



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Análisis e interpretación del *Concierto para clarinete en Sol menor, op.29* de Julius Rietz.

Trabajo Fin de Grado

Alumno/a: Purificación Escandell Miró

Director/a del TFG: Francisco José Fernández Vicedo

Especialidad: Interpretación de clarinete

Grado Superior de Música

Curso académico

2025 – 2026



bajo licencia Creative Commons 4.0 EU

RESUMEN

Este Trabajo de Fin de Grado se centra en la figura de Julius Rietz con el objetivo de investigar la trayectoria de este compositor poco conocido del periodo romántico. A través del estudio de su vida y de sus obras, se pretenden analizar las posibles influencias que contribuyeron a su lenguaje compositivo, así como comprender el contexto social y musical en el que desarrolló su actividad. De este modo, se abordará la evolución del clarinete en la época en la que fue escrita la obra objeto de estudio.

El trabajo se focaliza en el *Concierto para clarinete Op. 29 en sol menor*, realizando un análisis musical que contempla aspectos armónicos, melódicos y formales. Este análisis permitirá identificar rasgos característicos del estilo romántico presentes en la obra. Además, se estudiarán los pasajes de mayor dificultad técnica con el fin de proponer ejercicios y estrategias de estudio que faciliten su interpretación.

En conjunto, este trabajo busca ofrecer una visión global del compositor y de su producción musical, así como contribuir a la difusión de repertorio menos conocido dentro de la literatura del clarinete.

Palabras clave

Clarinete; Julius Rietz; siglo XIX; Romanticismo; Alemania.

RESUM

Este Treball de Fi de Grau es centra en la figura de Julius Rietz amb l'objectiu d'investigar la trajectòria d'este compositor poc conegut del període romàntic. A través de l'estudi de la seua vida i de les seues obres, es pretén analitzar les possibles influències que contribuïren al seu llenguatge compositiu, així com comprendre el context social i musical en què va desenvolupar la seua activitat. Així mateix, s'abordarà l'evolució del clarinet en l'època en què va ser escrita l'obra.

El treball es focalitza en el *Concert per a clarinet, en sol menor, op.29*, realitzant una anàlisi musical que contempla aspectes harmònics, melòdics i formals. Esta anàlisi permetrà

identificar trets característics de l'estil romàntic presents en l'obra. A més, s'estudiaran els passatges de major dificultat tècnica amb la finalitat de proposar exercicis i estratègies d'estudi que en faciliten la interpretació.

En conjunt, este treball busca oferir una visió global del compositor i de la seua producció musical, així com contribuir a la difusió de repertori menys conegut per al clarinet.

Paraules clau

Clarinet; Julius Rietz; Alemanya; segle XIX; Romanticisme.

ABSTRACT

This Final Degree Project aims to study Julius Rietz's career, a little-known composer of the Romantic period. The study of his life and compositions will lead to both an analysis of the influences which may have contributed to his compositive language, as well as an understanding of the social and musical context in which he developed his activity. Likewise, the evolution of the clarinet at the time when the work under study was composed will also be addressed.

This project focuses on the *Concert for Clarinet Op. 29 in G minor*, with a musical analysis which covers harmonic, melodic and formal aspects. This analysis will allow to identify characteristic features of the Romantic style present in the composition. The most technically challenging passages will be studied with the objective of proposing exercises and study strategies to facilitate their performance.

On the whole, this project seeks to offer a complete view of the composer and his musical production, as well as contribute to the promotion of lesser-known repertoire within the literature for the clarinet.

Keywords

Clarinet; Julius Rietz; Germany; 19th century; Romanticism.

AGRADECIMIENTOS

Quiero aprovechar estas líneas para agradecer a mi profesor y tutor del trabajo, Francisco José Fernández Vicedo, su ayuda y apoyo en este y su dedicación en mi formación a lo largo de estos años. También al profesor Francisco José García Verdú, por su colaboración en la parte musical práctica vinculada a la interpretación de la obra.

A Miguel Pastor, por haberme transmitido sus enseñanzas desde que empecé a tocar y haberme motivado a seguir adelante siempre.

Y por último, a toda mi familia, por haberme apoyado desde niña en mi formación y haberme ayudado en todo lo que he necesitado.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

- c. (compás)
- cc. (compases)
- s. (siglo)
- p. (página)
- pp. (páginas)
- dis. (disminuido)
- mov. (movimiento)

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
1.5 Dificultades y facilidades del presente estudio	4
2. CONTEXTO HISTÓRICO Y ESTILÍSTICO	5
2.1 El clarinete en la época: evolución y desarrollo	7
3. JULIUS RIETZ	11
3.1 Biografía	11
4. CATÁLOGO Y CARACTERÍSTICAS DE LAS OBRAS DE JULIUS RIETZ: ENFOQUE TEÓRICO.....	15
5. <i>CONCIERTO PARA CLARINETE EN SOL MENOR, OP. 29</i>	17
5.1 Contexto.....	17
5.2 Análisis.....	17
5.2.1 Primer movimiento	18
5.2.2 Segundo movimiento.....	32
5.2.3 Tercer movimiento.....	36
6. ANÁLISIS DE LAS DEMANDAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS DEL PROPIO CONCIERTO. Propuestas de estudio y valoración personal.....	43
7. CONCLUSIONES	49
BIBLIOGRAFÍA.....	51
ÍNDICE DE TABLAS.....	53
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	55
APÉNDICE DOCUMENTAL.....	57
Anexo A. Catálogo de obras Julius Rietz.....	57
Anexo B. Partitura general de la obra	59

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Objeto de estudio y justificación

El presente trabajo se centra en el estudio detallado del *Concierto para clarinete y piano op.29* de Julius Rietz, composición que pertenece al repertorio romántico alemán del siglo XIX. Desarrolla un estudio analítico musical e interpretativo, y teniendo en cuenta sus aspectos formales y estructurales, estilísticos e interpretativos se pretende valorar esta pieza situándola en su contexto histórico y musical. Al mismo tiempo, también se investigará el lenguaje compositivo de Julius Rietz, atendiendo al contexto estilístico de la época. Destacado en su época, estuvo vinculado a figuras como Felix Mendelssohn y Robert Schumann. Sin embargo, en la actualidad gran parte de su producción permanece en un segundo plano. Desde un punto de vista musicológico actual, su corpus creativo representa un equilibrio entre la tradición clásica de Mozart y la sensibilidad propia del Romanticismo.

Una de las razones por las que estudiar este concierto es su escasa presencia en los programas académicos de conservatorio, donde rara vez se aborda. En mi opinión, esta situación pone de manifiesto la necesidad de analizar y difundir repertorios relativamente menos conocidos, pero de bastante interés artístico. Además, esta composición presenta una escritura idiomática para el clarinete solista que combina exigencias técnicas y riqueza expresiva, lo que la convierte en un recurso de gran valor desde el punto de vista interpretativo.

Por todo ello, este trabajo tiene como finalidad no solo analizar e interpretar la obra, sino también contribuir a la recuperación, valoración y difusión de este concierto dentro del repertorio clarinetístico.

1.2 Estado de la cuestión

La obra de Julius Rietz no ha sido tan estudiada ni interpretada como la de otros compositores de su tiempo, lo que la convierte en una gran área para la investigación. Por otro lado, el repertorio para clarinete de esta época ha sido ampliamente estudiado desde diferentes perspectivas musicológicas, especialmente en relación con compositores que consolidaron el papel del instrumento como solista. Así, figuras como Carl Maria von Weber han ocupado un lugar central en la investigación musicológica debido a la relevancia de sus conciertos. Lo mismo ocurre con los compositores Felix Mendelssohn o Robert Schumann.

La figura de Julius Rietz, sin embargo, ha recibido una atención menor dentro del ámbito académico tanto anglosajón, como hispanoparlante. A pesar de su importancia dentro de la

vida musical alemana del siglo XIX, su producción compositiva ha quedado relegada a un segundo plano en la actualidad. En lo referido al *Concierto para clarinete en sol menor op.29* no existe tampoco demasiada bibliografía. La mayoría de referencias se encuentran en algunos libros o artículos, correspondencia entre amigos e incluso artículos *post-mortem*, donde se pueden ver aspectos generales de su obra o de su vida.

Por otro lado, sí existen diversos trabajos sobre la evolución del clarinete en el siglo XIX, y sobre los compositores alemanes más famosos del romanticismo. Todas las características generales de estilo que podemos encontrar en ellos pueden ser objeto de comprobación respecto a la figura del propio compositor y su obra. Asimismo, los estudios sobre interpretación musical histórica y práctica han contribuido a una mayor comprensión del estilo romántico. Sin embargo, se suelen centrar en obras más conocidas del repertorio y dejan de lado a otras relativamente menos difundidas.

Por consiguiente, se puede afirmar que existe una carencia de estudios analíticos e interpretativos específicos sobre el *Concierto para clarinete en sol menor, Op.29* de Julius Rietz. Este vacío justifica la realización de este trabajo, cuyo propósito es contribuir al conocimiento, análisis y difusión de esta obra dentro del repertorio clarinetístico romántico.

1.3 Objetivos

El objetivo principal que nos proponemos al hacer este trabajo es interpretar el *Concierto para clarinete y piano en Sol menor Op.29* de Julius Rietz de forma fluida y acorde a los aspectos estilísticos adecuados. Para poder conseguir este propósito tenemos que establecer estos objetivos secundarios:

- Contextualizar históricamente el compositor y su concierto para clarinete.
- Realizar una biografía del compositor.
- Contextualizar el clarinete en el siglo XIX.
- Analizar el concierto desde una perspectiva estilística, técnica e histórica.
- Determinar las demandas técnicas e interpretativas para el clarinetista proponiendo vías de estudio.

1.4 Metodología y estructura

El enfoque de este trabajo será de carácter histórico, pero también performativo, dado que se realizará un estudio documental sobre la vida del compositor y su obra, utilizando fuentes de información primarias y secundarias, pero también se interpretará y se analizará el propio

proceso de construcción de dicha interpretación. En lo relativo a la metodología empleada será cualitativa de tipo documental porque fundamentalmente hace servir fuentes bibliográficas para la extracción de información. Además, lo anterior se combinará con un enfoque de carácter más performativo en los aspectos relacionados con el proceso de interpretación musical práctica de la composición y el estudio de sus dificultades técnicas y posibilidades estilístico-expresivas. Como es bien sabido, esto implica por sí mismo una base de conocimiento musicológico que a la postre, posibilitará contextualizar y dar fundamento a las decisiones artísticas que en su caso se adopten. También se utilizarán imágenes escaneadas para documentar el análisis extraídas de la partitura original, alojada frecuentemente en la plataforma on-line ISMLP. Esta edición corresponde a la editorial Leipzig, Fr.Kistner.

Así, desde un punto de vista cualitativo-documental, se empleará como fuente primaria y principal la partitura del concierto, además de diferentes textos que nos aportarán diversos datos sobre la vida del compositor, del período histórico en el que vivió, realizó y desarrolló su trayectoria creativa musical y, por ende, donde se localiza la obra que se está investigando. La finalidad perseguida con todo ello es contrastar datos y conseguir conclusiones propias. Por su parte, el carácter performativo vendrá dado por una propuesta interpretativa y un plan de estudio para la obra, donde se tratarán los problemas técnicos que hayamos identificado y sus respectivos ejercicios para poder solucionarlos. Todo esto, con la finalidad de hacer una interpretación en vivo.

En cuanto a la estructura del trabajo se basará en la respuesta lógica y ordenada a los objetivos y metodologías citadas ya anteriormente.

El primer bloque se basará en el uso de la metodología histórico-gráfica, ya que se hará una contextualización de la época en la que el compositor vivió. Tanto de lo que estaba pasando a nivel social y político, como en el ámbito estilístico. Estos dos aspectos pueden influir en su forma de componer. Otro aspecto a tener en cuenta y en el que indagaremos para tener información será la evolución del clarinete hasta el siglo XIX ya que esto también pudo influenciar a los compositores de la época que escribían para este instrumento.

El segundo bloque se centrará en torno a la figura de Rietz. Se tratará de ofrecer una biografía completa de esta persona, con todos los aspectos más relevantes de su vida contados cronológicamente. Gran parte de esta biografía se encontrará en artículos de periódicos de su época e incluso se podrá ver rasgos de su personalidad y la admiración que le tenían otros

compositores en la correspondencia que tuvo con dos grandes amigos, como son Felix Mendelssohn y Pauline Viardot-García. Leyendo todos estos artículos se podrán extraer también rasgos del estilo de sus composiciones que son característicos a la época en la que se encuentra, el Romanticismo.

Por último, un tercer bloque en el que se situará la parte performativa de este trabajo. En esta parte se hará un análisis del concierto, estableciendo una relación entre el análisis y las características de la época en la que se compuso. También se identificarán los pasajes técnicos e interpretativos más complejos para hacer ejercicios y poder solucionarlos.

1.5 Dificultades y facilidades del presente estudio

El estudio de *Concierto para clarinete y piano en Sol menor, Op.29* de Julius Rietz presenta tanto dificultades como facilidades en relación con la elaboración del trabajo.

En cuanto a las dificultades, destaca principalmente la escasez de fuentes específicas sobre la obra y el compositor, ya que Julius Rietz no ha sido tan ampliamente estudiado como otros autores de la época romántica. Esto limita el acceso a material bibliográfico especializado, análisis previos y estudios críticos, lo que dificulta la contextualización histórica y el desarrollo más teórico del trabajo. También, puede dificultar al hacer el análisis detallado de obra al no encontrar ediciones críticas o comparativas de dicho concierto.

Pese a todo ello, estas dificultades se ven compensadas por varias facilidades. La limitada investigación previa convierte el tema en un campo poco explorado, lo que ofrece la posibilidad de realizar una aportación original. Además, este concierto se enmarca dentro del estilo romántico, aunque está ampliamente estudiado, nos permite apoyarse en un contexto teórico sólido, permitiendo desarrollar satisfactoriamente el trabajo.

2. CONTEXTO HISTÓRICO Y ESTILÍSTICO

Durante el siglo XIX, Alemania pasó de estar fragmentada en numerosos estados a convertirse en una nación unificada (Blackbourn, 1998, pp. 13-26, 177-207).

Tras la disolución del Sacro Imperio Romano Germánico en 1806, el territorio alemán vivió un periodo de inestabilidad política y de búsqueda de identidad nacional. Las revoluciones de 1848 reflejaron el auge de las ideas liberales y nacionalistas estrechamente vinculadas al pensamiento romántico.

Finalmente, la unificación alemana de 1871 consolidó un Estado fuerte en pleno proceso de industrialización. Este contexto de transformación política, social y cultural influyó profundamente en el desarrollo del Romanticismo alemán y en la producción musical del siglo XIX.

Según Ulrich Michels (1995), el Romanticismo como nombre, proviene del vocablo francés antiguo “*romance*” que significa ‘poema o narración’ y se sirvió para designar durante los siglos XVII y XVIII lo novelesco, fabuloso y fantástico en la literatura. Asimismo, esta denominación se empleó en la Ilustración para indicar especialmente la oposición a lo racional referenciándose con él lo expresivo, lo sentimental y todo el mundo de los sueños.

Por lo tanto y cómo se ha dicho antes, Romanticismo será el nombre otorgado en Alemania a este movimiento social, político, artístico y cultural.

A partir de la consideración y observación del artículo sobre Beethoven escrito por Hoffmann en 1810 (p.437) se extiende el término romántico a la música referido a un rasgo esencial de esta, antes que a una época determinada. Posteriormente se designará como Romanticismo al periodo que sigue al Clasicismo y por extensión a todo el siglo XIX. Esta centuria es extremadamente variada en sus manifestaciones y tendencias artísticas y está lleno de movimientos estilísticos opuestos, a menudo simultáneos.

A la Restauración post-napoleónica de 1814/15 le siguieron las revoluciones de 1830 y 1848, y finalmente, a pesar de la oposición conservadora, la democratización general.

Durante este momento histórico, en el plano económico y social se localiza la era de la industrialización, del auge y extensión de la máquina y del ferrocarril, de la masificación de los núcleos urbanos y como consecuencia de esta última, del aumento de la miseria. También se identifica la alienación del individuo en una sociedad que cada vez se hace más anónima (Michels, 1995, pp. 435).

El arte y la música se han dirigido por y para la llamada burguesía culta con muy diferentes exigencias. Junto a sublimes obras de arte se aprecia el “kitsch musical”, comercialización de la música unida al auge de la burguesía decimonónica. En este sentido, y gracias a los medios de reproducción y consumo se difunden instrumentos y partituras como nunca antes había sucedido. (Hobsbawm, 1996, pp.150-300; Michels,1998, pp.435).

Además de la música doméstica existe el salón, donde se interpreta la música, así como la gran sala de conciertos, el edificio operístico y las iglesias.

El pensamiento tecnicista de la época se refleja musicalmente en una técnica instrumental cada vez más perfecta y un virtuosismo superficial.

Citando la obra de Michels (1995, p.4359), *Atlas de música*, el Romanticismo, se puede dividir en Romanticismo temprano 1800-30, Romanticismo pleno 1830-50, Romanticismo tardío 1850-90 y el fin de siglo 1890-1914.

El subjetivismo y la expresividad del estilo sentimental preludian ya en el siglo XVIII la exaltación romántica. Sólo el sentimiento, y no la razón, puede alcanzar lo infinito y vislumbrar la trascendencia presente en todas partes. Los románticos buscan y perciben la esencia más profunda, los ritmos más internos de la existencia: «Si una canción reposa en todos los objetos que allí aún siguen dormitando y el mundo se levanta para cantar entonces encontrarás la palabra mágica» (Eichendorf, 1835, p. 287).

La antigua idea de la armonía de las esferas cobra un nuevo auge por la consonancia del hombre con el universo y la naturaleza. La música es el auténtico sonido de la creación, que aparece con su máxima pureza en la música instrumental, liberada de todos los elementos materiales añadidos, como en la música vocal o un programa (música absoluta).

Romanticismo y poesía llenan la música de contenido fuera de lo musical, así como de un sentimiento determinado, una idea o un programa expresivo. Esto sucede especialmente a partir de Berlioz, Liszt y Wagner.

En el otro extremo se sitúan desde mediados de siglo los defensores de la música absoluta, como Brahms y el crítico Hanslick. Sin embargo, en la cualidad formal de la obra de arte musical se unen en su esencia contenido y expresión deseo de comunicarse y representación. Frente a la música de hondo contenido poético, la música italiana resulta vital y espontánea, sin pretensiones de una mayor trascendencia (Burkholder et al., 2008, pp.800-850).

Esta época recoge todos los géneros del Clasicismo, pero los amplía y transforma. La armonía también es la continuación del movimiento anterior utilizando el cromatismo, las alteraciones y las enarmonías, que llegan hasta el límite con la atonalidad. El punto de partida fue el acorde Tristán, también confeccionado con la técnica de secuencias, series de cadencias y mediante ellas, dando a la armonía una intensidad cada vez mayor. Las líneas cromáticas ascendentes y descendentes producen a menudo acordes armónicamente distantes que reflejan en su variedad tímbrica determinados estados de ánimo. Al igual que en el Clasicismo, predomina la melodía que no es tanto una línea formada por reglas y leyes estéticas como un vehículo de la expresión del sentimiento. Su carácter determina la naturaleza.

El siglo XIX enlaza con las tradiciones más antiguas, pero las adecúa a su estilo llenándolas de contenido poético y alterando sus estructuras. No se contempla la música antigua con los ojos de su época sino con los de la actualidad, de una forma creativa, desde las transcripciones de Bach debidas a Liszt y Busoni hasta nuevas composiciones destacadas como demuestra Michels (1995, p.439).

2.1 El clarinete en la época: evolución y desarrollo

Atendiendo a las palabras de Lawson en *The Cambridge Companion to the clarinet* (1995, pp.1-6), no hay evidencias de tipos de clarinete en la música artística hasta poco antes de 1700 y esto explica la reputación del clarinete como miembro más joven de la sección de viento madera de la orquesta. Los antecedentes a su nacimiento están relacionados con la flauta barroca, el fagot y el oboe surgidos en el panorama musical unos años antes.

La mayoría de las historias del clarinete más reputadas se han comenzado rastreando instrumentos de lengüeta simple hasta aproximadamente el año 3000 a.C. sin antes examinar la evidencia del nacimiento de dicho instrumento. Debemos señalar que, en fuentes francesas, desde el siglo XII en adelante, el término *chalumeau* y una serie de palabras relacionadas con este se usaban con frecuencia como términos genéricos para cualquier flauta simple. En el tratado *Harmonie universelle* (1636) de Mersenne se describen varias flautas de lengüeta con el vocablo francés antes mencionado. Este instrumento en la Edad Media estaba compuesto por un tubo cilíndrico generalmente de nueve agujeros al que utilizando una lengüeta simple se le podían producir una serie de sonidos fundamentales.

El nacimiento del clarinete como tal se remonta a principios del siglo XVIII (Lawson, 1998, p.1). La hipótesis más barajada es que esta creación se debe a Johann Christoph Denner, según Hoeprich (2008, pp.19-21). Este constructor de instrumentos en Núremberg incrementó la extensión del *chalumeaux* añadiéndole dos llaves y un agujero más para el meñique. De este modo, consiguió que la extensión del instrumento fuera de Fa2.

Según Amores (2013, p.72) diversos compositores emplearon el *chalumeau* en sus creaciones. Entre estos destacan: Attilio Aristoi (1666-1740), Agostino Steffani (1654-1728) y Juan José Fux (1600-1741), entre otros.

En la época barroca destaca Georg Philipp Telemann (1681-1767) al escribir su *Concierto para dos chalumeaux, cuerda y bajo continuo en re menor*. En esta creación tiene en cuenta la extensión del instrumento y aprovecha sabiamente su timbre dulce, aterciopelado y pleno. Asimismo, le asignó un papel destacado como solista (Amores, 2013, p.72). Vivaldi también lo emplea, pero gracias a Telemann se le proporciona protagonismo frente al resto de instrumentos de una obra.

A mitad del siglo XVIII, la escuela de compositores de Mannheim rompió gradualmente con el concepto de música barroca y se decantaron por un tipo de música más expresiva en la que se acentuaba el papel de la dinámica y de la melodía lineal frente al dominio del contrapunto de la época anterior. En este momento el clarinetista Joseph Beer estrena en París un concierto escrito por Johan Stamitz y datado aproximadamente a finales de la década de 1750. Precisamente el instrumento había sido incorporado a la orquesta de Mannheim en 1754. En este momento el clarinete que se utilizaba de forma más generalizada todavía tenía dos llaves, aunque ya existían modelos específicos superiores.

A partir de 1770 se generaliza la cuarta llave del clarinete. Fue incorporada por Barthold Fritz permitiendo la obtención de dos notas más. Más tarde, sobre 1775, Joseph Beer le añade una quinta llave. Es en 1791 cuando J. Xavier Lefevre, fabricante de instrumentos de viento-madera y primer profesor del Conservatorio de París, coloca una sexta llave en el cuerpo superior.

Con estos avances, en la segunda mitad del siglo XVIII el clarinete ya se había convertido en un instrumento suficientemente interesante como para escribirle piezas ocasionales (Amores, 2013, p.74).

En este momento histórico, el clarinete es empleado cada vez más por los compositores en sus obras orquestales confiándole papeles cada vez más importantes, ya que aún no era posible realizar con normalidad modulaciones tonales con un mismo instrumento.

Uno de los compositores que elevó a límites insospechados el instrumento fue W. A. Mozart gracias a la ayuda de su gran amigo, el clarinetista Anton Stadler, quien poseía un clarinete *corno di bassetto*. La longitud y el diámetro del tubo de este aparejo eran mayores que los del clarinete en Sib y lo dotaban de una sonoridad diferente y más solemne, cualidad que Mozart encontró atractiva para su música. Esto hizo que él lo utilizara de manera destacada en algunas de sus sinfonías y óperas. Mozart exprime a fondo todas sus posibilidades tímbricas y expresivas aprovechando al máximo sus propiedades melódicas y su carácter bucólico. También desarrolla el aspecto *cantabile* del registro agudo intentando equipararlo con la voz humana.

En 1808, el fabricante de instrumentos de viento J. F. Siniot incorporó al clarinete la 7ª y 8ª llave. Este clarinete de ocho llaves fue el empleado por el virtuoso clarinetista alemán H. J. Baermann para presentar las obras que C. M. von Weber escribió para él. Weber fue otro de los enamorados de este instrumento, con un clarinete más desarrollado que tenía mayor cantidad de llaves y era mucho más ligero. El compositor aprovechó estas circunstancias para explotar sabiamente las cualidades virtuosísticas del instrumento y su extraordinaria capacidad para el lirismo (Hoeprich, 2008, pp.84-95). Bondades que también aprovecharon compositores como Rossini y Spohr, atendiendo al mismo estudioso mencionado antes.

Pese a todo, todavía se necesitaba corregir algunas dificultades y es gracias al intérprete y constructor de instrumentos Iván Müller que se mejoró de nuevo en 1806. En 1811 presentó un clarinete de trece llaves que facilitaba mucho la digitación.

A partir de este momento aparecen otros modelos de instrumentos basados en el sistema de Müller: sistema *Albert* en Bélgica y sistema *Öhler* en Alemania.

En 1840, H. Klosé en colaboración con L. A. Buffet diseñó un nuevo modelo adaptando las innovaciones hechas para la flauta por Theobald Böhm en 1832. Con esta modificación, los agujeros se perforan en un lugar más adecuado desde un punto acústico, se incluye un sistema de anillos móviles que permiten que con un solo dedo se puedan tapar más de un agujero, se facilita el manejo de las llaves de fa y fa sostenido y se agregan dos llaves para

los dedos meñiques, permitiendo elegir una mejor digitación (Amores, 2013, p.78; Hoeprich, 2008, pp.123-131).

Según Amores (2013, p.78) en la década de los cuarenta se amplía el diámetro del taladro central para darle más potencia, originando así el llamado “clarinete *Boehm*”, que es el que básicamente utilizamos en la actualidad. Este se construye en madera de ébano o granadilla y consta de boquilla, barrilete, cuerpo superior e inferior (donde están las 17 o 18 llaves y 6 anillos) y la campana o pabellón.

3. JULIUS RIETZ

3.1 Biografía

Atendiendo a las palabras de la revista *The Musical Times* (1877, pp.490-491), Rietz nació en Berlín el 28 de diciembre de 1812. Fue un compositor, director de orquesta, violonchelista, pedagogo y editor musical alemán reconocido como uno de los principales continuadores de la tradición de Felix Mendelssohn y Carl Maria von Weber. Su carrera abarcó tanto la interpretación como la composición, la enseñanza y la investigación musical. Tras recibir una sólida educación musical de la mano de los mejores maestros de la capital prusiana, pudo ingresar, con tan solo dieciséis años, en la orquesta del Teatro Königstädtische como violonchelista (Grove, 1883, pp.132-133). Su excepcional talento llamó la atención de Mendelssohn, entonces director musical en Düsseldorf, quién tomó al joven músico bajo su protección y le brindó oportunidades (Viardot-Garcia y Baker, 1930, pp.32-36).

La relación entre Felix Mendelssohn y Julius Rietz se refleja de manera clara en la correspondencia que mantienen, en la que Mendelssohn no solo valora la obra de su discípulo, sino que también ofrece orientación estética y compositiva. En una carta, el maestro elogió la recepción de las piezas de Rietz:

Ayer por la noche interpretamos tu obertura de *Hero y Leandro* y el *Canto de batalla*, en medio de fuertes y universales aplausos y con la aprobación unánime de los músicos y del público. [...] Hay algo tan genuinamente artístico y tan verdaderamente musical en tus obras orquestales que me siento feliz desde el primer compás y me cautivan e interesan hasta el final. (Mendelssohn, 1841)

Este fragmento evidencia el reconocimiento de la calidad de su música y el prestigio que ya tenía entre los músicos de su época.

En 1836, con veinticuatro años, sucedió a Mendelssohn como director musical en esta ciudad del Rin. Este cargo lo desempeñó durante once años, consolidándose como director, pedagogo y compositor (Grove, 1883, pp.132-133).

Durante su etapa en Düsseldorf, Rietz compuso música incidental para dramas de Goethe y Calderón, la ópera de salón *Jery and Bätely*, varias oberturas y piezas corales como *Altdeutscher Schlachtgesang* y *Dithyrambe*, muy populares en las sociedades corales alemanas. Además, fue director en seis ocasiones de los Festivales Musicales del Bajo Rin (Grove, 1883, pp.132-133).

Tras la muerte de Mendelssohn en 1847, Rietz fue reconocido como único sucesor digno como director musical y conductor de los conciertos del Gewandhaus de Leipzig, sucediendo a Niels Gade en 1848 (Viardot-Garcia y Baker, 1930). Allí permaneció trece años, simultáneamente enseñando composición en el Conservatorio de Leipzig. Durante este periodo, sus óperas *Der Corsar* y *Georg Neumark* no tuvieron éxito, pero su *Sinfonía en Mib mayor* y varias obras corales gozaron de considerable popularidad. (Grove, 1883).

Según un artículo en *The Musical Times*, Rietz destacó también como editor musical, realizando ediciones críticas de las obras de Mozart, Beethoven, Handel y la obra completa de Mendelssohn, corrigiendo numerosos errores de texto que afectaban la interpretación de estos compositores. Su edición de las obras completas de Mendelssohn, publicada por Breitkopf y Härtel, es considerada uno de sus principales logros editoriales.

En 1860, Rietz se trasladó a Dresde, donde fue nombrado primer *Kapellmeister* de la ópera Real, sucediendo a Carl Gottlieb Reissiger, y asumió la dirección de la música de la iglesia de la corte católica. En 1874 ascendió al rango de director general de Música Real Sajón (Viardot-Garcia y Baker, 1930). Su talento como intérprete se centraba especialmente en la música de Handel, Bach, los clásicos vieneses y Mendelssohn, y se destacó por su disciplina, claridad de estilo y rigor interpretativo.

Rietz era un defensor absoluto de la escuela clásica y detestaba sinceramente a los modernos de la Nueva Escuela Alemana, como Franz Liszt, Hector Berlioz y Richard Wagner. No obstante, su profesionalismo lo llevó a ofrecer interpretaciones completas y cuidadas de las óperas de Wagner, afrontando con entusiasmo los retos técnicos que se presentaban. Era inflexible en sus gustos y aversiones, valiente en sus opiniones y riguroso con sus músicos, sin tolerar intrigas ni compromisos (*The Musical Times*, 1877).

Como compositor, Rietz estuvo fuertemente influido por Mendelssohn. Su música, aunque técnicamente impecable y fruto de un compositor laborioso, carecía de expresión personal auténtica, lo que ha relegado muchas de sus obras dentro de los archivos modernos. Sin embargo, en vida sus composiciones gozaron de considerable popularidad, y algunos, como el *Morlied* para coro masculino, continúan siendo interpretadas. Además de sinfonías y óperas, escribió música de cámara, canciones, obras para violín, piezas para viento y una gran misa (Viardot-Garcia y Baker, 1930, p.33).

Rietz murió en Dresde el 12 de septiembre de 1877, dejando una valiosa biblioteca musical y un legado duradero como compositor, director, pedagogo y editor crítico. Su influencia en la música alemana del siglo XIX fue profunda, y su trabajo contribuyó a preservar y difundir la tradición clásica mientras formaba a futuras generaciones de músicos (*The Musical Times*, 1877, pp.490-491).

4. CATÁLOGO Y CARACTERÍSTICAS DE LAS OBRAS DE JULIUS RIETZ: ENFOQUE TEÓRICO

Como compositor, Rietz, hizo bastantes obras, entre las cuales destacan sus óperas *Der Corsar* y *Gerg Neumark*, música para dramas de Goethe, Immerman, Calderón y Holtei, sinfonías, oberturas (Matas,1986) entre otras, que vienen referenciadas en el apartado de apéndice documental.

La obra de Julius Rietz ha sido considerada frecuentemente una representación de estética caracterizada por el equilibrio entre claridad formal, expresividad musical y continuidad con la tradición clásica alemana. Dichas peculiaridades muestran la influencia directa de Felix Mendelssohn y del entorno musical asociado a la corriente romántica conservadora que se desarrolló en Alemania durante la primera mitad del siglo XIX (Brown,1999, pp.160-190). Dentro de este contexto estilístico, la escritura de Rietz muestra una clara afinidad con los principios compositivos que ha heredado de Mendelssohn, sobre todo en la construcción temática, la organización formal y el tratamiento de la orquesta (Todd,2003, pp.150-160).

Sus composiciones suelen presentar melodías de carácter lírico y cantábile, y están estructuradas a menudo en frases equilibradas que favorecen un desarrollo musical claro y evidente para el oyente. En términos armónicos, su lenguaje suele estar dentro de un marco tonal bastante estable y así evitar modulaciones rápidas o cromatismos densos. De manera paralela, en la textura de la orquesta se suelen apreciar con claridad las distintas voces y facilita la percepción de todos los planos sonoros.

La instrumentación constituye uno de los aspectos más destacados de su actividad compositiva. La amplia experiencia de Rietz como director de orquesta le proporcionó un conocimiento profundo de los timbres instrumentales y de las posibilidades de cada sección dentro del conjunto instrumental. Este conocimiento práctico se refleja en una escritura que busca equilibrar cuidadosamente las diferentes familias instrumentales y aprovechar de manera eficaz sus recursos expresivos. En una carta escrita por Mendelssohn hace alusión a una de las oberturas de Rietz y señala la importancia de que una idea musical que resultara verdaderamente interesante por sí misma, en este sentido, Mendelssohn escribió:

El punto más importante es hacer que un tema, o cualquier idea musical en sí misma, resulte verdaderamente interesante: esto tú lo comprendes muy bien en tu instrumentación, con cada segundo oboe o trompeta, y me gustaría verte avanzar con valentía en esa dirección en tus próximas obras (Mendelssohn,1841).

En este comentario se puede apreciar como Mendelssohn guiaba a su discípulo en el uso de la orquesta y en el desarrollo temático, subrayando la importancia de que cada idea musical resulte musicalmente atractiva sin perder claridad ni coherencia formal. En sus otras composiciones también se puede apreciar este detalle de instrumentación. En su música coral, en las obras de cámara y especialmente en los conciertos, se puede distinguir una tendencia a mantener un equilibrio bastante estable entre las distintas partes musicales. En el caso del concierto, el dialogo entre solista y orquesta se desarrolla generalmente de manera fluida, evitando tanto la saturación sonora como un protagonismo excesivamente dominante del virtuosismo solista, rasgo que se corresponde con ciertos modelos del concierto romántico de orientación más conservadora (Brown,1999, pp-160-190).

Otro aspecto característico de su lenguaje musical es la búsqueda de un cierto equilibrio expresivo. Diversos testimonios de la época, entre ellos comentarios de Mendelssohn, sugieren la conveniencia de evitar tanto el exceso sentimental como una austeridad excesiva que pudiera limitar la capacidad comunicativa de la música. Por lo tanto, en la correspondencia de Mendelssohn se puede encontrar: «La verdadera piedad puede existir en ambos extremos, pero el camino correcto se encuentra entre los dos» (Mendelssohn,1841). Con esta metáfora compara los excesos expresivos con la austeridad absoluta, destacando la importancia de encontrar un término medio que combine claridad, elegancia y fuerza expresiva, rasgos característicos de la música romántica conservadora alemana.

Desde un punto de vista temático, muchas de sus obras presentan una construcción clara de motivos y frases musicales, que son desarrollados mediante procedimientos de repetición, variación y contraste. Y este rasgo contribuye para mantener la coherencia en el discurso musical a lo largo de las obras. Asimismo, como articula las frases, la utilización de las dinámicas y la distribución de los distintos planos sonoros se puede ver cómo está enfocado hacia la claridad estructural y la eficacia expresiva (Todd, 2003, pp.180-220).

El enfoque creativo de Rietz puede entenderse como una síntesis entre disciplina compositiva y sensibilidad expresiva. Su música asimila la tradición clásica y los ideales del Romanticismo temprano, adaptándolos a un lenguaje propio marcado por la claridad formal, el equilibrio estructural y una instrumentación cuidada. Estos rasgos sitúan su obra dentro de una vertiente del Romanticismo alemán que integra tradición clásica y expresividad del siglo XIX, manteniendo el equilibrio entre estructura y expresión (Grove, 1883, p. 132).

5. CONCIERTO PARA CLARINETE EN SOL MENOR, OP. 29.

5.1 Contexto

El *Concierto para clarinete en Sol menor, Op.29*, de Julius Rietz se sitúa aproximadamente en la década de 1840-1850, dentro del romanticismo alemán, en un momento en el que conviven la herencia formal del clasicismo y la creciente expansión expresiva. En este sentido, como señala Carl Dahlhaus, el primer romanticismo mantiene las estructuras clásicas al tiempo que amplía sus recursos expresivos (Dahlhaus, 1989, pp.45-50).

La obra se inserta en el contexto de consolidación del clarinete como instrumento solista durante el siglo XIX. Según Hoeprich (2008), el clarinete se convierte en uno de los instrumentos de viento madera más versátiles y expresivos del periodo, lo que impulsa la creación de repertorio concertante.

Desde el punto de vista estilístico, el concierto refleja la influencia del entorno de Felix Mendelssohn, cuya escritura se caracteriza por la claridad formal y el equilibrio expresivo (Plantiga, 1984, pp.120-125). Rasgos visibles en la obra que se está trabajando y estudiando.

Finalmente, no se ha encontrado documentación que acredite relación con dedicatorias de Rietz, pero se puede situar dentro de la práctica musical habitual del entorno profesional del mismo compositor.

5.2 Análisis

Para comprender el análisis de este concierto, es necesario partir de una identificación general del concierto romántico, ya que la obra se inscribe claramente dentro de este modelo estético. En este sentido, el concierto del siglo XIX se define por el predominio del instrumento solista y por la integración del virtuosismo dentro de un discurso expresivo más amplio.

La forma concertista que se está tratando combina el lucimiento del solista con una relación más orgánica entre este y el acompañamiento (Tovey, 1935, pp. 1-5), lo que se traduce en una escritura en la que el diálogo instrumental adquiere un papel estructural relevante. A su vez, la habilidad instrumental deja de ser un elemento meramente ornamental para convertirse en un recurso expresivo fundamental.

Desde una perspectiva formal, este repertorio mantiene una clara vinculación con las estructuras heredadas del clasicismo. En palabras de William E. Caplin, la forma sonata

continúa funcionando como un principio estructural central en el siglo XIX, lo que permite una organización coherente del discurso musical incluso en contextos de mayor libertad expresiva.

Asimismo, el carácter del concierto romántico se define por una fuerte dimensión expresiva y lírica, en la que el instrumento solista adopta frecuentemente un papel cercano a la voz humana.

En este marco general se inserta el concierto de Rietz, cuya escritura refleja un equilibrio entre habilidad, claridad formal y expresividad contenida, rasgos que se analizarán en el concierto.

5.2.1 Primer movimiento

El primer movimiento sigue con claridad los principios de la forma sonata, modelo heredado del clasicismo y ampliamente utilizado en el romanticismo. Rietz utiliza esta forma porque se basa en el equilibrio formal, la coherencia temática y la jerarquización tonal, rasgos que lo sitúan dentro de una línea conservadora cercana a la tradición de Felix Mendelssohn.

Este movimiento está estructurado en las siguientes secciones: Introducción (cc.1-5), Exposición (cc.6-142), Desarrollo (cc.143-184), Reexposición (cc.184-332) y Coda (cc.332-363). A lo largo de estas secciones el clarinete no solo demuestra el carácter virtuoso si no que también desarrolla la parte expresiva alternando entre una y otra.

El movimiento inicia con una breve introducción de pocos compases, cuya función no es presentar un tema desarrollado, sino que sirve para poner un marco expresivo y tonal antes de la aparición del solista. Este rasgo puede interpretarse dentro de las transformaciones del romanticismo de la época. Frente al modelo clásico, en el que la introducción orquestal inicial solía ser extensa y presentaba el material temático que luego retomaría el solista (en el periodo romántico se visualiza una reducción de esta tendencia). Es decir, la orquesta limita su función a establecer el marco tonal y expresivo, permitiendo así una entrada más temprana del solista, que asume desde el principio un papel protagonista en la presentación y desarrollo del material temático.



Ilustración 1. 1º mov. (cc.1-7) Introducción corta

La exposición se inicia con la presentación del tema A en la tonalidad principal Sol menor. Dicho tema da inicio en el último tiempo en el compás 6 hasta el compás 64. El motivo rítmico principal se va a dar en anacrusa, como se puede apreciar en los diferentes motivos que aparecen en el compás 6 y 11 entre otros.

Ilustración 2. 1º mov. (cc.6-14) Comienzo de la Exposición, Tema A y motivo anacrúsico

La escritura con la que el clarinete da comienzo al tema, combina elementos *cantábile* con recursos técnicos propios del lenguaje *concertante*, lo que exige un control preciso del fraseo y de la articulación.

En cuanto a la armonía densa destacan los compases 12-18, como se puede ver en la siguiente ilustración. Esta hace una progresión con acordes alterados cromáticamente, utilizando un

acorde de 7º disminuida alterado en el c.14 para en el siguiente compás utilizar un acorde apoyatura. Las distintas voces del acompañamiento se van moviendo en cromatismos, por ejemplo *mib – mi, sib – do#*, y para resolver en el siguiente compás *mi - mib, do# - do*. Dicho recurso se emplea en el romanticismo como medio expresivo, permitiendo una mayor tensión emocional, ambigüedad tonal y flexibilidad en las modulaciones. Los cromatismos ya estaban presentes en movimientos anteriores, pero es el romanticismo cuando adquieren un papel más relevante.

Ilustración 3.1º mov. (cc.12-20). Ejemplo de armonía

En el c.20 se puede observar un acorde intratonal que quiere resolver en otra tonalidad (en este caso Mib), pero que se mantiene en la tonalidad principal del concierto y lo mismo ocurre en el c.22, que es un acorde propio de do m pero que el compositor utiliza para darle riqueza a la armonía. También en los cc.24-25 se puede apreciar otro ejemplo de armonía por cromatismos. Todo esto son rasgos característicos de la armonía propia de la época, pero siempre teniendo como base la armonía del clasicismo. Todos estos cambios los emplearé para llegar a la tonalidad de do menor.

Handwritten annotations in the score include:

- Mi b**: A handwritten note with an arrow pointing to a B-flat in measure 15.
- cromatismo**: A handwritten word with an arrow pointing to a chromatic line in measure 25.
- do m**: A handwritten note with an arrow pointing to a D major chord in measure 25.
- VI⁶**, **III**, **VI**, **I⁶**, **VII³**, **I⁶**: Roman numerals indicating chord structures.

Ilustración 4.1º mov. (cc.15-27). Ejemplo de cromatismo y acordes intratonales

En el compás 35 aparece un acorde dominante sobretónica, esto quiere decir que la tónica que es do m hace un pedal y por encima de esta suena la dominante (sol-si-re-fa#).

Handwritten annotations in the score include:

- do m**: A handwritten note above measure 28.
- dominante sobretónica**: A handwritten phrase with an arrow pointing to a chord in measure 35.
- dominante sobretónica**: A handwritten phrase with an arrow pointing to a chord in measure 41.
- V/I**: Roman numeral indicating a dominant chord over the tonic.

Ilustración 5.1ºmov. (cc.28-44). Acorde sobretónica

Otro ejemplo de armonía densa y propia del romanticismo se puede observar en el compás 48- 50, donde empieza a cambiar cromáticamente pasando por una 6ª aumentada, que le da un color interesante, utilizando retardos para ya resolver en el compás 51.

The image shows a musical score for the first movement, measures 44-51. The score is in 3/4 time and features a piano (p) dynamic. Measures 48-50 are highlighted with a yellow box and labeled '6ª aum.' (6th augmented) and 'retardo' (delay). Measure 51 is highlighted with a yellow box and labeled 'resolución' (resolution). The score includes various musical notations such as triplets, crescendo (cresc.), and dynamic markings (fz, ff, f). The score is written for piano and includes a variety of musical notations such as triplets, crescendo (cresc.), and dynamic markings (fz, ff, f). The score is written for piano and includes a variety of musical notations such as triplets, crescendo (cresc.), and dynamic markings (fz, ff, f).

Ilustración 6. 1ºmov. (cc.48-51). 6ªaumentada con armonía característica

A partir del compás 65 empezaría el puente modulante, que cumple con una doble función: sirve como elemento de transición tonal para llegar al tema B y también para incrementar progresivamente la tensión musical. En este caso, esta sección la empieza el acompañamiento, donde aparecerán dominantes secundarias para dar más tensión y riqueza a la armonía. Antes de volver a parecer el solista, nos encontraremos una cadencia rota en el compás 79-80 con la finalidad de dar entrada a este. Todo esto, para ir buscando la próxima tonalidad del tema B.

Ilustración 7.1º mov. (c.74). Dominante de la dominante

El segundo bloque temático, está situado a partir del compás 90 en la tonalidad de Sib M con un contraste expresivo evidente en contraste con el tema A. Este tema se caracteriza por ser más lírico y cantáble destacando una línea melódica más amplia y sostenida. Y es en este donde el clarinete se transforma en un vehículo muy cercano a la voz humana, con frases largas que requieren un control preciso del aire y una especial atención al *legato*.

Ilustración 8. 1º mov. (cc.87-83). Tema B comienzo

Más adelante en el compás 102 aparecerá una nueva tonalidad Reb M. Esta nueva tonalidad guarda una relación de 3º con la tonalidad anterior, Sib M, a esto se le llama relación mediántica cromática. Ya que ambas tonalidades están separadas por una tercera menor

ascendente que aparece en anterioridad, Sib M. Según Einstein (1947), este tipo de relación introduce cromatismo y debilita la jerarquía funcional tradicional basada en tónica-dominante. El uso de estas relaciones se intensifica en el siglo XIX, convirtiéndose en un rasgo típico del romanticismo. A diferencia del sistema tonal clásico que utilizaba relaciones de quintas, los compositores románticos exploran conexiones por terceras para ampliar el color armónico y generar efectos más ricos e inesperados. En este sentido, la relación entre Sib M y Reb M no solo responde a un criterio interválico, sino que se inscribe dentro de una estética armónica propia del Romanticismo, caracterizada por la flexibilización de las funciones tonales tradicionales y la búsqueda de nuevos colores sonoros.

Dentro del tema B se observa un tránsito por diversas tonalidades que no llegan a establecerse de manera prolongada. Estas regiones tonales aparecen de forma pasajera sin consolidarse como centros tonales estables entre los compases 102 y 111. A ello se suma una cierta ambigüedad modal entre mayor y menor que contribuye a reforzar la inestabilidad tonal del pasaje.



Ilustración 9. 1º mov. (cc.102-111). No se establece la tonalidad y ambigüedad entre mayor y menor

La exposición suele cerrarse con un grupo conclusivo en el que se refuerza la tonalidad mediante fórmulas cadenciales y pasajes de mayor brillantez técnica. En este contexto, en los compases 141–142 se presenta una cadencia perfecta que actúa como elemento conclusivo, permitiendo delimitar claramente el final de la sección y anticipando la llegada del desarrollo. Asimismo, en esta sección el clarinete despliega recursos virtuosísticos como articulaciones rápidas y saltos interválicos que contribuyen a reforzar el carácter concertante de la obra.

Ilustración 10. 1ºmov. (cc.138-149). Final exposición

El desarrollo constituye la sección de mayor inestabilidad y elaboración musical. En él, Rietz trabaja con materiales derivados de los temas previamente expuestos, fragmentándolos y sometiénolos a procesos de variación, secuenciación y modulación. Desde el punto de vista armónico, esta sección se caracteriza por un recorrido por tonalidades alejadas (Sol m, Mib m, Do m, Fa m, Sib M, entre otras), lo que genera un aumento de la tensión y una sensación de búsqueda. El clarinete adquiere aquí un protagonismo destacado, en el cual ya aparecen pasajes técnicos que requieren precisión, agilidad y resistencia. Asimismo, se observa un diálogo más estrecho entre el solista y el acompañamiento, en el que los motivos se intercambian y se transforman continuamente. En los compases 156-158 aparece material temático del tema A que anteriormente apareció en el clarinete y ahora lo tiene el acompañamiento y lo mismo ocurre en los compases 160-162. Mientras, el clarinete presenta material temático nuevo en forma de tresillos de corchea.

153 Fa m

Motivos nuevos

Motivo tema A

159 Si b m

Mi b m

Motivo tema A

Ilustración 11. 1ºmov. (cc.153-163). Motivos

El cierre del desarrollo se configura como una coda (cc.174-184) como transición hacia la reexposición, en la que se intensifica la tensión armónica y el uso de procedimientos cadenciales como la cadencia rota (cc.180-181) que conducen progresivamente al retorno de la tonalidad principal. Este pasaje cumple una clara función de preparación estructural, generando la expectativa necesaria para la reaparición del tema principal en la reexposición.

170

cresc.

f

Coda

con fuoco.

p.

176 Coda transición a la reexposición

cadencia rota

183

Ilustración 12. 1ºmov. (cc.174-184). Coda para reexposición

La reexposición retoma la estructura de la exposición. En este caso, el tema A, que continúa en sol menor, aparece inicialmente en el acompañamiento para dar paso más adelante a la entrada del solista. Esto contrasta con la exposición, donde el tema A es presentado desde el inicio por el clarinete. A lo largo de este tema, también se retoman motivos ya presentados en la exposición, que aquí vuelven a aparecer, como ocurre entre los compases 203 y 212.

183

Reexposición

Sol m

Motivo Tema A

V I V I V I IV I

Ilustración 13. 1ºmov. (c.184). Inicio de la reexposición

203

motivos cc. 24 y 55

loco.

ff

211

motivo cc. 144 y 145

dim.

p

Ilustración 14. 1ºmov. (cc.203-212). Motivos que se repiten

Asimismo, se observa un recorrido por diversas tonalidades que conduce finalmente a la llegada del tema B en el compás 240, en la tonalidad principal: sol menor.

237

dim.

Tema B

Sol m

p

fz

Ilustración 15. 1ºmov. (c.240). Inicio del tema b

Este primer movimiento concluye con una coda (cc.332-363) que sirve para unirlo con el siguiente. Recurso que contribuye a reforzar la continuidad. En lugar de una separación clara y tradicional, el primer movimiento utiliza esta coda no únicamente como cierre sino también como elemento de transición. Esta coda introduce progresivamente el carácter expresivo del segundo movimiento, creando un puente entre ambos. De este modo, el segundo movimiento comienza sin interrupción (*attacca*), lo que evita la pausa habitual entre ellos y genera una sensación de unidad global en la obra. Por este motivo no se perciben como bloques independientes, sino que forman parte de un discurso musical más amplio.

Aunque este tipo de enlace no constituye una norma general, se puede relacionar con algunas tendencias del Romanticismo en las que los compositores buscan que las formas heredadas del Clasicismo sean más flexibles. En esta ocasión, Julius Rietz emplea la coda lenta no solo como conclusión, sino como un recurso de transición que enriquece la coherencia formal y expresiva del concierto (Rosen,1988, pp.320-330).

The image displays three systems of musical notation for the first movement of the Clarinet Concerto in G minor, Op. 29 by Julius Rietz. The first system, starting at measure 329, features a treble and bass staff. A red bracket labeled 'Coda' in orange spans measures 329 to 337. The second system, starting at measure 338, is labeled 'Transición al 2º mov.' in orange and shows the continuation of the coda into the second movement. The third system, starting at measure 348, shows the beginning of the second movement. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'p'.

Ilustración 16. 1º mov. (c.332). Inicio coda

Esta forma de enlazar el primer movimiento con el segundo, así como la transición entre ambos sin una pausa entre movimientos, es un rasgo que utiliza Felix Mendelssohn en su *Concierto para violín en mi menor, Op. 64*, apuntando al hecho conocido respecto a la clara influencia sobre Julius Rietz que ejerció en él dicho compositor y amigo cercano.

En esta transición también se observa cómo las figuras rítmicas se van alargando progresivamente para crear la sensación de que el ritmo se ralentiza. De este modo, al escucharlo, se percibe un efecto de *ritardando*. Todo ello responde a la necesidad de pasar de un *Allegro* a un *Andante* de manera natural y fluida, evitando un corte brusco y manteniendo la continuidad entre ambos movimientos.

The image displays a musical score for a piece by Purificación Escandell Miró. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and piano. A vertical yellow line is drawn through the score, marking a transition point. To the left of this line, the tempo is marked 'Allegro' and the dynamics include 'cresc.' (crescendo). To the right of the line, the tempo changes to 'Andante' and the dynamics include 'ff' (fortissimo). The notation shows a gradual slowing down of the rhythmic figures, creating a 'ritardando' effect. The score is numbered 27 in the top right corner.



Ilustración 17. Ejemplo (cc.517-528) Concierto para violín en mi menor, op.64 de Mendelssohn

A continuación, se aporta una tabla con la estructura formal del primer movimiento:

Introducción (cc.1-5)	Exposición (cc.6-142)			Desarrollo (cc.143-184)	
Sol m	Tema A (cc.6-64) Sol m	Puente (cc.65-89) Sol m	Tema B (cc.90-142) Sib M-Fa m-Reb M- Mib M- Lab- Sib M	Sol m- Mib m- Do m- Fa m- Sib M	Coda (cc.174-184) Sol m-Re m- Sol m

Tabla 1. Estructura 1º movimiento, primera parte

Reexposición (cc.184-332)			Coda
Tema A (cc.184-216)) Sol m-Mib M	Puente (cc.217-239) Lab M-Fa m -Sol m-Fa m -Mib M-	Tema B (cc.240-331) Sol m	(cc.332-363)

Tabla 2. Estructura 1º movimiento, segunda parte

5.2.2 Segundo movimiento

El segundo movimiento funciona como centro de lirismo y expresividad en el concierto. Frente al dramatismo y la energía del primer movimiento, Rietz desarrolla un discurso íntimo y melódico donde el clarinete adquiere un carácter parecido a la voz humana. El acompañamiento actúa como soporte armónico. Todo ello facilita que el solista interprete frases largas y un sonido cálido característico de la época.

Este segundo movimiento posee como estructura la forma lied, es decir, A-B-A', y en este caso también tiene Coda.

La primera sección A (cc.1-23) en Mib M presenta el material temático principal del movimiento. El clarinete inicia con una melodía amplia y expresiva. Se genera un ambiente muy íntimo y de gran lirismo romántico. La melodía del solista se construye mayoritariamente por grados conjuntos evitando grandes saltos al principio para favorecer una línea vocal natural.

The image shows a musical score for the beginning of the second movement. It consists of two staves: a single treble clef staff for the clarinet and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Handwritten annotations in blue and orange ink are present. Above the clarinet staff, there is a blue bracket labeled 'A' and '1', and the tempo marking 'Adagio.' is written in blue. Below the piano staff, there are blue Roman numerals indicating chords: I, IV, I, and IV. The tempo marking 'dol. espress.' is written in blue below the clarinet staff. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the bass and chords in the treble.

Ilustración 18. 2ºmov. (c.1). Inicio 2º mov.

La sección B en Mi b M aparecerá desde los cc. 24-47. El principio de esta sección lo determina el final de la A ya que aparece una cadencia autentica V-I, existiendo también un cambio de textura. Ahora la orquesta/piano entra en dicha sección con el tema del principio que llevaba el clarinete, mientras que al mismo tiempo el solista no tiene nada. Esto sirve para crear contraste y separar una sección de otra.

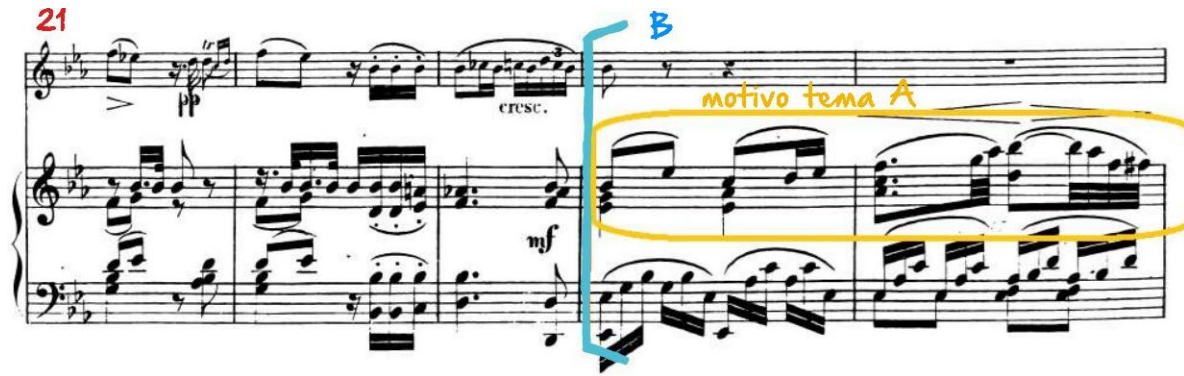


Ilustración 19. 2ºmov. (c.24). Inicio B

En esta parte, en el compás 33 aparece un acorde de 7º dis. (mi natural, sol, sib y reb); asimismo, en el compás 32 también encontramos un acorde de 7º dis. Toda esta armonía densa y cargada de tensión es característica propia del romanticismo.

Como se ha mencionado antes, este fragmento empieza en Mib M para, más tarde, llegar a la tonalidad de Mib m. Con la finalidad de alcanzar esta nueva tonalidad, la progresión pasa por Fa (M) y Sib M, tonalidades estrechamente relacionadas entre sí. Fa M funciona como II grado de *mi* y, al mismo tiempo, como dominante de Sib M. Por su parte, Sib M actúa como dominante tanto de Mib como de Mib m. En este sentido, la tonalidad de Fa no solo cumple la función de II grado, sino que también puede entenderse como la dominante de la dominante de Sib.

En el compás 34, el primer acorde corresponde al II (fa) de Mib; posteriormente aparece un IV alterado cromáticamente y, después, vuelve al II alterado cromáticamente. Lo más relevante en este pasaje es el contraste y la alternancia entre la tonalidad mayor, Mib mayor, y su homónima menor, Mib menor.

Ilustración 20. 2ºmov. (cc.31-38). Cambios de tonalidad

A partir del compás 45, ocurre, pero en sentido contrario, modular de Mib menor a Mib M. Utiliza el *dob* para ir a Mib M, (*fa, la y dob*), es una 5º dis. que es la dominante de Sib y esta, es a su vez, dominante de Mib M.

Ilustración 21. 2ºmov. (cc.45-48). Ejemplo de transición a otra tonalidad

A partir del compás 48 y hasta el 75 se encuentra la A', donde reaparece el tema principal que llevaba el clarinete. En este caso lo lleva la orquesta/piano, mientras que el solista hace un acompañamiento típico en arpeggios en el registro grave.

45

dim.

48

A'

Tema principal

espress.

49

Ilustración 22. 2ºmov. (c.48). A' (reexposición)

Para terminar esta sección aparecerá una cadencia auténtica que da paso a una pequeña coda. Ella actúa como prolongación final del clima lírico y se caracteriza por disipar gradualmente la tensión creada y cerrar el movimiento con serenidad y calma.

71

Coda

Mib m

dim.

74

cadencia auténtica

79

ten.

Ilustración 23. 2ºmov. (c.74). Coda 2º mov.

A continuación, se presenta una tabla con la estructura del 2º movimiento.

A (exposición)	B (desarrollo)	A' (reexposición)	Coda final
cc. 1-23	cc. 24-47	cc. 48-74	cc. 75-83
Mib M- Fa m- Do m	Mib M- Sib M- Mib m – Mib M	Mib M- Do m- Sol m – Re m	Mib m

Tabla 3. Estructura 2º movimiento

5.2.3 Tercer movimiento.

El tercer movimiento del concierto, *Allegro Vivace*, es el cierre virtuosístico y brillante del mismo. Ya desde el principio se aprecia un carácter dinámico y enérgico que contrasta con el lirismo del segundo movimiento.

La forma de esta parte es un rondó en arco. Esta forma musical combina la repetición característica del rondó con una estructura simétrica propia de la forma de arco. El tema principal aparece varias veces a lo largo de la obra mientras que las secciones se organizan de manera equilibrada alrededor de un centro creando una sensación de retorno y simetría. El esquema en este caso sería: Introducción - a – b – a' – b' – a'' – c – d – e – a' – b – a'' – f – c' – a''' – coda.

En la introducción (cc.1-17) ya aparecerá en sol m, que sirve para crear el ambiente adecuado cuando entre el solista.



Ilustración 24. 3ºmov. (c.1) Comienzo del 3º mov.

En la I sección (cc.18-65) encontramos diversas partes: La a (cc.18- 29) que es donde empieza el solista con el motivo principal con un carácter ligero y vivo, construido a partir de células breves y figuras rápidas como las semicorcheas. En ella la sensación de movimiento constante es uno de los elementos fundamentales en el discurso musical. Desde

un primer momento se muestra el virtuosismo del clarinete, ya que combina una escritura ágil y cantábile, rasgo de la música romántica.

I Sección

Sol m a

motivo principal

15

22

I — V⁶ I — 6 V⁷

I V⁶

Ilustración 25. 3ºmov. (cc.18). Inicio I sección y otras partes.

La parte b (cc.30-40), en la que se produce un cambio de tonalidad a re menor da paso, entre los compases 40-48, a la sección a', con una nueva modulación. En este caso hacia su homónima mayor, Re M. Rietz vuelve a recurrir aquí al contraste entre tonalidades mayores y menores.

28

Re m b

Ilustración 26. 3ºmov. (c.30). Inicio b

Desde el compás 49 hasta el 54 aparece la sección b', ahora en la tonalidad de Re mayor, caracterizada por pasajes rápidos en la parte solista que aportan una sensación de agilidad y dinamismo.

Para concluir esta parte, reaparece el tema principal modificado entre los compases 55 y 64, correspondiente a la sección a'', con el regreso a la tonalidad de sol menor. La sección concluye mediante una cadencia perfecta V-I, que funciona como elemento de separación respecto a la siguiente parte de la obra.

Ilustración 27. 3ºmov. (c.49). Inicio b'

Ilustración 28. 3ºmov. (cc.55-64). Final I sección

La II sección (cc. 65–141) corresponde al desarrollo y se caracteriza por una continua inestabilidad tonal, con frecuentes cambios de tonalidad que impiden el establecimiento claro de una tonalidad principal. Dentro de esta parte se distinguen varias subsecciones.

La subsección c (cc. 65–90) comienza únicamente con el piano/orquesta, mientras que la subsección d (cc. 91–117) introduce al clarinete en un registro medio, creando contrastes y aumentando la variedad expresiva del movimiento. Esto permite que el clarinete adopte diferentes funciones dentro del discurso musical: en algunos momentos predomina un carácter lírico y *cantabile*, mientras que en otros la escritura se orienta claramente hacia el virtuosismo técnico

Ilustración 29. 3ºmov. (cc.91-96). Parte cantábil clarinete

La e (cc.117-141), en fa m, es la parte en la que el clarinete vuelve a los motivos virtuosos con el uso de arpeggios y escalas para volver a dar la sensación de rapidez y agilidad.

Ilustración 30. 3ºmov. (cc.117-119). Ejemplo pasajes ágiles

Y para terminar esta sección, hay una coda (cc.141-148) a modo de enlace para volver al tema principal del clarinete y como transición para volver a la tonalidad de Sol m.

La sección I' (cc.149-174), con la vuelta a sol m, para reaparecer a', el tema principal. La subsección b, en Re m, desde el compás 159 hasta el 171, y por último, a'' (cc.171- 174), otra vez en sol m, para dar paso a la última sección.

Después de que vuelva a aparecer la sección del tema principal, nos encontramos la III sección *cantábile* y más expresiva, sin tanto virtuosismo. Una subsección f en Mi b (cc.177-207) y otra desde el compás 207 hasta el 217 llamada b'' con la que vuelve al carácter virtuoso. La relación entre solista y orquesta/piano es equilibrada ya que, aunque el protagonismo corresponde al solista, la orquesta participa activamente en el desarrollo del discurso musical.

El acompañamiento se caracteriza por una relativa transparencia, especialmente durante los pasajes de mayor dificultad técnica del clarinete. Rietz evita una densidad excesiva en el acompañamiento para permitir que la línea solista conserve claridad y proyección sonora. Todo esto demuestra un conocimiento del instrumento solista.

Desde el compás 218 hasta 225 vuelve a aparecer la subsección c', solamente con la presencia de la orquesta/ piano, para después aparecer la subsección a''' mientras que la orquesta/ piano hace menciones al tema del clarinete.

214

molto ritard. a tempo.

f ritard. a tempo.

motivo repetido

220

Ilustración 31. 3ªmov. (c.218). C' con motivos que ya han aparecido



Ilustración 32. 3ºmov. (cc226-231). Menciones tema principal

Por último, la coda final (cc. 242-281), que constituye el punto culminante del movimiento. En ella aumenta progresivamente la intensidad mediante aceleraciones rítmicas, ampliaciones dinámicas y una mayor densidad orquestal. El clarinete desarrolla aquí algunos de los pasajes más exigentes de toda la obra, con rápidas escalas, arpeggios ascendentes y figuraciones de gran brillantez técnica.

Ilustración 33. 3ºmov. (cc249-256). Pasajes técnicos

Esta conclusión del movimiento posee un marcado carácter triunfal. La transformación al modo mayor, unida al incremento de la energía rítmica y sonora, proporciona un cierre espectacular y plenamente concertístico. Esta resolución final sintetiza los principales elementos del movimiento: virtuosismo, impulso dinámico y brillantez instrumental.



Ilustración 34. 3º mov. (cc.272-301). Registro sobreagudo y cierre concertístico

A continuación, se deja una tabla con la estructura del 3º movimiento.

Introducción	I Sección	II Sección	I' Sección	III Sección	Coda
cc.1-17	cc.18-65	cc.65-148	cc.149-176	cc.176-241	cc.242-281
Sol m	- a: cc.18- 29 Sol m - b: cc.30-39 Re m -a': cc.40-48 Sol m- re M - b': cc.49-54 Re M - a'': cc.55-65 Sol m	- c: cc.65-90 Sol m-Do m-Re M-La M - d: cc.91-117 Re M-La M- Sol m-Sib - e: cc.117-141 Fa m-Sol m -coda: cc.143-148	- a': cc.149-159 Sol m - b: cc.159-170 Re m - a'': cc.171-176 Sol m	- f: cc.177-218 Sol m-Mi b -c': cc.218-227	Sib m- Sib M

Tabla 4. Estructura 3º movimiento

6. ANÁLISIS DE LAS DEMANDAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS DEL PROPIO CONCIERTO. Propuestas de estudio y valoración personal.

El concierto estudiado presenta una escritura propia del romanticismo alemán, en la que se alternan pasajes de mayor virtuosismo con otros de carácter lírico y expresivo. Por lo tanto, se necesita un dominio técnico y expresivo altamente desarrollado. Se debe poner énfasis en el grado de dificultad de aspectos como la articulación, el control del sonido, la flexibilidad dinámica y una gran agilidad.

Una de las principales dificultades son los pasajes rápidos ejecutados con escalas, arpeggios, tresillos y algunos con cambios de registro. Estos fragmentos requieren gran coordinación entre los dedos y también la homogeneidad sonora entre todos los registros.

Para el estudio de estos pasajes podemos empezar a una velocidad menor de la indicada. Para ello se utilizará el metrónomo para poder trabajar todos los dedos por igual y fijarnos en la homogeneidad y la igualdad de las notas. También se usará el empleo de figuraciones rítmicas distintas y se emplearán puntillos para favorecer la limpieza técnica y una adquisición progresiva de velocidad.



Ilustración 35. 3º mov. (cc.254-256). Pasaje difícil.



Ilustración 36. Ejercicio de estudio.

La escritura de Rietz explora casi todas las posibilidades del clarinete, utilizando tanto el registro grave como el agudo. Esta variedad hace que necesites un control preciso de la columna de aire para conseguir evitar diferencias entre los registros y que sean lo más parecidos entre sí. Por lo tanto, hay que buscar la homogeneidad entre estos, ya que hay veces que tenemos que pasar de un registro a otro rápidamente y también encontramos frases melódicas largas. Es adecuado hacer ejercicios de notas largas y ejercicios que utilicen varios

registros para que haya una emisión estable y flexible. Se proponen dos ejercicios, uno con notas largas y la utilización de la doceava y otro con notas largas y la utilización de filato.



Ilustración 37. Ejercicio doceavas



Ilustración 38. Ejercicio de filato

Una de las dificultades encontradas en esta obra son varios trinos, ya que la posición en la que se tienen que hacer no es cómoda. Para practicarlos es conveniente empezar con el trino lento para igualar y coordinar los dedos implicados y progresivamente aumentar la velocidad, solo si suena limpio y sin ninguna interrupción.



Ilustración 39. 1º mov. (c.62). Ejemplo de trino



Ilustración 40. 3º mov. (cc.274-275). Ejemplo de trino sobreagudo

Otra de las dificultades recae en los pasajes con silencios por en medio del discurso musical ya que hay que evitar respirar, para no cortar la línea melódica y para no llegar tarde en relación con la parte de acompañamiento.



Ilustración 41. 1º mov. (cc.45-47). Ejemplo de silencios en el discurso musical

También hay que hacer hincapié en las articulaciones, ya que en el concierto hay una gran variedad: desde pasajes ligados y cantábile hasta secciones con articulación rápida y precisa. En los fragmentos más virtuosísticos, la articulación tiene que ser clara y ligera para dar sensación de fluidez. En cambio, en los pasajes de mayor expresividad predomina una articulación tendente hacia el *legato*, más cercana al canto vocal. Para el estudio de este tipo de articulaciones son útiles los estudios clásicos del siglo XIX, como Baermann, Blatt, Gambaro, Cavallini o Muller entre otros, que vienen referenciados en el apartado de bibliografía. Un ejemplo de estudio para trabajar los arpeggios con distintas articulaciones puede ser el estudio nº2 de Muller, dentro del libro *22 Études pour clarinette*.



Ilustración 42. Fragmento del estudio nº2 de Muller

Desde el punto de vista interpretativo, el concierto exige conocer profundamente la época compositiva del estilo romántico alemán. Rietz combina contrastes de carácter y cambios dinámicos que requieren flexibilidad en el fraseo. En las secciones más líricas se utiliza un sonido cálido y una línea melódica sostenida, mientras que en los pasajes de virtuosismo técnico se demanda brillantez, energía y precisión. Esta alternancia entre lirismo y

virtuosismo constituye uno de los rasgos más característicos de la obra y obliga al solista a desarrollar una gran capacidad de contraste expresivo.



Ilustración 43. 1º mov. (cc.13-20). Ejemplo de contrastes dinámicos y de carácter



Ilustración 44. 2º mov. (cc.1-4) Ejemplo de lirismo



Ilustración 45. 3º mov. (cc.120-123). Ejemplo de virtuosismo

Aunque el clarinete asume el papel de solista, el acompañamiento desempeña una función fundamental. La relación entre ambos es de un dialogo continuo e intercambio de material temático por lo que se tiene que mantener un equilibrio sonoro adecuado. Así, al trabajar la obra se debe prestar atención a las respiraciones conjuntas, la coordinación rítmica y la construcción de las frases para hacer una buena interpretación.

Para abordar las dificultades técnicas de la obra lo primero es analizarla tanto a nivel macro-formal como a nivel micro-formal. Se trata de conocer la estructura formal, lo cual facilita la planificación del fraseo, las respiraciones y las dinámicas. Desde el punto de vista técnico, hay que trabajar los pasajes más complejos fragmentados, con bajada de velocidad y aumento progresivo con metrónomo. También, del mismo modo, localizar los cambios de registro más complicados y practicarlos para mejorar la estabilidad técnica y sonora.



Ilustración 46. 3º mov. (cc.126-127). Ejemplo de cambio de registro rápido

Para finalizar este apartado, resulta oportuno incluir una valoración personal sobre la investigación que se puede sintetizar en la siguiente sentencia: Realizar este trabajo para mí, ha sido una experiencia muy enriquecedora. En primer lugar, me ha permitido descubrir un compositor que me era desconocido. Este hecho ha ampliado mi visión del repertorio romántico para clarinete y me ha ayudado a comprender mejor el estilo de la época. A través de este estudio también he podido profundizar en el contexto histórico, así como en las características estéticas más representativas del Romanticismo alemán y sus principales influencias. Además, he podido ampliar mis conocimientos sobre el repertorio del clarinete, y entender el papel que desarrollaba este instrumento en el siglo XIX.

Gracias a la realización de este trabajo, he podido contextualizar mejor estas obras dentro de su entorno social y musical, así como comprender las innovaciones del instrumento y la evolución del lenguaje musical en el siglo XIX.

7. CONCLUSIONES

En este trabajo se propusieron como objetivos crear un buen contexto para identificar y conocer la obra y a su compositor. Para poder hacerlo se ha trabajado con numerosas fuentes bibliográficas de diferentes tipos. Con el estudio de esta obra se pretendía conocer el contexto del clarinete, que nos muestra cómo en la época lo utilizaban en la creación de obras musicales. En esta creación se pueden apreciar influencias estéticas de amigos del compositor, como por ejemplo la influencia de Felix Mendelsson. También se pueden localizar herencias del clasicismo adaptadas al romanticismo, época en la que fue escrito.

Haber podido estudiar este concierto ha permitido conocer y comprender la importancia de esta obra dentro del repertorio romántico alemán. También ha posibilitado comprender el papel de Rietz dentro de la evolución del Romanticismo. En ella se explotan las posibilidades del clarinete, tanto técnicas como su capacidad lírica. Se aprecia como la obra muestra un equilibrio entre virtuosismo y la musicalidad, lo que la convierte en una pieza de interés.

Gracias a analizar la obra formal y estilísticamente, se observan influencias de otros grandes compositores, especialmente en cómo se utiliza el acompañamiento e incluso se pueden localizar paralelismos con obras distintas. Sin embargo, este compositor tiene personalidad propia, localizada en el uso del clarinete como protagonista y en la construcción de un discurso musical con coherencia.

Desde un punto de vista interpretativo, se puede ver cómo exige un nivel de técnica muy elevado en relación a la articulación, la flexibilidad sonora y la expresividad. Por lo tanto, esta ha permitido valorar un gran concierto de la época romántica y reivindicar la figura de Julius Rietz, un compositor relativamente menos conocido en la literatura musical para el clarinete.

BIBLIOGRAFÍA

Amores, J. J. (2013). *El clarinete: la sonoridad que inspiró a los grandes compositores*. Musicalia,

Baermann, C. (1918). *Complete method for clarinet* (Op. 63). C. Fischer.

Baker, T. (1915). Pauline Viardot-Garcia to Julius Rietz (Letters of Friendship). *The Musical Quarterly*, 1(3), 350–380.

Blackbourn, D. (1998). *The long nineteenth century: A history of Germany, 1780–1918*. Oxford University Press.

Blatt, F. T. (1982). *24 esercizi di meccanismo per clarinetto*. Ricordi.

Brown, C. (1999). *Classical and romantic performing practice 1750–1900*. Oxford University Press.

Burkholder, J., Grout, D. & Palisca, C. (2008). *Historia de la música occidental*. Alianza Editorial.

Cavallini, E. (1978). *30 capricci per clarinetto*. Ricordi.

Dahlhaus, C. (1989). *Nineteenth-century music*. University of California Press.

Eichendorff, J. von. (1835). *Wünschelrute. Deutscher Musenalmanach für das Jahr 1838*. Weidmann.

Einstein, A. (1947). *Music in the Romantic Era*. W. W. Norton.

Gambara, G. B. (1984). *22 estudios progresivos para clarinete*. Ricordi.

Grove, G. (1883). *A dictionary of music and musicians*. Macmillan and Co.

Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2001). *A history of Western music*. W. W. Norton.

Hobsbawm, E. (1996). *The Age of Revolution: Europe 1789–1848*. Weidenfeld & Nicolson.

Hoepfich, E. (2008). *The clarinet*. Yale University Press.

Lawson, C. (1995). *The Cambridge companion to the clarinet*. Cambridge University Press.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Rietz, J., Mendelssohn-Bartholdy, K., Mendelssohn-Bartholdy, P., & Wallace, G. (n.d.). *Letters of Felix Mendelssohn-Bartholdy from 1833 to 1847*. Project Gutenberg.

Mersenne, M. (1636). *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*. Sébastien Cramoisy.

Michels, U. (1998). *Atlas de música (Vol. 2: Del Barroco hasta hoy)*. Alianza Editorial.

Müller, I. (1883). *22 Études pour clarinette*. N. Simrock.

Plantinga, L. (1984). *Romantic music: A history of musical style in nineteenth-century Europe*. W. W. Norton.

Rietz, J. (1877). Dr. Julius Rietz. *The Musical Times and Singing Class Circular*, 18 (Nº416), 490–491.

Rosen, C. (1988). *Sonata forms*. W. W. Norton & Company.

Sadie, S. (1995). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan.

Todd, R. L. (2003). *Mendelssohn: A life in music*. Oxford University Press.

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Estructura 1º movimiento, primera parte.....	31
Tabla 2. Estructura 1º movimiento, segunda parte	31
Tabla 3. Estructura 3º movimiento	36
Tabla 4. Estructura 3º movimiento	42

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. 1º mov. (cc.1-7) Introducción corta.....	19
Ilustración 2. 1º mov. (cc.6-14) Comienzo de la Exposición, Tema A y motivo anacrúsico	19
Ilustración 3.1º mov. (cc.12-20). Ejemplo de armonía.....	20
Ilustración 4.1º mov. (cc.15-27). Ejemplo de cromatismo y acordes intratonales	21
Ilustración 5.1ºmov. (cc.28-44). Acorde sobretónica	21
Ilustración 6. 1ºmov. (cc.48-51). 6ª aumentada con armonía característica.....	22
Ilustración 7.1ºmov. (c.74). Dominante de la dominante	23
Ilustración 8. 1ºmov. (cc.87-83). Tema B comienzo.....	23
Ilustración 9. 1º mov. (cc.102-111). No se establece la tonalidad y ambigüedad entre mayor y menor	24
Ilustración 10. 1ºmov. (cc.138-149). Final exposición.....	25
Ilustración 11. 1ºmov. (cc.153-163). Motivos	26
Ilustración 12. 1ºmov. (cc.174-184). Coda para reexposición	27
Ilustración 13. 1ºmov. (c.184). Inicio de la reexposición	27
Ilustración 14. 1ºmov. (cc.203-212). Motivos que se repiten.....	28
Ilustración 15. 1ºmov. (c.240). Inicio del tema b	28
Ilustración 16. 1º mov. (c.332). Inicio coda	29
Ilustración 17. Ejemplo (cc.517-528) Concierto para violín en mi menor, op.64 de Mendelssohn.....	31
Ilustración 18. 2ºmov. (c.1). Inicio 2º mov.....	32
Ilustración 19. 2ºmov. (c.24). Inicio B	33
Ilustración 20. 2ºmov. (cc.31-38). Cambios de tonalidad	34
Ilustración 21. 2ºmov. (cc.45-48). Ejemplo de transición a otra tonalidad	34
Ilustración 22. 2ºmov. (c.48). A' (reexposición)	35
Ilustración 23. 2ºmov. (c.74). Coda 2º mov.	35
Ilustración 24. 3ºmov. (c.1) Comienzo del 3º mov.....	36
Ilustración 25. 3ºmov. (cc.18). Inicio I sección y otras partes.....	37
Ilustración 26. 3ºmov. (c.30). Inicio b	37
Ilustración 27. 3ºmov. (c.49). Inicio b'	38
Ilustración 28. 3ºmov. (cc.55-64). Final I sección.....	38
Ilustración 29. 3ºmov. (cc.91-96). Parte cantáble clarinete.....	39

Ilustración 30. 3ºmov. (cc.117-119). Ejemplo pasajes ágiles.....	39
Ilustración 31. 3ºmov. (c.218). C' con motivos que ya han aparecido.....	40
Ilustración 32. 3ºmov. (cc226-231). Menciones tema principal.....	41
Ilustración 33. 3ºmov. (cc249-256). Pasajes técnicos	41
Ilustración 34. 3ºmov. (cc.272-301). Registro sobreagudo y cierre concertístico.....	42
Ilustración 35. 3º mov. (cc.254-256). Pasaje difícil.	43
Ilustración 36. Ejercicio de estudio.	43
Ilustración 37. Ejercicio doceavas	44
Ilustración 38. Ejercicio de filato	44
Ilustración 39.1ºmov. (c.62). Ejemplo de trino	44
Ilustración 40. 3ºmov. (cc.274-275). Ejemplo de trino sobreagudo	44
Ilustración 41.1ºmov. (cc.45-47). Ejemplo de silencios en el discurso musical	44
Ilustración 42. Fragmento del estudio nº2 de Muller	45
Ilustración 43.1ºmov. (cc.13-20). Ejemplo de contrastes dinámicos y de carácter	46
Ilustración 44. 2ºmov. (cc.1-4) Ejemplo de lirismo	46
Ilustración 45. 3ºmov. (cc.120-123). Ejemplo de virtuosismo	46
Ilustración 46. 3ºmov. (cc.126-127). Ejemplo de cambio de registro rápido.....	46

APÉNDICE DOCUMENTAL

Anexo A. Catálogo de obras Julius Rietz

Óperas:

- *Jery und Bätely* (1839)
- *Das Mädchen aus der Fremde* (1839)
- *Der Korsar* (1850)
- *Georg Neumann und die Gambe* (1859)

Sinfonías:

- *Sinfonía n.º 1 en Sol menor, Op. 13* (1843)
- *Sinfonía n.º 2 en La mayor, Op. 23* (1846)
- *Sinfonía n.º 3 en Mi bemol mayor, Op. 31* (1855)

Oberturas:

- *Concierto obertura en La mayor, Op. 7* (1840)
- *Hero und Leander, Op. 11* (1841)
- *Lustspielouvertüre, Op. 53* (1841)

Conciertos:

- *Fantasía para chelo y orquesta, Op. 2*
- *Concierto para clarinete y orquesta, Op. 29*
- *Concierto para chelo en Si menor*
- *Concierto para chelo, Op. 16* (1843)

Anexo B. Partitura general de la obra

2

CONCERTO.

Introducción

1 **Sol m** **Allegro agitato.**

Clarineto.

Pianoforte.

Allegro agitato.

Exposición

Julius Rietz Op. 29.

Tema A

8

15

21

apoyatura

apoyatura

cromatismo

7º dis

Do m

Mib

dim.

f

fp

p

cresc.

dim.

VI⁶

V

IV

V

II

2273

28 *7^o dis* *Do m* *dominante sobretonica*

36 *dominante sobretonica*

44 *Sol m* *6^o aum.* *retardo*

51 *cresc.* *fz* *ff* *cresc.* *fz* *f*

I *I* *V^o/I* *I* *V^o/I* *I*

V^o/I

2273

4

58

64

puente modulante

Sol m

71

78

p espress.

cadencia rota

2273

87

Tema B **Sib M** **Reb M** relación de 3º

poco rit. α tempo. *creac.* *p* *poco rit.* *fz* *p*

94

dim. *p* *molto*

f *dim.* *p*

102 **Reb M** **Mib M** **Lab M** **Lab m**

espressivo. *dim.*

Mayor/menor

112 **Mib m**

dim. *p* *tranquillo.*

fz

6

121 Fa M

131 Sib M pasajes técnicos

138 Sol m

146 Mib m Do m Fa m

2273

The image displays two musical excerpts from a score, with handwritten annotations in yellow and red. The first excerpt, labeled '159 Sib M', features a piano introduction with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A yellow box highlights a melodic phrase, and another yellow box highlights a rhythmic pattern. The second excerpt, labeled '170 Sal m', shows a piano introduction with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A yellow box highlights a melodic phrase, and another yellow box highlights a rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte).

8

176

183

Reexposición Sol m

189

196

2173

203 motivos anteriores Mib M

211 puente Lab M

219 Fa m Sol m

227 Fa m Mib M

10

237

Sol m
Tema B

dim. *fz* *p*

245

mf *dim.* *p* *molto espress.*
mf *dim.* *p* *f*

253

dim. *f*

264

dim. *p*

2273

272

cresc.

cresc.

cresc.

278

ff

p

f

p

f

p

f

287

fz

f

p

p

f

dim.

295

ff

fz

fz

ff

12

301

Measures 301-307. The clarinet part (top staff) has rests. The piano accompaniment (bottom staff) features a series of chords in the right hand and a moving bass line in the left hand. Dynamics include *ff* and *f*.

308

Measures 308-314. The clarinet part (top staff) has rests. The piano accompaniment (bottom staff) continues with chords and a moving bass line. Dynamics include *f*.

315

Measures 315-321. The clarinet part (top staff) has rests. The piano accompaniment (bottom staff) continues with chords and a moving bass line. Dynamics include *ff*.

322

Measures 322-328. The clarinet part (top staff) has rests. The piano accompaniment (bottom staff) continues with chords and a moving bass line. Dynamics include *f*.

2273

329

Coda

pp

p

338

pp

p

348

pp

p

362

Adagio.

dol. espress.

Adagio.

A **Mib M** **Fa m**

1

14

7

dim.

Do m

13

fz

p

17

fz

f

fp

21

cresc.

mf

B Mib M

motivos tema A

22 73

26

cresc.

p

cresc.

31

Mib M

f

teu.

7º dis

dim.

7º dis

p

Sib M

II

IV+

II+

35

Mib m

cresc.

f

cresc.

ff

39

p

pp

p

pp

16

Handwritten annotations in red and orange ink are present above the staff:

- Measure 45: **Mib m**
- Measure 47: **Mib M**
- Measure 48: **A'**
- Measure 49: **tema principal**
- Measure 54: **Do m**

Other markings include *dim.*, *dimu.*, *p*, *fz*, and *dim.* in the original score.

2273

57

59

62

Sol m

65

Re m

18

71

Coda

Mib m

pp

Dim.

pp

79

cadencia auténtica

ten.

ten.

1

Introducción

Allegro vivace.

Sol m

Allegro vivace.

p

f

f

8

f

p

cresc.

ff

2273

15 Sol m I Sección

a mf f

22 mf f p

28 mf p mf dim. Re m p pp f

35 a' Sol m p f

20

41 Re M

49 b'

55 a'' Sol m

62 II sección Sol m

cadencia auténtica

2973

69 Do m Re M

76

82 La M

88 d Re M La M

22

97 **Sol m**

105 **Sib**

114 **Fa m** **pasajes ágiles**

120

p dol.

fz *pp* *poco cresc.*

cresc. *f* *p*

f *p*

2273

126

132

137

Sol

cresc.

cresc.

f

coda

143

2273

173 *Mib*

III sección

espress.

f

pp

p

181

p

188

mf

195

cresc.

p

2273

226

menção tema principal

diminu.

menção tema principal

p

234

pp

cresc.

f

cresc.

241

coda

Allegro con fuoco.

Sib M

Allegro con fuoco.

ff

245

f

p

28

pasajes técnicos

249

fz *p* *cresc.*

253

sempre cresc. *f* *fp*

257

fz *fp*

261

p *ff*

2973

264

268

272

277

FINE.

