Música del Liceu de Barcelona, así como diversas agrupaciones camerísticas: Pi ensemble, Grupo de viento de Barcelona, Amsterdam Wind Ensemble...

En el campo de la composición ha dado vida a diversas obras para el mundo de la música festera, así como diferentes piezas de música de cámara y una misa para coro y orquesta sinfónica, que reflejan la identidad de Forner, su devoción cristiana y su sentimiento a la fiesta de moros y cristianos.



Ilustración 12. Javier Forner

3.4. Sonatina para clarinete en Sib

La Sonatina para clarinete y piano de Forner es un ejemplo de lo que esta forma significa. Es una obra tonal con un aire romántico y *cantabile*. Consta de tres movimientos y en los tempos habituales, rapido-lento-rapido, funciona como una muestra perfecta del concepto de sonatina o pequeña sonata.

Según el autor, la composición de la pieza tiene un propósito pedagógico, reunir aspectos técnicos mediante pasajes que requieran destreza y agilidad y aspectos expresivos, que incorporen una variedad de dinámicas, articulaciones y matices, para que el intérprete pueda demostrar su nivel interpretativo, además de las características del instrumento. Con ello, pretende que aparte de que la obra sea técnicamente sólida y expresivamente rica, que la autora se pudiera sentir identificada y que pudiese pasar a su repertorio como futura intérprete profesional más allá de un contexto académico.

Forner explica también en su entrevista, que ha querido asociar el discurso compositivo de la obra con las composiciones que se realizaban en el Conservatorio de París cuando los alumnos más excelentes finalizaban sus estudios. La idea de la composición de las «piezas de concurso» surgió debido a la escasez de obras, sobre todo de viento-madera, viento-metal y arpa. Tal fue su importancia, que compositores tan relevantes como Camille Saint-Saëns, Paul Dukas y Claude Debussy, se sintieron atraídos por esta idea compositiva. Hoy en día, el estudio de este tipo de repertorio sigue activo en el modelo didáctico de los conservatorios españoles y en concursos. Javier Forner ha usado este patrón contextual ya que se trata de una pieza compuesta con motivo de la culminación de los estudios de la autora, además de su investigación en este trabajo final.

3.4.1. Primer movimiento

El primer movimiento consiste en una forma sonata con un desarrollo no muy extenso. Tiene un carácter jovial y extrovertido que se asienta en su modalidad mayor y su tema con giros pentáfonos. Su estructura tonal es clásica: empieza en el tono principal, Fa Mayor terminando su exposición en dominante. Hace un breve puente para llegar a un tema B contrastante con centro en *do* aunque colores casi más lidios que mayores. Este tema termina en *do*, tonalidad de la dominante dando paso al desarrollo, que incluye pasajes tranquilos que contrastan con otros ágiles. Se estructura en pedales alternos en *sol* y *la bemol* sobre los que se recuerdan motivos del tema A. A partir del compás 84 se prepara la reexposición con marcados pasajes en sobre *re*, *do*, *mi*, y finalmente *re*, *sol* y *do* para recorrer el círculo de quintas y volver a Fa Mayor. La reexposición sigue la forma esperada con su tema en *fa* y su puente en este caso no modulante para exponer el tema B en la tonalidad principal, de manera íntegra y cadenciando sin coda alguna.

La introducción de dos compases se reduce a un simple arpeggio del piano de la tónica en posición semiabierta. Este acompañamiento se mantiene durante todo el tema, hasta el compás 24. Sobre él entra la melodía en el clarinete. Se trata de una melodía *cantabile*, como bien dice la partitura, muy ligada y totalmente diatónica. Destaca el detalle en el piano en el compás 7 al imitar la melodía.

Sonatina
per a clarinet en Si $\flat$ i piano. Javier Forner

FA MAJOR

Moderato (♩ = 76)

INTRODUCCIÓN

TEMA A

Clarinet en Si $\flat$

Moderato (♩ = 76)

P

cantabile

Piano

P

Cl. en Si $\flat$

Pno.

imitación melodía

Ilustración 13. Introducción

La segunda intervención del clarinete, c. 15 – 18 se asienta sobre una armonía más sugerente, con las notas de un *la bemol lidio*, que se intuye al sonar la nota característica, *re*, sobre un pedal de *la bemol*. La misma entrada del clarinete también incluye este sonido que le confiere la sonoridad lidia.

Cl. en Si $\flat$

Pno.

13

13

la b lidio

©Javier Forner 2025

Ilustración 14. La bemol lidio

A partir del compás 20 la armonía viaja por segundas descendentes hasta llegar al acorde de Do Mayor, dominante principal y nueva tónica para la sección B. El canto melódico del clarinete en toda esta sección sigue siendo con idéntico carácter al inicial, siendo la variación armónica el objeto principal de interés y el elemento que otorga variedad.

Ilustración 15. Variación armónica

A partir del compás 25 se inicia un puente hacia *do*, tonalidad en la que se expondrá el tema B. Este puente, de 6 compases, tiene un contraste evidente con lo anterior. Es una intervención sin clarinete y conjuga elementos ligados con *staccato* y algunos acentos. Los acordes que oscilan al de Do Mayor marcan otra vez un modo lidio, por la continua aparición del *fa sostenido*. Tras esto, en el compás 31 el clarinete expone el tema B. Es mucho más virtuosístico que el A. Combina, como el puente, ligado con picado y muestra la destreza del intérprete con una melodía llena de escalas, arpeggios y motivos mixtos.

25 PUENTE

Cl. en Si $\flat$

Pno.

mf

mf

Do Mayor

29

Cl. en Si $\flat$

Pno.

mf

f

mp

TEMA B

Ilustración 16. Puente

Los primeros seis compases son una exposición del clarinete donde el piano acompaña, mientras que en los siguientes es el piano quien toca el tema y el clarinete hace un contrapunto en el mismo estilo complementando esta segunda intervención temática.

33

Cl. en Si $\flat$

Pno.

mp

37

Cl. en Si $\flat$

Pno.

mp

f

contrapunto

tema principal

Ilustración 17. Contrapunto clarinete

Los compases 44-48 son una coda para terminar la exposición. Aquí el peso principal está en el clarinete. El piano tiene un diseño con apoyaturas que le dé una textura de armonía contrapuntística.



Ilustración 18. Coda final exposición

El inicio del desarrollo recupera el carácter tranquilo del primer tema, esta vez sugiriendo seguir en Do Mayor o quizá Sol Mayor, a falta de más notas que nos hagan decantarnos por una de los dos, ya que toca el clarinete solo por primera vez en toda la obra. La entrada del piano en el 51 ataca un pedal de *sol* sobre el que descenden otra vez acordes por segunda haciendo una serie de sextas con algunas alteraciones, formando acordes no diatónicos del todo entre los que destaca el acorde de quinta aumentada en el primer tiempo del c. 53.

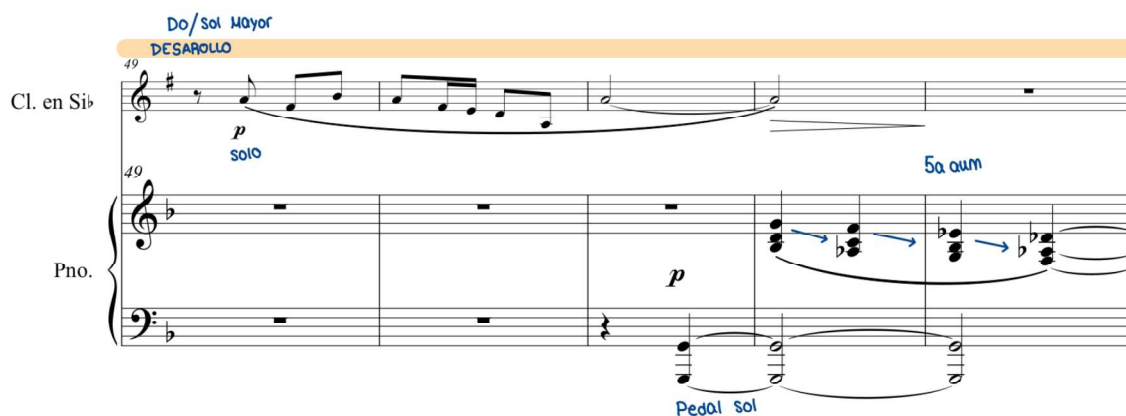


Ilustración 19. Desarrollo

La tonalidad sugerida sería Do menor. Esta estructura se repite con pequeñas variaciones hasta llegar a un súbito cambio a *la bemol* lidio; modalidad muy evidente ya en su primer compás de sección, el 60, en el que el clarinete ataca la nota característica modal, *re*. En este

pasaje el clarinete sigue tocando *legato* mientras que el piano hace su propia melodía recordando al tema B por sus saltos y articulaciones.

The image shows a musical score for two instruments: Clarinet in B-flat (Cl. en Si^b) and Piano (Pno.). The Clarinet part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It starts at measure 60 and features a melodic line with slurs and ties, marked with the text "Do menor sugerida" and "(tema B)". The Piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. It also starts at measure 60 and features a rhythmic pattern with slurs and ties, marked with the text "mp" and "Lab lidio". The score is numbered 60.

Ilustración 20. Do menor sugerida

Este diseño sigue hasta el compás 70, aunque de *la bemol* se vuelve a un pedal de *sol* en el 66 con una armonía en Sol menor. En el 70 justamente terminan ya los pedales y empieza un ostinato en la mano izquierda mientras el clarinete sigue con motivos de desarrollo en semicorcheas y saltos una vez más dando el carácter movido típico de los desarrollos y además recordando al tema B otra vez. La armonía gira ahora en torno a una dominante de *do* marcada por las notas propias de un acorde de dominante, sensible, séptima y también en este caso novena menor. Esta dominante resuelve donde se espera, en un Do Mayor en el compás 76, dando la sensación de que el desarrollo va a terminar ya que se esperaría una vuelta a *fa* acto seguido; sin embargo, aún quedan dos secciones más de desarrollo.

Tras un pequeño interludio menos denso en *p* y *pp* en los cc. 76 – 83 empieza en el 84 un *forte* en el que el piano recuerda elementos de la sección anterior y el clarinete desarrolla motivos arpegiados, todo ello primero sobre un acorde de *re* semidisminuido y de *re* dominante a partir del 90, que cae en un enlace tipo cadencia rota sobre Mi menor en el 95.

No es hasta el 100 que se vuelve a escuchar el motivo principal del tema A, en imitaciones entre piano y clarinete sobre un *mi* dominante que ahora si va llegar a Re menor séptima en el 105 y después *sol* séptima y finamente *do* dominante recorriendo el círculo de quintas hasta la reexposición en el 122. La vuelta a la tranquilidad se consigue a partir del 106 parando el ritmo y manteniendo los acordes durante varios compases. La melodía en este momento la hace el clarinete evocando el tema A.

100

Cl. en Si

motivo tema A

imitaciones

cresc.

Pno.

cresc.

V
ni dominante

Ilustración 21. Imitaciones

La reexposición es literal hasta entrado el puente en el compás 148 donde la diferencia ahora será que no modulará, sino que la caída al B en el 154 será en Fa Mayor también. La exposición del segundo tema es también muy literal y termina en movimiento sin coda y de forma muy asertiva.

166

Cl. en Si

166

Pno.

V
cadencia
auténtica perfecta

Ilustración 22. Final primer movimiento

Sección:	Compases:	Tonalidad-Modalidad:
Introducción	1-2	Fa Mayor
Tema A		
A 1a frase	3-14	
A 2a frase	15-24	La b lidio
Puente Modulante	25-30	Do lidio
Tema B	31-48	
Desarrollo		
1a parte	49-59	Do menor
2a parte	60-65	La b lidio
3a parte	66-69	Sol menor
4a parte	70-75	Do menor
5a parte	76-83	Indeterminada, hexátona
6a parte	84-94	Pedal de <i>re</i> , dominante de <i>sol</i>
7a parte	95-102	Pedal de <i>mi</i> , dominante de <i>la</i>
8a parte	103-107	Pedal de <i>re</i> , dominante del II de Fa Mayor
Retransición	108-121	Fa Mayor
Reexposición de la Introducción	122-125	
Tema A	126-147	
Puente no modulante	148-153	
Tema B	154-171	

Tabla 2. 1r movimiento *Sonatina para clarinete en Sib*

3.4.2. Segundo movimiento

El segundo movimiento es un lento en la tonalidad de la subdominante, Si bemol Mayor. También tiene giros pentáfonos y un carácter tranquilo y redentor.

Empieza con una melodía pequeña que no llegaría a caracterizarse de tema, por su brevedad, de dos compases solo con el clarinete y dos arpeggios que contestan de forma muy simple.

Clarinet en Si^b

Piano

Si^b Mayor (subdominante)

Lento (♩ = 48)

p

pp

Ilustración 23. Inicio lento

A partir del compás 6 sigue con un diseño en notas largas en el clarinete mientras el piano arpeggia acordes diatónicamente sobre los grados I, II, III y IV durante 30 compases. Los fragmentos fraseológicos son de 4 compases. Una primera frase termina en el 21 y la segunda en el 34. Hay entonces una pequeña sección que contrasta, pero sólo armónicamente, con los primeros cromatismos, al incluir un acorde de *la* séptima de dominante que resuelve en el primer grado, en lugar de al esperado tercero. Este momento se podría considerar el clímax del movimiento al incluir el acorde más lejano a la tonalidad principal y también por tener la mayor dinámica del movimiento, *mezzo piano*, hecho que dice mucho del carácter íntimo e introvertido de la pieza.

Cl. en Si^b

Pno.

SECCIÓN CONTRASTANTE

mp

pp

mp

Reo.

V7

I

Ilustración 24. Sección contrastante

Otro acorde no diatónico es el bVII del compás 44 que otorga una sonoridad mixolidia a la sección resolviendo en la tónica también.

Ilustración 25. Acorde mixolidio

Finalmente, se repite la frase inicial con una brevísima coda sobre un arpeggio de tónica. Esta última intervención en *pp* y algo más lento otorga una sensación de lejanía y de que la música va desapareciendo. Con esta estructura se podría describir el movimiento como una forma ternaria donde la parte central es la más extensa.

Ilustración 26. Tema lento

Sección:	Compases:	Tonalidad: Modalidad: Acorde relevante:
	1-35	Sib Mayor
	36-37	Dominante del III
	40-31	Dominante del III
	44-45	bVII con 7a Mayor
	48-49	bVII con 7a Mayor

Tabla 3. 2o movimiento *Sonatina para clarinete en Sib*

3.4.3. Tercer movimiento

El tercer y último movimiento tiene una forma ABACA tipo rondó corto. Tras una introducción de 4 compases, empieza un tema de 8 compases con sus primeros 4 compases con un acompañamiento hexátono por momentos y con una melodía mixolidia. El carácter vuelve a ser ágil y extrovertido. Los otros 4 compases viajan al grado bVI y concluyen con una cadencia sobre la dominante, a la que la precede un acorde de sexta aumentada. En el compás 13 se repite el tema ahora en el piano mientras el clarinete contesta con arpeggios en su registro grave.

The image displays a musical score for 'Tema A' in B-flat major, measures 5-12. The score is for Clarinet in B-flat (Cl. en Sib) and Piano (Pno.). Measures 5-8 are marked 'TEMA A' and show a mixolydian melody in the clarinet and a hexatonic accompaniment in the piano. Measures 9-12 show a change to the subdominant (bVI) and end with a cadence on the dominant (V) preceded by an augmented sixth chord (6a aum).

Ilustración 27. Tema A rondó

La parte B estaría en la tonalidad de la subdominante, Si bemol Mayor. Sin embargo, aquí altera el acorde Si bemol Mayor con el de mi séptima de dominante durante 4 compases, con una sonoridad polar, al estar este último tan alejado de la tónica. El diseño melódico del clarinete es arpegiado del 21 al 24, y más *legato* y escolástico del 25 al 37. En este momento el piano cambia de un diseño de marcha a uno muy pianístico también con arpeggios ascendentes.

Si b Mayor

TEMA B

Cl. en Si^b

Pno.

mf

I 6 Mi 7 6 Mi 7

Ilustración 28. Tema B rondó

Sigue con acordes lejanos como el bII del compás 26, Do bemol menor y algunas inflexiones Sol bemol Mayor en los siguientes compases hasta volver sorprendentemente a la tónica, *si bemol* en el último compás de la sección.

Llega ahora una exposición del tema A en Mi bemol Mayor, prácticamente idéntica a la primera, sólo que en el nuevo tono. Ahora es el piano quien toca el tema mientras el clarinete calla. A los 8 compases, entra el clarinete con el tema, invirtiendo el orden de intervención que han tenido al principio del movimiento.

Mi b Mayor

TEMA A

Cl. en Si^b

Pno.

melodía

Ilustración 29. Tema A en Mi b Mayor

A partir del 53 hay un pequeño interludio de 4 compases. Son unas octavas en el piano con un motivo sacado del tema A que deja un acorde disonante en el aire. Es un acorde interesante que tiene en la mano derecha un Si Mayor mientras que la izquierda toca *si, do sostenido* y *sol natural*. Este tritono añadido hace difícil de catalogar el acorde. Se le podría llamar Si Mayor con segunda añadida y con quinta aumentada, aunque también toque la quinta justa.

Ilustración 30. Interludio rondó

Este interludio lleva a una sección C muy contrastante, en compás de tres por ocho con una sonoridad casi de vals. Vuelve a ser una sección *cantabile* y ligada donde el clarinete tiene en 8 compases todo el peso melódico y el piano acompaña, para en el 65 tocar 8 compases el piano solo. Es una sección muy modulante durante sus primeros ocho compases. La tonalidad se supone que es Sol sostenido menor, pero en el 61 ya sugiere Mi menor.

Ilustración 31. Tema C rondó

Los siguientes 16 tienen más estabilidad en torno a Fa Mayor, utilizando acordes mucho más tonales. A partir del 76 ya se toca la cabeza del tema principal a modo de coda de la sección C actual que lleva a un calderón en el 84 sobre el acorde de *fa* quinta aumentada a modo de presagio del acompañamiento del tema A.

La última exposición del tema vuelve a ser como la primera, el clarinete 8 compases con el tema y el piano los 8 siguientes. La diferencia está en que el clarinete hace un diseño simple de octavas y no el relleno que hacía en los compases 13-16 y que a partir del compás 98

tanto el contenido de piano y clarinete varía. Se llega a un fortísimo en el 100 sobre un acorde de *sol bemol* que hace la función de sustituto tritonal de la dominante. Se resuelve en la dominante real en el 101 aunque esta tenga quinta elevada y rebajada en los dos acordes del 101 para volver a tónica en el 103.

Ilustración 32. Final tema A

Una coda sobre el motivo principal da por concluida la sonatina. Está sobre la tónica y el piano alterna el acorde de Fa Mayor con el de *mi* séptima disminuida, es decir, los grados primero y séptimo. La última dominante en el compás 111 vuelve a tener la quinta rebajada. Termina con una escala cromática que lleva a una tónica final muy conclusiva.

Ilustración 33. Final Sonatina

El Clarinete en la Vall d'Albaida-Estudio Performativo de las obras para clarinete y piano de los compositores Javier Forner y Tomás Gilabert.

Sección:	Compases:	Tonalidad: Modalidad: Acorde relevante:
Introducción	1-4	Dominante de Fa
Tema A	5-20	Fa mixolidio
Tema B		
1a frase	21-24	Sonoridad Polar Sib7-Mi7
2a frase	25-28	Mib Mayor
3a frase	29-35	Sol b Mayor
	35	Acorde Fab Mayor, sustituto tritonal de Sib Mayor
	36	Sib Mayor
Tema A'	37-52	Mib mixolidio
Interludio	53-56	Sib mixolidio
	56	Si Mayor, 2a añadida, 5a aumentada y 5a justa
Tema C		
	57-60	Sol# menor
	61-64	Mi menor
	65-85	Fa Mayor
Tema A	86-101	
Coda	102-114	

Tabla 4. 3r movimiento Sonatina para clarinete en Sib

4. PROPUESTA INTERPRETATIVA DE LAS PIEZAS

Para poder realizar una correcta interpretación de ambas piezas una vez entendida la estructura y el carácter de las mismas, se propuso una planificación de estudio interpretativo a realizar a partir de la recepción de las obras con una duración aproximada de siete meses.

Al inicio de cada sesión de estudio, como rutina, se realizaban una serie de calentamientos con el objetivo de facilitar pasajes con la misma técnica requerida.

Para ello, consultamos libros y métodos en los que apoyarse, que se especificarán posteriormente. Antes de cada jornada de estudio se reservaba una hora para el calentamiento del intérprete y del instrumento. Calentamiento del intérprete se refiere a utilizar quince de los sesenta minutos, para realizar ejercicios de estiramientos de los dedos, espalda y brazos para no sobrecargarlos y además, hacer series de respiraciones cuadradas para estabilizar las pulsaciones.

1- Calentamiento corporal.

Según el libro *The Musician's Body* del autor Jaume Rosset i Llobet y George Odam una buena postura previene lesiones y para ello recomiendan el ejercicio de alinear el cuerpo tomando la referencia en un espejo. El ejercicio consiste en estar de pie o sentado e intentar imaginar una línea vertical que pase por el centro del cuerpo desde la nariz y descienda por el mentón, el esternón, el ombligo y el pubis, y pase entre las rodillas y tobillos. Imaginar también, dos líneas más que desciendan desde las orejas y pasen por los hombros y las caderas hasta los tobillos si se está de pie. Esto hace tomar conciencia del principio del equilibrio y buscar la simetría del cuerpo para evitar una postura tensionada e incorrecta. (Rosset y Odam, 2010, p. 34)

Lo segundo que recomienda el libro es realizar estiramientos para cuello, hombro y espalda. Haciendo inclinaciones laterales con el cuello durante quince y veinte segundos por cada lado, ruedas de hombros hacia delante y atrás y estiramiento del deltoides cruzando primero un brazo sobre el pecho y luego el otro y por último, movilizar los dedos abriendo y cerrando las manos. (Roset y Odam, 2010, p. 93-96)

Finalmente, aconsejan hacerse un llamado *body scan*, consiste en llevar la atención en posición sentada o tumbada a cada parte del cuerpo antes de tocar, liberando tensiones

mientras se llevan a cabo ejercicios de respiración como los métodos Alexander o Feldenkrais. (Roset y Odam 2010, p. 4).

2- Respiración.

Aunque ya ha sido nombrado anteriormente, las respiraciones cuadradas es un recurso muy utilizado para bajar las pulsaciones, consiste en inhalar durante cuatro segundos, aguantar el aire durante cuatro segundos, expulsarlo durante cuatro segundos más y aguantar sin aire otros cuatro segundos, y así sucesivamente. Uno de los principales problemas de los músicos de viento es el control del aire, ya que es el motor principal y si el flujo del mismo es irregular a causa de los nervios, la interpretación de la pieza resultará mucho más tensionada e incómoda para la persona. Sin una buena respiración y capacidad pulmonar no se podría potenciar al máximo el instrumento, por ello se debe tener conciencia y marcar como objetivo mantener el sonido sin perder una buena calidad.

El método de *The Breathing Gym* de Sam Pilafain y Patrick Sheridan dos reconocidos tubistas, tratan el concepto de la respiración. Aunque está escrito para intérpretes de tuba, también es muy útil para músicos de viento en general, deportistas, actores o cualquier persona que quiera mejorar su eficiencia respiratoria, el control del flujo del aire y la relajación corporal.

El libro está dividido por cinco categorías:

1. *Stretches*
2. *Flow Studies*
3. *Therapies*
4. *Strength and flexibility*
5. *Breathing for the brain*

El libro es recomendable usarlo como rutina diez minutos antes del estudio, ya que especifica ejercicios muy útiles como:

- *Throw the Ball*, se trata de coger y expulsar el aire imaginando que se está lanzando una pelota. El impulso es cuando se inhala y exhalar es cuando se lanza.

- *Float Paper Airplane*, este ejercicio se utiliza mucho en los clarinetistas ya que es un instrumento que puede hacer gran magnitudes de dinámicas. Consiste en recrear como tirarías un avión de papel para conseguir un flujo de aire sostenido para tocar un *pianissimo*.

- *Monitoring flow*, se trata de una técnica para saber si el aire se está inhalando correctamente. Hay que poner la mano en la boca de manera perpendicular y escuchar un sonido resonante mientras se realiza para ser conscientes que la inhalación está siendo óptima.

- *5 in, 15 hold, 5 out*, se coge el aire durante 5 segundos, se mantiene durante los 15 siguientes y se expulsa con los 5 últimos. Ayuda a relajar los músculos además de bajar las pulsaciones para que el intérprete esté más tranquilo ante posibles nervios escénicos. Este ejemplo, y la respiración cuadrada anterior son muy útiles para momentos previos a conciertos o audiciones.

- *Flow check Patterns*, se trata de hacer ejercicios con aire como si se estuviera interpretando, pero sin instrumento. Con el ritmo del fragmento, usando sílabas como "too" o "hoo" se simulan los ataques para unir la respiración con la musicalidad.

3 - Calentamiento del instrumento.

Existen gran cantidad de libros de estudios para clarinete en los que apoyarse para realizar técnica de escalas, arpeggios, articulaciones... entre otros muchos aspectos. Este apartado se centrará en el libro de Hyacinte Klosé y Antonio Romero ya que aparte de ser muy reconocidos, serán muy útiles para practicar pasajes con dificultades técnicas que se presentan en este trabajo final de grado.

1. Notas largas

El primer ejercicio consiste en experimentar sensaciones sobre el funcionamiento de la caña, si es idónea y el flujo del aire del intérprete es constante y regular. Para ello se empezaría haciendo notas largas, con diferentes dinámicas y *crescendos* y *diminuendos*. Los ejercicios del uno al cuarenta y tres del método de Klosé son muy recomendables, pero como ejemplo más completo se utilizaría el cincuenta y siete. Consiste en realizar una escala cromática, haciendo redondas empezando en cada una de ellas con una dinámica piano, crecer hasta *mf* y volver a disminuir a una *p*.

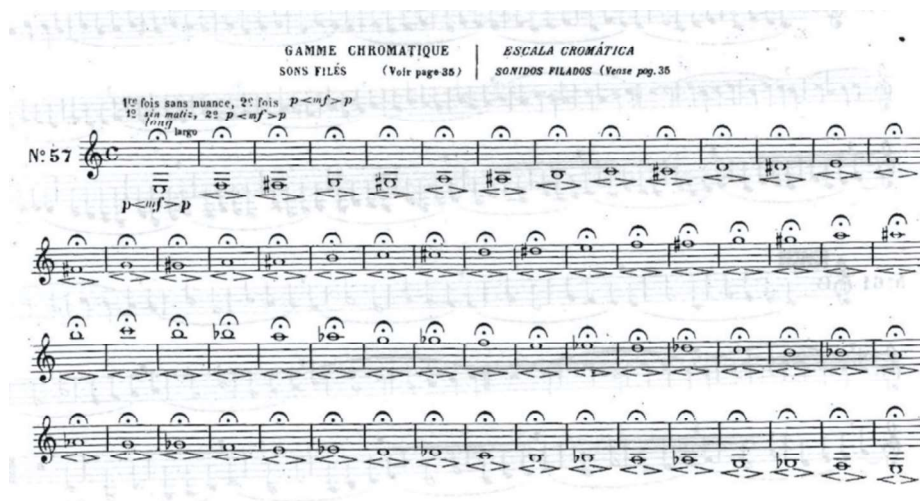


Ilustración 34. Ejercicio de redondas con dinámicas

Cabe especificar que, basándose en este mismo ejercicio, podemos ampliarlo llegando a octavas más agudas y haciendo las dinámicas mucho más extremas, de un *pianísimo* a un *fortísimo*.

Aunque en este método no está escrito, entre los clarinetistas utilizamos un ejercicio similar al expuesto que se trata de realizar notas largas desde el *pianísimo* hasta el fortísimo, y cuando se llega al *ff*, tocar su doceava y disminuir progresivamente hasta el máximo.

Para enriquecer el calentamiento es de gran interés el ejercicio de octavas en todas las tonalidades del método de Antonio Romero.

Ejercicios en 8^{va} en todos los tonos.



Ilustración 35. Ejercicio octavas

Este ejercicio se encuentra en la página 33 y 34 del mismo y practica en diferentes articulaciones y tonalidades los saltos de octava para que el intérprete trabaje el impulso y la dirección del aire entre otros aspectos.

2. Digitación

Una vez se ha trabajado el funcionamiento el aire y las condiciones del instrumento, pasaría a los ejercicios de calentamiento de los dedos con el instrumento. Para ganar más control en la digitación del clarinete, después de realizar los ejercicios articulares explicados, se pasaría a tocar escalas.

En la página cien del Klosé se encuentran todas las escalas mayores y menores en las cuales puede basarse para experimentar sobre ellas. Se realizarán diferentes articulaciones, dos ligadas, dos picadas, en grupos de tres, con acentos, sincopando las notas... y con diferentes dinámicas.

3. Diario de estudio

Como bien se ha nombrado al inicio de este apartado para abordar las piezas se contaba con siete meses de trabajo. Una vez entendida la iniciación de cada jornada de estudio se pasaba al estudio de las obras, pero que en este caso será planteada por meses.

De noviembre a diciembre:

En estos dos meses se abordará solamente la pieza *Quadrivium*, ya que no será hasta la última semana de diciembre cuando la sonatina fue entregada a la autora.

Ninguna de las dos piezas cuenta con un audio de referencia, por ello las primeras lecturas deben ser mucho más rigurosas y atentas en base a las entrevistas con los autores y sobre todo, prestar atención a sus consejos. Antes de proceder a tocarlas es muy aconsejable coger la partitura y tomar anotaciones y marcar aspectos que se deben destacar en su interpretación, como pueden ser ciertas notas clímax o articulaciones que marquen el ritmo.

Una vez tomadas las anotaciones se propondría una interpretación más o menos por encima para entender el carácter y su línea melódica.

Ahora sí, estructuraría su estudio. Se empezaría realizando una lectura a metrónomo a una velocidad mucho más lenta a la establecida para ser capaz de tocar tanto las notas como su articulación correctamente. Estos dos meses se centrarían en una buena lectura de la pieza, en aclarar digitaciones de notas alteradas, y pasajes complicados.

Del compás 64 al 75 se encuentra un motivo complejo en cuanto a alteraciones. Para poder tocarlo con fluidez, se bajará mucho el *tempo* tocando las notas como si fueran blancas y alternando ritmos. Primero todo picado, luego todo ligado, dos picadas dos ligadas... alternando diferentes motivos para entender en primer lugar la progresión de las notas y su digitación. Y ahora sí, cuando se ha llegado a una mayor velocidad se empiezan a articular con conciencia las ligaduras que Gilabert estableció. Poco a poco, se irá subiendo el *tempo* hasta que se llegue a la velocidad de estudio del resto de la pieza.

Ya en diciembre, además de las articulaciones, también cuenta con diferentes acentos que deben diferenciarse. En primer lugar, se encuentra:



Ilustración 36. *Tenuto*

Los guiones en cada nota indican que hay que interpretarlas de forma *tenuto* -, es decir, de manera más prolongada dentro de la duración de la misma. Más tarde, en el compás 21 aparece en el clarinete, con la intención de dar ritmo y marcar la primera, cuarta y séptima corchea en forma de apoyo.

A partir del compás 12 aparecen ≥



Ilustración 37. *Tenuto y acento*

Este tipo de articulación que presenta el piano se debe tocar manteniendo la duración de la nota pero que su ataque sea con más énfasis y termine disminuyendo su intensidad.

El acento > es el último que aparece.



Ilustración 38. Acento

Esta articulación hay que enfocarla dándole a la nota con más aire para que su ataque suene más que su final.

Una vez aclarados los aspectos relevantes de la pieza se procederá a su estudio progresivo y de perfeccionamiento. Es a finales de diciembre cuando se empieza el mismo proceso con la sonatina.

De enero a febrero:

La primera lectura de la *Sonatina para clarinete en Sib* sigue el mismo patrón que *Quadrivium*. En primer lugar, cabe recalcar que en la entrevista el propio compositor recomienda al intérprete familiarizarse con la estructura de sonatina, para comprender la forma y la organización de los movimientos, y que más tarde permitirá realizar una interpretación más fluida.

Según Forner, la dinámica y la expresión son aspectos claves en la interpretación de la sonatina, es esencial prestar especial atención a las indicaciones de dinámicas y matices que se encuentran escritos en la partitura. «La capacidad de variar la intensidad del sonido y de utilizar diferentes colores de sonido enriquecerá la interpretación y permitirá transmitir las emociones y los estados de ánimo que la música evoca». (Forner, 2025).

Recomienda también planificar las respiraciones para un correcto fraseo que no interrumpa el flujo musical y que se integren de forma orgánica en las mismas frases que ayudarán a mantener la continuidad y coherencia de la obra a la hora de tocarla. Esto ayuda, como en cualquier interpretación musical, a conectar con la música a un nivel personal y emocional

que permitirá una interpretación más profunda y significativa a la par que expresiva e interesante para el oyente.

Desde el punto de vista técnico la pulcritud de las articulaciones debe ser muy notoria ya que está repleta de acentos como los que se han explicado anteriormente, entre otros tipos.

Empezando por el primer movimiento se encuentra con una articulación característica de la pieza que le da un carácter de *scherzo*.



Ilustración 39. Legato y staccato

Poniendo atención al piano y a la entrada del clarinete se encuentra un motivo, que se repetirá durante toda la pieza de ligadura y corchea con un punto. Esto indica que en respecto a las semicorcheas, la corchea final debe ser mucho más corta de carácter pero no de duración. Cabe recalcar que el *staccato* posterior del acompañamiento del piano y de la melodía del clarinete debe continuar con su tema gracioso.

Esta misma articulación se repite durante todo el primer movimiento contrastando con pasajes muy ligados. De hecho, el contraste entre las notas cortas y ligadas es lo que define la personalidad del primer movimiento. Hay pasajes ligados que requieren más atención como por ejemplo el compás 33 y 34. Las alteraciones y el salto a una nota más aguda requieren de soporte del aire con una buena digitación.

También hay que tener en cuenta las escalas incompletas de no tocar notas que no han sido escritas solo por la intuición del propio intérprete como es el caso del compás 99 que se tiende a tocar el *re* o el *sol*.

En el compás anterior, el 98 aparece un nuevo tipo de acento en el clarinete y que el piano lleva interpretando previamente.



Ilustración 40. Acento marcado

A diferencia del acento anterior, este está escrito de manera vertical indicando énfasis, pero con mucha más fuerza e intensidad, con una dirección del aire más agresiva.

El segundo movimiento es totalmente lo contrario, se trata de la creación de una atmósfera carente de articulaciones y agresiones. En este momento, es cuando se pone en práctica la columna y el flujo del aire y un correcto aguante del mismo a la vez de la calidad del sonido realizando los ejercicios planteados al inicio de cada jornada de estudio. La máxima preocupación son los portamentos, la afinación de los unísonos junto al piano, las dinámicas y la expresión del *cantabile* requerido.

En cuanto al tercer movimiento, vuelve con un estilo alegre, repleto de acentos, articulaciones y dinámicas contrastantes. Añade un concepto novedoso, los mordentes, este tipo de ornamentos da expresividad a la propia melodía.



Ilustración 41. Mordentes

En el compás 55 empieza un *rallentando* que desemboca en un cambio de *tempo* contrastante con un 3/8 al estilo de un vals con alteraciones dificultosas.



Ilustración 42. 3/8 Meno mosso

Para estudiar bien este pasaje, se seguirá el patrón de siempre, aclarar bien las notas con un ritmo *staccato* y luego haciendo combinaciones de ritmos, para una vez interiorizadas las alteraciones, dar forma a la nueva línea melódica ligada, además de cohesionarla bien con el *rallentando* para luego ir subiendo la velocidad.

Finalmente, el último pasaje al que se le prestaría especial atención es el final del último pentagrama.



Ilustración 43. Escala cromática final

Esta escala cromática desde el punto de vista de un músico profesional parece no presentar ninguna dificultad a simple vista, pero el hecho de estar escrito todo en *staccato*, que tenga función conclusiva y el *crescendo* final la convierten en una tarea más complicada. Como se

ha planteado en el calentamiento, una manera óptima de estudiarla es empezando con un tempo más reducido y ligada. Luego se alternarían entre dos picadas, dos ligadas, después se crearían combinaciones de ritmos con el orden de las notas, se buscarían apoyos de tres en tres y luego con la primera de cada seis semicorcheas como está escrito. Y junto a ello, se debe prestar atención a la dirección y la calidad del aire, que facilitarán la velocidad y la calidad de la misma.

Si todo ello se practica con conciencia, la entrada del piano con su escala descendente será menos dificultosa y cuadrará a la perfección.

Aunque en estos dos meses la calidad de la lectura se centre más en la Sonatina, no se apartará *Quadrivium*. En las lecciones semanales con el pianista se tomará atención a su inicio ya que empieza siendo una pieza muy disonante y con su ayuda se tomará conciencia de la altura de cada nota, las condiciones del instrumento y digitación para corregir afinaciones de ciertas notas mantenidas y apoyaturas.

Marzo, abril:

Una vez pasado el *scanner* meticuloso de las piezas y creados los ejercicios de pasajes difíciles, se pasará a los últimos meses de preparación. En marzo se empezará a poner en práctica los ejercicios y mejorar ciertos momentos complicados. Se tomará consciencia de cada uno y se pondrá atención en el aire controlando siempre su calidad. La constancia de ello es la que llevará a una buena interpretación final, por eso su preparación es clave.

Continuamos durante estos meses con el estudio de las obras junto al profesor acompañante de piano. Además de ello, será cuando se realicen las entrevistas con los autores que ayudarán a pulir muchos aspectos y terminar de entender ciertos momentos interpretativos.

Mayo y Junio:

Se terminarán de perfilar todos los aspectos técnico-interpretativos con las clases semanales de Repertorio con piano, para conseguir una buena presentación de las obras ante el público en la Audición del día 26 y el Recital Fin de Grado el día 29 de mayo, así como la defensa del TFG prevista para el día 20 de junio.

5. CONCLUSIONES

El presente trabajo final de grado tenía planteados una serie de objetivos, principal y secundarios, los cuales nos ayudarían a realizar una buena interpretación de *Quadrivium*, obra de Tomás Gilabert y la *Sonatina para clarinete en sib*, de Javier Forner.

El objetivo principal era poder interpretar frente un público o tribunal las dos piezas planteadas de manera eficiente, además de dar visibilidad a estas dos obras nuevas para el repertorio clarinetístico. En cuanto a los objetivos secundarios, se habían planteado conocer a los compositores a través de su trayectoria musical y estilo compositivo, contextualizar y analizar las obras, así como crear ejercicios que ayuden al intérprete a mejorar pasajes difíciles.

Tras la realización y progreso de este trabajo podemos afirmar que todos los objetivos planteados han sido cumplidos satisfactoriamente. En primer lugar, se empieza haciendo una búsqueda general sobre las obras y compositores, ya que ambas piezas sabemos que han sido compuestas en la actualidad con el objetivo de contextualizar las obras en un marco histórico y estético.

En segundo lugar, este trabajo también ha permitido cumplir el objetivo de profundizar en la vida y la obra de los compositores, aportando una visión completa de su evolución creativa y su relación con el clarinete.

En tercer lugar, el análisis pormenorizado de las obras ha permitido observar con detalle como estas características se materializan en la partitura a través de recursos formales, armónicos, rítmicos, texturales y melódicos, cumpliendo también el objetivo de comprender la organización de las obras.

Finalmente, a través del estudio de los pasajes más exigentes, la elaboración e inclusión de ejercicios y sugerencias interpretativas, para ello recurrimos a los míticos métodos de clarinete, el de H. Klosé y el de A. Romero. Y en cuanto a la forma física y la respiración se escogió como base para mejorar estos aspectos los libros *The Musician's Body* y *The Breathing Gym* respectivamente. Se aporta una guía útil para los clarinetistas que deseen conocer y tocar estas obras con eficacia técnica. Todo esto nos ha permitido cumplir el objetivo performativo del trabajo.

En conclusión, los objetivos marcados nos han ayudado a la comprensión de las obras y nos han ofrecido medios para entender la forma y estilo compositivos de Tomás Gilabert y Javier Forner. Por ello, se puede asegurar que la realización de este trabajo de investigación de final de grado nos ha ayudado de manera eficiente a cumplimentar el objetivo principal. Las piezas fueron interpretadas con solvencia el 26 en la Audición y el 29 de mayo de 2025 en el recital final de grado de la propia autora del presente trabajo y serán también interpretadas en la misma defensa del TFG prevista para el día 20 de junio.

6. BIBLIOGRAFÍA

Pilafian, S., & Sheridan, P. (2002). *The breathing gym*.

Llobet, J. R. I. (2007). *The musician's body: A Maintenance Manual for Peak Performance*. Ashgate Publishing, Ltd.

Klosé, H. (1993). *Celebrated method for the clarinet* (S. J. Skornicka, Ed.). Rubank Inc. (Original work published 1879)

Romero, A. (1845/2008). *Método completo para clarinete* (J. Menéndez & P. Rubio, Eds.). Madrid: Rivera Editores.

Lawson, C. (2000). *The Early Clarinet: A Practical Guide*. Cambridge University Press.

Vercher Grau, J. (2018). *Tú y el clarinete. Ejercicios preparatorios*. Editorial Anacrusa.

Galbis Forner, J (2024). *Missa del Centenari*. [Grabación sonora]. Parròquia de l'Assumpció de la mare de Déu d'Albaida.

7. WEBGRAFÍA

RevistaDigitalCSMV. (2018, 19 abril). Entrevista a Tomás Gilabert Giner creador de *musicnetmaterials*. Revista Digital Notas de Paso. <http://revistadigital2.csmvalencia.es/entrevista-tomas-gilabert-giner-creador-de-musicnetmaterials-un-blog-y-canal-de-youtube-con-mas-de-un-millon-de-visitas-en-internet-y-consultado-e-por-cientos-de-alumnos-y-estudio/>

Real Academia Española (s.f.). *Cuadrivio*. En *Diccionario de la lengua española* (23.^aed.). Recuperado el 18 de enero de 2025, de <https://dle.rae.es/cuadrivio?m=form>

Vall d'Albaida. (2020). *Motius per a la promoció de la Vall d'Albaida* [Archivo PDF]. Vall d'Albaida. https://valldalbaida.com/files/5394/3Motius_ValldAlbaida_CAS-2020.pdf

Ser, C. (2024, 5 diciembre). *El presente y futuro de las sociedades musicales de la Vall d'Albaida*. Cadena SER. <https://cadenaser.com/comunitat-valenciana/2024/12/05/el-presente-y-futuro-de-las-sociedades-musicales-de-la-vall-dalbaida-radio-ontinyent/>

El Clarinete en la Vall d'Albaida-Estudio Performativo de las obras para clarinete y piano de los compositores Javier Forner y Tomás Gilabert.

Juan Llovet, M. E. (2009). *Música religiosa en los pueblos del Valle de Albaida (del S. XVII hasta los inicios del S. XX)* [Tesis doctoral, Universitat de València]. <https://core.ac.uk/download/pdf/70999829.pdf>

El arte de la música en la Comunidad Valenciana. (s. f.). Valencianot. <https://www.valencianot.com/el-arte-de-la-m%C3%BAsica-en-la-comunidad-valenciana/>

Musicafestera.com. (2021, 29 marzo). *Compositors de música festera*. <https://www.musicafestera.com/compositors>

Àngela Gómez Vidal compositora. (s. f.). <http://angelagomezvidal.com/>

8. ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Tomás Gilabert Giner.....	9
Ilustración 2. Introducción	10
Ilustración 3. Primera frase	10
Ilustración 4. Segunda frase	11
Ilustración 5. Tercera frase y Segunda sección	12
Ilustración 6. Primera frase sección B.....	12
Ilustración 7. Segunda frase sección B.....	14
Ilustración 8. Transición.....	14
Ilustración 9. Final transición.....	15
Ilustración 10. Tercera sección.....	15
Ilustración 11. Cadencia final.....	16
Ilustración 12. Javier Forner.....	20
Ilustración 13. Introducción	22
Ilustración 14. La bemol lidio	22
Ilustración 15. Variación armónica	23
Ilustración 16. Puente	24
Ilustración 17. Contrapunto clarinete	24
Ilustración 18. Coda final exposición.....	25
Ilustración 19. Desarrollo	25
Ilustración 20. Do menor sugerida	26
Ilustración 21. Imitaciones	27
Ilustración 22. Final primer movimiento.....	27
Ilustración 23. Inicio lento	29
Ilustración 24. Sección contrastante.....	29
Ilustración 25. Acorde mixolidio	30
Ilustración 26. Tema lento.....	30
Ilustración 27. Tema A rondó	31
Ilustración 28. Tema B rondó.....	32
Ilustración 29. Tema A en Mi b Mayor.....	32
Ilustración 30. Interludio rondó.....	33
Ilustración 31. Tema C rondó.....	33
Ilustración 32. Final tema A	34

Ilustración 33. Final Sonatina.....	34
Ilustración 34. Ejercicio de redondas con dinámicas	39
Ilustración 35. Ejercicio octavas.....	40
Ilustración 36. <i>Tenuto</i>	42
Ilustración 37. <i>Tenuto</i> y acento.....	42
Ilustración 38. Acento.....	43
Ilustración 39. <i>Legato y staccato</i>	44
Ilustración 40. Acento marcado	45
Ilustración 41. Mordentes	45
Ilustración 42. 3/8 <i>Meno mosso</i>	46
Ilustración 43. Escala cromática final.....	46

Tabla 1. Quadrivium.	17
Tabla 2. 1r movimiento <i>Sonatina para clarinete en Sib</i>	28
Tabla 3. 2o movimiento <i>Sonatina para clarinete en Sib</i>	30
Tabla 4. 3r movimiento <i>Sonatina para clarinete en Sib</i>	35

9. APÉNDICE DOCUMENTAL

Anexo 1: Entrevista a Tomás Gilabert.

1. ¿Qué le impulsó a realizar sus estudios musicales y además, dedicarse profesionalmente a ello?

Quise dedicarme a la música profesionalmente desde los 12 años, el impulso fue porque me gustaba mucho la música y empecé con la banda, aunque no tenía muy claro si quería ser compositor, intérprete... empecé con el saxofón y luego con el piano. Así que fue la propia vocación que me han llevado a realizar todos mis estudios musicales.

2. ¿Cuál es su estilo favorito a la hora de componer? ¿Y de escuchar en su tiempo libre?

No tengo un estilo favorito compositivo, sí que es verdad que mi formación fue clásica, que es la que se imparte en los conservatorios, pero después descubrí música más moderna, como la neoclásica, incluso contemporánea. A la hora de componer depende mucho de cuál sea el encargo, si es un pasodoble, usaría un lenguaje tonal más tradicional, pero en cambio, si se trata de una obra contemporánea utilizaría un lenguaje mucho más avanzado. Aunque compongo poco y lo hago por encargo, tengo piezas neoclásicas con folklore o a veces, relacionado con lo escolástico más tradicional.

En cuanto a la música que escucho, me gusta escuchar de todo, si puede ser en directo, desde contemporáneo, hasta clásico o música antigua.

3. ¿Qué le inspiró cuando compuso la obra *Quadrivium*?

Esta obra fue compuesta por un encargo del propio Martín Colomer para el concurso de tubas y bombardinos que se realiza en Vila Joyosa. Me dijo que quería algo clásico romántico y yo le dije que podría ser un lenguaje tonal, pero con alguna inflexión o influencia del jazz y le gustó. Aunque aparentemente parece una obra sencilla, tiene las dificultades que se exigían en el concurso, por ello la inspiración viene dada por el propio encargo, de poca duración, entre aspectos técnicos de bombardino.

4. ¿Qué compositores diría que son sus grandes influyentes cuando compone?

Yo estudié con Amando Blanquer y me gusta mucho su lenguaje de estilo francés neoclásico, pero depende de la obra. Normalmente tengo más referencias de música del siglo XX como Bela Bartok, Shostakóvich, Prokofiev y músicos de influencia francesa como Ravel y Debussy.

5. ¿Cómo cree que han influenciado en sus composiciones sus profesores?

Mi influencia con mis profesores está bastante clara, ya que algunos estudiaron en el conservatorio de París como Amando Blanquer y el estilo francés es justo el que he nombrado anteriormente. La escritura y la manera de trabajar formas, motivos, temas y cohesionarlos son aspectos que me han influenciado mucho mis profesores, pero considero que tengo otro tipo de influencias por escuchar y analizar muchas obras. Considero que tuve muy buenos profesores, como Luis Blanes aparte de Amando Blanquer.

6. ¿Qué le animó a adentrarse en el mundo de la composición?

No estoy muy seguro, pero creo que principalmente es porque me gusta ser muy creativo y en el mundo de la composición uno puede ver la música desde dentro, desde el trabajo y la construcción. Aunque no compongo mucho, considero que es otro modo de ver la música, lo mío es el análisis y componer es meterse en la piel de la creatividad, la construcción y la inspiración.

7. ¿Por qué le dedicó la pieza a Martin Colomer Bataller?

Le dediqué la pieza principalmente por el encargo que ya he nombrado anteriormente. Aunque tuvimos una relación muy estrecha en los años del conservatorio profesional de Castellón y de ahí salió una amistad. Durante la composición de la pieza vino a probarla a casa y el resultado fue así por nuestro bonito vínculo en parte también.

8. ¿A qué se debe la influencia del uso de disonancias entre otros aspectos típicos del jazz? ¿Y el uso del modo mixolidio?

Hice un curso bastante extenso en el Conservatorio de Valencia sobre el jazz y como toco el piano y había tocado en música callejera de bodas y verbenas, lo tengo muy interiorizado y me siento cómodo escribiendo en modos, en este caso el mixolidio, ritmos típicos, las notas añadidas, la 7ª, la 9ª, la 6ª añadida, en las densidades y también el color armónico.

9. ¿Porqué decidió optar por el ritmo 3+3+2 durante la mayor parte de la pieza?

Es un ritmo muy típico de la música ligera que aparece tanto en el jazz, como en la música pop, como en ritmos latinos. Entonces, agrupar las corcheas de este modo es algo exótico, aunque hoy en día ya está todo inventado, es una idea que viene de ese tipo de música.

10. ¿Tiene alguna recomendación en específico para que el intérprete pueda abordarla correctamente?

En primer lugar, recomendaría al intérprete leer muy bien la partitura y todas las indicaciones. Y, en segundo lugar, adentrarse muy bien en el tipo de estilo de este ritmo exótico. El mundo del jazz requiere un sonido más sucio respecto a la música clásica, que destaca por tener un sonido más claro. Si por ejemplo comparamos con el concierto para clarinete de Mozart, este requiere un sonido más preciso ya que iba enfocado a un público de personas más eruditas que sabían incluso de música. Pero en el caso del jazz, requiere un sonido diferente ya que este estilo surge de la sociedad de los esclavos, por ello el sonido debe de ser menos claro y pensando en un sistema que va más allá del temperado, como por ejemplo, rebajar las notas blues un cuarto de tono. Es por ello que es un mundo completamente diferente.

11- ¿Tiene alguna anécdota curiosa durante la escritura de la pieza?

Como anécdota curiosa fue que me mudé de casa y tenía que componer la pieza y la tuve que hacer en 15 días trabajando en ella entre 3 y 4 horas diarias ya que llegaba la fecha final del plazo y no me daba tiempo.

12- ¿Qué siente cuando finaliza la composición de una obra?

Mi principal sentimiento es la satisfacción, ya que para mí cada composición es un reto. Cuando uno tiene un papel en blanco y va escribiendo melodías y estructuras, y aquello ya está cerrado y cohesionado y ves que no se puede añadir nada más, se siente mucha satisfacción ya que requiere mucha concentración, tiempo y una precisión muy clara a la hora de anotar cualquier pincelada a la partitura.

Anexo 2: Entrevista a Javier Forner

1. ¿Qué le impulso a realizar sus estudios musicales y además dedicarse profesionalmente a ello?

Desde una edad muy temprana, la música se convirtió en un eje central de mi vida. Uno de mis recuerdos más vívidos de la infancia es la fascinación que sentía al presenciar las bandas de música durante las fiestas de mi pueblo, Albaida. Acompañado de la mano de mi abuelo, observaba con asombro aquellos desfiles sonoros que, sin saberlo en aquel momento, marcarían profundamente mi vocación.

A los siete años inicié mis estudios de solfeo, dando comienzo a un camino de aprendizaje que, lejos de haber concluido, sigue evolucionando hasta el día de hoy. Desde el principio, sentí una necesidad insaciable de comprender la música en todas sus dimensiones: su historia, los elementos que la conforman—armonía, melodía, ritmo—, sus estructuras formales y las biografías de los grandes compositores que han dado forma al lenguaje musical. Esta búsqueda del conocimiento ha madurado con el tiempo, permitiéndome desarrollar una visión cada vez más profunda y especializada.

La decisión de dedicarme profesionalmente a la música no fue tanto una elección como una consecuencia lógica de esta vocación innata, alimentada por años de estudio, exploración y, por supuesto, por el factor de la fortuna, que siempre juega un papel en el destino de cualquier artista.

El apoyo incondicional de mis padres y profesores ha sido fundamental en mi desarrollo musical. Desde el principio, mis padres fomentaron mi interés por la música, proporcionándome los recursos necesarios para estudiar y practicar. Su entusiasmo, esfuerzo y aliento constante me dieron la confianza para seguir adelante, incluso en los momentos más desafiantes.

Además, mis profesores desempeñaron un papel crucial, no solo enseñándome las técnicas y teorías musicales, sino también inspirándome a explorar y a experimentar. Este entorno de apoyo y estímulo fue esencial para que pudiera dedicarme profesionalmente a la música.

2. ¿Cuál es su estilo favorito a la hora de componer? ¿Y de escuchar en su tiempo libre?

A lo largo de la historia de la música, los estilos de composición han sido determinados por diversos factores, pero hasta la finalización de la Primera Guerra Mundial, podemos observar cierta homogeneidad en las composiciones desarrolladas dentro de cada periodo estilístico. Desde el canto gregoriano y la música profana medieval, pasando por el Ars Antiqua y el Ars Nova, el Renacimiento, el Barroco, el Clasicismo, el Romanticismo y el Postromanticismo, cada uno de estos periodos presenta características distintivas, aunque existan singularidades en las obras compuestas en los periodos «de frontera» entre estilos.

A partir de la finalización de la Primera Guerra Mundial, al igual que en otras disciplinas artísticas, humanísticas y científicas, surge una gran diversificación de estilos que continúa hasta el día de hoy en progresión geométrica. Esta diversificación puede estar inducida por la mayor individualización que experimentan las sociedades contemporáneas, así como por el efecto de la globalización y las nuevas tecnologías, que permiten una transferencia inmediata de elementos culturales que influyen en los estilos compositivos.

En mi caso, hay una apuesta clara por la utilización del lenguaje tonal y modal desarrollado durante siglos en la historia de la música occidental. Este lenguaje, basado en el principio natural de la serie armónica y sus relaciones, ha evolucionado de la mano del desarrollo de los instrumentos que utilizamos para interpretarla. Es en la utilización de este lenguaje armónico donde encontramos los mejores resultados sonoros con nuestros instrumentos, permitiéndonos acercarnos de modo natural al concepto estético desarrollado durante siglos en nuestra cultura occidental.

La idea de componer sobre formas estructurales tradicionales va en el mismo sentido de permitir una comunicación fluida entre compositor, intérprete y oyente mediante la utilización de un código ya conocido. Esta familiaridad facilita una mayor comprensión y apreciación de la obra musical.

Además, la investigación sobre la manipulación de las formas clásicas es un aspecto que me interesa profundamente. Mantener lo que los clásicos llamaban «el efecto sorpresa» mediante la introducción de pequeñas variaciones en la reutilización de los temas expuestos es un desafío fascinante. Me interesa experimentar con cómo mantener este efecto en la

psicología del oyente actual, creando una experiencia musical que sea a la vez familiar y novedosa.

Otro aspecto que motiva mi interés compositivo es la combinación de un estilo discursivo con otro más estático y contemplativo. Esta dualidad me permite explorar diferentes dimensiones emocionales y estéticas dentro de una misma obra.

En el plano estético, mi estilo se ve fuertemente inspirado por los valores expuestos por los filósofos italianos del Renacimiento y el humanismo cristiano. Estos valores, centrados en la belleza, la proporción y la armonía, guían mi enfoque compositivo y mi búsqueda de una expresión artística que resuene favorablemente con el oyente.

Soy un gran escuchador de música y disfruto de una amplia variedad de estilos. Me gusta escuchar música clásica de todos los estilos, épocas e instrumentaciones. Hoy en día, con las plataformas de música en *streaming*, tenemos a nuestro alcance una infinitud de grabaciones que nos permiten descubrir muchísima música y diferentes modos de abordarla. Considero que esta posibilidad es una poderosa herramienta en manos de los alumnos de los conservatorios que no se está aprovechando debidamente.

La posibilidad de escuchar grabaciones de los mejores intérpretes no solo nos ayuda en el conocimiento del repertorio, sino que, en mi opinión, también contribuye a desarrollar las potencialidades expresivas del alumno. Además, potencia un conocimiento crítico que le permitirá desarrollar su propio estilo y madurar su «buen gusto», necesario para una interpretación adecuada a la partitura.

Me gusta escuchar todo tipo de música, no solo música clásica: jazz, rock, música experimental... Cada momento tiene su música adecuada, y esta diversidad enriquece mi experiencia tanto como oyente como interprete y compositor, proporcionándome una amplia gama de recursos y técnicas que puedo incorporar en mis propias obras e interpretaciones.

3. ¿Qué le inspiró cuando compuso la obra?

La inspiración para esta obra viene determinada por la finalidad para la que está escrita. En este caso, se trata de una pieza destinada a una alumna que prepara la finalización de sus

estudios de clarinete. Por tanto, para mí, la obra debía presentar aspectos pedagógicos que aportaran contenido significativo a la formación de Paloma.

La elección de la forma compositiva ha sido determinante para el desarrollo de esta. La idea de componer una sonatina en sentido *quasi* estricto lleva la intención de aprovechar la circunstancia de tratarse de una obra que será objeto de estudio más pormenorizado por parte de la alumna, al ser parte de su trabajo de investigación. La forma sonatina condensa de manera muy diáfana los principios formales de la gran forma sonata que ha protagonizado las estructuras compositivas de los últimos 300 años. La indagación y el cultivo del conocimiento de la forma sonata proporcionan una base de juicio que permite el entendimiento y criticismo, favoreciendo la interpretación del repertorio clarinetístico, tanto en su faceta de instrumento solista, como en el repertorio de música de cámara y sinfónico. Esto es especialmente relevante dado que el repertorio de clarinete se sitúa en el periodo de desarrollo y expansión de la forma sonata.

Además, al iniciar el periodo preparatorio de la composición y siguiendo con el propósito pedagógico de la obra, quise asociar el discurso compositivo con las composiciones que se realizaban en el Conservatorio de París, modelo didáctico de nuestros conservatorios españoles, para los concursos. Durante siglos, estas composiciones han servido para galardonar a los mejores estudiantes salientes, cuyos méritos eran evaluados a través de la interpretación de una «pieza de concurso», escogida cada año para cada especialidad instrumental. La escasez de obras adecuadas para instrumentos como los de viento-madera, viento-metal y el arpa, de escasa trayectoria solista, dio lugar al encargo y composición de un valioso repertorio de piezas de concurso que aún hoy resulta indispensable en pruebas académicas y recitales. Como es bien sabido, especialmente a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, este género atrajo a grandes compositores de la historia de la música como Camille Saint-Saëns, Paul Dukas y Claude Debussy, entre muchos otros enriqueciendo con trabajos de la más alta calidad compositiva la literatura musical de dichos instrumentos.

A tal efecto, he intentado en la composición de la sonatina mostrar las principales características del instrumento, indagando en sus posibilidades tanto técnicas como expresivas. La obra debía no solo desafiar técnicamente a la intérprete, sino también permitirle explorar y desarrollar su capacidad expresiva. Este enfoque pedagógico intenta que la pieza no solo sea un reto académico, sino también una oportunidad para el crecimiento artístico y personal de Paloma.

En términos técnicos, la sonatina incluye pasajes que requieren destreza y agilidad, como escalas rápidas, arpeggios y cambios de registro que ponen a prueba la habilidad técnica de la intérprete. Estos elementos están diseñados para mejorar la precisión y la fluidez en la ejecución del clarinete, aspectos fundamentales para cualquier clarinetista en formación.

Desde el punto de vista expresivo, la obra incorpora una variedad de dinámicas, articulaciones y matices que permiten a la intérprete experimentar con diferentes colores y emociones. La capacidad de transmitir sensibilidad a través de la música es una habilidad esencial para cualquier músico, y en esta sonatina he intentado ofrecer oportunidades que ayuden a desarrollar esta faceta mediante la combinación de secciones líricas y melódicas con otras más rítmicas y enérgicas que proporcionen un contraste y ayuden el discurrir temático con el fin de intentar enriquecer la interpretación y mantener el interés del oyente.

Además, la estructura de la sonatina, con sus movimientos claramente definidos, permitirá a Paloma familiarizarse con las formas musicales tradicionales y entender cómo se construyen y desarrollan las ideas musicales a lo largo de una obra. Este conocimiento es crucial para interpretar no solo esta pieza, sino también otras obras del repertorio clásico y contemporáneo.

En resumen, la sonatina está concebida como una herramienta pedagógica integral que aborda tanto los aspectos técnicos como expresivos del clarinete. Al mismo tiempo, he buscado inspirar a la intérprete a profundizar en su comprensión de la música y a desarrollar su propio estilo interpretativo, contribuyendo así a su formación como músico completo.

4. ¿Qué compositores diría que son sus grandes influyentes cuando compone?

Las primeras músicas que escuchamos en nuestra infancia juegan un papel crucial en el desarrollo de nuestra conciencia y formación musical. La música popular de nuestra tierra, la música de «Moros i Cristians» con sus melodías y ritmos característicos, se convierte en una parte integral de nuestra identidad musical. Creo que esas primeras influencias musicales crean una base sobre la cual se construye todo el conocimiento y la creatividad posterior.

Es importante destacar las particularidades que se extraen del hecho de la localidad cultural. Nuestro idioma latino y nuestras costumbres tienen su paralelismo también en la música. La música mediterránea, con su énfasis en la melodía y el ritmo, tiende a ser más expresiva y emocional, reflejando la calidez y la vitalidad de las culturas del sur de Europa. En contraste, la música germánica, con su enfoque en la estructura y el desarrollo temático, tiende a ser más rigurosa y formal, reflejando una tradición de precisión y racionalidad.

Mi formación compositiva proviene, principalmente, de mi experiencia profesional como intérprete. Estar en contacto diariamente con las grandes obras de arte del repertorio y el estudio profundo de las mismas ha sido una fuente invaluable de aprendizaje e inspiración. Interpretar obras maestras me ha permitido entender las técnicas y los enfoques de los grandes compositores, y aplicar ese conocimiento en mi propio trabajo. Así mismo, ha sido indispensable el estudio de manuales para aprender el oficio compositivo: Walter Pistón, Johannes Forner, Rimsky Korsakov, Berlioz... Cualquier cosa interesante que ha caído entre mis manos.

No obstante, siempre hay algunos compositores por los que se siente más predilección, empatía, cercanía o como queramos llamarle.

Entre los más influyentes, destacaría a los siguientes:

En primer lugar, Johann Sebastian Bach es una influencia constante y profunda. Su maestría en el contrapunto y su capacidad para crear estructuras musicales complejas y perfectamente equilibradas son aspectos que siempre he admirado y tratado aprender. La claridad y la lógica interna de su música, así como su habilidad para combinar técnica y emoción, son cualidades que cualquier compositor busca emular. Bach no solo dominaba la técnica compositiva a la perfección, sino que también poseía una profunda comprensión de la expresividad musical. Sus obras, desde las fugas hasta las cantatas, muestran una habilidad única para tejer líneas melódicas independientes en una textura rica y cohesiva. Esta capacidad para crear polifonía compleja y, al mismo tiempo, mantener una claridad y una dirección emocional es algo que siempre he aspirado a lograr en mis propias composiciones.

Wolfgang Amadeus Mozart es otro de mis grandes influyentes. La elegancia y la perfección formal de sus composiciones, junto con su capacidad para crear melodías memorables y emotivas, han sido una fuente de inspiración constante. Mozart tenía una habilidad única para expresar el máximo del modo más simple, logrando una claridad y una belleza que son

difíciles de igualar. Su música enseña la importancia de la melodía y la estructura, el equilibrio y la coherencia.

Claude Debussy también ha sido fundamental en mi desarrollo como compositor. Su enfoque innovador de la armonía y el color tonal, así como el uso de la modalidad y su habilidad para evocar imágenes y estados de ánimo a través de la música, han sido esenciales para mi evolución artística.

Sergei Prokofiev es otro compositor cuya influencia es notable en mis trabajos. Prokofiev tenía una forma única de fusionar tradición y modernidad. Su música, caracterizada por su energía rítmica, su inventiva melódica y su uso innovador de la armonía, ofrece un modelo de cómo integrar influencias diversas en un lenguaje musical coherente y personal.

En general, la influencia de las escuelas rusa y francesa son significativas en mi desarrollo como músico. Compositores como Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov y Shostakovich son modelos a seguir en términos de cómo utilizar la instrumentación, desenvolver los temas motivicos en una excelencia formal sin parangón, desarrollo de los planes tonales, ...

Mientras que, por otro lado, la escuela francesa, con su atención al detalle, la claridad y la elegancia, ha sido igualmente influyente. Compositores como Saint-Saëns, el ya aludido Debussy y Poulenc nos demuestran cómo, cada uno con su propio lenguaje, la precisión y la sutileza pueden combinarse para crear música de gran belleza y profundidad. La tradición francesa de la música de cámara y la música para instrumentos de viento ha sido particularmente relevante para mi trabajo, proporcionando un modelo de cómo escribir para conjuntos pequeños con una atención meticulosa a la textura y el color.

Benjamin Britten y la escuela inglesa también son muy importantes en la evolución de mi formación musical. Britten, con su particular lenguaje y uso de las estructuras clásicas es una fuente constante de inspiración. Su enfoque en la claridad y la economía de medios, junto con su capacidad para crear obras profundamente emotivas y técnicamente desafiantes, al mismo tiempo que la frescura de sus composiciones influyen, sin duda, en mi propio enfoque compositivo.

Estos compositores, por mencionar algunos entre muchos otros, influyen en mi evolución artística. La riqueza musical que atesoramos es extraordinaria. Como músicos considero que tenemos la obligación de respetarla y transmitirla.

5. ¿Qué le animó a adentrarse en el mundo de la composición?

El deseo de aprender y conocer más acerca de los elementos constitutivos de la música. Siempre he tenido una inclinación natural por conocer más acerca de la música. Recuerdo en mi etapa de estudiante en el Conservatorio Mestre Vert de Carcaixent, que en una placita cerca del conservatorio había una tienda de música que se llamaba El Bombardi. Un día entré para acompañar a un compañero a comprar unas cañas y vi que tenían partituras de orquesta de grandes compositores. A la semana siguiente le mentí a mi madre diciéndole que me tenía que dar dinero para comprar unas partituras que me habían pedido en el conservatorio. Entré y compré la partitura de la ópera *Tristan e Isolda* de Richard Wagner. Me pasaba horas escuchando la música con la partitura mirando cómo se había escrito aquella música. Aquello fue el inicio de un deseo todavía presente de estudiar las partituras de los grandes compositores. Después de muchos años de mirar y escuchar me animé a escribir yo también mi propia música. La principal finalidad que persigo es seguir aprendiendo los entresijos de este mundo que tanto me apasiona e intentar plasmar en mi escritura algo de lo que mucho que he recibido. El aprendizaje y la exploración en la composición me ofrece un campo vasto y lleno de posibilidades para seguir desarrollando mis habilidades y conocimientos.

La composición me ofrece una forma de explorar y plasmar mi camino como músico.

Estar en contacto diario con las mejores obras del repertorio y estudiar en profundidad las técnicas y estilos de los grandes compositores me muestra constantemente la dificultad de este oficio. La comprensión de la estructura, la armonía, el contrapunto y otros aspectos técnicos de la música son fundamentales para el desarrollo del mismo. Es precisamente en esa dificultad y en un afán de conocimiento donde encuentro el estímulo para seguir componiendo y aprendiendo.

La oportunidad de contribuir al repertorio musical y de dejar mi propia huella en el mundo de la música debería ser un factor decisivo para dejar de componer. Hay tantas obras de arte

musicales en el repertorio y de tanta calidad que no creo que esa deba ser una motivación para afrontar la ardua tarea de componer música. Como he dicho, más bien la motivación principal es la de sintetizar por medio de la escritura mi trayectoria personal unida a la música. Evidentemente, la idea de que mis composiciones puedan ser interpretadas y apreciadas por otros colegas y oyentes es una gratificación al trabajo realizado, pero no una finalidad en sí mismas.

La composición me permite explorar y reflexionar sobre temas y cuestiones que me interesan, tanto musical como humanísticamente, y a los que no se puede llegar desde la faceta de interprete. La capacidad de utilizar la música como un medio para la reflexión artística y la exploración personal una de las motivaciones más poderosas para dedicarme a la composición.

6. ¿Qué pensó cuando la autora del trabajo le propuso la composición de la obra?

Cuando Paloma me propuso la composición de la obra, sentí una mezcla de entusiasmo y responsabilidad. Por un lado, me emocionó la oportunidad de crear una obra que pudiera ser significativa en su desarrollo musical y de contribuir a la formación de una estudiante talentosa y con la que tengo una especial relación personal, así como con sus padres.

Al empezar a dar forma al proyecto me marque los objetivos de crear una pieza que no solo cumpliera con los objetivos pedagógicos, sino que también fuera artísticamente valiosa.

La propuesta me inspiró a reflexionar junto a Paloma sobre los aspectos pedagógicos que serían más beneficiosos para ella. Era importante que la obra presentara desafíos técnicos y expresivos que le permitieran crecer como intérprete. Además, consideré que la pieza tuviera un valor artístico y duradero en su repertorio. Una obra con la que se pudiera sentir identificada y que pudiese pasar a su repertorio como futura intérprete profesional más allá del contexto académico.

Es una gran responsabilidad saber que la obra formaría parte del trabajo de investigación de Paloma, dada la cercanía afectiva que tienen nuestras familias. Esto significaba que la composición no solo debía ser técnicamente sólida y expresivamente rica, sino que también debía ser adecuada para un análisis académico detallado. Quería que la obra ofreciera

múltiples capas de significado y que pudiera ser estudiada desde diferentes perspectivas, proporcionando así un material valioso para el trabajo de investigación. No sé si lo he conseguido, pero esa ha sido la intención.

La propuesta, como con cada nuevo proyecto, me brindó la oportunidad de explorar y experimentar con nuevas ideas compositivas. Me permitió reflexionar sobre cómo integrar elementos pedagógicos y artísticos de manera coherente y efectiva. Este desafío creativo ha sido determinante para el estímulo de la composición.

La propuesta de Paloma ha sido una oportunidad emocionante y estimulante para mí que espero haya servido a contribuir al desarrollo de una joven intérprete a la que le deseo muchos éxitos en su carrera musical.

7. ¿Tiene alguna recomendación en específico para que el intérprete pueda abordarla correctamente?

Para abordar correctamente la sonatina, hay varias recomendaciones que pueden ayudar al intérprete a sacar el máximo provecho de la obra, tanto técnica como expresivamente.

En primer lugar, es fundamental que el intérprete se familiarice a fondo con la estructura de la sonatina. Comprender la forma y la organización de los movimientos permitirá una interpretación más coherente y fluida. Recomiendo estudiar cada movimiento por separado, prestando atención a las secciones temáticas y a cómo se desarrollan a lo largo de la pieza para luego unirlos buscando la coherencia entre ellos, especialmente en lo referente a la relación de los *tempi* de los distintos movimientos. Esta comprensión estructural ayudará a dar sentido y dirección a la interpretación.

Desde el punto de vista técnico, es muy importante trabajar en la precisión y la claridad de la articulación. La sonatina incluye una gran variedad articulatoria tanto en la parte del clarinete como en la del piano. Una correcta interpretación de la articulación marcada proporcionará el carácter adecuado de la obra. Utilizar ejercicios técnicos específicos para mejorar la claridad de la articulación pueden ser beneficiosos.

La dinámica y la expresión son aspectos clave en la interpretación de la sonatina. Es esencial prestar atención a las indicaciones dinámicas y a los matices expresivos que se encuentran

en la partitura, así como a su relatividad. La capacidad de variar la intensidad del sonido y de utilizar diferentes colores de sonido enriquecerá la interpretación y permitirá transmitir las emociones y los estados de ánimo que la música evoca. Recomendando experimentar con diferentes niveles de dinámica y articulación para encontrar las combinaciones que mejor expliquen cada sección de la obra.

Es también muy importante considerar el fraseo y la respiración. La sonatina está diseñada para permitir una interpretación natural y expresiva, y el fraseo adecuado es crucial para lograrlo. Planificar las respiraciones de manera que no interrumpan el flujo musical y que se integren de forma orgánica en las frases ayudará a mantener la continuidad y la coherencia de la interpretación. Practicar con atención al fraseo y a la respiración contribuirá a una interpretación más musical y expresiva de la partitura.

La sonatina está compuesta en constante conversación entre clarinete y piano. Resaltar estos diálogos motivicos ayudará a la comprensión auditiva de la obra.

Por último, como en cualquier interpretación musical, conectar con la música a un nivel personal y emocional permitirá una interpretación más profunda y significativa a la par que expresiva e interesante para el oyente: la capacidad de transmitir esas emociones al público es lo que realmente da vida a la música y hace que la interpretación sea atrayente al público.

8. ¿Qué siente cuando finaliza la composición de una obra?

En primer lugar, para mí, no sé si a otros compositores les ocurre igual, la composición de una obra finaliza cuando consigo parar de revisarla. Podría estar toda una vida buscando e intentando mejorar y perfeccionar cada pieza que escribo, pero en algún momento hay que parar. Cuando se da un equilibrio satisfactorio entre la idea original del proyecto y la propuesta de resolución plasmada en la partitura, se han revisado errores de edición, etc para mí es el momento de finalizar la composición, salir del lugar de trabajo e ir a tomarme una buena cerveza con mis amigos. La siguiente obra será mejor, o eso espero.

Cuando finalizo la composición de una obra, siento una mezcla de satisfacción y reflexión. Por un lado, hay una sensación de logro al ver cómo las ideas que tenía en mente han tomado forma. Sin embargo, es también un momento de autocrítica y aprendizaje.

Al mismo tiempo, surge una cierta incertidumbre sobre el futuro de la pieza: ¿Cómo será recibida? ¿Conectará con el intérprete y el público de la manera que imagino? Es un sentimiento parecido al de ver a un hijo querido independizarse: sabes que has hecho todo lo posible por darle las herramientas necesarias, pero una vez que sale al mundo, su destino ya no está en tus manos. Solo queda esperar que encuentre su propio camino y que se rodee de buenas amistades.

En el caso de la sonatina, la primera pregunta evidente es si cumplirá el propósito para el que ha sido escrita. Esa es mi principal preocupación: que el trabajo propuesto ayude verdaderamente a Paloma en su proyecto y en su carrera musical.

Cada obra terminada representa el cierre de un proceso creativo y el apasionante inicio de un próximo viaje.

Anexo 3: *Quadrivium*

Quadrivium
A Martin Colomer Bataller

T. Gilabert Giner

Grandioso ♩ = 60

Clarinete en si bemol

Piano

Con calma
p poco rubato

f

p

non rubato
espress.

poco rit. *a tempo*

mf *f*

molto rit. *a tempo*

p

©Tomás Gilabert Giner, 2018, Valencia (Spain)

26

Allegro $\text{♩} = 140$

Con ritmo

p

23

23

p

Con ritmo

29

p

29

p

p

34

mf

34

mf

f

40

pp

mf

f

40

mf

*El Clarinete en la Vall d'Albaida-Estudio Performativo de las obras para clarinete y piano de los
compositores Javier Forner y Tomás Gilabert.*

The musical score is presented in five systems, each with a Clarinet staff (top) and a Piano staff (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

- System 1 (Measures 46-51):** The Clarinet part features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 51. The Piano part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).
- System 2 (Measures 52-56):** The Clarinet part continues with a melodic line. The Piano part has a more active role with sixteenth-note patterns. Dynamics include *p* and *mf*.
- System 3 (Measures 57-62):** This system includes a section marked *Deciso* (Decisive) starting at measure 59. The Clarinet part has a melodic line with accents. The Piano part features a strong, rhythmic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo).
- System 4 (Measures 63-67):** The Clarinet part has a melodic line with a triplet in measure 65. The Piano part continues with a strong accompaniment. Dynamics include *f* and *ff*. There are markings for *Rea* and a star symbol at the end of the system.
- System 5 (Measures 68-72):** The Clarinet part has a melodic line. The Piano part continues with a strong accompaniment. Dynamics include *f*. There are markings for *Rea* and a star symbol at the end of the system.

[illegible]

*El Clarinete en la Vall d'Albaida-Estudio Performativo de las obras para clarinete y piano de los
compositores Javier Forner y Tomás Gilabert.*

5

Musical score for Clarinet and Piano, measures 95-100. The score is written for three staves: Clarinet (top), Piano (middle), and Bass (bottom). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score begins with a double bar line and a measure rest in the Clarinet staff, followed by a piano (p) dynamic marking. The Piano staff has a piano (p) dynamic marking. The Bass staff has a piano (p) dynamic marking. The score continues with several measures of music, including a forte (f) dynamic marking in the Clarinet staff and a fortissimo (ff) dynamic marking in the Piano staff. The score ends with a double bar line.

Anexo 4: Sonatina para clarinete en Sib y piano

Javier Forner

Sonatina

per a

clarinet en Si_b, i piano.

*A Paloma Canals Vaño,
amb els millors desitjos.*

Sonatina

per a clarinet en Si $\flat$ i piano.

Javier Forner

Moderato (♩ = 76)

Clarinet en Si $\flat$

Moderato (♩ = 76)

Piano

p cantabile

5

Cl. en Si $\flat$

Pno.

9

Cl. en Si $\flat$

Pno.

13

Cl. en Si $\flat$

Pno.

Rea.

* Rea.

* Rea.

* Rea.

* Rea.

* Rea.

* Rea.

©Javier Forner 2025

Cl. en Si♭

Pno.

Cl. en Si♭

Pno.

Cl. en Si♭

Pno.

*El Clarinete en la Vall d'Albaida-Estudio Performativo de las obras para clarinete y piano de los
compositores Javier Forner y Tomás Gilabert.*

3

The image displays a musical score for a Clarinet in B-flat (Cl. en Sib) and Piano (Pno.) across four systems of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 33-36):** The Clarinet part begins with a triplet of eighth notes (F#, G, A) followed by a quarter note (B) and a half note (C). The Piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.
- System 2 (Measures 37-40):** The Clarinet part includes dynamic markings *mp* and *f*. It features a triplet of eighth notes and a half note. The Piano part has a *mf* marking and includes a triplet of eighth notes in the right hand.
- System 3 (Measures 41-44):** The Clarinet part shows a triplet of eighth notes and a half note. The Piano part continues with chords and a moving bass line.
- System 4 (Measures 45-48):** The Clarinet part features a triplet of eighth notes and a half note. The Piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand.

Cl. en Si^b

49 *p*

Pno.

49 *p*

Cl. en Si^b

54 *mp*

Pno.

54

Cl. en Si^b

60

Pno.

60 *mp*

Cl. en Si^b

64 *p*

Pno.

64 *p*

*El Clarinete en la Vall d'Albaida-Estudio Performativo de las obras para clarinete y piano de los
compositores Javier Forner y Tomás Gilabert.*

5

Cl. en Sib

68

mp

Pno.

68

sempre p

Cl. en Sib

72

Pno.

72

Cl. en Sib

76

p

Pno.

76

p

Cl. en Sib

80

pp

Pno.

80

pp

The musical score is divided into four systems, each for measures 84-87, 88-91, 92-95, and 96-99. Each system consists of a Clarinet in B-flat (Cl. en Si) and Piano (Pno.) staves.

- System 1 (Measures 84-87):** The Clarinet part begins with a rest in measure 84, followed by a series of eighth notes in measures 85 and 86, and a final note in measure 87. The Piano part features a strong *f* dynamic throughout, with a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.
- System 2 (Measures 88-91):** The Clarinet part continues with eighth notes and a final note in measure 91. The Piano part maintains the *f* dynamic, with a more complex rhythmic pattern in the right hand and chords in the left hand.
- System 3 (Measures 92-95):** The Clarinet part features a series of eighth notes and a final note in measure 95, marked *espressivo*. The Piano part shows a dynamic shift to *meno f* in measure 94, with a more melodic line in the right hand and chords in the left hand.
- System 4 (Measures 96-99):** The Clarinet part continues with eighth notes and a final note in measure 99. The Piano part maintains the *meno f* dynamic, with a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

*El Clarinete en la Vall d'Albaida-Estudio Performativo de las obras para clarinete y piano de los
compositores Javier Forner y Tomás Gilabert.*

7

Cl. en Sib

Pno.

100

cresc.

104

ff

f

Ado.

108

poco rit.

piu tranquillo

p

Ado.

116

rit.

pp

Cl. en Sib

Tempo primo

Pno.

122

126

130

134

p cantabile

Lea.

* Lea.

85

Cl. en Si^b

Pno.

154 *mf*

154 *mp*

158 *mp*

158 *mf*

162 *f*

162 (8^{va})

166

166

Clarinet en Si^b

Piano

Lento (♩ = 48)

p

pp

Cl. en Si^b

Pno.

espressivo

p

pp

p

Cl. en Si^b

Pno.

pp

p

Cl. en Si^b

Pno.

The image displays a musical score for a Clarinet in B-flat (Cl. en Si♭) and Piano (Pno.). The score is divided into four systems, each corresponding to a measure number (22, 28, 34, 40) in the upper left corner of the first staff of each system. The Clarinet part is written in a single staff, and the Piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo/mood is indicated as 'cantabile' at the beginning. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings (mp, pp, p). The Piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures. The Clarinet part has long, flowing lines with some grace notes. The score is marked with 'Lea' and asterisks at the bottom of the Piano staves, indicating the piece's title and possibly a specific edition or recording.

*El Clarinete en la Vall d'Albaida-Estudio Performativo de las obras para clarinete y piano de los
compositores Javier Forner y Tomás Gilabert.*

13

Cl. en Sib

Pno.

46

pp

46

pp

52

poco rall.

pochissimo meno mosso

pp

52

poco rall.

pochissimo meno mosso

57

57

pp

61

poco rall.

attacca

61

ppp

poco rall.

attacca

The musical score is for a piece in 8/8 time, B-flat major. It consists of four systems of music, each with a Clarinet in B-flat (Cl. en Sib) and Piano (Pno.) part. The first system (measures 46-51) features a series of chords in the piano part and a melodic line in the clarinet part, marked *pp*. The second system (measures 52-56) includes tempo markings *poco rall.* and *pochissimo meno mosso*, with a *pp* dynamic. The third system (measures 57-60) continues the chordal texture in the piano and the melodic line in the clarinet, marked *pp*. The fourth system (measures 61-64) concludes with *ppp* dynamics and tempo markings *poco rall.* and *attacca*.

Allegro (♩ = ca. 160)

Clarinet en Si^b

Piano

Allegro (♩ = ca. 160)

ff

(mano sinistra)

mf

5

Cl. en Si^b

Pno.

mp

9

Cl. en Si^b

Pno.

f

mf

mf

13

Cl. en Si^b

Pno.

mp

*El Clarinete en la Vall d'Albaida-Estudio Performativo de las obras para clarinete y piano de los
compositores Javier Forner y Tomás Gilabert.*

15

Cl. en Sib

Pno.

17

mp

p

p leggiero

Cl. en Sib

Pno.

21

mf

Cl. en Sib

Pno.

25

mf

Rea

** Rea*

** Rea*

** Rea*

Cl. en Sib

Pno.

29

Rea

** Rea*

** Rea*

Cl. en Si $\flat$

Pno.

Cl. en Si $\flat$

Pno.

Cl. en Si $\flat$

Pno.

Cl. en Si $\flat$

Pno.

*El Clarinete en la Vall d'Albaida-Estudio Performativo de las obras para clarinete y piano de los
compositores Javier Forner y Tomás Gilabert.*

17

Cl. en Sib

Pno.

49

f

mp

53

rallentando

f

rallentando

57

meno mosso

mp

meno mosso

p

61

61

65

Cl. en Si $\flat$

Pno.

mf

69

Cl. en Si $\flat$

Pno.

mp

73

Cl. en Si $\flat$

Pno.

77

Cl. en Si $\flat$

Pno.

dim.

dim.

*El Clarinete en la Vall d'Albaida-Estudio Performativo de las obras para clarinete y piano de los
compositores Javier Forner y Tomás Gilabert.*

19

Cl. en Sib

81

p *pp*

Pno.

81

p *pp* *ppp*

Cl. en Sib

85

Allegro come prima (♩ = ca. 160)

p

Pno.

85

Allegro come prima (♩ = ca. 160)

pp

Cl. en Sib

89

pp *p*

Pno.

89

ppp *pp*

Cl. en Sib

93

cresc.

Pno.

93

p *cresc.*

Cl. en Si^b

Pno.

Cl. en Si^b

Pno.

Cl. en Si^b

Pno.

Cl. en Si^b

Pno.

