



GENERALITAT
VALENCIANA

iseacv

Análisis performativo del Concierto para clarinete y orquesta de Jean Françaix

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Jose Donet Clemente

DN: 73664011W

Director/a del TFG: Rafael Albert Soler

1

Grado Superior de Música

Curso académico

2024 – 2025



RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo el análisis del *Concierto para clarinete y orquesta* de Jean Françaix, con el propósito de obtener una comprensión completa de la obra. La primera parte aborda el estilo neoclásico, un movimiento que caracterizó gran parte de la música europea del siglo XX. A través de este análisis, se exploran las influencias estéticas y estilísticas que definen la escritura musical de Françaix, destacando su inclinación hacia la claridad formal, el equilibrio y la simplicidad armónica, características del neoclasicismo.

Posteriormente, se realiza un recorrido por la vida y la trayectoria de Jean Françaix y su relación con el mundo cultural del siglo XX. Además, se hace un análisis del concierto, centrándose especialmente en la estructura y en el uso de recursos armónicos y temáticos, además del tratamiento del clarinete como solista en el contexto orquestal. Este análisis técnico revela las particularidades estilísticas de la obra y las estrategias compositivas que utiliza Françaix.

Finalmente, el trabajo incluye una serie de propuestas técnicas para la mejora de la interpretación del concierto. Estas sugerencias incluyen recomendaciones sobre control de la respiración, fraseo y propuestas de digitación para los pasajes más complejos de la obra, buscando facilitar la fluidez y precisión en la interpretación.

Palabras clave

Jean Françaix, concierto, clarinete, neoclasicismo, compositor francés, siglo XX, virtuosismo.

ABSTRACT

This project aims to analyse Jean Françaix's *Concerto for Clarinet and Orchestra*, with the goal of achieving a comprehensive understanding of the work. The first part addresses the neoclassical style, a movement that characterized much of 20th-century European music. Through this analysis, the aesthetic and stylistic influences that define Françaix's musical writing are explored, highlighting his inclination towards formal clarity, balance, and harmonic simplicity—key characteristics of neoclassicism.

Subsequently, the project reviews the life and career of Jean Françaix and his relationship with the cultural world of the 20th century. In addition, an analysis of the concerto is conducted, focusing on its structure, the use of harmonic and thematic resources, as well as the treatment of the clarinet as a solo instrument in the orchestral context. This technical analysis reveals the stylistic particularities of the work, and the compositional strategies employed by Françaix.

Finally, the project includes a series of technical proposals to improve the performance of the concerto. These suggestions include recommendations on breath control, phrasing, and fingering alternatives for the most challenging passages of the work, aiming to facilitate fluency and precision in the performance.

Keywords:

Jean Françaix, concerto, clarinet, neoclassicism, French composer, 20th century, virtuosity.

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a todas las personas que me han acompañado y apoyado a lo largo de mi vida.

A mi familia, por su apoyo constante y por estar siempre a mi lado. En especial, a mi tío Juan Sempere Donet, por ser una guía fundamental en mi desarrollo personal y musical. Su confianza, orientación y cercanía han sido esenciales en este camino.

Asimismo, quiero agradecer a Fernando Chorro Plancha por su incalculable ayuda, su generosidad y su disposición constante. Su colaboración ha sido clave para la realización de este trabajo.

También me gustaría reconocer la labor de quienes me han acompañado en distintas etapas formativas. A Javier Donet Donet, mi profesor en el grado elemental, por sentar las bases de mi educación musical con dedicación y entrega. A Juan Manuel Mato Cebrián, mi profesor en el grado profesional, por su cercanía y compromiso. Su forma de enseñar fortaleció mi técnica y profundizó mi vínculo con la música.

Y, finalmente, a mi profesor Rafael Albert Soler, por su dedicación incansable, paciencia y compromiso constante a lo largo de todo este proceso. Su apoyo no solo ha sido fundamental en mi formación académica y artística, sino que también me ha inspirado a superar obstáculos y a crecer como músico y persona. Gracias a su guía cercana y motivadora, he aprendido a afrontar los retos con confianza y a desarrollar una visión más amplia y profunda de la música.

Gracias a todos los que, de una forma u otra, han formado parte de esta etapa tan significativa. Y gracias a ti, lector, por tu interés y por tomarte el tiempo de leer este trabajo.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

s. = siglo

c. = compás

cc. = compases

ppp = pianississimo

pp = pianissimo

p = piano

mp = mezzo piano

mf = mezzo forte

f = forte

ff = fortissimo

fff = fortississimo

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
1.1 Objeto de estudio y justificación	1
1.2 Estado de la cuestión.....	1
1.3 Objetivos.....	2
1.4 Metodología y estructura	2
2. CONTEXTUALIZACIÓN.....	4
2.1. EL NEOCLASICISMO	4
2.1.1 Neoclasicismo francés.....	5
2.2 Jean Françaix	6
2.2.1 Biografía	6
2.2.1 Características del estilo de Jean Françaix	11
2.2.2 Relación del compositor con el clarinete	12
3. ANÁLISIS DEL CONCIERTO.....	15
3.1 Aspectos generales de la obra	15
3.2 Primer Movimiento.....	18
3.3 Segundo Movimiento.....	30
3.4 Tercer Movimiento	37
3.5 Cuarto Movimiento.....	43
4. ANÁLISIS TÉCNICO	51
4.1 PASAJES TÉCNICOS Y POSIBLES EJERCICIOS	51
4.1.1 Primer Movimiento	51
4.1.2 Segundo Movimiento	53
4.1.3 Tercer Movimiento.....	54
4.1.4 Cuarto Movimiento	55
4.2 DIGITACIONES ALTERNATIVAS.....	56
4.2.1 Primer Movimiento	56
4.2.2 Segundo Movimiento	60

4.2.3 Tercer Movimiento.....	61
4.2.4 Cuarto Movimiento	62
4.3 DIDÁCTICA DE ESTUDIO DE LA OBRA.....	65
4.3.1 Primer Movimiento	66
4.3.2 Segundo Movimiento	70
4.3.3 Tercer Movimiento.....	72
4.3.4 Cuarto Movimiento	74
5. CONCLUSIONES.....	79
BIBLIOGRAFÍA.....	81
FONOGRAFÍA	83
FILMOGRAFÍA.....	84
WEBGRAFÍA	85
APÉNDICE DOCUMENTAL	86
ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES	132

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Objeto de estudio y justificación

La motivación de este trabajo es la investigación y el estudio del *Concierto para clarinete y orquesta* de Jean Françaix. El estudio de este concierto es de gran relevancia tanto para la comprensión de la obra en sí como para la ampliación del conocimiento en el campo de la música del siglo XX.

Esta pieza es una obra destacada dentro del repertorio para clarinete del siglo XX y destaca por su gran dificultad técnica. Pero a pesar de su importancia, existe una falta de estudios detallados sobre esta obra específica. El trabajo busca llenar este vacío en la investigación, contribuyendo así al conocimiento académico y musical.

Un análisis profundo del *Concierto para clarinete y orquesta* permitirá a los intérpretes comprender mejor las intenciones del compositor, facilitando una interpretación más informada y expresiva. Además, se ofrece una contribución al conocimiento musical al profundizar en la comprensión de una obra específica, proporcionando a estudiantes, académicos y músicos una fuente de información significativa sobre el *Concierto para clarinete* de Jean Françaix.

1.2 Estado de la cuestión

Sobre el *Concierto para clarinete y orquesta* de Jean Françaix se han hecho pocos estudios. Hay dos en concreto que son los más exhaustivos que se pueden relacionar con este trabajo.

El estudio de Yu-Chien Chen *An analytic interpretation of the clarinet concerto by Jean Françaix*, hecho en el 2013, ofrece un análisis de la obra con una pequeña introducción sobre el compositor y el concierto, y posteriormente un análisis formal de la obra.

Otro estudio realizado en 2012 por Aaron Brisbois llamado *Jean Françaix's concerto: an examination of performance practices*, como el propio título indica, hace un análisis de diferentes interpretaciones. Expone las grabaciones de Philippe Cuper, Dimitri Ashkenazy, John Finucane y Charles Neidich, y examina las diferencias interpretativas en diferentes fragmentos de la obra.

En cuanto al estudio biográfico hay un trabajo de 1999 realizado por Mauriel Bellier llamado *Jean Françaix: la música y los músicos*, en el que se relata brevemente la vida de Jean Françaix desde el inicio de su carrera musical.

A parte de estos estudios, no hay ningún otro estudio que pueda ser relevante para la realización de este trabajo, por lo cual se debe recurrir a libros que traten sobre la música francesa del siglo XX, el neoclasicismo u otros trabajos o disertaciones hechas sobre obras de Jean Françaix, como por ejemplo la disertación de Elizabeth Ambler Ruppe sobre el *Divertimento para flauta y piano* y la *suite para flauta sola*.

1.3 Objetivos

El objetivo principal de este trabajo es lograr una gran comprensión de la obra que pueda ayudar a mejorar la interpretación de la obra. Para lograrlo se han establecido los siguientes objetivos:

- Situar la obra dentro de su contexto histórico y cultural.
- Profundizar en la vida y la obra de Jean Françaix.
- Comprensión del lenguaje neoclásico y del estilo compositivo de Jean Françaix.
- Comprensión de la organización interna de la obra.
- Elaborar una propuesta que ayude a optimizar el estudio e interpretación del concierto.

1.4 Metodología y estructura

Este trabajo tiene un carácter performativo ya que el principal objetivo es lograr una buena interpretación a partir de toda la información aportada. Se utilizan dos estrategias metodológicas: la investigación documental y la metodología cualitativa.

En cuanto a la estructura que se lleva a cabo a la hora de realizar este estudio está relacionada con la metodología. El primer bloque utiliza una metodología de investigación documental, tanto en el apartado centrado en el neoclasicismo como en el apartado centrado en la figura de Jean Françaix, ya que se recopila información de diferentes libros, documentos y tesis que ayudan a la comprensión del neoclasicismo y la figura de Françaix.

El segundo bloque, centrado en el análisis del concierto y el análisis técnico se utiliza una metodología más claramente cualitativa. Finalmente, se extraen unas conclusiones a partir de todos los temas tratados en este trabajo.

2. CONTEXTUALIZACIÓN

2.1. EL NEOCLASICISMO

El neoclasicismo musical es una corriente cultural que surgió en el siglo XX como reacción contra el romanticismo y los movimientos modernistas de finales del siglo XIX y principios del XX. Se caracteriza por la recuperación de formas, estructuras y estilos propios de la música clásica, particularmente del Barroco y el Clasicismo, reinterpretados con un lenguaje moderno.

El neoclasicismo comenzó oficialmente con el *ballet Pulcinella* (1920) que compuso Igor Stravinsky para los *Ballets Rusos*, inspirándose en la música escrita por Giovanni Battista Pergolesi dos siglos antes.

La música de la era barroca y clásica había interesado previamente a otros compositores que encontraron en ella un antídoto contra los excesos del Romanticismo. Este es el caso de Richard Strauss y su obra *Ariadne en Naxos* (1912) y de la *Sinfonía clásica* (1916) de Sergei Prokofiev, basada en los modelos del clasicismo vienés, o del *Arlequín* (1913) del italiano Ferruccio Bussoni como un homenaje a la ópera *buffa*.

La ópera para marionetas *El retablo de Maese Pedro* (1923) de Manuel de Falla incorpora un clavicémbalo y recrea la música española del siglo XVI pasada por un filtro modernista. El neoclasicismo, en un perfil conservador, sobrevivió a la *Segunda Guerra Mundial* con obras como la *Fantasia para un gentil hombre* (1954) de Joaquín Rodrigo, un tardío homenaje a Gaspar Sanz, nombre fundamental de la guitarra del s. XVII.

En Europa, el neoclasicismo fue muy importante en Francia y en Alemania. En el contexto alemán, este estilo adquirió características particulares debido a las tradiciones musicales locales y las tensiones sociopolíticas del siglo XX. Los compositores neoclásicos alemanes más importantes fueron: Paul Hindemith, Carl Orff y Kurt Weil. Por ejemplo, Carl Orff utiliza temas de la Edad Media como en *Carmina Burana*. Además, también imitaron formas de Bach, como la fuga, la *tocata* y la *passacaglia*.

El neoclasicismo se caracteriza por la textura clara y transparente y el uso de estructuras bien definidas en contraposición a las densas orquestaciones del Romanticismo. Otra

característica fundamental es el regreso al uso de formas del Clasicismo y del Barroco, como la sinfonía, la sonata, la suite, el concierto o la fuga. Además de las formas, también se inspiraron en la música de compositores de estos periodos como Bach, Mozart o Haydn, pero reinterpretada con un lenguaje moderno. Este lenguaje moderno utiliza armonía colorista y préstamos del lenguaje contemporáneo, como influencias del dodecafonismo, del jazz o del folclore autóctono.

Los compositores neoclásicos se alejan del cromatismo y utilizan mayormente las notas diatónicas en contraposición a las corrientes que surgieron al principio del siglo XX. Además, destaca la elegancia y la pureza de la música neoclásica gracias al uso de las características clásicas como la serenidad, el equilibrio, la proporción y la sencillez.

El impulso neoclásico se manifestó a través de características como el empleo de fuerzas interpretativas reducidas, un enfoque destacado en el ritmo y la textura contrapuntística, una armonía tonal modernizada o expandida, y una preferencia por la música absoluta, en contraste con la música programática del Romanticismo.

En conclusión, el neoclasicismo representó un retorno a la claridad, el orden y las formas tradicionales, reinterpretadas con el lenguaje moderno del siglo XX. Como reacción contra el exceso emocional del Romanticismo y la complejidad del modernismo radical, este movimiento buscó un equilibrio entre tradición e innovación, destacándose por su objetividad, su énfasis en estructuras clásicas y su armonía actualizada.

2.1.1 Neoclasicismo francés

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, con la muerte de Debussy y el fin del impresionismo, se empieza a plantear una música más cercana al público.

En cuanto al neoclasicismo en la música francesa, vendría de la mano de Eric Satie con su música simple, depurada y sencilla, con armonías un poco disonantes, con acordes no enlazados sino con el uso de los acordes por el color y la sonoridad particular de estos, sin ningún tipo de conexión entre ellos.

Además, tenemos al *Grupo de los Seis* formado por: Francis Poulenc, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Georges Auric y Louis Durey, compositores franceses que admiraban a Eric Satie, el cuál formó parte de este grupo hasta 1918. Este

grupo de compositores neoclásicos se reveló fundamentalmente contra el impresionismo y el wagnerismo. En algunos casos utilizaban la atonalidad y ritmos de la música popular como: tangos, sambas, jazz, etc. Formalmente tenían predilección por la forma sonata, como por ejemplo la *Sonata para clarinete y piano* de Poulenc.

2.2 Jean Françaix

2.2.1 Biografía

Jean René Désiré Françaix nació en Le Mans (Francia) el 23 de mayo de 1912. Desde que nació estuvo rodeado de un ambiente musical. Su padre, Alfred Françaix, fue compositor, musicólogo, pianista y director del Conservatorio de Le Mans. Su madre, Jeanne Provost, era cantante y fundó un coro de mujeres. Además, su abuelo materno, Paul Provost, aunque solo era un violonchelista aficionado, copiaba música para Jean Françaix, el cual posteriormente le expresó su gratitud dedicándole su *Fantaisie pour violoncelle* (1934), en la que escribió: «Para mi querido abuelo, mi primer encuentro con un intérprete y editor de música, con los cariñosos agradecimientos de su nieto» (Bellier, 1999, p. 3).

Pese a no ser profesional, Paul Provost estaba dentro del ambiente musical de Le Mans, ya que como afirma Bellier (1999), «se casó con una excelente pianista, Anna Leconte, quien ganó el *Premier Prix* en el Conservatorio de Lille», y «también se mantenía en contacto con su amigo Arnold Dolmetsch¹, comerciante de instrumentos antiguos barrocos» (p.3). De hecho, se puede ver que la familia de Jean Françaix y la de Dolmetsch tenían una relación cercana ya que el 1988 Carl Dolmetsch,² hijo de Arnold Dolmetsch y virtuoso intérprete de flauta de pico, estrenó el *Quinteto para flauta de pico, dos violines, violonchelo y clavecín*, el cual Jean Françaix le dedicó.

¹ Arnold Dolmetsch (1858-1940) nieto de un fabricante de pianos, se convirtió en profesor de violín en el Dulwich College en 1885, después de estudiar con Vieuxtemps en Bruselas. Conocido como pionero de la música antigua (barroca), restauró violas, clavicordios, clavecines, laúdes y flautas dulces. Fundó un taller de instrumentos antiguos en Haslemere y publicó una obra importante llamada *La Interpretación de la Música de los siglos XVII y XVIII* en Londres en 1915.

² Carl Dolmetsch (1911-1997) fue un virtuoso intérprete de flauta de pico que nació en Fontenay-sous-Bois, pero vivió en Inglaterra a partir de 1914. Trabajó junto a su padre en los talleres Dolmetsch donde desarrolló y mejoró la producción de flautas de pico. Fue un músico consumado y dio su primer recital en el Wigmore Hall en 1939. Desde 1948 hasta 1989, hizo una serie ininterrumpida de 42 recitales en los cuales presentó nuevas obras, promoviendo la composición de obras por parte de otros compositores para flauta de pico.

Además, Jean Françaix desde muy pequeño pudo observar el ambiente musical ya que sus padres organizaban frecuentemente veladas musicales en su casa en las que invitaban a intérpretes y compositores. En estas veladas Jean Françaix acompañó a su madre en el canto de *Lieder* románticos, tocaba sonatas para piano y violín con ella y sonatas para violonchelo con su abuelo.

Con tan solo 6 años Françaix realizó su primera composición titulada *Pour Jacqueline*. Esta suite está dedicada a su prima Jacqueline con la que tenía una gran relación. Jean escribió: «No tengo hermanos ni hermanas, pero tengo una prima pequeña llamada Jacqueline, con quien me casaré cuando sea mayor, y como será necesario ganarme la vida, decidiré ser compositor» (Bellier, 1999, p.2).

Jean Françaix envió su obra *Pour Jacqueline* a la editorial Éditions Maurice Senart.³ La obra fue publicada el 12 de marzo de 1924 convirtiéndose en la primera obra impresa de Jean Françaix.

«A los 10 años comenzó los estudios de composición con Nadia Boulanger y de piano con Isador Philip» (Erazo, 2022, p. 8). A los dos meses Boulanger le dijo a la madre de Jean Françaix: «Señora Françaix, no sé por qué estamos perdiendo el tiempo enseñándole armonía a Jean, él sabe armonía. No sé cómo, pero lo sabe. Pasemos al contrapunto» (Bellier, 1999, p. 5).

A la edad de 18 años gana el *Premier Prix* de piano en el Conservatorio de París. En 1932, con 20 años, Françaix estaba empezando a consolidarse como compositor y pianista. El 20 de junio de ese año se estrenaron sus *Bagatelas* para cuarteto de cuerdas y piano en un festival de la *Sociedad Internacional de Música Contemporánea* en Viena. Su maestra Nadia Boulanger le envió un telegrama al respecto:

Mi querido Jean, tus Bagatelas están programadas para ser interpretadas el 20 de junio en Viena, ¡tus padres tenían toda la razón cuando dijeron que te verían en las calles de la ciudad

³ Éditions Maurice Senart fue una importante editorial de música francesa que operó en París desde 1908 hasta 1941. Publicó obras de importantes compositores como d'Indy, Honegger o Milhaud.

imperial! Estoy tan feliz... más de lo que puedo expresar. Te envío mi amor y mis felicitaciones (Bellier, 1999, p. 6).

Ese mismo año, el 6 de noviembre estrenó su *Sinfonía* con la Orquesta Sinfónica de París bajo la dirección de Pierre Monteux y el 15 de diciembre su *Concertino para piano y orquesta*, el cual interpretó él con la Orquesta *Lemoureux*.

En 1934 Nadia Boulanger puso fin a su carrera como pedagoga, sin embargo, siguió apoyando a Jean Françaix hasta su madurez. Ella alimentó su carrera y allanó el camino con su influencia consiguiéndole conciertos e invitaciones a salones, como sus conciertos celebrados en la *École Normale de Musique* o en las veladas musicales de la Princesa de Polignac.

Gracias a estos conciertos, tras la muerte de Diaghilev, la Princesa de Polignac sugirió a Jean Françaix como compositor para la famosa compañía de los *Ballets Rusos*. En 1933 compuso el ballet *Scuola di Ballo* para esta compañía. Además, la Princesa financió los *Trois duos*, la *Sérénade pour douze instruments* (1934) y *Le Diable boiteux* (1937).

El 17 de enero de 1934, en el salón de la Princesa de Polignac, la condesa Jean de Polignac cantó los *Trois duos* de Jean Françaix. El concierto fue organizado por Nadia Boulanger y acudieron muchas personalidades como: Darius Milhaud, Francis Poulenc, Paul Valéry y el príncipe Pierre de Mónaco.

El encargo de *Le Diable boiteux* unió a Françaix con Francis Poulenc. Al mismo tiempo que le encargó esta ópera cómica a Françaix, le encargó el *Concerto pour orgue, cordes et timbales* a Poulenc. En un principio las dos obras se iban a estrenar juntas, pero la composición de Poulenc fue más lenta que la de Françaix. Esto hizo que, como afirma Bellier (1999), el 20 de junio de 1938 se estrenara *Le Diable boiteux* y Poulenc le dijera a Françaix: «Cuánto lamento no haber escuchado este maravilloso 'Diablo' del que todos hablan con tanto entusiasmo. Envíamelo cuando esté impreso. Espero verte durante el otoño en Touraine. Mil saludos sinceros, Poulenc» (p.9).

Poulenc reconoció el éxito de Jean Françaix y Françaix le dedicó varias obras como *l'Adolescence clémentine* para barítono y piano (1941) y *Musique Pour Faire Plaisir* (1984).

Jean Françaix compuso en una gran cantidad de géneros diferentes. En 1937, se adentró en el género de las bandas sonoras con su composición para la película *Les Perles de la couronne* de Sacha Guitry. En 1938, Françaix viajó por primera vez a Estados Unidos donde interpretó su propio *Concerto pour piano et orchestre* con la Orquesta Filarmónica de Nueva York bajo la dirección de su maestra Nadia Boulanger (Hoeree, 1980, p.741). En el año 1939, compuso su única obra de música sacra, *L'Apocalypse selon St. Jean*. Esta obra está compuesta para cuatro solistas, coro y dos orquestas completas.

La década de 1930 fue la mejor para Jean Françaix ya que pasó de ser un brillante estudiante a ser un pianista y compositor reconocido mundialmente en ambas disciplinas. Entabló relaciones con grandes compositores y personalidades relacionadas con el ámbito musical, en gran parte por la influencia de Boulanger, lo que propulsó su carrera y consiguió terminar esta década como un pianista y compositor consolidado con tan solo 28 años.

La década de 1940 no fue tan importante para la carrera de Françaix. Fue menos prolífica compositivamente, aunque compuso obras orquestales como *La Douce France* (1946) o el *Divertimento para fagot y cuerdas* (1942), música vocal como *L'Adolescence clémentine* (1941) o *Juvenalia* (1947), ballets como *L'arlequin blanc* (1944) o *Les Demoiselles de la nuit* (1948) y música de cámara como *L'Heure du Berger* (1947) o el *Quintette à vent n°1* (1948).

En 1950 recibió el *Prix du Portique* y en 1954 el *Grand Prix du Disque* de música de cámara, género muy importante en la producción compositiva de Jean Françaix. Durante esa década volvió a colaborar con Sacha Guitry, componiendo las bandas sonoras de sus películas. Estas películas son: *Si me contaran Versailles* (1954), *Napoleón* (1955), *Si Paris nos lo contara* (1956) y *Asesinos y ladrones* (1957).

Además, volvió a ganar el *Grand Prix du Disque* en el año 1965, pero esta vez se lo otorgaron por su carrera como compositor e intérprete, ya que en esos tiempos Françaix ya tenía una carrera de gran relevancia tanto como pianista como de compositor en una gran cantidad de géneros diferentes. Durante su carrera, Jean Françaix ganó otros premios como: el *Grand Prix de la Société des Auteurs Dramatiques* en 1983, el *Prix Arthur Honegger* en 1992 y el *Grand Prix SACEM de la musique symphonique* el mismo año.

Jean Françaix vivió en Le Mans hasta 1952 ya que tenía una vida familiar y provincial y según Bellier (1999), le dijo a Nadia Boulanger: «Solo me siento cómodo en mi trabajo en Le Mans» (p.18). Aunque debido a sus viajes decidió instalarse más cerca de la capital. Se mudó a Le Beausset, un lugar tranquilo e idóneo para componer.

Sus primeros viajes fueron en los años treinta, una década de intercambios que culminó en 1939 en los Estados Unidos, acompañado de Nadia Boulanger. Fue invitado como representante de la música francesa, y sus obras se interpretaban en distintas ciudades de Estados Unidos. A partir de 1960, esta intensa actividad continuó y se consolidó debido al auge de la moda *vintage*. Esto se ve en las palabras que según Bellier (1999), Alfred Françaix le dijo a Boulanger: «Él es especialmente interpretado en Alemania, Inglaterra, EE. UU... Incluso en Japón y el equipo Gendron-Françaix funciona con gran éxito» (p.18).

El equipo Gendron-Françaix que se nombra, se refiere al dúo que formó Jean Françaix con el violonchelista Maurice Gendron⁴. Los primeros recitales de este dúo se remontan al año 1943 y durante la década de 1950 continuó con recitales por Europa en ciudades como Londres, Lisboa, Brest o Viena. El violonchelo fue un instrumento muy querido por Jean Françaix debido a la fuerte relación que tuvo en su juventud con su abuelo, el cual, como ya se ha nombrado, fue un violonchelista aficionado y gran amante de la música que influyó mucho en la carrera del compositor.

En 1965 después de ganar el *Grand Prix du Disque* Françaix interpretó su *Concerto pour deux pianos et orchestre* en Healen y Maastricht junto a su hija Claude Françaix, la cual

⁴ Maurice Gendron (1920-1990) es considerado uno de los mejores violonchelistas del siglo XX. Grabó la mayor parte del repertorio de conciertos estándar con orquestas como la Orquesta Filarmónica de Londres o la Orquesta de la Ópera Estatal de Viena. Además, grabó sonatas con pianistas como Jean Françaix.

hizo la reducción para clarinete y piano del *Concierto para clarinete y orquesta* de Françaix.

Las obras más destacadas de Jean Françaix se encuentran en la música de cámara. Interpretadas por grupos de renombre y transmitidas por solistas y pedagogos a quienes están dedicadas, estas composiciones han perdurado por más de dos generaciones de músicos. Aunque hacia la década de 1990 su producción se había reducido en cantidad, sus piezas han recorrido el mundo. La difusión de su música se ha visto impulsada además por una extensa discografía de muchas de sus obras.

Además, sus obras fueron interpretadas por orquestas de todo el mundo con directores como: Ernest Ansermet, Georges Prêtre, Hermann Scherchen, Herbert von Karajan o el propio Jean Françaix. De hecho, la grabación del *Concierto para clarinete y orquesta* de el clarinetista Philippe Cuper y la Orchestre de Bretagne la dirigió el propio Françaix.

En conclusión, Jean Françaix ha sido un compositor muy importante y prolífico de la música francesa del siglo XX, que desde temprana edad mostró su gran potencial y gracias al apoyo de su familia y de Nadia Boulanger logró ser un gran pianista y compositor reconocido e interpretado en todo el mundo.

2.2.1 Características del estilo de Jean Françaix

Jean Françaix fue un compositor que destacó por un estilo musical marcado por la claridad, el ingenio y una conexión profunda con las tradiciones clásicas. Su música, a menudo descrita como optimista y encantadora, se caracteriza por una ligereza y humor que se reflejan en giros melódicos inesperados y un carácter lúdico que nunca pierde su sofisticación.

Aunque su obra pertenece al siglo XX, Françaix, como compositor neoclásico, se mantuvo fiel a las formas clásicas, como la sonata y el rondó, adaptándolas con frescura y creatividad. Sus composiciones son profundamente melódicas, construidas sobre motivos simples que desarrolla con elegancia. Estas melodías tienden a moverse por grados conjuntos, con pocos

intervalos amplios, lo que les confiere un carácter fluido y natural. Además, utiliza frases simétricas que refuerzan la sensación de equilibrio y orden en su música.

La armonía tonal expandida es el punto de partida de su lenguaje musical. Incorpora elementos modernos, evita las complejidades armónicas extremas y se inclina por progresiones simples y resoluciones tonales claras. A menudo, su música se mueve hacia tonos vecinos, como la dominante o la subdominante, lo que refuerza la coherencia tonal de sus obras.

Otro de los aspectos más notables de Françaix es su dominio del color instrumental. Su orquestación es imaginativa y detallada, explorando las capacidades expresivas de cada instrumento de manera virtuosa, pero siempre dentro de un marco de transparencia y equilibrio. Sus obras demandan un gran nivel técnico de los intérpretes, exigiendo un gran virtuosismo que siempre está al servicio de la música.

Además, Françaix utiliza la repetición de temas como un recurso estructural, logrando reforzar la unidad y continuidad de sus composiciones. Este enfoque, junto con su claridad melódica y armónica, contribuye a la impresión de una música que, aunque sofisticada, resulta inmediata y profundamente comunicativa.

En resumen, la música de Jean Françaix es un brillante ejemplo de cómo la tradición clásica puede ser reinterpretada con modernidad y frescura, combinando un lirismo expresivo, un humor refinado y una gran destreza técnica en un estilo que sigue siendo único de Jean Françaix.

2.2.2 Relación del compositor con el clarinete

Jean Françaix mostró un profundo conocimiento de las posibilidades expresivas del clarinete y su habilidad para integrarlo en combinaciones con distintos instrumentos y conjuntos.

En sus composiciones, Françaix empleó el clarinete para desarrollar melodías líricas, pasajes de gran virtuosismo y ritmos llenos de juguetona vitalidad. Un gran ejemplo es el *Concierto para clarinete y orquesta* que combina el virtuosismo y el humor, creando una obra desafiante y atractiva para el solista.

Además, la obra más establecida de Françaix en los planes de estudios de los conservatorios es su *Tema y Variaciones*, una obra para clarinete y piano dedicada a su nieto Olivier e interpretada por grandes clarinetistas. Esta obra también tiene el característico estilo de Françaix, mezclando el virtuosismo con un carácter humorístico.

También tiene composiciones para clarinete en otros grupos de cámara como el *Divertissement* para oboe, clarinete y fagot, o el *Quinteto* para clarinete y cuarteto de cuerda.

Por otra parte, ha compuesto conciertos solistas para diferentes instrumentos tanto de cuerda como de viento. De hecho, en el año 1935 compuso el *Quadruple concerto*, para flauta, oboe, fagot y clarinete. Además, a parte del *Concierto para clarinete*, compuso un *Double concerto* (1991) para clarinete y flauta, otro instrumento de viento al que le ha dedicado una gran cantidad de obras.

En todas estas obras se puede observar que pese a ser pianista tenía un gran conocimiento de las posibilidades del clarinete. Este conocimiento probablemente se fortaleció mediante su colaboración con clarinetistas de renombre, quienes le brindaron una comprensión práctica de las posibilidades y los desafíos del instrumento.

La relación entre Jean Françaix y clarinetistas destacados como Jacques Lancelot, Guy Deplus, Paul Meyer y Michel Arrignon fue fundamental tanto para el desarrollo de la obra del compositor como para el repertorio para clarinete del siglo XX. Cada uno de estos clarinetistas no solo interpretó la música de Françaix, sino que también influyó en cómo su música para clarinete fue concebida, ejecutada y recibida, consolidando a Françaix en la literatura para este instrumento.

Jacques Lancelot fue uno de los primeros clarinetistas en interpretar la música de Françaix y en colaborar estrechamente con él. Lancelot, conocido por su sensibilidad y expresividad, contribuyó a la popularización de obras como el *Tema con variaciones*, una pieza clave en el repertorio para clarinete. Su relación con Françaix fue particularmente significativa porque Lancelot ayudó a dar vida a sus composiciones en un momento en que el clarinete estaba ganando un lugar destacado en la música de cámara y en el repertorio solista moderno. La técnica depurada y la claridad de interpretación de Lancelot encajaban bien con el estilo alegre, detallado y rítmico que caracteriza la música de Françaix, permitiendo que las

complejidades y sutilezas de las composiciones resonaran con los oyentes. Además, también fue el clarinetista que estrenó el *Concierto para clarinete y orquesta* el año 1968.

Otro clarinetista relacionado con Jean Françaix fue Philippe Cuper. Aunque Cuper era más joven y no tuvo una colaboración tan directa con Françaix como la que tuvieron clarinetistas de generaciones anteriores anteriormente mencionados, su carrera ha estado estrechamente vinculada al repertorio francés para clarinete, y ha sido un importante intérprete y promotor de las obras de Françaix.

Cuper conoció a Françaix durante un ensayo del *Octeto* de Françaix y comenzó a colaborar con el compositor. Françaix invitó a Cuper a su apartamento en París varias veces para discutir la obra y escuchar a Cuper practicar varios pasajes del concierto. Al final de este proceso colaborativo, Cuper invitó a Françaix a dirigir la Orchestre de Bretagne para su actuación grabada de la obra en 1992 (Brisbois, 2012, p.15-16).

Además, Cuper escribió un artículo sobre el concierto llamado *Checking Points in the Jean Françaix Clarinet Concerto*, que proporciona una lista de errores en la primera edición para clarinete y piano, así como en la partitura orquestal (Brisbois, 2012, p.16). Estos errores se corrigieron posteriormente y en la actual edición no aparecen.

3. ANÁLISIS DEL CONCIERTO

3.1 Aspectos generales de la obra

- Timbre

La instrumentación que hizo Jean Françaix fue para clarinete solista y orquesta, pero esta versión es la reducción para clarinete solista y piano. En cuanto al timbre, Françaix utiliza diferentes recursos tímbricos tanto en el clarinete como en el piano.

Françaix es conocido por su brillantez orquestal y su habilidad para sacar colores vívidos tanto del instrumento solista como de la orquesta. Para esto, el clarinete es tratado con gran virtuosismo, aprovechando al máximo su registro y versatilidad tonal, desde el registro grave con un timbre oscuro que aporta calidez y profundidad, como por ejemplo el pasaje del compás 103 al 107 del primer movimiento, hasta el registro agudo y sobreagudo que aporta ligereza y brillantez. Además, el uso frecuente de trinos, escalas rápidas y staccatos aporta un timbre juguetón.



Ilustración 1. Pasaje grave del compás 103 al 107.

En la versión orquestal, se emplea la orquesta con un enfoque de cámara, manteniendo texturas claras y transiciones delicadas que permiten que el clarinete destaque. Para esto, Françaix utiliza maderas y cuerdas para crear una interacción rica y colorida, a menudo contrastando el timbre del solista con el de pequeños grupos instrumentales.

El timbre general del concierto es ligero y transparente, típico del estilo neoclásico francés y una característica fundamental en el estilo de Jean Françaix.

- Dinámica

En cuanto a la dinámica, Françaix también utiliza todo el ámbito posible, desde *pianissimo* hasta *fortissimo*. El compositor utiliza las dinámicas para crear contrastes como, por ejemplo, en los compases del 39 al 42 del primer movimiento, cuando el clarinete toca a capela una especie de enlace que da pie al *Tema B*.



Ilustración 2. Pasaje contrastante de los compases 39 al 42.

En la *Cadenza* también se puede observar el uso dinámico ya que empieza *piano* y poco a poco se hace un *crescendo* que desemboca en *forte*, para posteriormente crear un contraste en las escalas descendentes, ya que la primera aparece en *fff* y la segunda *ppp*.

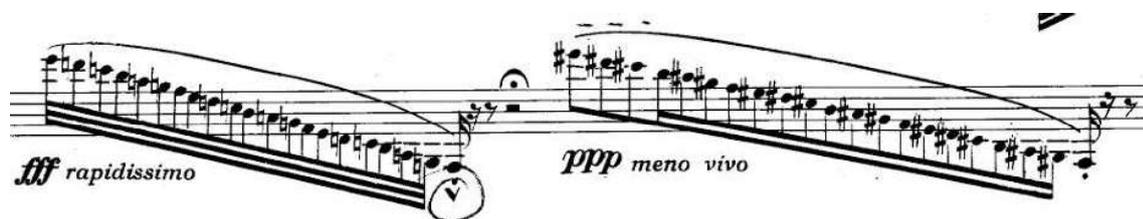


Ilustración 3. Pasaje contrastante en la *Cadenza*.

Estos contrastes dinámicos agregan un sentido de sorpresa y fluidez a la música, lo que le permite a la pieza tener una cualidad juguetona y brillante. La capacidad de manejar gradaciones dinámicas sutiles es clave para expresar los cambios de carácter en la obra.

La interacción entre el clarinete y el piano es muy cercana y sutil. En pasajes más tranquilos, el clarinete y el piano se encuentran en dinámicas más bajas, interactuando para crear una atmósfera reflexiva o melancólica, mientras que, en los momentos más enérgicos, ambos instrumentos pueden subir a *forte*, pero con el piano ajustando su volumen para complementar y no eclipsar al clarinete, lo que mantiene la claridad en la interpretación.

The image displays two systems of musical notation. The first system is for Clarinet in Bb (Clarinete en Sib) and Piano. The Clarinet part is in the upper staff, marked *pp*, and features a melodic line with a long slur over measures 13-22. The Piano part is in the lower staff, with a bass line consisting of sustained notes and chords, also marked *pp*. The second system is for Clarinet in Bb (Cl. en Sib) and Piano (Pno.). The Clarinet part continues the melodic line, and the Piano part provides harmonic support with sustained chords and a bass line.

Ilustración 4. Interacción en pasajes tranquilos. Cc.13-22 del tercer movimiento.

- **Carácter**

El carácter de la obra es elegante, juguetón, fresco y ligero, muy característico del estilo neoclásico, aunque la obra contiene momentos de mayor seriedad y expresividad como en el tercer movimiento, en su mayoría mantiene una sensación vivaz.

El clarinete es el protagonista de las ideas neoclásicas de Françaix, con su amplia gama de registros, el clarinete alterna entre momentos melódicos y líricos, a menudo con un toque de melancolía ligera, y pasajes virtuosos y agudos que añaden dinamismo y brillantez a la obra.

El primer movimiento es vivaz, alegre y dinámico. Presenta un carácter brillante, con una sensación de ligereza y «juguetonería». El clarinete toma protagonismo con pasajes rápidos y virtuosísticos, que aportan un tono despreocupado y jovial.

El segundo movimiento tiene un carácter alegre y cómico. Transmite una sensación como un juego y posteriormente, a partir del compás 71, cuando empieza la sección 4, cambia a una especie de danza ternaria parecida a un vals.

El tercer movimiento tiene un carácter mucho más lírico, introspectivo y melancólico. Se presenta con una atmósfera más seria y reflexiva, donde el clarinete resalta con su tono cálido y profundo en el registro grave, aportando una sensación de nostalgia o ternura.

El carácter del último movimiento es efervescente, intenso, brillante y muy animado. Este movimiento cierra la obra con una atmósfera alegre y festiva, y con un final muy enérgico.

- Género

Esta obra es un concierto solista neoclásico con cuatro movimientos. El concierto solista nació en el periodo barroco, un momento en que la música instrumental comenzó a ganar protagonismo. Anteriormente, la música vocal predominaba, pero compositores como Arcangelo Corelli y Antonio Vivaldi desarrollaron formas instrumentales que destacaban las habilidades de un solista.

El precursor del concierto solista fue el *Concerto grosso*, en el que un pequeño grupo de instrumentos (*concertino*) dialogaban con la orquesta (*ripiento*). Vivaldi fue pionero en estructurar el concierto en tres movimientos (rápido-lento-rápido) y en resaltar el virtuosismo del solista.

Durante el Clasicismo, el concierto evolucionó para reflejar la claridad y el equilibrio característicos de la época. En este periodo el solista no solo mostraba virtuosismo técnico, sino también una profunda sensibilidad musical. Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart establecieron el concierto para solista y orquesta como una forma consolidada, como por ejemplo el *Concierto para clarinete en La Mayor K.622* de Mozart.

En el Romanticismo el concierto solista alcanzó un mayor nivel de expresividad y virtuosismo. Además, se mejoró la expresividad mediante la expansión del lenguaje armónico.

El concierto solista en el Neoclasicismo se desarrolló como parte del movimiento musical del siglo XX que buscaba recuperar principios formales y estéticos de los periodos barroco y clásico, pero reinterpretándolos a través del lenguaje moderno. Este enfoque llevó a una revalorización de la estructura y la transparencia propias de estas épocas anteriores, incorporando al mismo tiempo elementos armónicos, melódicos y rítmicos innovadores. En este caso, a la estructura clásica (rápido-lento-rápido) se le añade otro movimiento rápido que es el Scherzo.

3.2 Primer Movimiento

FORMA

El primer movimiento tiene una estructura de forma sonata. La forma sonata es una estructura musical que ha jugado un papel central en el desarrollo de la música clásica, especialmente desde el periodo clásico hasta la época romántica. Su origen se encuentra en la evolución de diversas formas musicales previas, como la sonata de cámara y la sinfonía, y se consolidó a través de los trabajos de compositores como Haydn, Mozart y Beethoven. Este modelo estructural se utiliza principalmente en los primeros movimientos de obras como sinfonías, conciertos y sonatas.

La forma sonata se organiza en tres secciones fundamentales: la exposición, el desarrollo y la recapitulación. En la exposición, el compositor presenta dos temas contrastantes, generalmente en diferentes tonalidades, normalmente tonalidades vecinas. En el desarrollo, estos temas se transforman y desarrollan a través de modulaciones y variaciones. Finalmente, la recapitulación lleva de vuelta los temas originales, a menudo en la tonalidad principal, ofreciendo un sentido de resolución.

En este caso, el movimiento empieza con una introducción los primeros cuatro compases, en los cuales se expone el *motivo a* y termina con un motivo rítmico que da paso al *Tema A* y a la primera intervención del clarinete. Posteriormente empieza el *Tema A* que se extiende desde el compás 5 al 24. En esta sección el clarinete expone el *motivo a* y lo desarrolla con tres versiones diferentes de este motivo.



Ilustración 5. Estructura del motivo a.



Ilustración 6. Variaciones del motivo a. a1 (cc.7-8), a2 (cc.17-18) y a3 (cc.21-22).

Otra manera de interpretar este motivo puede ser analizar la cabeza como una célula, el cuerpo como una imitación de la célula anterior y la coda la resolución del motivo.

En el compás 25 comienza el puente que se prolonga hasta el compás 42. En este fragmento el *motivo a* pasa al piano y lo desarrolla, como por ejemplo en el compás 31 donde aparece el motivo incompleto.

coda de a coda de a a incompleto coda de a
incompleta

Ilustración 7. Ejemplo de desarrollo del motivo a en el piano (cc.30-31).

Después aparece el *Tema B* desde el compás 43 al 72. Aquí aparece el *motivo b* el cual tiene un comienzo acéfalo en contraposición al inicio tético del *motivo a*. El *motivo b* tiene un carácter más expresivo y *legato*. Este motivo se desarrolla durante toda esta sección hasta el compás 68.

Motivo b b1 b2

Ilustración 8. Variaciones del motivo b. Compases 43, 51 y 58.

En el compás 69 empieza un puente hasta el compás 72 que une la exposición con el desarrollo. El desarrollo se extiende desde el compás 73 al 108. Después llega la recapitulación con la aparición del *Tema A* en el compás 109 y se extiende hasta el compás 129 donde acaba con una semicadencia en *fff* que da paso a la *Cadenza* realizada por el clarinete solista. La *Cadenza* empieza con el motivo rítmico característico realizado por el fagot el cual desarrolla junto a otros motivos. En el compás 178 acaba la *Cadenza* y da paso a la recapitulación del *Tema B* que se extiende hasta el compás 199, donde empieza una Coda hasta el final del movimiento.

Forma sonata del primer movimiento

	Exposición (La M)					Desarrollo (Fa M)
Grupos Temáticos	Introducción (La M)	Tema A (La M)	Puente (Do M)	Tema B (Mi M)	Puente	Material temático de la exposición
Compases	1 – 4	5 - 24	25 - 42	43 - 68	68 - 72	73 - 108

	Recapitulación (La M)				
Grupos Temáticos	Tema A (La M)	Puente (Reb M)	<i>Cadenza</i>	Tema B	Coda
Compases	109 - 120	121 - 129	130 - 178	179 - 199	200 - 208

Tabla 1. Forma sonata del primer movimiento.

RITMO

El primer movimiento tiene un compás de 4/4, aunque se pueden observar polimetrías. La polimetría es el uso simultáneo de diferentes métricas o compases en un mismo fragmento, lo que crea una textura rítmica compleja. En este caso no son diferentes compases, sino diferentes métricas. Por ejemplo, entre los compases 36 y el 38 aparece una polimetría en el cual suena el mismo ritmo, pero con diferente inicio, unas veces con un comenzamiento anacrúsico y otros acéfalos.

Acéfala **Anacrúsica Acéfala**

Anacrúsica **Acéfala**

Ilustración 9.. Ejemplo de polimetría en el acompañamiento (cc.36-38).

Otro ejemplo de polimetría se encuentra en la melodía de los compases 63 y 64 en la cual se solapa el *motivo b*.

Acéfala **Anacrúsica** **Acéfala**

Ilustración 10. Ejemplo de polimetría en la melodía (cc.61-64).

Además, en cuanto al ritmo, aparece un motivo rítmico muy importante en diferentes variantes durante todo el movimiento. Se puede ver el motivo completo, progresiones con la cabeza del motivo o variaciones con el cuerpo del motivo.

Motivo rítmico **Variación 1**



Variación con la cabeza del motivo



The image shows three musical staves in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The first staff, labeled 'Motivo rítmico', shows a sequence of notes: a quarter rest, a quarter note, and a quarter note, followed by a group of four eighth notes. The second staff, labeled 'Variación 1', shows a quarter note, a quarter rest, and a quarter note, followed by a group of four eighth notes. The third staff, labeled 'Variación con la cabeza del motivo', shows a quarter note, a quarter rest, and a quarter note, followed by a group of four eighth notes. Brackets and arrows indicate the specific rhythmic patterns being highlighted.

Ilustración 11. Ejemplo del motivo rítmico y sus variaciones. Compases 4-5, 11-12 y 30-31.

Otro recurso rítmico que emplea Françaix es el uso de síncopas. Un claro ejemplo es el acompañamiento del piano en el Tema B. Esta síncopa es muy efectiva ya que el tercer tiempo es fuerte, pero al estar sincopado no suena en parte fuerte, lo que le da una sonoridad peculiar a este fragmento.



The image shows a musical score for piano accompaniment in the Tema B. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The music is marked 'pp' (pianissimo). The bass clef staff features a prominent syncopated rhythm, with the third beat being the strongest. The treble clef staff features a melodic line with various intervals and dynamics.

Ilustración 12. Acompañamiento del piano en el Tema B (cc.43-46).

MELODÍA

En cuanto a la melodía hay dos motivos principales: el *motivo a* y el *motivo b*. El *motivo a* se dice que puede estar inspirado en la marsellesa, himno nacional francés, y en cuanto a interválica y carácter son muy parecidos. El *motivo a* tiene un carácter gracioso pero marcial resaltándose este carácter con el motivo rítmico anteriormente mencionado. En la siguiente imagen se resaltan en rojo las similitudes entre el *motivo a* y la Marsellesa:

Motivo a

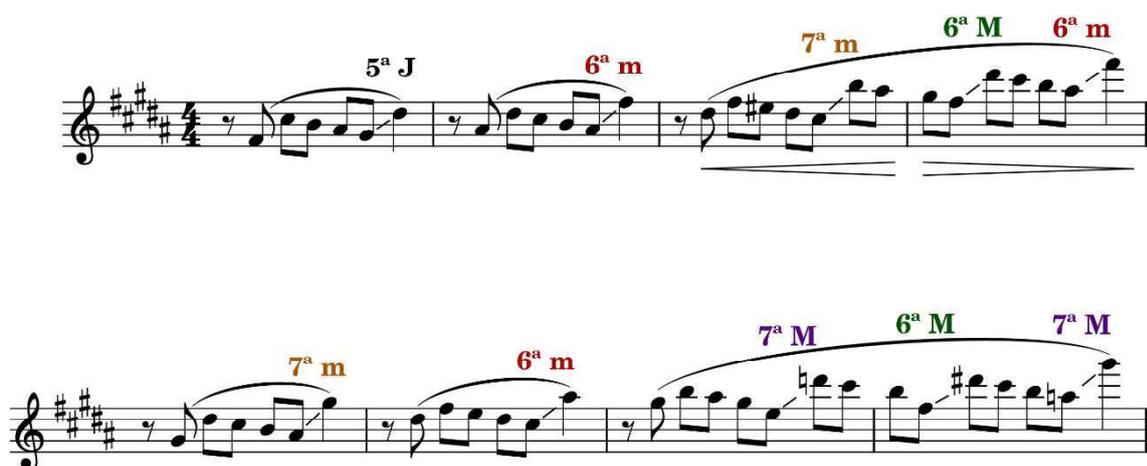


Marsellesa



Ilustración 13. Comparación entre el motivo a y la Marsellesa.

En cuanto a la melodía del *Tema B*, es más expresiva y *legato*, aunque tiene grandes saltos como se puede ver en el siguiente ejemplo de los compases 43 al 46 y del 51 al 54.



The image shows two staves of musical notation for Tema B. The first staff contains measures 43-46, with intervals labeled as 5^a J, 6^a m, 7^a m, 6^a M, and 6^a m. The second staff contains measures 51-54, with intervals labeled as 7^a m, 6^a m, 7^a M, 6^a M, and 7^a M. The notation includes various note values, rests, and slurs.

Ilustración 14. Ejemplo de saltos en la melodía del Tema B.

En la *Cadenza* se pueden observar motivos empleados en este movimiento. La *Cadenza* empieza con el característico motivo rítmico presente durante todo el movimiento. Después aparece un ritmo extraído de la música popular, demostrando la influencia de otras corrientes a la música de Jean Françaix. Además, en el fragmento que abarca desde el compás 142 al 146 se puede observar una música similar a la que aparece después en el acompañamiento del principio del *Tema B*. Finalmente, después de este pasaje aparece un motivo que recuerda al *motivo a*, ya que se podría considerar como una evolución de ese motivo.



Ilustración 15. Motivo rítmico al inicio de la Cadenza.

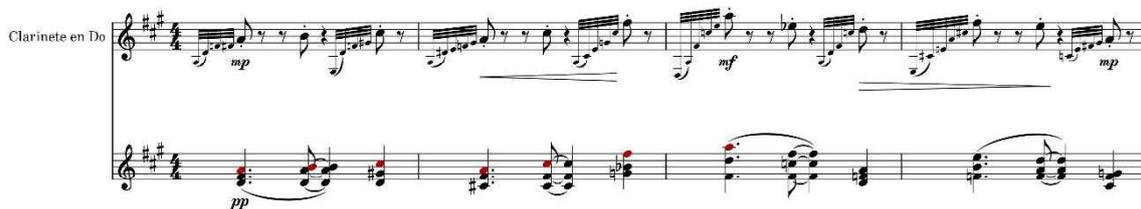


Ilustración 16. Similitud entre el fragmento de la Cadenza y el acompañamiento en los compases 179-182.

TEXTURA

En este movimiento la textura es de melodía acompañada, aunque hay diferentes tipos de acompañamientos. Por ejemplo, en el *Tema A*, la melodía está acompañada por acordes, en el *Tema B*, por polifonía o, en el desarrollo, acompañada por imitaciones en polimetría y el clarinete con motivos arpegiados.

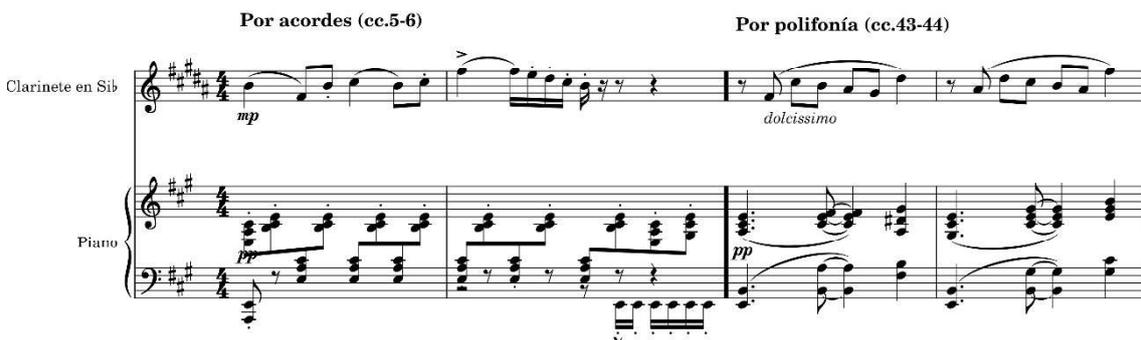


Ilustración 17. Ejemplos de texturas en el primer movimiento.

El uso de cromatismos es frecuente tanto en la melodía como en la armonía. Los cromatismos crean una indefinición de la tonalidad, con lo que consigue una atmósfera sonora especial, como, por ejemplo, en el compás 27.

The image shows a musical score for Clarinet in B-flat and Piano. The top staff is for the Clarinet in B-flat, and the bottom two staves are for the Piano. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The clarinet part features a melodic line with several triplets and chromatic intervals. The piano accompaniment consists of chords and single notes, with some chromatic movement in the bass line.

Ilustración 20. Ejemplo del uso de cromatismos (c.27).

También se recurre a la nota pedal, como en los compases 28 y 29, con un pedal de dominante, y a la armonía paralela en los compases 22 y 24.

The image shows a musical score for Piano, measures 28 and 29. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score features a dominant pedal point in the bass line, with parallel harmony in the upper staves.

Ilustración 21. Ejemplo de armonía paralela (c.24).

Una característica adicional es el uso de acordes en segunda inversión para aportar variedad tímbrica, como por ejemplo en los compases 19 y 20.

The image shows a musical score for Piano, measures 19 and 20. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score features second inversion chords in the upper staves, with a bass line that includes some chromatic movement.

Ilustración 22. Ejemplo del uso de acordes en segunda inversión (cc.19-20).

El *Tema B*, que comienza en el compás 43, introduce acordes contruidos por cuartas en lugar de terceras, recurso que recuerda a compositores del siglo XX como Debussy. Este tipo de acordes los utiliza mucho durante toda la obra, incluso formando poliacordes como en el compás 45, en el cual el segundo acorde combina un acorde por cuartas en la voz superior y una dominante en la inferior.



Ilustración 23. Ejemplo de acordes formados por cuartas (cc.43-47).

Además, al final del compás 45 surge un clúster, formado por notas consecutivas (*la, si, do#, re#, fa#*), aunque este acorde también se puede interpretar como un acorde de dominante con séptima con el *do#* añadido, o un poliacorde formado por un acorde de séptima y un acorde de dominante. El clúster es un recurso que surge en el siglo XX con compositores modernistas, expresionistas y de música experimental como Arnold Schönberg, Alban Berg o Charles Ives.

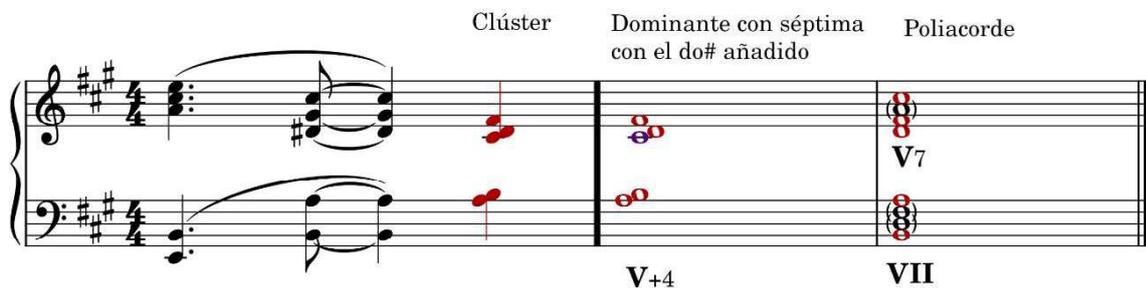


Ilustración 24. Ejemplo del clúster (c.45) y sus diferentes interpretaciones.

También utiliza la politonalidad en los compases 51 y 52, con la melodía y el bajo en Mi M, mientras que la voz intermedia está en Si mayor, cambiando luego a Re M. En el compás 53, el acorde por quintas refuerza la modernidad del lenguaje armónico.

The image shows a musical score for Clarinet in Bb and Piano. The Clarinet part is in D major (Mi M) and the Piano part is in C major (Si M). The score is in 4/4 time and consists of two measures. The Clarinet part has a melodic line with a slur over the first two notes. The Piano part has a harmonic accompaniment with a slur over the first two notes. The key signature for the Clarinet is two sharps (F# and C#) and for the Piano is one sharp (F#).

Ilustración 25. Ejemplo de politonalidad (cc-51-52).

En el puente, el piano desarrolla pasajes cromáticos, culminando en una cadencia perfecta que lleva a una tónica en segunda inversión de Fa M. En el desarrollo se producen modulaciones de diferentes tipos. Por ejemplo, entre los compases 80 y 81 se realiza una modulación enarmónica de *re#* a *mib*, estableciendo la tonalidad de Mi M.

The image shows a musical score for Piano. The score is in 4/4 time and consists of two measures. The first measure is in D major (Mi M) and the second measure is in D minor (Mi b M). The key signature changes from two sharps (F# and C#) to two flats (Bb and Fb). The score is marked with a forte (f) dynamic. The piano part has a melodic line with a slur over the first two notes. The bass line has a chromatic descent.

Ilustración 26. Ejemplo de modulación enarmónica (cc.80-81).

En los compases siguientes, se suceden modulaciones y cadencias, como la que establece Re menor (V-I) en el compás 84, seguida de un cambio modal a Re M en el compás 89, con un pedal de dominante que refuerza esta tonalidad. La tonalidad cambia a Do M en el compás 94, destacando una progresión cromática en el bajo y una progresión descendente en la voz superior, culminando en Mib M tras una cadencia perfecta (V-I). Al final de esta sección hay un cambio de rol, la melodía pasa a la parte orquestal, en este caso el piano, y el clarinete hace la función de acompañamiento. Además, en el compás 103, se establece la tonalidad de Reb M con la tónica en primera inversión.

La recapitulación regresa a la tonalidad principal (La M) y en la voz del bajo del *Tema B* aparece un bordón formado por quintas. Posteriormente, a partir del compás 187 aparecen una gran cantidad de intervalos armónicos de séptima, además, en el fragmento del compás 197 al 199 aparece una escala cromática descendente en el bajo que desemboca en la coda.

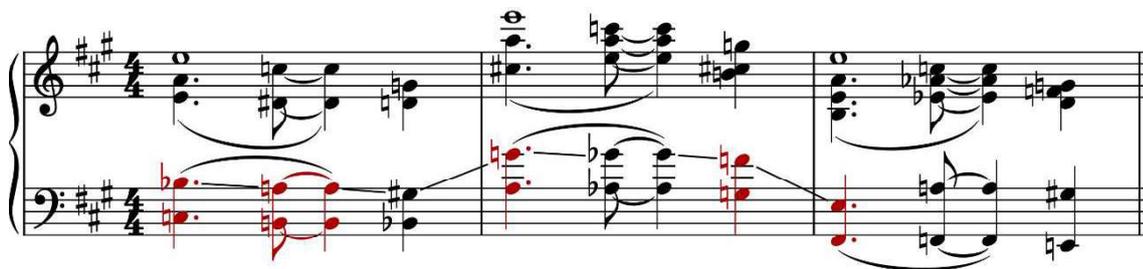


Ilustración 27. Ejemplo de 7ª y línea cromática del bajo (cc.197-199).

3.3 Segundo Movimiento

FORMA

Este movimiento es un scherzo. Esta forma tiene su origen en la música del siglo XVIII, inicialmente como una pieza rápida y ligera dentro de las composiciones, a menudo en lugar de un minuetto. En sus primeras apariciones, se caracterizaba por su ritmo animado y su tono juguetón. Sin embargo, fue en el siglo XIX cuando la forma realmente se consolidó, gracias a compositores como Beethoven, quien comenzó a utilizarlo como sustituto del minuetto en sus sinfonías y otras obras, dándole un mayor énfasis y complejidad. A lo largo del tiempo, el scherzo se convirtió en una forma autónoma, generalmente estructurada en tres partes (A-B-A). En este caso, este movimiento sigue esta estructura A-B-A.

El *Tema A* se extiende desde el inicio hasta el compás 139. Dentro del *Tema A*, se pueden identificar varias secciones. Desde el comienzo hasta el compás 12, hay una introducción que presenta motivos de dos y cuatro compases, lo que le da una característica clásica. Luego, la primera sección va desde la anacrusa del compás 13 hasta el 44, y se puede subdividir en tres partes: el fragmento *a* (del compás 13 al 31), donde el clarinete presenta el *Tema A* con su melodía principal; el fragmento *a1* (del compás 32 al 39), que retoma el *motivo a*, aunque con un desarrollo más breve; y finalmente el puente que enlaza la sección 1 con la segunda sección.

La sección 2 comienza en el compás 45 y se extiende hasta el 57. En esta parte, se destaca un bajo melódico mientras una voz presenta células del *motivo a*, y el clarinete expone el *motivo b* en su melodía. A continuación, la sección 3 abarca los compases 58 a 68, donde se emplea un ritmo de vals y el clarinete ejecuta una melodía muy expresiva y *legato*. Al finalizar esta sección, hay un enlace de tres compases que conecta con la sección 4.

La sección 4, que empieza en el compás 71 y llega hasta el 91, introduce un cambio en la textura, destacando un estilo contrapuntístico entre el clarinete y la mano derecha del piano. En la sección 5 (compases 92 a 106), el contrapunto se traslada al piano, mientras que el bajo introduce un ritmo de vals.

Luego, desde la anacrusa del compás 107 hasta el 122, se presenta la sección 6, donde la textura vuelve a cambiar, pasando a una estructura de melodía acompañada. Finalmente, aparece una especie de coda entre los compases 123 y 134, en la tonalidad principal, en la que el piano toca células del motivo *a* mientras el clarinete estas células adornadas.

Una vez finalizado el *Tema A*, se presenta un enlace entre los compases 135 y 138, donde se escucha el *motivo a* acompañado de un bajo que conecta el *Tema A* con el *Tema B*. El *Tema B* comienza con una introducción que abarca los compases 139 a 146. A continuación, el clarinete solista entra para presentar el *Tema B*, que se extiende hasta el compás 236.

Posteriormente, en el compás 237, aparece una coda que se extiende hasta el compás 250. Finalmente, al llegar al final del compás 250, se repite desde el compás 13, volviendo al *Tema A* y cerrando el movimiento en el *FINE* en el compás 134.

Grupos temáticos	Tema A (Re M)						
	Intro.	Sección 1	Sección 2	Sección 3	Enlace	Sección 4	Sección 5
Compases	1 - 12	13 - 44	45 - 57	58 - 68	60 - 70	71 - 91	92 - 106

Grupos temáticos	Tema A (Re M)			Tema B (Si b M)		
Secciones	Sección 6	Coda	Enlace	Intro.	Sección central	Coda
Compases	107 -122	123 - 134	135 - 138	139 - 146	147 -236	237 - 250

Grupos temáticos	Tema A (Re M)
Secciones	Repetición del Tema A desde el compás 13 hasta el <i>FINE</i>
Compases	13 - 134

Tabla 2. Forma scherzo del segundo movimiento.

RITMO

El ritmo en el segundo movimiento es una parte fundamental. En la introducción el bajo utiliza un motivo rítmico muy parecido al del primer movimiento.



Ilustración 28. Motivo rítmico en la introducción (cc.1-5).

Después, la melodía empieza siempre de manera anacrúsica, de esa manera nunca suena en tiempo fuerte lo que refuerza el carácter del movimiento. Además, en el acompañamiento hace un ritmo de corcheas, dando una en cada voz.

Motivo a

Ilustración 29. Melodía anacrúsica y acompañamiento en corcheas (cc. 12-17).

En la introducción del *Tema B* se puede distinguir un ritmo peculiar. Este ritmo es al revés que el vals, el tiempo fuerte del vals en este ritmo es tiempo débil y el débil del vals el fuerte de este ritmo.

Ilustración 30. Ritmo al revés que el vals (cc.139-140).

Ilustración 31. Ejemplo de ritmo al revés que el vals (cc.187-193).

MELODÍA

La melodía tiene un carácter ligero y gracioso. Empieza siempre de manera anacrúsica, nunca en tiempo fuerte. La célula de silencio de semicorchea y cuatro semicorcheas es la generadora de todo el segundo movimiento. El *motivo a* está formado por una célula y una imitación.



Ilustración 32. Motivo a (cc.12-13).

El *motivo b* es más expresivo y *legato* y también empieza a contratiempo. Está formado por una escala ascendente y una descendente formada por terceras.



Ilustración 33. Motivo b (cc.45-46).

La primera vez que la melodía empieza en tiempo fuerte es en el compás 58 cuando comienza una melodía con figuraciones más grandes que los anteriores motivos, aunque seguidamente vuelve a empezar a contratiempo.



Ilustración 34. Melodía en tiempo fuerte y su posterior vuelta al contratiempo (cc.58-68).

En el *Tema B* la melodía también empieza de manera anacrúsica y va descendiendo cromáticamente la primera vez que aparece. Durante todo el *Tema B* se desarrolla el mismo motivo en la melodía.



Ilustración 35. Melodía en el Tema B (cc. 146-153).

TEXTURA

La textura en este movimiento es muy cambiante. Al principio la textura es de melodía acompañada. Posteriormente, en la sección 2, aparece un bajo melódico y una melodía en la voz aguda mientras el clarinete hace una especie de acompañamiento.

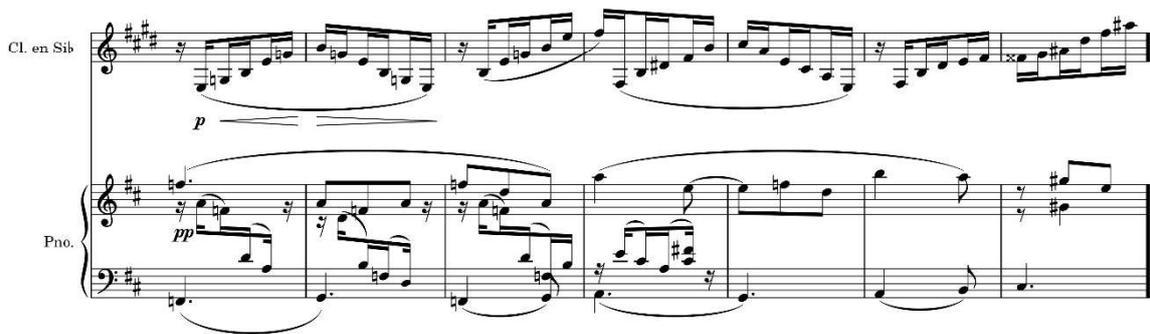
Melodía acompañada (cc.12-17).



Clarinete en Sib

Piano

Bajo melódico (cc.45-51).



Cl. en Sib

Pno.

Ilustración 36. Ejemplo de melodía acompañada (cc.12-17) y de bajo melódico (cc.45-51).

Después, en la sección 4, se vuelve a la textura de melodía acompañada en la cual el piano acompaña la melodía del clarinete solista, y se mantiene esta textura hasta el final del *Tema B* cuando se salta al compás 13 y se repite los mismos cambios de textura anteriormente mencionados al principio.

ARMONÍA

La tonalidad principal de este movimiento es Re M, es decir, el tono de la subdominante de La M, tonalidad utilizada en el primer movimiento. Además, se pueden observar muchos recursos mencionados en el anterior movimiento.

En la introducción se puede ver el uso de acordes en segunda inversión, de hecho, el primer acorde ya está en esta inversión y, además, forma un poliacorde.

Re M Poliacorde de V y III

A musical score for piano in 3/8 time, key of D major. The title is 'Re M Poliacorde de V y III'. The score consists of two staves. The right hand has a melodic line with eighth notes and some slurs. The left hand has a bass line with chords and some slurs. There are dynamic markings like 'f' and 'V'. At the end of the piece, there is a box labeled 'Acorde por 4ª'.

Ilustración 37. Introducción con acordes en segunda inversión (rojo) y acordes formados por cuartas (azul).

En el inicio de la sección 1 se pueden observar una serie de recursos: el uso de cromatismos, el uso de una nota pedal de dominante y un acorde de 5ª aumentada. Todo esto consigue una sonoridad especial que ayuda a el carácter de este movimiento.

5ª A Cromatismos

A musical score for piano in 3/8 time, key of D major. The title is '5ª A Cromatismos'. The score consists of two staves. The right hand has a melodic line with chromaticism. The left hand has a bass line with a dominant pedal point (V) and some chords. There are dynamic markings like 'f'.

Pedal de dominante (V)

Ilustración 38. Ejemplos de recursos utilizados al inicio de la sección I (cc.13-17).

En la sección 5 se puede observar el uso de una serie dominantes en diferentes tonalidades vecinas.

Si m

A musical score for piano in 3/8 time, key of D major. The title is 'Si m'. The score consists of two staves. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand has a bass line with a series of dominant chords. There are dynamic markings like 'f'.

I IV V de Do M V de Mi m V de La m V 7de Do M

Ilustración 39. Serie de dominantes en tonos vecinos (cc.92-97).

Finalmente, se puede ver el uso de cromatismos en la melodía y en el acompañamiento al mismo tiempo, lo que crea una sensación de inestabilidad tonal. En el caso de la melodía, está estructurada en motivos de un compás y cada motivo empieza medio tono por debajo. El acompañamiento también se estructura en motivos de dos compases, un modelo y sus imitaciones una segunda por debajo.

Clarinete en Sib

Piano

Modelo

Imitación 1

Imitación 2

Ilustración 40. Ejemplo de uso de cromatismos en la melodía y el acompañamiento (cc.237-242).

3.4 Tercer Movimiento

FORMA

El tercer movimiento está constituido formalmente por un tema y tres variaciones de diferentes tipos y una coda final. En las variaciones se transforma el tema en otros motivos elegidos por el compositor con texturas y tonalidades diferentes. Las variaciones pueden alterar aspectos como la melodía, el ritmo, la armonía o la textura, pero siempre conserva la esencia o algún elemento reconocible del tema original.

El tema y variaciones se remonta a la música renacentista y barroca, aunque alcanzó gran popularidad durante el periodo clásico con compositores como Haydn, Mozart y Beethoven, quienes exploraron esta estructura formal tanto en obras para solistas como en música de cámara y sinfonías. Durante el Romanticismo, con la perfección instrumental y la creación de varias escuelas virtuosísticas, las variaciones adquirieron mayor complejidad y se utilizaron para expresar emociones más profundas. Jean Françaix utiliza esta forma en su obra *Tema y Variaciones* para clarinete y piano.

En este caso, el movimiento empieza con una introducción hasta el compás 12. Esta introducción empieza con el clarinete *a capella* y a partir del tercer compás se convierte en una melodía acompañada de polifonía por parte del piano. Posteriormente, en el compás 13

empieza el Tema estructurado con motivos de dos compases, recordando la característica clásica. La primera variación se extiende del compás 29 al 44 y se presenta una variación melódica con más movimiento con el uso de quintillos, en la que el clarinete interviene de una forma más virtuosística.

La segunda variación empieza en el compás 45 y hay un cambio de textura en la que establece la función melódica en la parte grave, dándole una calidez especial a la melodía, y el clarinete pasa a un segundo plano con el acompañamiento. En la tercera variación, que se prolonga desde el compás 55 al 70, la melodía con la que acompaña el clarinete se fragmenta con el uso del contratiempo. En esta variación rítmica se utilizan notas a contratiempo y semitrinos adornándolas.

Finalmente, en el compás 71 empieza la coda que se extiende hasta el final del movimiento, con la cual concluye el Tema y aparecen motivos nuevos con cromatismos para cerrar este movimiento.

Grupos Temáticos	Intro.	Tema	Var. 1	Var. 2	Var. 3	Coda
Compás	1 al 12	13 al 28	29 al 44	45 al 54	55 al 70	71 al 93

Tabla 3. Forma de Tema y variaciones del tercer movimiento.

RITMO

En el tercer movimiento el ritmo predominante es el vals lento, aunque a veces esta adornado, el ritmo de vals prevalece durante todo el movimiento. En la primera variación el clarinete acompaña con el uso de cinquillos. Después, en la segunda variación, el clarinete acompaña al piano utilizando fusas, con lo que va aumentando la dificultad técnica con notas más rápidas. Finalmente, en la tercera variación, el clarinete acompaña al piano con una melodía entrecortada con el uso del contratiempo y semitrinos.

The image displays a musical score for Clarinet in B-flat and Piano. It is divided into four sections: 'Tema', 'Primera Variación', 'Segunda Variación', and 'Tercera Variación'. The 'Tema' section features a simple melodic line with arpeggios and some chromaticism, marked *pp*. The 'Primera Variación' shows the piano playing a more complex accompaniment while the clarinet plays a melodic line with trills and chromaticism, also marked *pp*. The 'Segunda Variación' and 'Tercera Variación' continue this pattern, with the piano providing a steady accompaniment and the clarinet playing more intricate melodic lines with trills and chromaticism.

Ilustración 41. Ritmo en el tercer movimiento.

MELODÍA

En el Tema, la línea melódica muy simple con arpeggios, alguna nota de paso y algún floreio. En la primera variación, la melodía aparece en el piano y el clarinete hace el acompañamiento con una especie de contrapunto adornado con algunos cromatismos

The image shows two musical excerpts from the 'Tema' section. The first excerpt is a single melodic line in treble clef, marked *pp*, showing a sequence of notes with a slur over the first four notes. The second excerpt is another melodic line in treble clef, also marked *pp*, showing a sequence of notes with a slur over the first four notes. Both excerpts illustrate the structure of the melody in two-measure motifs.

Ilustración 42. Melodía en el Tema estructurada en motivos de dos compases (cc.13-22).



Ilustración 43. Acompañamiento del clarinete en la primera variación con tresillos, quintillos y fusas (cc.29-40).

En la segunda variación la melodía vuelve al clarinete y el registro utilizado le da un color más oscuro y cálido ayudando al carácter lírico, introspectivo y melancólico.



Ilustración 44. Melodía en la segunda variación (cc.45-50).

Por último, en la tercera variación el clarinete acompaña al piano con una melodía fragmentada con el uso del contratiempo y figuraciones cortas, las cuales están ornamentadas.



Ilustración 45. Melodía fragmentada en la tercera variación (cc.55-60).

TEXTURA

En todo el movimiento la textura es de melodía acompañada en la cual la voz del bajo siempre acompaña a la melodía con un ritmo de vals. El acompañamiento lo interpreta tanto el piano como el clarinete, como se puede ver en la tercera variación en la cual el clarinete y la voz del bajo acompañan a la melodía hecha por la mano derecha del piano. Además, se puede observar algunos cambios en la melodía acompañada en las diferentes variaciones, como se trata en el apartado del ritmo y se puede ver en la Ilustración 46.

Clarinete en Sib

Piano

Ilustración 46. Melodía acompañada con el acompañamiento del clarinete (cc.55-60).

ARMONÍA

El tercer movimiento está en la tonalidad de Mi m. En la introducción se observa el uso de acordes de 7ª y 9ª, incluso con alguna nota alterada, lo que da una sonoridad especial introduciendo disonancias en la armonía.

ppp

p

**V
con el Fa rebajado**

Ilustración 47. Acordes de 7ª y 9ª en la introducción (cc.3-6).

En la coda se utiliza el recurso de la nota pedal de tónica hasta el final del movimiento, lo que, a pesar de la armonía utilizada encima de la nota pedal, da una sensación de estabilidad tonal.



Ilustración 48. Ejemplo de nota pedal de tónica (cc.71-82).

Además, Françaix utiliza la tercera de picardía en el último acorde del movimiento. La tercera de picardía es un recurso armónico utilizado principalmente en el período barroco y renacentista. Se trata de una técnica en la que una pieza en modo menor finaliza con un acorde de tónica mayor en lugar de menor, con la alteración elevando un semitono la tercera del acorde final. La tercera de picardía aporta una sensación de sorpresa, brillo o resolución inesperada y genera un contraste emocional al finalizar una obra melancólica o introspectiva en modo menor con un acorde que suena más luminoso o esperanzador.



Ilustración 49. Tercera de picardía en los tres últimos compases (cc.90-93).

3.5 Cuarto Movimiento

FORMA

La estructura formal de este movimiento es un rondó de cinco secciones en el que entre el estribillo o *Tema A* se va intercalando un tema nuevo. Los orígenes del rondó se remontan a las formas poético-musicales medievales y renacentistas, como el *rondeau* francés. Evolucionó en el período barroco con compositores como Bach y Couperin, que la usaron en suites y danzas.

En el Clasicismo, la forma rondó alcanzó su plenitud estructural, siendo popular en los movimientos finales de obras de Mozart, Haydn y Beethoven. Durante el Romanticismo, ganó libertad expresiva y complejidad, como en el *Rondó Capriccioso* de Mendelssohn. Incluso en el siglo XX, compositores como Ravel y Prokofiev la reinterpretaron, mostrando su versatilidad y atractivo duradero.

En este caso se trata de un rondó de cinco secciones con la estructura formal de A-B-A'-C-A'', aunque después del *Tema B* y el *Tema C* aparecen *Cadenzas* que enlazan otra vez con el *Tema A*. Este movimiento empieza con una pequeña introducción los cuatro primeros compases. Posteriormente, aparece el *Tema A* que se extiende hasta el compás 57 y se alternan la melodía entre el clarinete y el piano. En el compás 58 empieza el *Tema B*, el cual contrasta con el anterior sobre todo en el carácter. Además, se juega con la polimetría con el uso de un compás binario con subdivisión binaria por parte del clarinete y de subdivisión ternaria por parte del piano en algunos momentos. Este *Tema B* desemboca en la *Cadenza* que se extiende del compás 114 al 145.

Después, aparece la recapitulación del *Tema A* con algunos cambios, por eso, se considera el *Tema A'*. Durante este fragmento solo toca el piano, y el clarinete interviene en el compás 166. Esta sección tiene un carácter más circense y payasesco. En el *Tema C* aparecen motivos que recuerdan a los movimientos anteriores, como, por ejemplo, al principio de este tema, en los compases 188 al 192 aparece el *motivo a* del primer movimiento.



Ilustración 50. Motivo a del primer movimiento en el cuarto movimiento (cc.188-192).

Después aparece una pequeña *cadenza* que abarca del compás 205 al 215 y desemboca, al igual que la anterior *Cadenza*, en el *Tema A''*, el cual lo interpreta solo el piano. Finalmente, aparece una *coda* del compás 231 al 243 que termina con un final muy enérgico y conclusivo.

Grupos temáticos	Intro.	A	B	<i>Cadenza</i>	A'
Compases	1-4	5-57	58-113	114-145	146-185

Grupos temáticos	C	<i>Cadenza</i>	A''	Coda
Compases	186-204	205-215	216-230	231-243

Tabla 4. Estructura formal del cuarto movimiento.

RITMO

En el *Tema A* aparece una polirritmia, ya que la melodía está en un compás de 6/8 y el acompañamiento, aunque está escrito en 6/8 tiene una acentuación de subdivisión binaria, aunque también la melodía se puede pensar con una subdivisión binaria, ya que cuadra perfectamente con los acentos de los compases 6 y 7, como se puede observar en la Ilustración 51.

Ilustración 51. Polirritmia en el Tema A (cc.5-8).

Este motivo rítmico termina cuando aparece el *Tema B*, en el compás 58. En este tema aparece un ostinato rítmico entre los compases 66 y 73, en el que la acentuación rítmica es propia de un compás de subdivisión binaria, y el acento estaría en el contratiempo.

Ilustración 52. Ostinato rítmico (cc.66-74).

Posteriormente, aparece otra polirritmia en la parte del piano en la que el bajo está en 6/8 y la voz superior tiene una figuración de compás binario de subdivisión binaria.

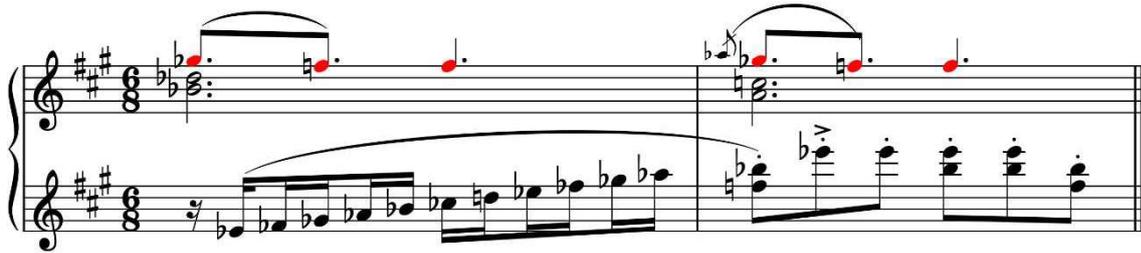


Ilustración 53. Polirritmia a partir del compás 86.

Después en el *Tema A'* vuelve la polirritmia que se puede ver en la Ilustración 51, hasta que cambia el compás a 4/4 en el compás 164. Seguidamente, en el compás 168 vuelve a cambiar el compás a 6/8 y también vuelve la polirritmia de 3/4 y 6/8 que se puede observar en la Ilustración 51.

Con el cambio de compás a 4/4 en el compás 170, aparece otra polirritmia en la melodía en los compases 172 y 176, en el que se puede interpretar como un compás de 8/8, el cual es un compás de amalgama, y, en este caso la acentuación lo dividiría en 3/8+3/8+2/8.

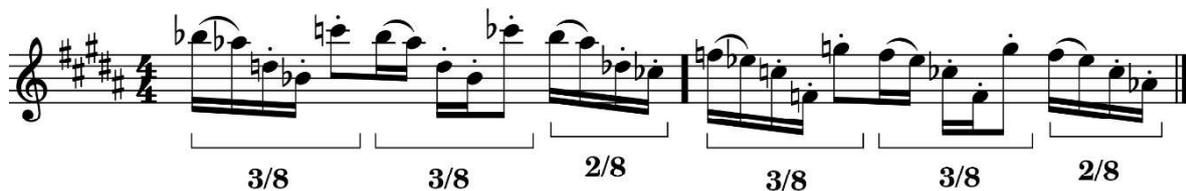


Ilustración 54. Polirritmia en la melodía (cc. 172 y 176).

Finalmente, en los compases 240 y 241 aparece en el acompañamiento un motivo rítmico que es el mismo que la variación 1 del motivo rítmico del primer movimiento, pero por augmentación, como se puede observar en la Ilustración 55.



Ilustración 55. Motivo rítmico (cc.240-241).

MELODÍA

En cuanto a la melodía, se caracteriza por el uso de cromatismos, y, además, aparecen dos motivos principales: el *motivo a* y el *motivo b*, los cuales son los generadores de la melodía en todo el movimiento.

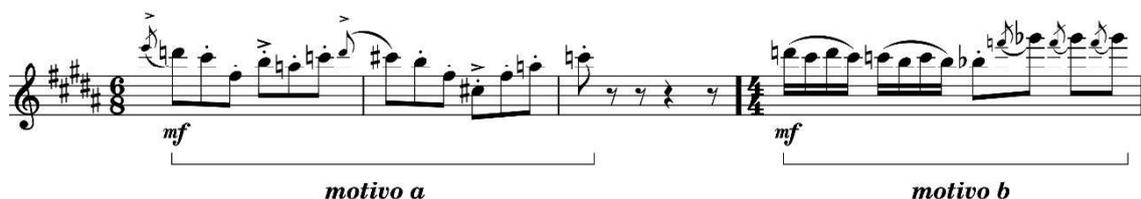


Ilustración 56. Motivo a (cc. 21-23) y motivo b (c.166).

Los dos motivos tienen un carácter similar, aunque el *motivo a* aparece sobre todo antes de la primera *Cadenza*, y el *motivo b* aparece después de la *Cadenza* cuando cambia el compás a 4/4, con lo que la melodía se puede estructurar con el uso de estos dos motivos.

Además, aparece el *motivo a* del primer movimiento en el *Tema C*, en el acompañamiento en los compases 186-187 y en la melodía en los compases 188-189 y 191-192, con el cual le da un sentido cíclico a la obra.

TEXTURA

El movimiento empieza con una textura de melodía acompañada por polifonía durante todo el *Tema A*. En el *Tema B* el acompañamiento realiza ostinatos rítmicos, como se puede observar en la Ilustración 57, aunque a partir del compás 76 vuelve al acompañamiento anterior.

Musical notation for Clarinet in Bb and Piano. The Clarinet part is in 6/8 time, marked 'mf', and features a melodic line with slurs and accents. The Piano part is in 6/8 time, marked 'mp', and consists of a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The piano part has a steady eighth-note pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

Ilustración 57. Melodía acompañada (cc.5-8).

Además, entre los compases 178 y 183 aparece el motivo *b* utilizando la imitación, formando un canon entre el clarinete y la voz superior del piano. Después, en el *Tema C* se vuelve a la melodía acompañada por un bajo ostinato, aunque en el compás 195 vuelve a aparecer la melodía en canon. Finalmente, en el fragmento del compás 237 al 239 se realiza un canon con el *motivo b*. Posteriormente, el movimiento concluye con una melodía arpegiada acompañada de un motivo rítmico.

The image displays three systems of musical notation for Clarinet in B-flat (Cl. en Sib) and Piano (Piano). The first system shows measures 178 and 179. The second system shows measures 180 and 181, with dynamics markings *mp* and *p*. The third system shows measures 182 and 183. Red brackets above the piano staves and blue brackets below the piano staves indicate the canon between the two instruments. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

Ilustración 58. Canon con el motivo *b* (cc.178-183).

ARMONÍA

En este movimiento se pueden observar muchos recursos armónicos propios del estilo neoclásico que también son utilizados, junto a otros, para conseguir la sonoridad característica de la música de Françaix.

Este movimiento se encuentra en la tonalidad principal de la obra, que es La M. La música de Françaix se caracteriza por el uso de la disonancia. Por ejemplo, aparecen clústers en los compases 8, 11 y 56, los cuales son utilizados para crear tensión, como por ejemplo el clúster del compás 8 tiene una función de dominante y crea una semicadencia al final de la pregunta en la primera frase.

Función de dominante

The image shows three measures of a piano score. Measure 8 (c.8) features a cluster of notes in the right hand, with some notes highlighted in red. Measure 11 (c.11) continues this cluster. Measure 56 (c.56) shows a similar cluster with a different voicing. The score is in a key with three sharps (F#, C#, G#).

Ilustración 59. Ejemplos de clústers (cc.8,11 y 56).

Otro recurso que se utiliza es la armonía alterada con el uso de notas añadidas creando tensión armónica con la disonancia, como por ejemplo en los compases 9 y 38 se añade un sol al acorde, como se puede observar en la Ilustración 60. Además, se añade un *sib* a un acorde de 6ª aumentada alemana del compás 49, con lo que crea un acorde muy disonante.

Sol añadido

The image shows three measures of a piano score. Measure 9 (c.9) and measure 38 (c.38) show chords with notes highlighted in blue, indicating the addition of a G note. Measure 49 (c.49) shows a chord with notes highlighted in red and blue, indicating the addition of a Bb note to a German augmented sixth chord. The score is in a key with three sharps (F#, C#, G#).

**6ª A Alemana
(3ªM-5ªJ-6ªA)+Sib**

Ilustración 60. Ejemplos de notas añadidas al acorde para crear disonancias.

El uso de poliacordes también aparece en este movimiento, como por ejemplo los poliacordes que aparecen en los compases 43 y 85. Además, aparecen acordes formados por cuartas, por ejemplo, en los compases 77 y 114.

Poliacordes **Acordes formados por 4^{as}**

The musical score is in 6/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It is divided into two sections. The first section, titled 'Poliacordes', consists of two measures. The first measure (c.43) features a G7 chord in the right hand and a bass line starting on E. The second measure (c.85) features a C7 chord in the right hand and a bass line starting on Bb. The second section, titled 'Acordes formados por 4^{as}', consists of two measures. The first measure (c.77) shows a complex four-note chord in the right hand and a bass line. The second measure (c.89) shows a four-note chord in the right hand with a 'pp' dynamic marking and a bass line.

Ilustración 61. Ejemplos de poliacordes y de acordes formados por cuartas.

Finalmente, Françaix usa el cromatismo en los compases 75 y 80, con lo que crea una inestabilidad tonal.

The musical score is in 6/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It shows two measures of chromaticism. The first measure (cc.75-76) features a bass line with a chromatic descent: G#4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The second measure (cc.80-81) features a bass line with a chromatic ascent: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G#4.

Ilustración 62. Ejemplo de cromatismos (cc.75-76 y 80-81).

4. ANÁLISIS TÉCNICO

4.1 PASAJES TÉCNICOS Y POSIBLES EJERCICIOS

En el *Concierto para clarinete* de Jean Françaix, el compositor explora una amplia gama de recursos técnicos y expresivos del clarinete, exigiendo al intérprete agilidad, precisión y control dinámico. Este concierto, caracterizado por su ingenio rítmico y su ligereza melódica, desafía al clarinetista a dominar una variedad de pasajes técnicos que incluyen rápidas escalas, arpeggios complejos, saltos interválicos amplios, articulaciones exigentes y un amplio espectro dinámico desde *pianissimo* a *fortissimo*. Además de los desafíos de técnica muy depurada, la obra requiere una ejecución musicalmente expresiva y con un estilo refinado, fiel al carácter humorístico y elegante de Françaix.

En este apartado se ofrece una selección de las secciones técnicamente más exigentes del concierto y se sugieren ejercicios prácticos para abordar estos retos. De cada movimiento se ha seleccionado el pasaje de más dificultad y se plantean ejercicios para intentar facilitar la correcta interpretación de estos pasajes.

4.1.1 Primer Movimiento

En el primer movimiento hay muchos pasajes con gran dificultad técnica. Se ha seleccionado el fragmento desde el compás 171 al 173 para plantear un posible ejercicio para intentar mejorar la claridad y fluidez de este pasaje.



Ilustración 63. Pasaje técnico difícil (cc.171-173).

Este pasaje tiene una gran dificultad técnica debido a la difícil digitación con una velocidad tan alta. Para asegurar el pasaje y mejorar la fluidez de la digitación se ha planteado un ejercicio en el cual se hacen unas variaciones rítmicas sobre este fragmento alargando cada

vez una nota del grupo de cuatro notas. Este ejercicio se puede entender mejor con los siguientes ejemplos:



Ilustración 64. Ejercicio alargando la primera nota del grupo.



Ilustración 65. Ejercicio alargando la segunda nota del grupo.



Ilustración 66. Ejercicio alargando la tercera nota del grupo.



Ilustración 67. Ejercicio alargando la cuarta nota del grupo.

En este ejercicio se aconseja practicarlo bastante lento y progresivamente aumentar el *tempo* a medida que se vaya controlando el pasaje. Después, se vuelve a tocar el fragmento original y se escuchan las mejoras interpretativas. Se debe practicar este ejercicio hasta que el pasaje se interprete de manera fluida y clara.

4.1.2 Segundo Movimiento

El segundo movimiento no tiene tanta dificultad técnica como el primero, aun así, el fragmento de los compases 101 al 105 es bastante complicado y tedioso debido a la digitación. Para no dificultar la digitación se recomienda que el *si*⁴, el *si*^{#4}, el *do*⁵ y el *do*^{#5} se toquen con la mano derecha ya que es más sencillo y así se puede mejorar la fluidez de este pasaje.



Ilustración 68. Fragmento de los compases 101 al 105.

Para intentar mejorar la interpretación de este pasaje se realizarán los siguientes ejercicios:

En el primer ejercicio se hace una variación rítmica que se trata de tocar la primera nota como si fuera una semicorchea con puntillo y la segunda una fusa, como se puede ver en el siguiente ejemplo:



Ilustración 69. Ejercicio tocando la primera nota con puntillo.

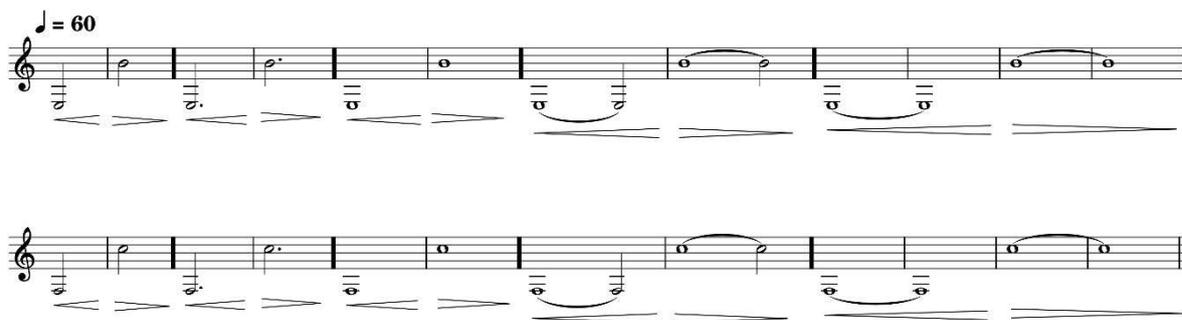


Ilustración 72. Ejercicio para aumentar la capacidad pulmonar y el control del aire.

En este caso, el ejercicio se realiza con doceavas, aunque se puede realizar con quintas, octavas o cualquier intervállica. Se debe comenzar cada *crescendo* lo más *piano* posible y hacer un *crescendo* hasta lo más *forte* posible y posteriormente hacer un *diminuendo* hasta lo más *piano* posible, y realizándose en todas las notas del ámbito del clarinete. Además, este ejercicio es bueno para controlar la afinación y el timbre en las diferentes dinámicas.

4.1.4 Cuarto Movimiento

El fragmento escogido en este movimiento es similar al del segundo movimiento. Este fragmento se encuentra entre el compás 193 y el 195. La velocidad es una gran dificultad para la interpretación de este fragmento ya el movimiento tiene un *tempo* de negra con puntillo = 126-132.



Ilustración 73. Pasaje de los compases 193 al 195.

Para mejorar la claridad de este fragmento se propone un ejercicio el cual consiste en realizar un cambio en la acentuación realizando un acento en cada principio de ligadura en modo de apoyo.



Ilustración 74. Ejercicio con acentos.

También, en lugar de acentos, se pueden realizar un alargamiento de la primera nota de cada ligadura mediante *tenutos* o con puntillos como en el ejemplo del segundo movimiento.



Ilustración 75. Ejercicio con tenutos.



Ilustración 76. Ejercicio con puntillos

Estos ejercicios se deben practicar de lento a rápido siempre teniendo en cuenta la claridad del pasaje antes de subir el *tempo*. En el caso de que no se escuche con claridad el pasaje, se debe disminuir el *tempo* y seguir practicándolo hasta que se consiga interpretar el pasaje con más fluidez y claridad.

4.2 DIGITACIONES ALTERNATIVAS

En esta obra hay muchos pasajes en los cuales se pueden utilizar digitaciones alternativas, ya sea para mejorar la fluidez, la afinación o el color tímbrico. En este apartado se van a recomendar estas diferentes digitaciones, aunque depende mucho de cada clarinete y de cada clarinetista, ya que aspectos como el color o la afinación pueden variar.

4.2.1 Primer Movimiento

En el primer movimiento hay diferentes fragmentos en los cuales se deben utilizar digitaciones alternativas. Por ejemplo, en el cuarto tiempo del compás 18 aparece el *fa#6*, el cual se recomienda hacer con la digitación que se puede observar en la Ilustración 77. Esta digitación está más afinada y tiene un timbre más grande y rico en armónicos que la digitación estándar, lo que consigue un color más homogéneo logrando mayor igualdad sonora. Además, esta digitación también se puede utilizar en el compás 38, 46, 64 y 137.

The image shows a musical score for a clarinet part in G major, 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system contains measures 18-19, 38, and 46. The second system contains measures 64, 136-137, and a final measure marked 'f tenuto'. A clarinet fingering diagram is shown to the right of the score, with a red dot on the key for the F#6 note.

Ilustración 77. Digitación alternativa del Fa#6.

Posteriormente, en el compás 54 se recomienda una digitación alternativa para el *sol#6*, debido a la dinámica *pianissimo*, ya que con la digitación estándar es muy difícil conseguir un buen *legato* entre el *la5* anterior y este *sol#6*. Con la digitación que se puede observar en la Ilustración 78, se consigue un buen *legato* en *pianissimo* y, además, tiene una mejor afinación y color más homogéneo que la digitación estándar.

The image shows a musical score for a clarinet part in G major, 4/4 time. It features a single measure, measure 54, which is a long note with a slur over it. A clarinet fingering diagram is shown to the right of the score, with a red dot on the key for the G#6 note.

Ilustración 78. Digitación alternativa del Sol#6.

Para la fluidez en la interpretación del compás 87, se recomienda una digitación alternativa para el *do#6*. Tiene una peor calidad sonora y una peor afinación que el *do#6* estándar, lo que puede llegar a afectar a la homogeneidad sonora, pero, debido al rápido *tempo* en este fragmento no se llega a apreciar y, además facilita la fluidez, ya que la nota anterior es el *si5* y simplemente se necesita retirar el dedo del agujero del *fa* para realizar esta digitación alternativa, como se puede observar en la Ilustración 79.

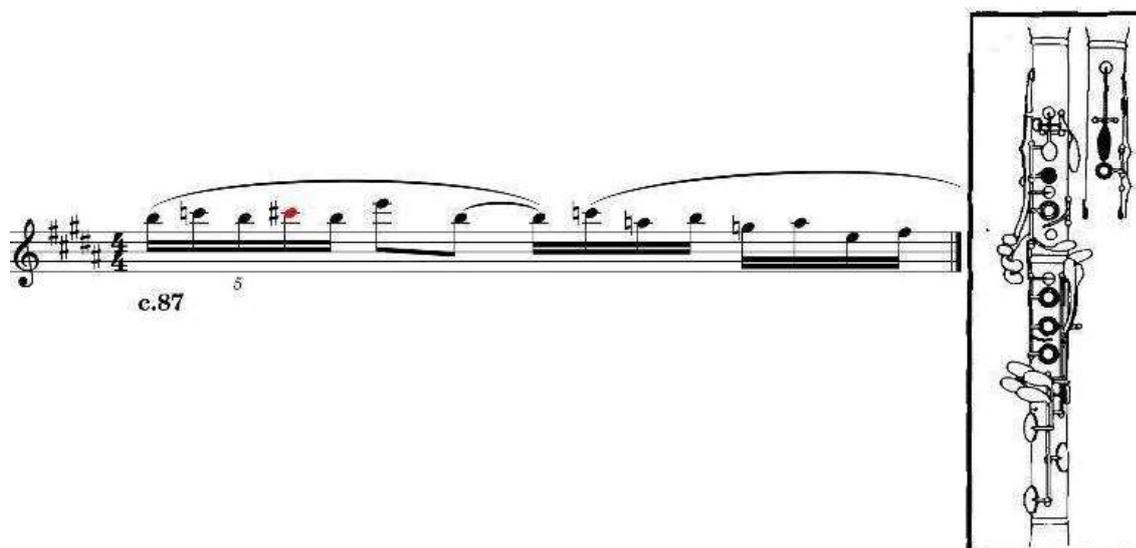


Ilustración 79. Digitación alternativa del *Do#6*.

Un caso similar ocurre en el compás 91, ya que es una variación del compás 87. En este se recomienda una digitación alternativa para el *re#6* y el *mi6*, ya que también debido a la alta velocidad, no se puede ejecutar fluidamente con las digitaciones estándar. Como se puede observar en la Ilustración 80, la digitación recomendada para el *re#6* es igual que la estándar de *do#6* pero añadiendo la llave 10 (llave del *la*), y la digitación recomendada para el *mi6* es igual que la estándar, pero quitando la llave 4, ya que la alta velocidad dificulta realizar la digitación estándar.

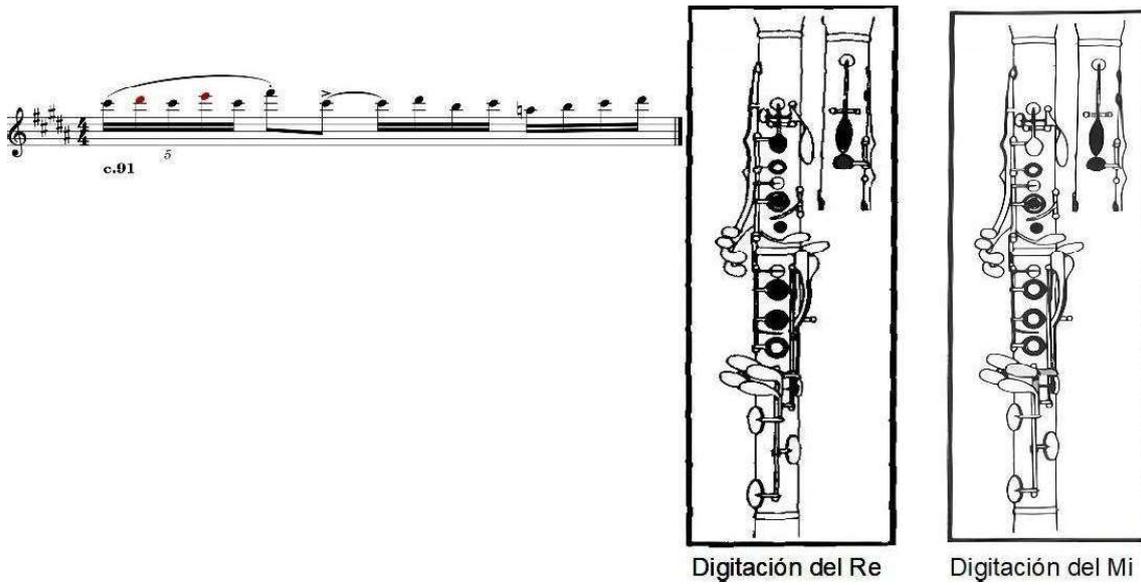


Ilustración 81. Digitación alternativa para el Mib4 y el Sib5.

4.2.2 Segundo Movimiento

En este movimiento también aparecen diferentes fragmentos que requieren el uso de digitaciones alternativas. Por ejemplo, en el compás 72 y en su repetición en el compás 78, se recomienda utilizar diferentes digitaciones para el *si^b5* y el *mi^b6*, ya que con la digitación estándar es muy difícil lograr el paso del *mi^b6* al *re[#]5*. Además, debido al cambio de digitación del *mi^b6*, se necesita cambiar también la digitación del *si^b5* para mejorar la fluidez del pasaje. Como se puede observar en la Ilustración 82, con estas digitaciones solo se necesita cambiar la digitación de la mano izquierda, ya que la digitación de la mano derecha es la misma, y después se puede ejecutar mejor el paso al *re[#]5*. Además, la digitación alternativa del *mi^b6* se puede utilizar también en el compás 84, ya que facilita el paso entre el *mi^b5* y el *mi^b6*, y es la alternativa que logra una mejor afinación y un mejor timbre.

lograr con la digitación estándar de *si5* y el uso de la llave 10 bis. Este trino también se puede lograr con la digitación estándar de *si5* y retirando el dedo del orificio del *fa* o pulgar, aunque tiene una sonoridad más estrecha y estridente que la digitación recomendada en la Ilustración 84.

Finalmente, el trino de *lab5* a *sib5* se puede realizar retirando el dedo del orificio del índice izquierdo, como se puede observar en la Ilustración 84. Esta digitación es muy sencilla y ágil, por lo que es la más apropiada para realizar el trino.



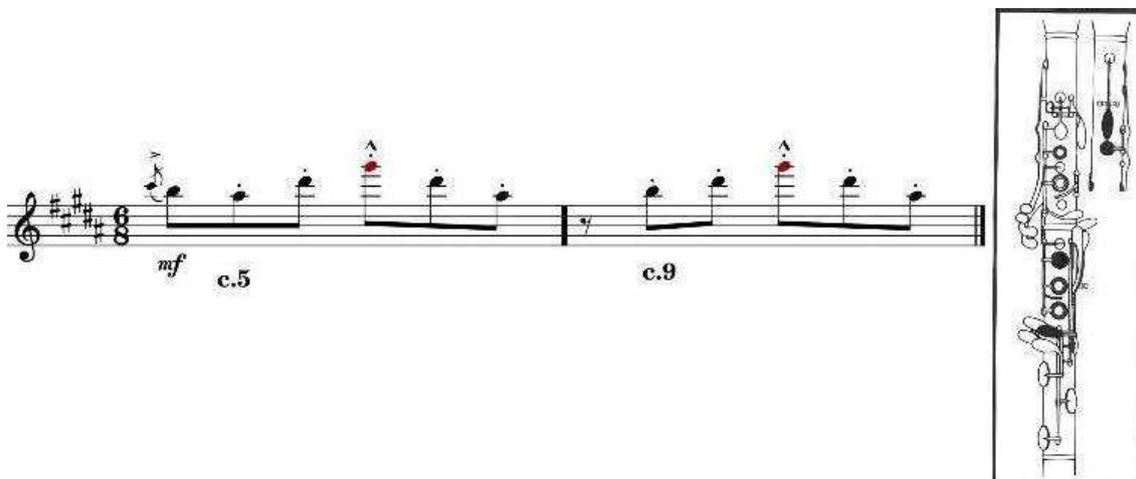
Ilustración 84. Digitaciones para los trinos de los compases 41 y 42.

4.2.4 Cuarto Movimiento

Este movimiento es *Allegriissimo* con un *tempo* de negra con puntillo igual a 126-132, por lo que se necesitan digitaciones alternativas para facilitar la fluidez de los diferentes pasajes, y, aunque muchas de las digitaciones recomendadas no tengan un timbre y afinación óptimos, a causa de su *tempo* tan rápido no se llegan a apreciar estos aspectos.

La primera digitación alternativa recomendada es para el *sol#6* en los compases 5 y 9, ya que, debido a la nota anterior que es un *re#6*, la digitación estándar del *sol#6* no se puede

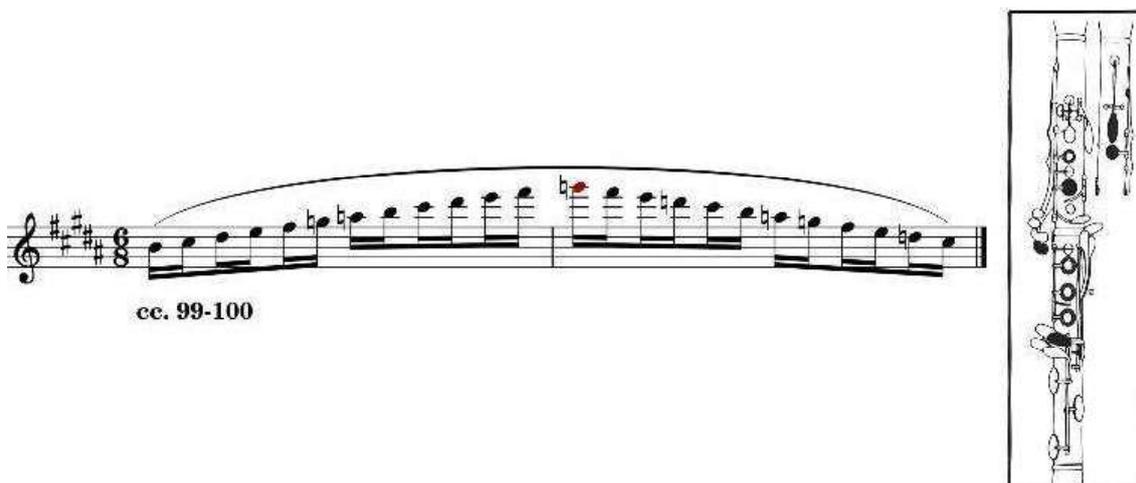
realizar con fluidez. Por eso, se recomienda utilizar la digitación que se puede observar en la Ilustración 85.



The illustration shows a musical staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/8 time signature. The music is marked *mf*. It consists of two measures, labeled 'c.5' and 'c.9'. The notes are: G#4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C#5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G#4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). Red arrows point to the fingering for the G#4 notes in both measures. To the right is a vertical diagram of a clarinet with the left hand fingering for G#4 indicated by a red dot on the first finger.

Ilustración 85. Digitación alternativa para el Sol#6 de los compases 5 y 9.

En el compás 100 aparece un *sol*6 que requiere una digitación alternativa para garantizar la fluidez en la escala de semicorcheas. Esta digitación, que se puede ver en la Ilustración 86, es muy buena ya que solo hace falta añadirle la llave 7 al *fa*#6 anterior y después quitarla para el *fa*#6 posterior para seguir con la escala descendente.



The illustration shows a musical staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/8 time signature. The music is marked *cc. 99-100*. It consists of two measures, labeled 'cc. 99-100'. The notes are: G#4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C#5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G#4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). A slur covers the entire phrase. To the right is a vertical diagram of a clarinet with the left hand fingering for G#4 indicated by a red dot on the first finger.

Ilustración 86. Digitación alternativa para el Sol6 en el compás 100.

En el compás 120 aparece un *sol*b6 que se puede realizar con la digitación estándar, aunque para lograr una sonoridad más rica y llena se recomienda utilizar la digitación que aparece en la Ilustración 87.



Ilustración 87. Digitación alternativa para el Sol $b6$ del compás 120.

Posteriormente, en los compases 166, 170 y 174 aparecen acciaturas de *fa6* sobre el *solb6*. Para la realización de estos compases se recomienda utilizar la digitación alternativa para el *solb6* que se puede ver en la Ilustración 88. Debido a su *tempo* rápido, los defectos de esta digitación no se llegan a apreciar.

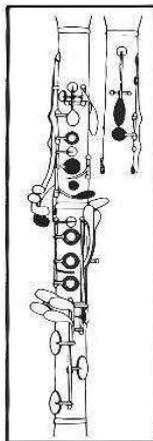
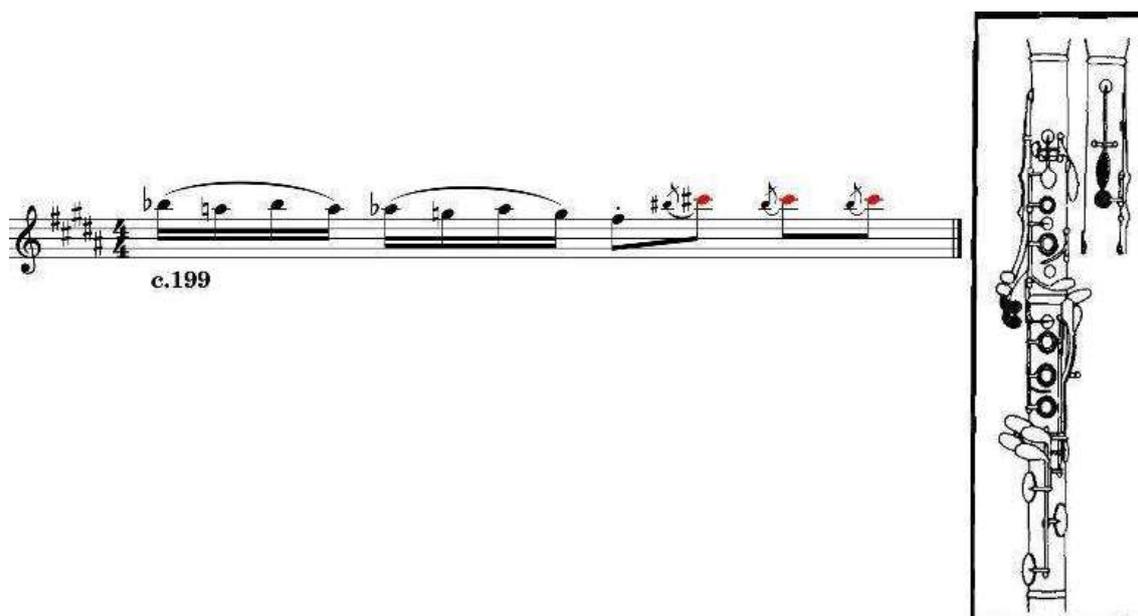


Ilustración 88. Digitación alternativa para el Sol $b6$ en los compases 166, 170 y 174.

Después, en el compás 199 aparece un caso similar al anterior. Para realización de este compás se recomienda una digitación para el *do#6*, ya que a causa del *si#5* previo, se puede utilizar fácilmente y tiene una emisión más fácil que la digitación estándar.



The image shows a musical staff for a clarinet in 4/4 time, starting at measure 199. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The notation includes a series of eighth notes with slurs and accents, and some notes with red dots indicating fingerings. To the right of the staff is a vertical diagram of a clarinet body with black dots and numbers indicating the fingerings for the notes in the passage.

Ilustración 89. Digitación alternativa para el Do#6 en el compás 199.

Finalmente, en los compases 201 y 202 aparecen las mismas *acciacaturas* que en los ejemplos anteriores, aunque en este caso aparece la nota enarmónica de *si#5* que es *do6*. Para estos compases se recomienda utilizar las digitaciones alternativas que se pueden ver en la Ilustración 89 para el *do#6*, y la digitación que se puede observar en la Ilustración 88 para el *fa#6*.



The image shows a musical staff for a clarinet in 4/4 time, starting at measure 201. The key signature has three sharps. The notation includes a series of eighth notes with slurs and accents, and some notes with red dots indicating fingerings. The staff ends with a double bar line.

Ilustración 90. Compases 201-202 con las notas que necesitan digitaciones alternativas.

4.3 DIDÁCTICA DE ESTUDIO DE LA OBRA

A la hora de enfrentarme a esta obra, me ha exigido un estudio muy riguroso de la técnica como el picado, el control del aire y de la embocadura, la afinación y los pasajes virtuosos. A continuación, expondré toda la metodología de estudio que he desarrollado a lo largo de la obra para poder abordarla de la manera más correcta posible.

En primer lugar, cuando decidí estudiar esta obra me adentré en ella escuchando diferentes versiones. Así, pude enriquecerme de sus diferentes gustos a la hora de interpretarla, para entonces crear mi propia versión. Entre las versiones que escuché se encuentran las versiones

de grandes clarinetistas como: Philippe Cupper, Jacques Lancelot o Kevin Spagnolo. Después, procedí a hacer una primera lectura lenta de la obra entera.

4.3.1 Primer Movimiento

1. Inicio hasta el número 3.

Abordé el estudio del primer movimiento a un tempo inicial de negra = 80. En el primer motivo, me centré en lograr un buen fraseo, dirigiéndolo hacia el *fa*, y en conseguir un *staccato* preciso en las notas descendentes, de forma que no obstaculizara la fluidez del picado ni afectara negativamente al fraseo. Hasta el número 3 (c.25), trabajé estos aspectos con especial atención, ya que, al aumentar el *tempo*, la ejecución del *staccato* se complica y puede perjudicar el fraseo general.

2. Compases 25–35 (número 3).

En el número 3, es fundamental apoyar cada inicio de ligadura para asegurar la estabilidad rítmica y destacar el ritmo intrínseco de los motivos. En el compás 31, recomiendo bajar la dinámica a *piano* y realizar un *crescendo* por terrazas hasta el compás 35, donde se indica una dinámica *forte*.

The image shows a musical score for a clarinet part, specifically measures 25 to 35. The music is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The score is divided into four staves. The first staff shows the beginning of the passage with a series of eighth notes and slurs. The second staff features a complex triplet pattern with a slur. The third staff continues the triplet pattern and includes dynamic markings *p* and *mp*. The fourth staff shows a series of eighth notes with dynamic markings *mf*, *f*, and *f*, and a red underline indicating a crescendo.

Ilustración 91. Ejemplo compases 25-35.

3. Articulación y dinámica (compases 35–42, números 4–5).

Entre el número 4 y el número 5, se debe diferenciar claramente el contraste entre las notas *staccato* y las *legato*, ya que algunas ligaduras finalizan con una nota *staccato* y otras no. En el compás 41 es importante tener en cuenta el ritmo, ya que existe una tendencia a frenar ligeramente el *tempo* y acortar la duración de la corchea.

4. Legato y portamentos (números 5–8).

En el fragmento comprendido entre el número 5 y el número 8, se debe lograr un buen *legato*, teniendo en cuenta los portamentos que aparecen. Recomiendo estudiar estos portamentos de forma aislada hasta conseguir una ejecución fluida, sin cortes ni acentos. Una vez controlados, se puede abordar el pasaje completo, manteniendo siempre la calidad del *legato*.

5. Motivos rítmicos y contrastes (número 8–9).

En el fragmento entre los números 8 y 9, es necesario diferenciar las células rítmicas con silencio de semicorchea respecto a los que tienen silencio de corchea. A un *tempo* más rápido, esta diferencia debe ser perceptible. Por lo tanto, conviene apoyar la primera nota del segundo tiempo, ya que el primer tiempo funciona como una anacrusa. En los compases 76 y 80, deben destacarse los acentos y el *crescendo*, ya que representan un contraste significativo con el resto del pasaje.

The image displays a musical score for a clarinet part, spanning measures 73 to 80. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *ff* (fortissimo). There are several slurs and accents (>) throughout the passage. The score is divided into three lines: the first line covers measures 73-76, the second line covers measures 77-80, and the third line shows the continuation of the melodic line with a final *ff* dynamic marking.

Ilustración 92. Ejemplo compases 73-80.

6. Calidad tímbrica y dirección (compases 82–86).

En los compases 82–83 y 85–86, es necesario cuidar la calidad sonora durante el *crescendo* hacia el *fortissimo*, evitando que el sonido se abra. A partir del compás 86, se debe tener en cuenta el *legato* y prestar atención a la dirección del fraseo en las notas *staccato*, que funcionan como anacrusas de los quintillos que les siguen.

7. Pasaje técnico (compases 103–107).

Se recomienda trabajar estos compases lentamente, utilizando digitaciones alternativas recomendadas en el apartado 4.2.1, con el objetivo de lograr claridad y fluidez a *tempo* real. Este pasaje es técnicamente exigente debido a los cambios rápidos de notas y a la dinámica *ppp*.



Ilustración 93. Pasaje técnico (cc.103-107).

8. Cadenza (desde compás 134).

Aunque la *cadenza* comienza en *piano*, el *staccato* debe ser muy corto, con dirección y sin perder fluidez, ya que se indica *In tempo*. En las escalas descendentes del compás 138, especialmente la marcada como *rapidissimo*, se deben apoyar los *mi* y asegurarse de que todas las notas de las distintas octavas sean audibles. Si no se consigue claridad, se recomienda reducir el *tempo* y aumentarlo progresivamente.

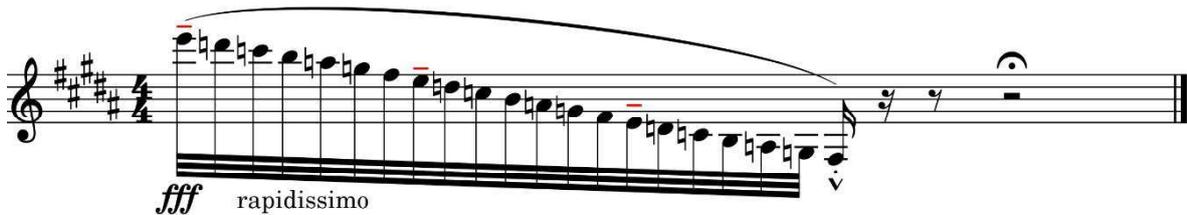


Ilustración 94. Escala descendente rapidissimo en la cadenza (c.138).

9. Grupetos y dificultades técnicas (compases 139–154).

En el pasaje marcado como *In tempo, ma a piacere*, los grupetos deben escucharse claramente sin comprometer el ritmo de las corcheas, que conforman un motivo característico recurrente en el movimiento. En los compases 151 y 153, aconsejo estudiar por separado los primeros y terceros tiempos, que presentan dificultades técnicas, y luego unir los compases completos prestando atención al fraseo.

10. Cadencia libre (compases 155–158).

Para el fragmento del compás 155 al 158, se recomienda comenzar con un tempo más lento y realizar un *accelerando* hasta el primer tiempo del compás 157, seguido de un *rallentando* hasta el compás 158. Esta interpretación, utilizada por varios clarinetistas, permite dotar a la *cadenza* de mayor musicalidad.



Ilustración 95. Fragmento del compás 155 al 158.

11. Fusas y precisión rítmica (compases 159–173).

En los compases 159 al 164, los grupos de fusas deben ejecutarse en *pianissimo* sin perder precisión rítmica, evitando que la dinámica desestabilice el *tempo*. En el compás 167, la digitación complica la ejecución, por lo que se aconseja apoyar la primera nota de cada grupo. Si no se logra claridad, es conveniente bajar el *tempo* para estudiarlo y aumentar progresivamente la velocidad. Además, los compases 171 al 173 deben estudiarse según lo indicado en el apartado 4.1.1 «Pasajes técnicos y posibles ejercicios».



Ilustración 96. Pasaje con dificultad técnica (c.167).

12. Final del movimiento (compases 201 hasta el final).

Se debe prestar especial atención a la estructura rítmica, ya que la dificultad de la digitación puede afectar la precisión. Dado que el clarinete se encuentra *a capella*, un error rítmico podría complicar la entrada del piano.

13. Revisión y práctica diaria.

En el estudio diario, se recomienda repasar todos los pasajes del movimiento de forma independiente comenzando a negra = 80 y aumentando progresivamente hasta alcanzar el *tempo* objetivo (negra = 120–126). Finalmente, se debe realizar una interpretación completa del movimiento, identificando los fragmentos de mayor dificultad para centrarse en ellos en futuras sesiones.

4.3.2 Segundo Movimiento

1. Estudio inicial y control del *staccato* (compases 1-39).

Se recomienda iniciar el estudio del segundo movimiento a un tempo reducido, aproximadamente negra con puntillo = 50, inferior al indicado en la partitura. Hasta el compás 39, es fundamental atender cuidadosamente a los cambios dinámicos para dotar de musicalidad al fragmento, así como cuidar el *staccato*, ya que si es excesivamente duro puede frenar el tempo o dificultar la emisión, afectando negativamente al fraseo general.

2. *Legato* y dificultad técnica (desde c.58 hasta el número 21).

En la intervención del clarinete en el compás 58, el *legato* debe estudiarse meticulosamente para evitar interrupciones en la línea melódica. Posteriormente, en el número 21, aparece un pasaje de gran dificultad técnica debido a la velocidad exigida. Para abordarlo, se recomienda utilizar digitaciones alternativas propuestas en el apartado 4.2.2 y trabajar el fragmento lentamente subdividiendo el compás y apoyando la primera nota de cada ligadura invirtiendo la acentuación rítmica. Esto permite lograr una mayor estabilidad rítmica y claridad sonora.

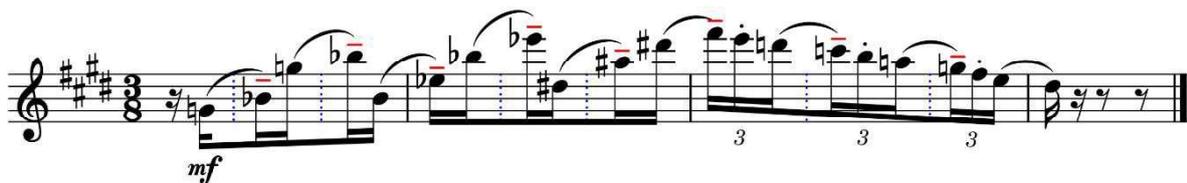


Ilustración 97. Ejercicio para mejorar el pasaje con dificultad técnica (cc.71-74).

3. Control sonoro en el registro sobreagudo.

A partir del compás 83, es importante cuidar la calidad del sonido en el registro sobreagudo, ya que el *crescendo* natural del pasaje puede inducir a una apertura excesiva del sonido. Este control es esencial para mantener la afinación y homogeneidad tímbrica.

4. Pasaje técnico y tratamiento del staccato (c.101 al número 24).

En el compás 101 se presenta un fragmento técnicamente complejo para el que se han propuesto ejercicios específicos en el apartado 4.1. Se recomienda seguir las pautas para optimizar su ejecución. Después, del número 23 al número 24, se recomienda, al igual que al principio del movimiento, tener en cuenta el *staccato* a la hora de estudiar este pasaje, ya que un *staccato* demasiado duro puede entorpecer el fraseo e incluso acentuar o errar la emisión de alguna nota.

5. Estudio del motivo rítmico del *Trío*.

El *Trío* introduce un motivo característico formado por un tresillo de semicorcheas en anacrusa seguido de una corchea a tiempo. Existe una tendencia a acentuar la corchea por encontrarse en tiempo fuerte, pero debe mantenerse ligera y corta, como indica el *staccato*. Es recomendable estudiar con detalle la primera aparición de este motivo, logrando una ejecución clara y estilísticamente adecuada para extrapolar el resultado al resto de apariciones.



Ilustración 98. Motivo característico del *Trío* (cc.146-148).

6. Control del tempo (número 28).

La reducción del motivo rítmico puede inducir una aceleración del tempo. Por ello, se sugiere incluso una ligera reducción del *tempo* real para asegurar una correcta ejecución. En el compás 210, algunos intérpretes optan por introducir una ligera separación entre el segundo y el tercer tiempo, ya que es aquí donde reaparece el motivo del tresillo.



Ilustración 99. Fragmento del compás 203 al 211 con la coma de respiración en el compás 210.

7. Emisión y afinación en el registro sobreagudo.

El número 30 se requiere un especial cuidado en la emisión de las notas sobreagudas. Una articulación excesivamente dura puede provocar fallos, mientras que una demasiado suave puede impedir que se perciba el cambio de articulación. Por lo tanto, se debe encontrar una buena articulación y conseguir que se diferencien claramente las primeras tres semicorcheas de las últimas tres más agudas, y, además, cuidar la calidad sonora en las notas sobreagudas para que no se abra el sonido y estén correctamente afinadas.

8. Consolidación del movimiento y práctica diaria.

Una vez trabajados los aspectos anteriores, en el estudio diario, se recomienda repasar de forma independiente los pasajes más exigentes del movimiento, comenzando desde un tempo de negra con puntillo = 50 y aumentándolo progresivamente hasta el *tempo* objetivo (negra con puntillo = 68-72). Una vez dominados, se podrá abordar una interpretación completa del movimiento con un control técnico y musical adecuados.

4.3.3 Tercer Movimiento

1. Control de la columna del aire y capacidad pulmonar.

Antes de abordar el estudio de este movimiento, se recomienda realizar ejercicios para mejorar la capacidad pulmonar y el control de la columna del aire. Esto se debe a que las frases largas en dinámica *pianissimo* requieren mantener una sonoridad estable, sin cortes ni pérdida de calidad. Entre los ejercicios propuestos, destaca el indicado en el apartado 4.1.3 (Ilustración 72), así como su variante arpegiada. Se pueden realizar muchos ejercicios diferentes, pero siempre teniendo en cuenta el control de la columna del aire, la relajación muscular y manteniendo el mayor tiempo posible el sonido para aumentar poco a poco la capacidad pulmonar.

2. Emisión inicial y fraseo.

Es fundamental trabajar la emisión de la primera nota, que debe ejecutarse en dinámica *pianissimo* con claridad y precisión desde el principio. Un buen control de la columna del aire facilitará el *legato*, el *crescendo* a *mp* y el *diminuendo* a *ppp*, manteniendo la calidad sonora y el control de la afinación. Dado que la afinación puede variar con los cambios dinámicos, especialmente al disminuir la dinámica o en las notas de garganta, se recomienda estudiar esta frase y el resto del movimiento utilizando el afinador.

3. Pasaje técnico.

En el número 31 aparece un pasaje técnicamente exigente, descrito también en el apartado 4.1.3, que se extiende durante diez compases. A *tempo* (negra con puntillo = 68–72), este fragmento demanda un gran control de la columna del aire para mantener el *legato* sin interrupciones. Se puede aplicar la técnica de respiración continua, o bien respirar discretamente entre el tercer tiempo del compás 20 y el primero del compás 21 si es necesario.



Ilustración 100. Frase larga con la coma de respiración (cc.13-22)

4. Legato y pianissimo.

En la frase iniciada en el compás 23 se debe cuidar el *legato* y mantener el *pianissimo*, al igual que durante todo el movimiento. En la tercera variación (número 34), se deben estudiar los trinos para asegurar fluidez sin interrumpir el fraseo, y ejecutar las corcheas *staccato* de forma muy corta para lograr un contraste claro con el *legato* anterior.

5. Precisión rítmica en quintillos.

A partir del compás 63, se presentan quintillos que requieren atención especial, particularmente aquellos ligados a la negra trinada anterior, ya que suelen provocar errores en la rítmica. Por eso, se debe estudiar este fragmento prestando mucha atención al metrónomo para lograr una gran precisión rítmica.



Ilustración 101. Fragmento con quintillos (cc.63-66).

6. Control de afinación en el cierre del movimiento.

En los últimos cuatro compases, se debe cuidar mucho la afinación, ya que debido a la dinámica de *ppp* se tiende a subir mucho la afinación respecto al piano. Además, para lograrlo se recomienda relajar la embocadura y mantener la columna de aire.

4.3.4 Cuarto Movimiento

1. Estudio inicial a *tempo* lento.

Este movimiento, al igual que el primero, presenta una alta dificultad técnica, por lo que requiere mucho tiempo y un buen planteamiento de estudio para lograr una correcta interpretación. Se recomienda iniciar el estudio a *tempo* lento (negra con puntillo = 60), ya que muchos pasajes contienen numerosas alteraciones y se deben controlar antes de aumentar la velocidad.

2. Articulación.

En la introducción, las notas *staccato* deben tocarse muy cortas para dejar una separación entre estas y las *acciacaturas* para que se escuchen con claridad. Hasta el número 36, se debe buscar una buena articulación, teniendo en cuenta no realizar un *staccato* muy duro en las notas sobreagudas, sobre todo las que tienen un acento, ya que puede dificultar la correcta emisión de la nota.

3. Precisión rítmica y contrastes dinámicos.

Entre los compases 24-30, se requiere una gran precisión rítmica, ya que es fácil perder la pulsación a *tempos* elevados. Además, en este fragmento, el cambio de dinámicas debe ser muy evidente y contrastar mucho entre el *piano* y el *forte*. En los compases 33-34, la articulación se debe distinguir claramente entre corcheas *staccato* y *legato*. Las notas que están en tiempo fuerte deben apoyarse rítmicamente hasta el número 39. En los compases 35, 39 y 43, los *crescendos* deben culminar justo antes del *subito piano*, generando un fuerte contraste.

4. Contrastes de carácter y cambios métricos.

Entre los números 40 y 41, es clave contrastar el carácter de los pasajes *staccato* frente a los *legato*. También se debe tener en cuenta el cambio métrico entre 2/4 y 6/8 al interpretar con *piano*, ya que puede desajustar el ritmo debido a la polirritmia. Las escalas de los compases 76-77, 83-85 y hasta el número 42 presentan dificultades por su cantidad de alteraciones, y estas se incrementan al subir el *tempo*. Se recomienda practicar cada escala individualmente, aumentando progresivamente el *tempo*, y después, estudiar desde el número 40 hasta el 42,

escuchando las escalas que no se interpreten correctamente para poner énfasis en estas en la siguiente práctica.

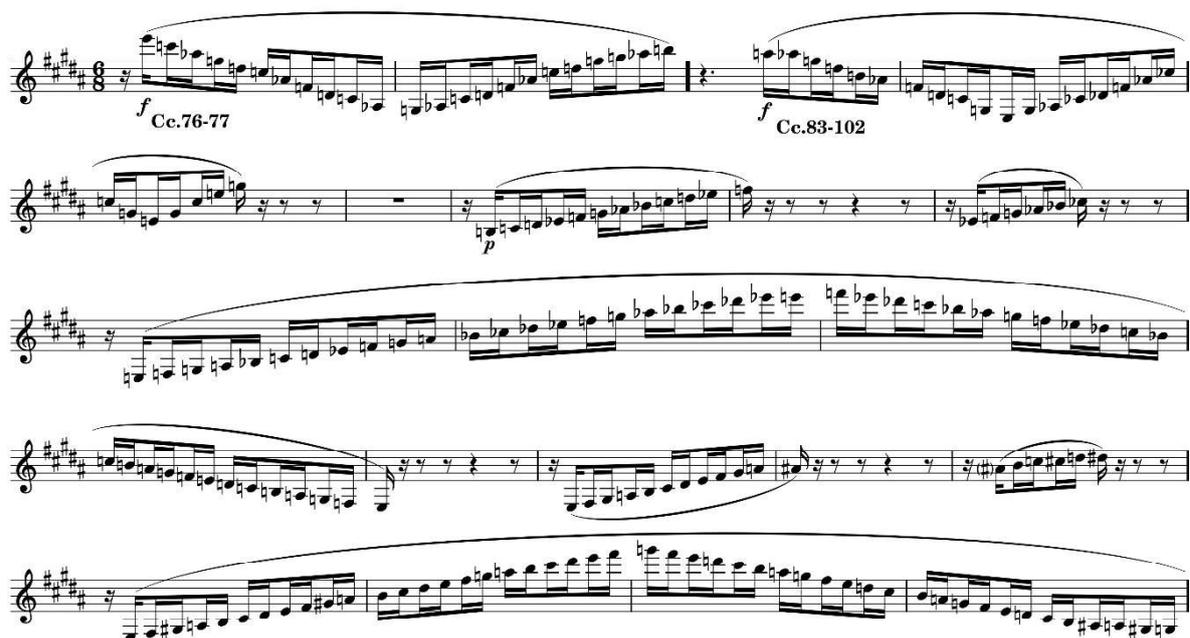


Ilustración 102. Escalas que se deben estudiar (cc.76-77 y 83-102).

5. Fragmento *legato*.

Desde el compás 102 hasta el 110, se recomienda estudiar realizando un pequeño *tenuto* en las semicorcheas que están en tiempo fuerte para no descuadrar la pulsación cuando se incrementa el *tempo*, y mantener la columna del aire correctamente para poder interpretar este fragmento en *pianissimo* conservando siempre una buena calidad sonora y afinación.

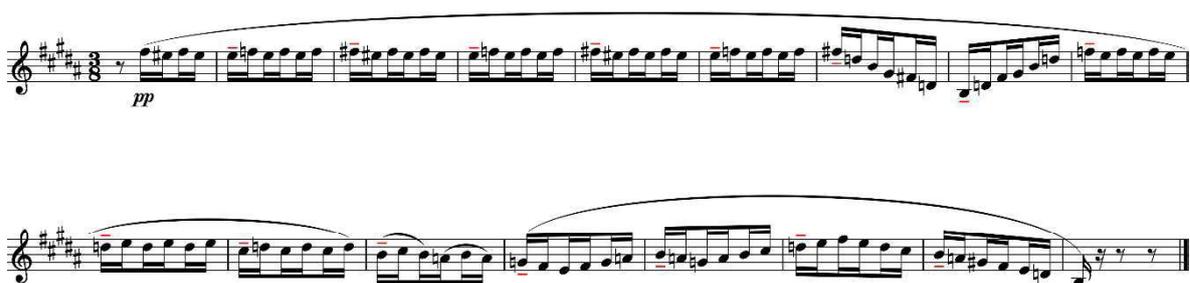


Ilustración 103. Fragmento *legato* (cc.102-110).

6. Primera *cadenza* (c.118-129).

Se sugiere empezar con una dinámica *piano*, pero no demasiado ya que después aparece una dinámica de *ppp*, y aunque se puede tocar muy *piano* porque el clarinete interviene *a capella*, se debe escuchar claramente la diferencia, por lo que se recomienda interpretar una dinámica

mp. Por lo tanto, el siguiente motivo que aparece en una dinámica de *mf*, se debe interpretar *forte*, cuidando la calidad sonora, sobre todo, en el *solb* sobreagudo que aparece en el c. 120.

Posteriormente, aparece la dinámica *ppp*, por lo que se debe tocar lo más *piano* posible manteniendo siempre una buena calidad sonido. Además, se recomienda empezar este fragmento con un *tempo* más lento y parando en las corcheas del segundo tiempo del c. 122 y del primer tiempo del c.123, y después, realizar un *acelerando* a la vez que se hace el *crescendo* hacia el *forte*. Después de la coma de respiración, se recomienda hacer un *rallentando* hasta el calderón del compás 129, pero sin perder el carácter juguetón que crean los acentos, las notas *staccato* y las *acciacaturas*.

Ilustración 104. Propuesta para la cadenza del compás 114 al 129).

7. Escala *rapidissimo* y posteriores cambios de *tempo*.

La escala del compás 130 debe estudiarse lentamente, aumentando progresivamente el *tempo* hasta lograr claridad y precisión. Luego, desde el *pianissimo* hasta el *forte*, se debe acompañar el *crescendo* con un *acelerando*, seguido por un *diminuendo* y un *rallentando* progresivo hasta el compás 138.

8. *A tempo, risoluto*.

Al igual que antes, se debe empezar a un *tempo* lento y progresivamente se debe aumentar tanto el *tempo* como la dinámica desde *pianissimo* a *fortissimo*, exagerando mucho las notas acentuadas y cuidando el último *si* del compás 146 (número 43), ya que se tiende a acentuar a causa del *crescendo* a *fortissimo*.

The image shows two staves of musical notation in 6/8 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 6/8 time signature. It starts with a 'Lento' tempo marking and an 'accel.' (accelerando) instruction. The music consists of a long, flowing melodic line with various ornaments and dynamics, including a 'mf' (mezzo-forte) dynamic. The second staff continues the melodic line, featuring three triplet markings and ending with a 'ff' (fortissimo) dynamic.

Ilustración 105. Propuesta para el A tempo, risoluto (cc.140-146).

9. Fragmento *grazioso*.

Entre los números 44 y 46, las notas *staccato* deben tocarse muy cortas para realizar una pequeña separación entre estas y los mordentes para crear el carácter *grazioso* de este fragmento. Además, desde el compás 187 hasta el 192 reaparece el *motivo A* del primer movimiento, por lo que por lo que se debe interpretar igual que en el primer movimiento.

10. Pasaje técnico.

En el compás 193 aparece el pasaje técnico mencionado en el apartado 4.1.4, por lo que se debe practicar cómo se recomienda en este apartado. Además, hasta el cambio de compás a 4/4 del compás 199, se debe tener una gran precisión rítmica, ya que se puede descuadrar el ritmo al interpretar este fragmento juntamente con el piano.

The image shows two staves of musical notation in 6/8 time. The first staff features a complex rhythmic passage with slurs and accents, marked with 'f' (forte) and 'mf' (mezzo-forte) dynamics. The second staff continues the technical passage with similar rhythmic patterns.

Ilustración 106. Pasaje técnico (cc.193-198).

11. Segunda *cadenza*.

La segunda *cadenza* permite hacer *rubato* ya que el clarinete interpreta *a capella*, pero debe haber un enorme contraste dinámico entre el *piano* y *fff*, que debe sonar, como se indica, *risoluto* y claramente en el segundo tiempo del compás. Después, desde el compás 209 al 212 también se puede hacer un poco *rubato*, pero se debe resaltar claramente el *crescendo* y el posterior *diminuendo*. Del compás 213 al 215, pese a la indicación «8va ad lib.», suele interpretarse en el registro sobreagudo. Además, el *crescendo* debe ser progresivo, sin comprometer la afinación y la calidad sonora.

12. Final del movimiento.

Entre los números 49 y 50 se debe contrastar el *legato* de los dos primeros tiempos con el carácter juguetón generado por los *acciacaturas* y el *staccato* en los últimos dos tiempos. También, en el último compás, el septillo de semicorcheas debe estudiarse lentamente en dos partes (cuatro primeras notas y las tres últimas con la semicorchea del tercer tiempo), luego unir las e incrementar el *tempo* gradualmente, asegurando claridad en todas las notas.

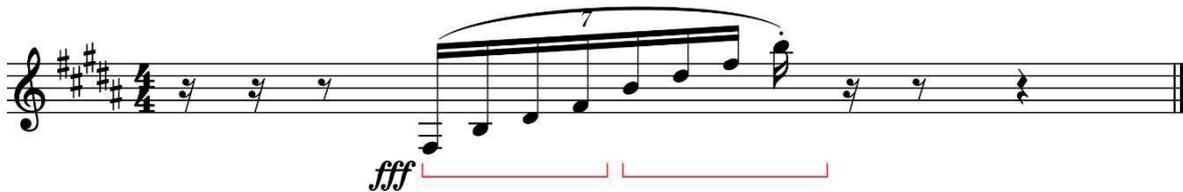


Ilustración 107. Modo de estudio del septillo (c.243).

13. Estudio progresivo y consolidación final.

Finalmente, se debe aumentar el *tempo* solo cuando todos los fragmentos estén técnicamente dominados. Para alcanzar el *tempo* indicado (negra con puntillo = 126–132), se recomienda repasar diariamente los pasajes por separado desde un *tempo* lento, asegurando así una interpretación precisa, fluida y musical.

5. CONCLUSIONES

Este trabajo ha partido de una serie de objetivos orientados a lograr una comprensión profunda del Concierto para clarinete y orquesta de Jean Françaix, con la finalidad última de facilitar una correcta interpretación de la obra. Para alcanzar este objetivo principal, se definieron una serie de metas específicas: situar la obra dentro de su contexto histórico y cultural, profundizar en la figura y el legado de Jean Françaix, comprender los elementos característicos del lenguaje neoclásico y del estilo compositivo del autor, analizar la organización interna de la obra y, finalmente, ofrecer herramientas prácticas que optimicen su estudio e interpretación.

A la luz del desarrollo del trabajo, puede afirmarse que todos los objetivos planteados se han alcanzado satisfactoriamente. En primer lugar, el objetivo de contextualizar la obra en su marco histórico y estético se ha alcanzado en el capítulo de Contextualización, donde se examina tanto el neoclasicismo como el entorno musical del siglo XX, así como la trayectoria artística del propio Jean Françaix. Esta sección también ha permitido cumplir el objetivo de profundizar en la vida y la obra del compositor, aportando una visión completa de su evolución creativa y su relación con el clarinete.

En segundo lugar, el conocimiento del lenguaje neoclásico y del estilo personal de Françaix se ha abordado desde un enfoque doble. Por un lado, en el capítulo de la Contextualización se definen y ejemplifican las principales características del neoclasicismo y su manifestación en Francia; por otro, el análisis pormenorizado del concierto en el capítulo del Análisis del concierto ha permitido observar con detalle cómo estas características se materializan en la partitura a través de: recursos formales, armónicos, melódicos, texturales y rítmicos, cumpliendo también el objetivo de comprender la organización interna de la obra.

Finalmente, el capítulo de Análisis técnico ha permitido cumplir el objetivo performativo del trabajo. A través del estudio de los pasajes más exigentes, la elaboración de propuestas de digitación alternativa y la inclusión de ejercicios y sugerencias interpretativas, se ha desarrollado una guía útil para clarinetistas que deseen abordar esta obra con eficacia técnica y artística. Estas aportaciones refuerzan el carácter aplicado del trabajo y su valor pedagógico dentro del repertorio académico del clarinete.

En conclusión, en este trabajo se ha ofrecido una visión integral del *Concierto para clarinete y orquesta* de Jean Françaix, combinando el análisis teórico con herramientas prácticas para la interpretación. Además de enriquecer el conocimiento sobre una obra poco investigada y estudiada con profundidad, espero que contribuya a su difusión y valorización dentro del repertorio contemporáneo, abriendo la puerta a nuevas investigaciones e interpretaciones que continúen explorando su riqueza expresiva y técnica.

BIBLIOGRAFÍA

Bellier, M. (1999) *Jean Françaix: la música y los músicos*. Fundación Singer-Polignac. [Basado en presentaciones realizadas en conciertos de la fundación].

BRISBOIS, Aaron. *El concierto para clarinete de Jean Françaix: un análisis de las prácticas de interpretación*. Documento presentado como parte del cumplimiento parcial de los requisitos para el Grado de Doctor en Artes Musicales, Universidad de Oklahoma, 2012.

CHEN, Yu-Chien Chen. *Interpretación analítica del concierto para clarinete de Jean Françaix*. Tesis de Máster, California State University, 2013.

DANILCHENKO, Anna. Jean Françaix: Particularidades de interpretación del *Concierto para clarinete y orquesta*. *Saryn art and science journal*. Conservatorio Nacional de Kazajistán, 2021, N°4 (33).

Del Ángel Sánchez, David Francisco. *Análisis descriptivo de tres obras para clarinete*. Tesis de licenciatura, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2021.

DONAGHUE, Margaret. *La música de cámara de Jean Françaix: la perspectiva de un clarinetista*. Presentada para cumplir parcialmente con los requisitos para obtener el grado de Doctor en Artes Musicales, Universidad de Illinois, 1996.

Erazo Rodríguez, Manuel Alejandro. *Análisis interpretativo del Tema y variaciones para clarinete y piano de Jean Françaix*. Pontificia Universidad Javeriana, 2022.

FRANÇAIX, Jean. *Concerto pour clarinette et orchestra (Réduction pour piano)*. Editions Musicales Transatlantiques, 2014.

HOEREE, Arthur. Jean Françaix. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (6), Londres: Macmillan Publishers Limited, 1980, pp.740-741. ISBN 978-01-9517-067-2.

MESSING, Scott. Neoclassicism in Music. *From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1988. ISBN 0-8357-1852-2

Jose Donet Clemente

PERSICHETTI, Vincent. *Armonía del siglo XX*. Edición versión española. Madrid: Real Musical, 1985. ISBN: 84-387-0141-8.

PULLA ESCOBAR, Elisa. *Les Six franceses y los ocho españoles*. Neoclasicismos entre guerras. Temas para la educación [en línea]. Federación de Enseñanza de CC.OO. de Andalucía, noviembre 2020, N.º 39. ISSN: 1989-4023.
<https://www2.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd16770.pdf>

ROSEN, Charles. *Formas de sonata*. Edición en lengua castellana. Cooper City, Florida: SpanPress Universitaria, 1998. ISBN: 1-58045-938-2.

Ruppe, E. A. (1996). *Forma y tonalidad como elementos del neoclasicismo en dos obras de Jean Françaix: Divertimento pour flute et piano (1955) y Suite pour flute seule (1963)*. [Disertación presentada al Consejo de Posgrado en cumplimiento parcial de los requisitos para el grado de doctor en artes musicales, Universidad DE North Texas]. Disponible en ProQuest Dissertations & Theses A&I. (304271664).

FONOGRAFÍA

José Luis Inglés. (30 de julio de 2021). *Jean Francaix – Clarinet Concerto* | José-Luis Inglés, *Sinfonieorchester Basel, Anu Tali* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=y2Jtc5okPU8>

Clarinetteste5962. (30 de agosto de 2017). *Philippe Cuper Concerto pour clarinette de Jean Françaix Orchestre de Bretagne*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Lg6xnmR-Ju0>

Clarinetteste5962. (4 de septiembre de 2019). *Concerto pour clarinette Jean Françaix Jacques Lancelot Orchestre de Chambre de Nice Pol Mule* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=CYueSNmuxLY&t=77s>

FILMOGRAFÍA

Clarinetistas Del Futuro. (21 de diciembre de 2022). *Philippe Cuper con Jean Françaix: Una experiencia entre grandes músicos*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ZgKltBr7MbM>

1OQPASAJT. (5 de abril de 2012). *Jean Françaix par Michel Serres, Marcel Landowski, Henri Dutilleux*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=pze3rFIz3gY>

WEBGRAFÍA

International Woodwind Festival 2012 [en línea]. Philippe Cuper [consulta: 1 de febrero de 2025]. Disponible en: <https://iwwf.org/cuper.php>

Jean Alain Joubert. Françaix, Jean [en línea]. Les amis de la musique française [consulta: 7 de septiembre de 2024]. Disponible en: https://xn--lesamisdelamusiquefranaise-dkc.com/?dossier=francaix-jean&fbclid=IwY2xjawGoZy5leHRuA2FlbQIxMQABHWN7gPWn1_wjvDSCiM2RU4CZAXjXIKK3zkwzKzPau0x9QEJGQm8pT3ixg_aem_nw3IO4-tDeq78S-xPc7VGA

Jacques Lancelot (consulta: 4 de octubre de 2024). En *Wikipedia*. https://fr.wikipedia.org/wiki/Jacques_Lancelot

Biografías, Philippe Cuper [en línea]. Clariperu [consulta: 12 de octubre de 2024]. Disponible en: https://www.clariperu.org/Biografia_Cuper.html

Arnold Dolmetsch (consulta: 4 de octubre de 2024). En *Wikipedia*. https://es.wikipedia.org/wiki/Arnold_Dolmetsch

Carl Dolmetsch (consulta: 4 de octubre de 2024). En *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Carl_Dolmetsch

Editions Maurice Senart (consulta: 5 de octubre de 2024). En *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89ditions_Maurice_Senart

Maurice Gendron (consulta: 5 de octubre de 2024). En *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Maurice_Gendron

El grupo de los seis. Guía se estilos de música de cámara [en línea]. Tendencias musicales en el siglo XX [consulta: 12 de octubre de 2024]. Disponible en: <https://sites.google.com/view/musicadecamaracmjm/tendencias-musicales-en-el-siglo-xx/el-grupo-de-los-seis>

APÉNDICE DOCUMENTAL

Anexo I. Partitura de piano analizada.

Sketch

A mon Ami Fernand OUBRADOUS
CONCERTO
pour
CLARINETTE et ORCHESTRE
JEAN FRANÇAIX
CODA de 1968

Allegro $\text{♩} = 132$ MOTIV A I MOTIV B

ORCHESTRE

CLARINETTE Sib

4

8

11

© Copyright 1968 by
Editions Musicales TRANSATLANTIQUES
151-153, av. Jean-Jaurès - 75019 Paris

E.M.T. 1022

Copyright International garanti
TOUS DROITS RÉSERVÉS
POUR TOUTS PAYS

Handwritten annotations:
Introduction
A/E
TEMA A yes
Coda de a
A(m b5)
Funció de dominant (V)
ironico
pp LAM
B/F#
V9
Coda de a'
Progresió
Progresió incompleta
Polimetria
V9
IV7 a
Tercera
sib alterat
V9
Cromaticismes

Handwritten musical score for Concerto for Clarinet and Orchestra by Jean Françaix. The score is divided into four systems, each with a measure number (14, 17, 21, 24) and a rehearsal mark (a1, a2, a3, a). The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The music is annotated with various performance instructions and markings:

- System 1 (Measures 14-17):** Includes the instruction "Coda a" above the staff and "Coda" at the end. The bass clef part has "Orchestra" written vertically on the left.
- System 2 (Measures 17-21):** Includes the instruction "mp" (mezzo-piano) and "Nota pedal" (pedal note) above the staff. The bass clef part has "p" (piano) and "C/Bb" written below it.
- System 3 (Measures 21-24):** Includes the instruction "a3" above the staff. The bass clef part has "armonia paralela" (parallel harmony) written below it. A "Do M" marking is present above the staff.
- System 4 (Measures 24-27):** Includes the instruction "a" above the staff. The bass clef part has "Cor" (Corno) written below it. A "Coda" marking is present above the staff. The word "TRANSICTO" is written above the staff, with "3" and "Ponte" written below it. The word "armonia paralela" is written vertically on the left. The word "Nota pedal" is written vertically on the right. Roman numerals "I", "V", and "I" are written below the bass clef part.

E.M.T 1022

27 REM

Coda a Coda a a3 Coda a

V+ A1 D.M.T. Cap.M.R. MR

Nota pedal (V)

30

Coda a Coda a a incompleta Coda a completa Progresio

Nota pedal Cap.M.R. Cap.M.R. MR V MR

33

Progresio Progresio C Progresio descendente fa

MR reduit MR reduit V+ (M.M)

E.M.T 1022

Semiconsonancia YA 250

Handwritten musical score for Clarinet and Piano, featuring performance annotations. The score is divided into four systems, each with a measure number (36, 39, 42, 46) and a key signature of two sharps (F# and C#).

- System 1 (Measures 36-38):** Includes a *V* (Vibrato) marking under the piano accompaniment.
- System 2 (Measures 39-41):** Features a *Polinésia* annotation above the clarinet line and *In tempo* at the end of the system.
- System 3 (Measures 42-45):** Includes annotations such as *B/F⁺6*, *TEMA B*, *ppp*, *dolcissimo*, and *pp*. A handwritten note *x riacordi* is written on the left margin.
- System 4 (Measures 46-49):** Includes annotations such as *Polinésia*, *im. Jaci de b*, *Cromatismo*, *Acord per 4es*, *V/V*, *IV*, *E.M.T 1022*, and *Acord per 4es*. A handwritten note *Chister* is written on the right margin.

49 *La m*

armonica

6 *1*

rit

Sim

Mim

Pol Dandini

52

REM

Mim

acord per ya acord per

Sea

V

55

V⁹

(Sd M)

Ac per

E.M.T 1022

Handwritten musical score for clarinet and orchestra, measures 58-64. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features complex rhythmic patterns and melodic lines. Measure 58 is marked with a handwritten '2' above the staff. Measure 61 is marked with a handwritten '3' above the staff and a circled '7' in the first staff. Measure 64 is marked with a handwritten 'Polimétrica' above the staff and a circled '67' in the bass staff. The score is printed on a page with the number '6' in the top left corner and 'E.M.T 1022' at the bottom center.

67

PONT

8

Fluor cronatic

cresc.

70

8^{va}

Cap de celules de

ff

ff

si re fa la

Funcio de daniel

en Fa M

73

DESARROLLO

Fam

8^{va}

pp subito

Coda de a

pp

Pedalella

8

76

ff *mf* *a* *ode*

pp *p* *p*

V *I*

79

allegretto *a* *MibM*

Modulació harmònica Re#-Mib

82

coda *ff* *a* *pp* *pp* *pp*

Rem V I

E.M.T 1022

85 *Andante*

ff *mp* *p* *mp* *p*

Coda dec. per augmentation *a*

88 *Ret.* 10

Coda dec. *pp ma ritmico* *a* *(mp)* *p*

91

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

103 *RebM* *todo a aumentación* 11

mp *a*

106 *todo a aum.* *Progre. o de la todo de a*

108 *todo de a desarrollada* *RECAPITULACIÓ* *A a la M* *12* *mp*

111 *a* *todo de a* *colada* *colada* *colada*

M.R. M.R. M.R.

E.M.T. 1022

12

115

118

121

124

Escala Hexacorde

Coda de a Cromatic

MR

Fa M

romanticisme

E.M.T 1022

acord per yes

The image shows a page of handwritten musical notation for piano, likely a score for a concertino. It features four systems of music, each with a treble and bass clef. The systems are numbered 115, 118, 121, and 124. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff'. There are several handwritten annotations in blue ink: 'a' above measures 115-118, 'I' above measure 118, 'Escala Hexacorde' above measures 121-122, 'Coda de a Cromatic' above measures 123-124, 'MR' below measure 121, 'Fa M' below measure 122, 'romanticisme' below measure 124, and 'acord per yes' below measure 124. A small box containing the number '13' is visible near measure 121. The page number '12' is printed at the top left. At the bottom center, the text 'E.M.T 1022' is printed.

La Dolcia
(meno)

VI↑

127 Rall. *ff* V' Fa M

130 CADENZA In Tempo V' de la M Sem cadencia

134 MR *cresc.* Rall.

138 *f tenuto* *ff rapidissimo* *ppp meno vivo*

140 *risoluto e vivo* *ff* *mp* In Tempo, ma a piacere

144 *mf* *mp* *pp*

148 *p* *pp*

152 *f* *pp* ricorda al moim a

154 *f*

156 *ff* *p subito*

13

E.M.T 1022

14

160

163 *ppp*

166 *f subito* *pp f* *Rall.* *a Tempo*

169 *accel.* *mp* *cresc.* *CA des 7 (bs)*

172 *Bordó (II) 1^o & 5^o* *Bordón de 1^o & 5^o de Mz* *E7 (fa# y g#)* *Am7 (bs)* *2A*

174 *a Tempo I^o* *Escala melódica de la m* *2 Bassons* *V* *4A*

E.M.T 1022

Detailed description: This is a handwritten musical score for a concertino for clarinet and piano by Jean Françaix. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of several systems of music. The first system (measures 160-163) features a clarinet line with a piano line below it. The second system (measures 166-169) includes a clarinet line, a piano line with chords, and a bass line. The third system (measures 172-174) continues the clarinet and piano parts. The score is heavily annotated with handwritten notes in black ink, including performance instructions like 'f subito', 'ppp', 'Rall.', 'a Tempo', 'accel.', 'mp', 'cresc.', 'pizz', and 'ff'. There are also specific performance notes such as 'Bordó (II) 1º & 5º', 'Bordón de 1º & 5º de Mz', 'E7 (fa# y g#)', 'Am7 (bs)', '2A', 'CA des 7 (bs)', 'Escala melódica de la m', and '2 Bassons'. A checkmark and the number '4A' are written at the bottom right of the score. The page number '14' is written in the top left corner, and 'E.M.T 1022' is printed at the bottom center.

Ven aguda igual a ~~moderato~~ de la Cadencia

179 TEMA B

15

pp

Tejuna de B

183

Borde

187

16

p

70

70

70

70

acc per

E.M.T 1022

18 191

194

17 197

E.M.T 1022

Escala cromática en el bajo

The image shows a handwritten musical score for a concertino for clarinet and orchestra by Jean Françaix. The score is written on three systems of staves. The first system covers measures 189 to 191, the second system covers measures 192 to 194, and the third system covers measures 195 to 197. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. There are several handwritten annotations in blue ink: '194' above the second system, '17 197' above the third system, 'E.M.T 1022' in the bottom right of the third system, and 'Escala cromática en el bajo' written across the bottom of the page. The score is presented on a page that is part of a larger document, as indicated by the page number '101' at the bottom.

Handwritten musical score with annotations:

- 200 CODA** (with a bracket over the first staff)
- 203** (with *pp* dynamic marking)
- 206** (with *pp* dynamic marking)
- VI 5** (written vertically on the left)
- VI cadencial** (written above the 206 section)
- Pedal** (written above the 206 section)
- Tenorio** (written below the 206 section)
- Motiu ritmic** (written below the 206 section)
- I Lam (repro)** (written to the right of the 206 section)
- Teclau de B** (written on the left, with a bracket pointing to the piano accompaniment of measures 200-203)
- Bords** and **4on** (written below the piano accompaniment of measures 200-203)
- Handwritten rhythmic notation: $\frac{8}{8}$ $\frac{8}{8}$ $\frac{8}{8}$ $\frac{8}{8}$ $\frac{8}{8}$ $\frac{8}{8}$ $\frac{8}{8}$ $\frac{8}{8}$ $\frac{8}{8}$ $\frac{8}{8}$

Scherzo: Duetto con Clarinetto di Giuseppe Antonio Tassinari in Franz Anton Scherzer

18 *Intro* **Scherzando** $\text{♩} = 84$ **II**

Nota pedale
placard per 4^a
A7/E

6 *Secolo I^o*

11 *Secolo II^o*

17 *5^a* *ornatime* *Nota pedale*

23 *Acord per 4^{es}* *ornatime* *Nota pedale*

Nota pedale

Fdim. *F#M*

6.8. ornatime en espill
 Frasea començament amacurine
 6.32 començament acedat sempre a contratempus
 Utiliza acordes per a donants solas a la successio i no funcions d'acords
 celula generadora de tot el 2^{on} mov.

29 19

p *ff subito* *mp* *Ornamento*

35 *Ornamento* *ff* Part de a

41 *Policords* *Sección 2* *p* *pp* *allegro de a* *Baixa melódica*

47

E.M.T 1022

76 21

mp *cresc.* *imitacion*

pp *cresc.*

81 *mp*

86 *cresc.* *cresc.*

Nota pedal
V de sim

22 92 seco 5

1 ←
Contingente

2 ←

Tempo de Vals

V de sim

Em poliacord

E.M.T. 1022

V 7
DOM

V → Tos veis
nim

22

96

101

107

113

Vla m V Dom V 3

sección 6

V Rem

E.M.T. 1022

Handwritten musical score for Clarinet and Piano, measures 148-168. The score is written in 2/4 time and includes several annotations:

- Measure 148: *ornatismes* (handwritten above the staff), *b1* (handwritten above the staff).
- Measure 155: *b1* (handwritten above the staff).
- Measure 161: *20* (handwritten in a box above the staff).
- Measure 168: *b1* (handwritten above the staff).

The score is printed by EMI 1021. At the bottom left, there is a handwritten signature: *parasso*.

174 25

Musical score for measures 174-179. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the upper staff and a complex accompaniment in the grand staff. Dynamic markings include *mf* and *mp*.

180 27

Musical score for measures 180-185. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The key signature has two sharps. A box containing the number 27 is placed above the treble staff. The music continues with melodic and accompaniment parts. Dynamic markings include *mp*.

186

Musical score for measures 186-191. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The key signature has two sharps. The music features a melodic line and accompaniment. Dynamic markings include *p* and *mp*.

192

Musical score for measures 192-197. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The key signature has two sharps. The music features a melodic line and accompaniment. Dynamic markings include *p* and *pp*.

E.M.T 1022

26

198

Musical score for measures 198-203. The top staff is for the clarinet, and the bottom two staves are for the piano. Measure 198 is marked with a '28' in a box. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature.

204

Musical score for measures 204-209. The top staff is for the clarinet, and the bottom two staves are for the piano. The music continues in the same key and time signature.

210

Musical score for measures 210-215. The top staff is for the clarinet, and the bottom two staves are for the piano. The music continues in the same key and time signature.

216

Musical score for measures 216-221. The top staff is for the clarinet, and the bottom two staves are for the piano. The music continues in the same key and time signature.

E.M.T 1022

Tema i variacions
Intro - Tema - Variacions 1, 2 i 3 - Cada. Orquestra i proporcio

28

M: m Introducció
Andantino J = 76

III

M: m Variacion 1.1 1.2

E.M.T 1022

motus sempre de 2 compassos

Dm⁷(b5)F#4

Variacio I (MEM) Harmonia 29

25

30 VII IV V I Cromáticas

35 III I III VI⁷ V de Polaris

39 I III 6

Polaris

E.M.T 1022

Polaris

Variación III

M.M.

34 55

legatissimo

I Vm⁷ (Em⁷) Dm

Ho
bo
lo

60

Poliacord Poliacords

65

Ed⁷ Dm Am/C V⁷

32 70 *Coda* 35 *ppp*

Nota pedale

75

81

87 *3^a de clarinet*

E.M.T 1022

Forma A-B-A'-C-A''

La M

IV

33

Intro
Allegro J.-138

Frases

5 A D/A E9 V (E7/B) C#m/A F#m/E F/A CE Dm9 G9 F#m/A

10

a 1 contesta l'orquestra

36

15

E.M.T 1022

34

20

DOM

(mf)

motín

Ab7/D

G9 C G7 G9

Rebajado

psubito

ff

V9

24

p

C C Em/C C7 Fdim/6

ppp

29

37

Cambi de Textura

F Db Ab7

pp

39

Fa M

Handwritten musical score for guitar with piano accompaniment. The score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8. The piece is marked with various dynamics and performance instructions.

System 1 (Measures 34-37): Chords: Am7, A9, Fm, Am7. Dynamics: p, mp.

System 2 (Measures 38-41): Chords: D9, Gm, Bm7. Dynamics: p, mp.

System 3 (Measures 42-45): Chords: F9, A9. Dynamics: p, cresc. Annotations: "Policord" (circled), "6/8m/6" (circled).

System 4 (Measures 46-49): Chords: Bb9, A7. Dynamics: ff. Annotations: "Emeral Dot aje git" (circled), "6^a Amm alemana sibalegit" (circled).

Other annotations include "8^{va}" above the treble staff in the fourth system and "35" in the top right corner.

E.M.T 1022

main m

36 50 39 *Gmaj7 Eb9 E7 main m*

C/6

55 8 *F9 A(Siclogit) B Gols/C*

Em Fa allegit

clúster

nota pedal

60 *D7/C Escala cromática V II V III*

oscilato atómico

65 *oscilato 1*

70 40 *Bb m Bb/F Bb Bb/E Cm*

oscilato 3

oscilato 2

Bb

E.M.T 1022

The image shows a handwritten musical score for a clarinet and piano. The score is divided into four systems, each with a measure number (36, 55, 60, 65, 70) and a rehearsal mark (50, 39, 40). The music is in a key with two sharps (D major or F# minor). The score includes various musical notations such as chords (Gmaj7, Eb9, E7, F9, A(Siclogit), B, Gols/C, D7/C, Bb m, Bb/F, Bb, Bb/E, Cm), dynamics (mp, p), and performance instructions (main m, Allegit, clúster, nota pedal, oscilato 1, 2, 3). There are also handwritten notes in Spanish like 'oscilato' and 'oscilato 1, 2, 3'. The score is annotated with various symbols and lines, indicating specific performance techniques and phrasing.

Handwritten musical score for measures 75-88. The score is written in treble and bass clefs with various annotations in blue ink. Measure numbers 75, 79, 84, and 88 are clearly marked. The score includes dynamic markings such as *f*, *mp*, *p*, and *pp*. Annotations include "acord per yes", "Cromatisme", "F7 (Dob)", "Cromatisme", "Poliacord", "C7", "BbD", "Solbm", "D9/Ab", "yes", "Gm7(b5)", "Abm/Cb", and "Red of leg 2". A circled measure number "41" is also present. The score is printed on aged paper with a small number "37" in the top right corner.

E.M.T 1022

38

92

Ebm?

25 908

Palatinia

96

24 6/8

100

Dom? (Sol a legat)

42

pp

ppp

ppp

Em/D yes

E.M.T 1022

104 $E_{\sharp}m^7(b5)$

Musical score for measures 104-107. The score is written for piano in a key signature of two sharps (D major/E minor). It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Handwritten notes include "Am/C" and "fast allegro" in the bass line.

108

Musical score for measures 108-111. The score continues the piece. Handwritten notes include "Am" above the staff and "Dm7c" with a circled chord in the bass line.

112

Musical score for measures 112-115. The score includes a cadenza section. Handwritten notes include "Am", "D7", "Bm7(b5)/6", and "cadenza". A circled chord in the bass line is labeled "yes".

116

Musical score for measure 116. The score ends with a final chord in the bass line.

Comença a contratemps al igual que tots els motius del Tema B

40
122
126 *ppp*
131 *pp subito, capriccioso*
134 *pp*
138 *pp*
143 *mf*
146 *pp*
151

lunga
ff rapidissimo
cresc.
dim.
Full. poco a poco
a Tempo risoluto
cresc.
motiu m
8va
8va
si ajegut

FA-Salt-Lol
Re-Re-Mi
Fa-H-Salt
8
3
4
DA

The image shows a handwritten musical score for a clarinet and piano. The score is written in G major and 3/4 time. It includes several systems of music with various dynamics and performance instructions. Handwritten annotations in blue ink provide performance directions and structural markers. On the left, there are notes about phrasing and articulation. At the bottom, there is a note about a specific performance technique. The score is numbered with measure numbers 40, 122, 126, 131, 134, 138, 143, 146, and 151.

158 41

Musical score for measures 158-160. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature. The notation includes various chords and melodic lines. The word "motin" is written in the left margin, and "repetición" is written in the right margin.

160 *Cromatic*

Musical score for measures 160-164. The system consists of a grand staff. The music continues with chromatic patterns. Handwritten annotations include "Cm7(b5)/Ab" and "D7" with arrows pointing to specific notes. The word "2ª disonancia" is written in the right margin. The word "Emotivo" is written above the staff.

164

Musical score for measures 164-167. The system consists of a grand staff. The music features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Handwritten annotations include "F9" and "Db Maj7" with arrows. The dynamic marking "mp" is present. The word "Emotivo" is written above the staff.

167

Musical score for measures 167-170. The system consists of a grand staff. The music continues with complex harmonic structures. Handwritten annotations include "Cm(b5)/Ab" and "(mp)".

3
4
E.M.T. 1022

42

170 Polistimia 3/8 3/8 incompleto

Rebm (Dom)

acomp. allegato

173 Crom. A^b7/E^b

176 imitación de Y 45 motin y en canon 2 incompleto

Crom. C#9

179 2 y 2 y 3/8 3/8 2 y

F#m A⁷ F# F#m

E.M.T 1022

The image shows a handwritten musical score for a concertino for clarinet and orchestra by Jean Françaix. The score is divided into four systems, each with a measure number (42, 170, 173, 176, 179) and a measure number in the top left corner (170, 173, 176, 179). The score is written in treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/8. The score includes various performance markings such as 'Rebm (Dom)', 'acomp. allegato', 'Crom.', 'imitación de Y', 'motin y en canon 2', 'C#9', 'F#m', 'A7', and 'F#'. There are also handwritten annotations like 'Polistimia', '3/8', '3/8', 'incompleto', and '2 y'. The score is annotated with many handwritten notes and markings, including 'y' and '3/8' above the notes, and 'incompleto' written in several places. The score is written in a clear, legible hand.

182

cel. de y

185

48 ReM

pp Motin a 1^{er} mov. *(pp)*

ppp *ppp*

4^{er} 4^{er} i 5^{as}

y

188 motin a 1^{er} mov.

en las

im. y im. y

44 *Imitaciones* *190 Progressions* *motin a 1er mov.*

Balaca

mp

p subito

f

p subito

p subito

p subito

imlay

Canon

Cada 2 Compases *Cambia acomp.* *ritm.*

E♭ *yes* *yes* *E 1* *mp* *yes*

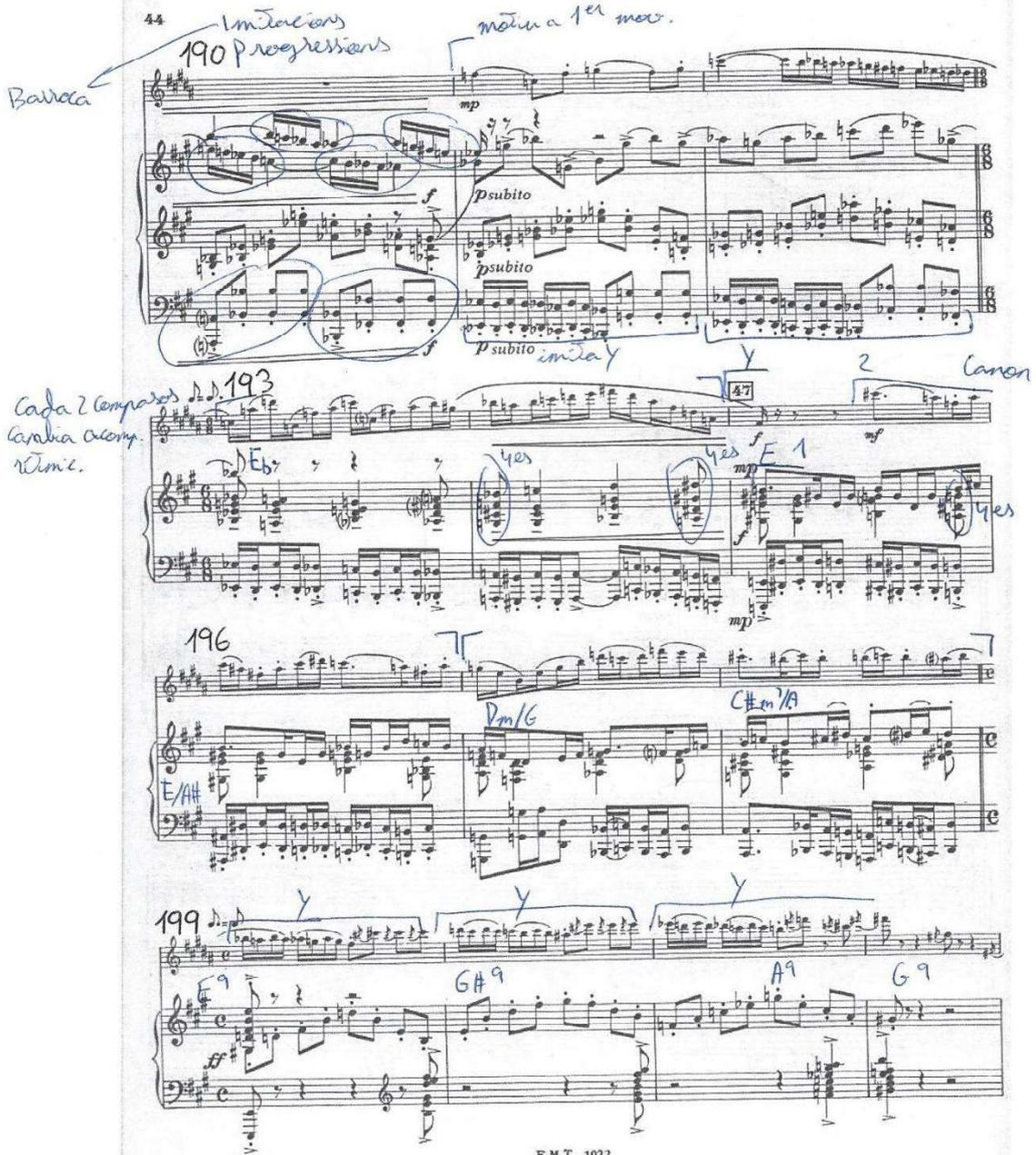
196

Dm/G *C#m/A*

199

G#9 *A9* *G9*

E.M.T 1022



Waltz after the Cadenza

Cadenza

203 *affettuoso* *p* *risoluto* *ff* *affettuoso* *p* *risoluto* *ff* 45

209 *mp* *p* *ff*

216 *mp* *motiu m*

221 *mp* *motiu m*

226 *c*

231 *mp* *p* *c*

E.M.T 1022

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

TABLAS

Tabla 1. Forma sonata del primer movimiento.	21
Tabla 2. Forma scherzo del segundo movimiento.....	32
Tabla 3. Forma de Tema y variaciones del tercer movimiento.....	38
Tabla 4. Estructura formal del cuarto movimiento.	44

ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Pasaje grave del compás 103 al 107.....	15
Ilustración 2. Pasaje contrastante de los compases 39 al 42.	16
Ilustración 3. Pasaje contrastante en la Cadenza.....	16
Ilustración 4. Interacción en pasajes tranquilos. Cc.13-22 del tercer movimiento.	17
Ilustración 5. Estructura del motivo a.	19
Ilustración 6. Variaciones del motivo a. a1 (cc.7-8), a2 (cc.17-18) y a3 (cc.21-22).....	19
Ilustración 7. Ejemplo de desarrollo del motivo a en el piano (cc.30-31).	20
Ilustración 8. Variaciones del motivo b. Compases 43, 51 y 58.....	20
Ilustración 9.. Ejemplo de polimetría en el acompañamiento (cc.36-38).	22
Ilustración 10. Ejemplo de polimetría en la melodía (cc.61-64).....	22
Ilustración 11. Ejemplo del motivo rítmico y sus variaciones. Compases 4-5, 11-12 y 30-31.	23
Ilustración 12. Acompañamiento del piano en el Tema B (cc.43-46).....	23
Ilustración 13. Comparación entre el motivo a y la Marsellesa.	24
Ilustración 14. Ejemplo de saltos en la melodía del Tema B.	24
Ilustración 15. Motivo rítmico al inicio de la Cadenza.	25
Ilustración 16. Similitud entre el fragmento de la Cadenza y el acompañamiento en los compases 179-182.	25
Ilustración 17. Ejemplos de texturas en el primer movimiento.....	25
Ilustración 18. Ejemplo de poliacorde en el tercer tiempo del primer compás.	26
Ilustración 19. Ejemplo de novena de dominante del compás 12.	26
Ilustración 20. Ejemplo del uso de cromatismos (c.27).	27

Ilustración 21. Ejemplo de armonía paralela (c.24).....	27
Ilustración 22. Ejemplo del uso de acordes en segunda inversión (cc.19-20).....	27
Ilustración 23. Ejemplo de acordes formados por cuartas (cc.43-47).	28
Ilustración 24. Ejemplo del clúster (c.45) y sus diferentes interpretaciones.	28
Ilustración 25. Ejemplo de politonalidad (cc-51-52).....	29
Ilustración 26. Ejemplo de modulación enarmónica (cc.80-81).....	29
Ilustración 27. Ejemplo de 7ª y línea cromática del bajo (cc.197-199).....	30
Ilustración 28. Motivo rítmico en la introducción (cc.1-5).	32
Ilustración 29. Melodía anacrúsica y acompañamiento en corcheas (cc. 12-17).	33
Ilustración 30. Ritmo al revés que el vals (cc.139-140).	33
Ilustración 31. Ejemplo de ritmo al revés que el vals (cc.187-193).	33
Ilustración 32. Motivo a (cc.12-13).	34
Ilustración 33. Motivo b (cc.45-46).	34
Ilustración 34. Melodía en tiempo fuerte y su posterior vuelta al contratiempo (cc.58-68).	34
Ilustración 35. Melodía en el Tema B (cc. 146-153).....	34
Ilustración 36. Ejemplo de melodía acompañada (cc.12-17) y de bajo melódico (cc.45-51).	35
Ilustración 37. Introducción con acordes en segunda inversión (rojo) y acordes formados por cuartas (azul).....	36
Ilustración 38. Ejemplos de recursos utilizados al inicio de la sección I (cc.13-17).....	36
Ilustración 39. Serie de dominantes en tonos vecinos (cc.92-97).	36
Ilustración 40. Ejemplo de uso de cromatismos en la melodía y el acompañamiento (cc.237- 242).....	37
Ilustración 41. Ritmo en el tercer movimiento.	39
Ilustración 42. Melodía en el Tema estructurada en motivos de dos compases (cc.13-22).39	
Ilustración 43. Acompañamiento del clarinete en la primera variación con tresillos, y fusas (cc.29-40).	40
Ilustración 44. Melodía en la segunda variación (cc.45-50).....	40
Ilustración 45. Melodía fragmentada en la tercera variación (cc.55-60).....	40
Ilustración 46. Melodía acompañada con el acompañamiento del clarinete (cc.55-60).....	41
Ilustración 47. Acordes de 7ª y 9ª en la introducción (cc.3-6).	41

Ilustración 48. Ejemplo de nota pedal de tónica (cc.71-82).....	42
Ilustración 49. Tercera de picardía en los tres últimos compases (cc.90-93).....	42
Ilustración 50. Motivo a del primer movimiento en el cuarto movimiento (cc.188-192)...	44
Ilustración 51. Polirritmia en el Tema A (cc.5-8).	45
Ilustración 52. Ostinato rítmico (cc.66-74).	45
Ilustración 53. Polirritmia a partir del compás 86.....	46
Ilustración 54. Polirritmia en la melodía (cc. 172 y 176).....	46
Ilustración 55. Motivo rítmico (cc.240-241).....	46
Ilustración 56. Motivo a (cc. 21-23) y motivo b (c.166).....	47
Ilustración 57. Melodía acompañada (cc.5-8).....	47
Ilustración 58. Canon con el motivo b (cc.178-183).....	48
Ilustración 59. Ejemplos de clústers (cc.8,11 y 56).	49
Ilustración 60. Ejemplos de notas añadidas al acorde para crear disonancias.	49
Ilustración 61. Ejemplos de poliacordes y de acordes formados por cuartas.....	50
Ilustración 62. Ejemplo de cromatismos (cc.75-76 y 80-81).	50
Ilustración 63. Pasaje técnico difícil (cc.171-173).....	51
Ilustración 64. Ejercicio alargando la primera nota del grupo.	52
Ilustración 65. Ejercicio alargando la segunda nota del grupo.	52
Ilustración 66. Ejercicio alargando la tercera nota del grupo.....	52
Ilustración 67. Ejercicio alargando la cuarta nota del grupo.....	53
Ilustración 68. Fragmento de los compases 101 al 105.....	53
Ilustración 69. Ejercicio tocando la primera nota con puntillo.	53
Ilustración 70. Ejercicio tocando la segunda nota con puntillo.....	54
Ilustración 71. Ligadura larga de los compases 13 al 22.	54
Ilustración 72. Ejercicio para aumentar la capacidad pulmonar y el control del aire.	55
Ilustración 73. Pasaje de los compases 193 al 195.....	55
Ilustración 74. Ejercicio con acentos.....	55
Ilustración 75. Ejercicio con tenutos.	56
Ilustración 76. Ejercicio con puntillos.....	56
Ilustración 77. Digitación alternativa del Fa#6.	57
Ilustración 78. Digitación alternativa del Sol#6.....	57
Ilustración 79. Digitación alternativa del Do#6.	58

Ilustración 80. Digitación alternativa del Re#6 y el Mi6 para el compás 91.	59
Ilustración 81. Digitación alternativa para el Mi♭4 y el Si♭5.	60
Ilustración 82. Digitación alternativa del Si♭5 y el Mi♭6.	61
Ilustración 83. Digitaciones alternativas para el Fa6, el Sol#6 y el Mi6.	61
Ilustración 84. Digitaciones para los trinos de los compases 41 y 42.	62
Ilustración 85. Digitación alternativa para el Sol#6 de los compases 5 y 9.	63
Ilustración 86. Digitación alternativa para el Sol6 en el compás 100.	63
Ilustración 87. Digitación alternativa para el Sol♭6 del compás 120.	64
Ilustración 88. Digitación alternativa para el Sol♭6 en los compases 166, 170 y 174.	64
Ilustración 89. Digitación alternativa para el Do#6 en el compás 199.	65
Ilustración 90. Compases 201-202 con las notas que necesitan digitaciones alternativas. .	65
Ilustración 91. Ejemplo compases 25-35.	66
Ilustración 92. Ejemplo compases 73-80.	67
Ilustración 93. Pasaje técnico (cc.103-107).	68
Ilustración 94. Escala descendente rapidissimo en la cadenza (c.138).	68
Ilustración 95. Fragmento del compás 155 al 158.	69
Ilustración 96. Pasaje con dificultad técnica (c.167).	69
Ilustración 97. Ejercicio para mejorar el pasaje con dificultad técnica (cc.71-74).	70
Ilustración 98. Motivo característico del Trio (cc.146-148).	71
Ilustración 99. Fragmento del compás 203 al 211 con la coma de respiración en el compás 210.	71
Ilustración 100. Frase larga con la coma de respiración (cc.13-22).	73
Ilustración 101. Fragmento con quintillos (cc.63-66).	73
Ilustración 102. Escalas que se deben estudiar (cc.76-77 y 83-102).	75
Ilustración 103. Fragmento legato (cc.102-110).	75
Ilustración 104. Propuesta para la cadenza del compás 114 al 129).	76
Ilustración 105. Propuesta para el A tempo, risoluto (cc.140-146).	77
Ilustración 106. Pasaje técnico (cc.193-198).	77
Ilustración 107. Modo de estudio del septillo (c.243).	78