



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV



CONSERVATORIO
SUPERIOR DE
MÚSICA ÓSCAR ESPLÁ
ALICANTE

EL ESTUDIO DE CONCIERTO DE JULIÁN MENÉNDEZ:

Análisis y propuesta interpretativa

Alumno: Adrián Martín Franco
Especialidad: Interpretación
Director del TFG: Israel Mira Chorro

Curso Académico 2025-2026
Grado Superior de Música

RESUMEN

El presente Trabajo de Fin de Grado se centra en la obra española *Estudio de concierto*, del compositor Julián Menéndez, de una notable exigencia técnica y musical, pero sorprendentemente poco difundida y estudiada en el ámbito académico. A pesar de su brillantez y valor interpretativo, la pieza apenas ha sido analizada ni ha sido objeto de investigaciones profundas. Todo ello justifica la realización de este trabajo, cuyo objetivo principal es profundizar en el conocimiento de la obra y aportar una propuesta interpretativa fundamentada a partir del análisis musical, con el fin de aportar nueva información para su comprensión y su práctica musical.

Para ello, en primer lugar se aborda la figura de Julián Menéndez mediante un estudio biográfico y contextual que permite situar al compositor dentro de la historia musical española de la primera mitad del siglo XX. Se analizarán aspectos relevantes de su trayectoria profesional, su vinculación con la Banda Municipal de Madrid, su relación con importantes figuras de la época (como Miguel Yuste) y el contexto histórico y cultural en el que desarrolló su actividad artística.

Posteriormente, se realiza un análisis detallado de la obra desde diferentes perspectivas. El análisis formal permite comprender la organización estructural del discurso musical y la función de cada una de sus secciones, en tanto que el análisis armónico pone de manifiesto la importancia de las modulaciones y las progresiones como elementos fundamentales en la construcción de la tensión y el contraste musical. Del mismo modo, el análisis estilístico evidencia la presencia de rasgos claramente vinculados al lenguaje posromántico, especialmente a través del uso constante de contrastes dinámicos, agógicos y expresivos.

A partir de los resultados obtenidos en estos análisis se elabora un plan de estudio específico para la obra, orientado a abordar de forma progresiva las principales dificultades técnicas e interpretativas que presenta.

Finalmente, el trabajo culmina con una propuesta interpretativa personal fundamentada en los resultados del análisis previo. En ella, se establecen criterios relacionados con

aspectos como el *tempo*, la sonoridad, el vibrato, el fraseo y la construcción del discurso musical, con el objetivo de ofrecer una interpretación coherente con las características estilísticas de la obra y con la intención expresiva planteada por el compositor.

En conjunto, este trabajo pretende contribuir al conocimiento y difusión del Estudio de Concierto de Julián Menéndez, aportando herramientas de análisis e interpretación que puedan resultar de utilidad, tanto para saxofonistas como para futuros investigadores interesados en el repertorio español para saxofón.

Palabras clave

Estudio de Concierto, Julián Menéndez, Interpretación, Romanticismo, Análisis.

ABSTRACT

This Final Degree Project focuses on the Spanish work *Estudio de Concierto* by the composer Julián Menéndez, of considerable technical and musical difficulty that remains surprisingly little known and scarcely studied within the academic field. Despite its artistic quality and interpretative value, the piece has received very limited scholarly attention and has rarely been the subject of in-depth research. This situation justifies the development of the present study, whose main objective is to deepen the understanding of the work and to develop an informed performance proposal based on musical analysis, thereby contributing to a better comprehension of the piece and its interpretative possibilities.

To achieve this goal, the study first addresses the figure of Julián Menéndez through a biographical and contextual examination that situates the composer within the history of Spanish music during the first half of the twentieth century. Relevant aspects of his professional career are analysed, including his connection with the Madrid Municipal Band, his relationship with important musicians of the period such as Miguel Yuste, and the historical and cultural context in which he developed his artistic activity.

Subsequently, a detailed analysis of the work is carried out from different perspectives. The formal analysis provides an understanding of the structural organisation of the musical discourse and the function of each section within the work, while the harmonic analysis highlights the importance of modulations, modal changes and progressions as fundamental elements in the construction of musical tension and contrast. Likewise, the stylistic analysis reveals the presence of features clearly associated with the

post-Romantic language, particularly through the constant use of dynamic, agogic and expressive contrasts.

Based on the results obtained from these analyses, a specific practice plan is developed for the work, aimed at progressively addressing its main technical and interpretative challenges.

Finally, the project culminates in a personal performance proposal grounded in the results of the previous analyses. This proposal establishes criteria related to aspects such as tempo, tone production, vibrato, phrasing and the overall construction of the musical discourse, with the aim of offering an interpretation that is consistent with the stylistic characteristics of the work and the expressive intentions of the composer.

Overall, this study seeks to contribute to the knowledge, dissemination and performance of *Estudio de Concierto* by Julián Menéndez, providing analytical and interpretative tools that may be useful both for saxophonists and for future researchers interested in the Spanish saxophone repertoire.

Keywords: Estudio de Concierto, Julián Menéndez, Interpretation, Romanticism, Analysis.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, me gustaría agradecer a mi tutor, Israel Mira Chorro, por su enseñanza durante estos cuatro años de trayectoria profesional, así como por su orientación y ayuda durante el desarrollo de este trabajo. También quiero agradecer a mi pianista acompañante, Daniel, por ayudarme a comprender e interpretar la obra junto al piano.

Asimismo, quiero dar las gracias a todos los profesores que me han acompañado a lo largo de mi carrera musical. En especial, me gustaría mencionar al saxofonista y director de la banda de música de la que soy miembro desde hace varios años, Jaime Belda Cantavella, por haberme ayudado a reforzar y desarrollar mis cualidades musicales de forma paralela a los estudios superiores de música.

Por último, quiero dar las gracias a mi familia, en particular a mis padres, por apoyarme en cada paso a lo largo de este camino de formación musical, desde el primer día que asistí a clases de música, hasta el día de hoy, tanto en los buenos como en los malos momentos. Sin ellos, nada de esto hubiera sido posible y no hubiera llegado hasta donde estoy ahora.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

CSMA: Conservatorio Superior de Música de Alicante

TFG: Trabajo Final de Grado

bpm: bites per minute (pulsos por minuto)

ÍNDICE

1 INTRODUCCIÓN	1
1.1 Objetivos	1
1.2 Justificación	2
1.3 Metodología	2
1.4 Estado de la cuestión	3
2 BIOGRAFÍA DE JULIÁN MENÉNDEZ	5
2.1 Vida	5
2.2 Estilo Compositivo	9
3 ANÁLISIS	13
3.1 Análisis Formal	13
3.2 Análisis Armónico	17
3.3 Análisis estético	25
4 PLAN DE ESTUDIOS DE LA OBRA	29
4.1 Primera fase: Lectura y familiarización de la obra	29
4.2 Segunda fase: trabajo técnico	30
4.3 Tercera fase: construcción musical e interpretativa	31
4.4 Cuarta fase: Integración global y preparación escénica	32
5 PROPUESTA INTERPRETATIVA	35
6 CONCLUSIONES	39
7 BIBLIOGRAFÍA	41
ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES	42

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Objetivos

El objetivo principal de este trabajo es realizar una interpretación de la obra *Estudio de concierto* lo más fiel posible a las exigencias técnicas y al estilo de la obra. Para ello, se llevará a cabo un trabajo de estudio y preparación de esta llevando a cabo los siguientes pasos:

1. Realizar un análisis formal de la obra que permita comprender su estructura y la función de cada una de sus secciones dentro del discurso musical.
2. Realizar un análisis armónico que permita identificar las principales modulaciones y recursos armónicos utilizados por el compositor.
3. Realizar un análisis estético con el fin de determinar los rasgos estilísticos que caracterizan a la obra.
4. Estudiar el contexto histórico y el estilo compositivo de Julián Menéndez, con el fin de comprender mejor la obra y justificar las decisiones interpretativas.
5. Elaborar una guía de estudio orientada a abordar de manera progresiva las principales dificultades técnicas e interpretativas que presenta la obra.
6. Desarrollar una propuesta interpretativa en la que se establezcan criterios para abordar ciertos aspectos de la obra a la hora de estudiarla e interpretarla.

Dado que se trata de una obra de gran valor técnico y musical, aunque poco explorada, este estudio busca ofrecer información y recursos que ayuden a una mejor comprensión e interpretación de la pieza.

Como objetivos secundarios de este trabajo se busca fomentar y dar a conocer el repertorio clásico español. Durante gran parte de la historia de la música España se ha visto aislada y relegada a un segundo plano; hasta día de hoy, hemos puesto el foco siempre en el panorama musical del resto de Europa, lo que ha derivado a cierto desconocimiento del patrimonio musical nacional frente al canon europeo predominante. Sin embargo, si

investigamos dentro de nuestra historia encontramos grandes compositores y obras a las que, probablemente, no se les ha dado la importancia y el reconocimiento que merecían, como es, en este caso, el *Estudio de concierto*, de Julián Menéndez.

1.2 Justificación

El Estudio de Concierto de Julián Menéndez constituye una obra de notable valor técnico y expresivo dentro del repertorio español del siglo XX. Además, se trata de una composición poco difundida y apenas estudiada, que carece de análisis detallados o referencias interpretativas. Este trabajo surge a partir de la intención de cubrir ese vacío, aportando una aproximación analítica y práctica que contribuya a la comprensión y difusión de la obra.

Asimismo, la investigación pretende poner en valor la figura de Julián Menéndez, músico clave en la pedagogía y evolución del clarinete en España, así como establecer un puente entre el análisis teórico y la práctica interpretativa aplicada al saxofón.

1.3 Metodología

Para el desarrollo del trabajo se utilizará una metodología cualitativa, combinando el estudio teórico con la práctica instrumental. Esta metodología permitirá abordar la obra desde diferentes perspectivas, integrando el análisis musical, el contexto histórico y la experiencia derivada del estudio e interpretación de la obra.

En primer lugar, se llevará a cabo una revisión bibliográfica, se consultarán fuentes académicas relacionadas con Julián Menéndez y diversos aspectos vinculados al análisis y la interpretación musical. Como principal fuente de información sobre la vida de Menéndez se utilizará la tesis doctoral de Rocío Fernández Garín. (Fernández Garín, 2018).

Posteriormente se realizará el análisis musical a partir de la partitura original (*Estudio de Concierto*, Menéndez, ca. 1955), desde las perspectivas formal, armónica y estética. Este

estudio permitirá identificar la estructura de la obra, los principales recursos armónicos y los rasgos estéticos que forman su lenguaje.

En lo que respecta al estudio técnico e interpretativo, se llevará a cabo una guía de estudio progresiva basada en el análisis musical y la experiencia obtenida a la hora de estudiar, ensayar e interpretar la pieza durante todo el curso académico. Esta guía estará compuesta por una serie de etapas de estudio, con observaciones sobre los puntos y dificultades técnicas a abordar.

Finalmente se realizará una propuesta interpretativa basada en los resultados obtenidos durante el análisis y el proceso de estudio, donde se comentarán ciertos aspectos a tener en cuenta a la hora de interpretar la pieza, como el *tempo* y la sonoridad.

Para la elaboración de este trabajo se seguirán las directrices establecidas en el Manual de Estilo del Conservatorio Superior de Música de Alicante (CSMA), empleando el sistema de citación APA para todas las referencias y citas bibliográficas.

1.4 Estado de la cuestión

A pesar de que, hoy en día, sí existen trabajos de investigación dedicados a la figura y trayectoria musical de Julián Menéndez, la mayoría de ellos se centran, especialmente, en su biografía, su labor pedagógica y su catálogo como compositor. Sin embargo, apenas se ha profundizado en el análisis musical y la interpretación del *Estudio de concierto*, una obra que, pese a su valor técnico y expresivo, ha recibido muy poca atención académica. Hasta la fecha no se han encontrado estudios específicos sobre esta pieza, ni trabajos que aborden su interpretación desde el saxofón. Durante la realización de este trabajo se ha llevado a cabo una búsqueda de grabaciones de la obra en distintas plataformas digitales, como *Youtube* y *Spotify*, pero no se ha llegado a encontrar ninguna grabación disponible en ninguna de estas plataformas, lo que evidencia aún más la escasa difusión de la obra.

El trabajo más completo sobre Menéndez es la tesis doctoral de Rocío Fernández Garín (Fernández Garín, 2018), que constituye la fuente más extensa y rigurosa sobre su vida, su

actividad profesional y su producción musical. Dicha tesis reúne y organiza información que, hasta entonces, estaba dispersa, lo que ofrece un marco fundamental para cualquier estudio posterior. Aun así, el *Estudio de concierto* apenas aparece mencionado y tampoco existe un análisis detallado de la obra. Por todo ello, este TFG pretende cubrir ese vacío aportando una aproximación analítica, estética e interpretativa que ayude a comprender mejor la obra, además de contribuir a poner en valor el legado musical de Menéndez dentro del repertorio español.

Durante la época de la composición de esta obra, el saxofón seguía muy ligado a las bandas militares y municipales, no estaba tan evolucionado como instrumento solista, ni existían muchos métodos específicos españoles de esa época en comparación con la escuela francesa. De hecho, tanto *Lamento* y *Tarantella* como el *Estudio de concierto* fueron utilizadas como ejercicio de lectura a primera vista para las oposiciones de la banda Municipal de Madrid.

Por otra parte, al ser Julián Menéndez clarinetista, gran parte de la literatura científica sobre él se centra en sus métodos, estudios y obras para clarinete. Debido a que el saxofón ha sido un instrumento secundario dentro de su catálogo, sus obras para este instrumento han pasado aún más desapercibidas.

Todo esto demuestra que las dos obras para saxofón de Julián Menéndez requieren de difusión, estudio e interpretación, contribuyendo así a su incorporación y consolidación dentro del repertorio habitual del instrumento.

2 BIOGRAFÍA DE JULIÁN MENÉNDEZ

2.1 Vida

La vida profesional y artística de Julián Menéndez puede dividirse en dos partes: la primera aborda su infancia y formación inicial como músico en Bilbao, la segunda tiene lugar en Madrid, tras aprobar la oposición para la Banda Municipal de Madrid en 1914.

2.1.1 Primeros años (1895-1914)

Gervasio Julián Menéndez González nace en Santander en 1895, hijo de Leoncio Menéndez Pellón y Julia González San Tirso. A los dos meses de su nacimiento, sus padres se trasladan a Bilbao, ciudad en la que transcurrió toda su infancia y juventud y donde se formó musicalmente.

En 1904, Julián ingresa en la Academia de Música de la banda Municipal de Bilbao, tres años antes de la edad mínima establecida, lo que pone de manifiesto la precocidad de su talento. La propia banda le facilitó un requinto Boehm para su aprendizaje.

Durante toda su etapa estudiantil dentro de la Academia, Menéndez obtuvo siempre las más altas calificaciones, tanto en solfeo como en requinto, y acabó su formación en la academia con una calificación de sobresaliente en el curso 1906/1907. Años más tarde, acabó formando parte del profesorado de la Academia, donde impartió clase durante cuatro cursos completos. Hasta ese momento siguió formando parte de la banda, donde ocupó el puesto de clarinete solista en 1909.

En el curso 1911-1912, y con tan solo 16 años, Menéndez pasó a ser profesor de la academia donde estudió, cargo que mantuvo hasta 1915. Paralelamente, en Bilbao, se fundó, en 1912, la «Sociedad de Música Clásica» con la finalidad de fomentar este tipo de música, realizando así frecuentes audiciones para dar a conocer la música clásica y culturizar a la población.

Julián Menéndez participó, con gran éxito, en uno de los conciertos realizados por la Sociedad en diciembre de 1913, interpretando *Quinteto para clarinete y cuerdas en La Mayor*, de Wolfgang Amadeus Mozart.

En 1914 participó, también, en el concierto que anualmente celebraba la «Academia Musical de la Filarmónica de Bilbao» .

2.1.2 Etapa en Madrid

En 1914 Julián Menéndez ingresa en la Banda Municipal de Madrid tras aprobar la oposición para una sola vacante de clarinete 1º. La oposición tuvo lugar el 30 de junio de 1914 en el Teatro Español, donde se presentó Menéndez junto a seis aspirantes más. El 17 de julio de 1914 tomó oficialmente posesión de su cargo como clarinete 1º en la Banda Municipal de Madrid con tan solo 19 años.

Ya establecido en Madrid, continuó su formación en el Real Conservatorio de Música, donde fue alumno de Miguel Yuste Moreno, solista, director y compañero de la banda. El 30 de septiembre de 1915 se examinó de manera no oficial de 1º, 2º y 3º de solfeo y de 1º y 2º de clarinete, obteniendo la calificación de sobresaliente en todas las asignaturas. A los pocos meses de estos exámenes Julián regresa a Bilbao para casarse con su prometida, Rufina Abad Osma. La boda se celebró el 17 de noviembre de 1915. Ambos se trasladaron a Madrid para continuar su vida como matrimonio. Sus hijas, Rufina María Luisa y Mª Ángeles, nacieron en 1916 y 1919 respectivamente.

Su progreso académico continuó a un ritmo excepcional: En el curso 1916/1917 Julián se examinó de 3º y 4º de clarinete gracias a una ampliación de matrícula, obteniendo una vez más las máximas calificaciones. En el siguiente curso finaliza sus estudios examinándose de 5º curso y ampliando matrícula de nuevo para poder examinarse también de 6º curso, consiguiendo sobresaliente en ambos. Obteniendo de esta manera el Diploma de 1ª clase, equivalente al premio de Fin de Carrera.

La relación con Miguel Yuste fue especialmente estrecha, hasta el punto que éste le acabaría dedicando a Julián dos de sus obras. Muchos años más tarde, en 1935, Yuste

propuso a Julián como profesor de clarinete sustituto en el conservatorio, convirtiéndose en «sustituto personal para casos de ausencia y enfermedades». Aunque por motivos desconocidos tras la jubilación de Yuste no fue Menéndez quien ocupó su puesto sino Aurelio Fernández.

El ingreso de Julián en la Banda Municipal de Madrid supuso el principio de su carrera profesional en la capital, convirtiéndose en uno de los mejores músicos del momento. Acabaría trabajando y estrechando lazos con grandes músicos y directores.

Julián Menéndez estuvo en activo en la Banda Municipal de Madrid 41 años y 3 meses, sirviendo en la cuerda de clarinetes como Profesor de 1º durante los primeros 5 años, luego ascendiendo a Profesor Principal en 1919, y finalmente obteniendo el ascenso a Profesor de Primera Clase, puesto que mantendría hasta su jubilación en 1955.

La incorporación de Menéndez coincidió con un momento convulso: la I Guerra Mundial había estallado solo dos días antes de las oposiciones. Aunque España permaneció neutral, la economía se vio profundamente alterada por la industria de exportación destinada a abastecer a los países en conflicto. El crecimiento de la industria generó cambios sociales importantes, y el aumento de precios derivado de la escasez de importaciones repercutió también en la vida cultural. Esto provocó que la Banda Municipal redujera el número de conciertos respecto a épocas anteriores, aunque siguió actuando habitualmente en espacios como el Parque del Retiro y en eventos dependientes del Ayuntamiento.

Según los datos oficiales en 1916 la banda contaba con ochenta y nueve músicos, veintiuno de ellos clarinetistas. Muchos de sus profesores compatibilizan su labor con otras formaciones como la «Orquesta de Cámara de Madrid» o la «Orquesta Sinfónica». Ya que en esa época era prácticamente imposible vivir solamente del sueldo de la Banda Municipal. En esa época la Banda Municipal conservaba una plantilla con una instrumentación amplia y particular, más cercana a la de una orquesta que a la de una banda tradicional, incorporando instrumentos de viento junto a violonchelos y contrabajos. El ayuntamiento invertía en los mejores instrumentos del mercado para conseguir así la mejor sonoridad posible, aparte de una buena durabilidad en el tiempo.

Menéndez también participó como miembro de tribunales encargados de seleccionar nuevos músicos para cubrir plazas vacantes, reflejo del prestigio que había alcanzado dentro de la institución.

Su actividad profesional no se limitaba a la banda. Debido a su reputación como uno de los clarinetistas más brillantes del país, era llamado con frecuencia para colaborar con orquestas como la «Sinfónica de Madrid», la «Filarmónica de Madrid» o la «Orquesta Nacional». Asimismo, tuvo una presencia constante en grupos de cámara, ofreciendo conciertos en teatros, salas y emisiones radiofónicas.

Entre abril de 1931 y abril de 1939 se desarrolló en España el periodo de la Segunda República, tras las elecciones municipales del 12 de abril de 1931. En esos años, la Banda de Música de Madrid contaba con un notable reconocimiento institucional. Las autoridades republicanas valoraban especialmente que se tratara de una agrupación integrada por «gente del pueblo». Durante los últimos años de la República y hasta el inicio de la Guerra Civil, la banda concentró la mayoría de sus actuaciones en Madrid, manteniendo un repertorio habitual en el que no faltaban fragmentos de zarzuela y, ocasionalmente, obras de compositores vascos.

Tras el estallido de la Guerra Civil en julio de 1936, la banda y el círculo de artistas y músicos del panorama nacional se situaban en su mayoría dentro del bando republicano. El ayuntamiento de Madrid decidió mandar a la banda a realizar una gira propagandística por el levante español.

Tras la victoria del bando nacional comenzaron las depuraciones entre funcionarios y trabajadores públicos. Julián Menéndez y su hermano Severiano Menéndez, trompetista en la banda municipal, fueron investigados por afiliación a la Unión General de Trabajadores (UGT) desde 1930. En septiembre de 1938 se abrió un expediente en el que se propuso su destitución, aunque finalmente tras varios años de alegaciones la sanción fue menos severa: se le prohibió ocupar cargos de mando y confianza durante seis años. Su hermano no corrió la misma suerte, fue encarcelado y retirado de su puesto de trabajo, falleciendo poco tiempo después.

Durante la dictadura franquista Menéndez siguió desempeñando su labor como solista en la Banda Municipal y acudiendo a conciertos. Alcanzando la fama de ser el mejor clarinetista del país, ocupando el puesto de solista en las mejores orquestas del momento.

En 1948 Julián presentó un escrito al director de la banda renunciando a su cargo de solista debido a que se encontraba bastante delicado de salud, probablemente consecuencia del inicio de una sordera que progresaría hasta dejarle prácticamente sin audición, lo que le obligó a utilizar un audífono.

En los últimos años de su carrera Julián redactó un escrito dirigido al Ayuntamiento solicitando que se iniciaran los trámites para su jubilación por incapacidad física para realizar su trabajo. El 2 de julio de 1955 se le realizaron unas pruebas médicas y finalmente el 20 de octubre de ese mismo año fue declarado «inútil para el trabajo», su jubilación se hizo efectiva ese mismo mes. A finales de diciembre de ese mismo año el ayuntamiento le concedió la «Medalla de Madrid» en su categoría de plata por su labor como solista de la Banda Municipal durante tantos años.

2.2 Estilo Compositivo

El estilo compositivo de Julián Menéndez presenta una serie de rasgos muy definidos que se repiten tanto en sus obras y estudios para clarinete como en las composiciones que dedicó a otros instrumentos, incluyendo las dos piezas que escribió para saxofón.

Uno de los rasgos más característicos de su escritura es la dificultad técnica, y el reto que esto supone para el intérprete. Sus partituras están repletas de pasajes complejos a nivel de: digitación, articulaciones variadas, cambios de velocidad, tonalidades poco habituales, abundancia de alteraciones accidentales y giros que requieren una gran agilidad y control técnico.

La siguiente característica del estilo de Menéndez es la expresividad musical con un origen claramente romántico, perceptible en obras como el *Estudio de Concierto*. Esta orientación estética se manifiesta en el uso constante de matices, contrastes en todos los sentidos, subidas y bajadas, momentos de gran intensidad emocional, cadencias muy expresivas,

rubatos, etc. Todo ello contribuye a construir un discurso musical cargado de sensibilidad, evocación y melancolía, muy cercano al lenguaje romántico tardío o incluso neorromántico.

Otro recurso muy arraigado dentro del estilo de Menéndez es el uso de cromatismos, progresiones y células rítmicas imitativas. Analizando la obra podemos observar cómo abundan este tipo de recursos, siendo una de las características más notables de la obra.

2.3 Obras Compuestas

Composiciones para clarinete:

- *Concierto N°1 (1912)*
- *Mazurka-Capricho, con acompañamiento de banda (1913)*
- *Solo de concierto (1920)*
- *Fantasía-Capricho (1921)*
- *Seis Estudios de Concierto (1921-1951)*
- *Andante y Scherzo Para Clarinete en Mib y Piano (1945)*
- *Introducción, Andante y Danza (1952)*
- *32 Estudios de Perfeccionamiento (1953)*
- *Andante y Allegro (1955)*
- *24 Estudios Técnicos y Modernos (8 con Acompañamiento de Piano) (1957)*
- *18 Estudios Característicos (Difíciles) (1959)*
- *Contemplación (1965)*
- *Versión editada del Método de Clarinete de A. Romero*

Composiciones para orquesta:

- *Evocaciones (impresiones sinfónicas) (1939)*
- *Cuadros populares (1942)*

- *Leda (1944)*
- *Elegía a la Memoria del Maestro Arbós para violín y orquesta*
- *Danzas españolas (Originalmente para Piano, adaptada a Orquesta y para la banda municipal de Madrid) (1961)*

Composiciones para Banda:

- *El sauce (cuatro piezas características)*
- *Los dos Kikos (pasodoble)*
- *La Copla del Niño (pasodoble)*
- *Alegre Andalucía (1958)*

Composiciones para saxofón:

- *Estudio de Concierto para saxofón alto Mib o Tenor Sib y piano*
- *Lamento y Tarantella para saxofón alto Mib y piano (1953)*

Composiciones para flauta:

- *Nocturno con acompañamiento de piano (1959)*
- *Sutileza para Flauta y Piano*

Composiciones para piano:

- *Mi Felicidad (Habanera) (1913)*
- *Homenaje a Juan Crisóstomo Arriaga (1958)*
- *Danzas Españolas*
- *Lusitana*

Composiciones para grupos de cámara:

- *Sonata Contemporánea (Flauta, Oboe, Clarinete, Fagot y Piano)*
- *Nota Bene: Cuarteto para instrumentos de cuerda (1912)*

3 ANÁLISIS

3.1 Análisis Formal

El *Estudio de Concierto* está dividido en cuatro secciones, las cuales denominaremos como A, B, C y B' , para simplificar el análisis y la esquematización de la obra. Para el análisis completo de la obra tomaremos como base la partitura de piano, ya que en esta se encuentran todas las voces y la armonía completa.

La primera sección (A) abarca desde el principio de la obra hasta el final de la cadencia, está dividida en 8 temas más la cadencia, abarcando desde la primera hasta la undécima página.

El primer tema (Tema A) empieza en la tonalidad de Lab menor y está compuesto por los primeros seis compases de la obra, comienza con un *Moderato* llevando la negra a una velocidad de 96 *bpm*. Desde estos primeros compases se aprecia unos de los rasgos más característicos de la obra: los contrastes. La pieza comienza de forma muy enérgica y con un carácter decidido; sin embargo en el segundo compás se repite la misma célula musical en *piano*, con un carácter mucho más contenido y con una disminución de la velocidad. En este primer tema también podemos apreciar el uso de recursos musicales como las apoyaturas y los floreos.

En el séptimo compás comienza el segundo tema, el Tema B, con una duración de ocho compases. Tiene un cambio de velocidad, indicado con un *meno mosso* pasando de 96 a 76 *bpm*. En el quinto compás de este segundo tema la armonía empieza a indicar un cambio de modalidad, finalizando con una semicadencia a la dominante.

Tras estos ocho compases comienza el Tema C en los últimos dos compases de la segunda página, con una modulación a la tonalidad de Lab Mayor, este tercer tema es aún más lento que el anterior, dura cuatro compases y se sitúa a una velocidad de 66 *bpm*.

A continuación, se inicia el cuarto tema (Tema D) con un cambio de compás, pasando de 4/4 a 7/4, y recuperando la velocidad del segundo tema durante dos compases. Al ser un

tema tan breve, con una duración de dos compases, se podría interpretar también como un puente.

Posteriormente aparece un compás de $\frac{3}{4}$ el cual actúa como enlace, interviniendo solamente el piano, dando así entrada al quinto tema, el Tema E. Este retoma el compás de $\frac{4}{4}$ y modula a la tonalidad de Do Mayor, al final del tercer compás vuelve a modular a Lab menor. Este tema presenta un carácter más intenso tanto en matices como en movimiento, con un discurso menos contrastante que en las partes anteriores. También podemos observar que el tema se basa en el uso de células rítmicas imitativas. Esta parte dura once compases, desde el último compás de la tercera página hasta el final de la quinta.

El sexto tema mantiene la expresividad aunque con menos intensidad que la anterior. Este tema retorna a la tonalidad de Lab Mayor, pasando más adelante por la tonalidad de Sol menor y finalizando en Mib Mayor. Tiene una duración de siete compases que abarcan desde el primer compás de la sexta página hasta el tercer compás de la séptima. El tema concluye con un *molto rallentando* y una cadencia perfecta con un calderón final que refuerza la sensación de suspensión antes del siguiente episodio. En este tema también podemos observar el uso de células rítmicas imitativas y de cromatismos.

El séptimo y penúltimo tema de la primera sección comienza con dos compases que anticipan lo que viene después, en los cuales se insinúa el motivo musical que aparecerá a continuación, aunque presentado de forma mucho más calmada y contenida. En el compás siguiente el discurso adquiere mayor intensidad y pasión, desarrollando de manera insistente el motivo previamente anticipado. Este tema dura siete compases y abarca desde el cuarto compás de la séptima página hasta el final de la octava página.

El octavo tema se inicia con la indicación *poco meno mosso*. Comienza de forma lenta y sutil, y progresivamente evoluciona hacia un *crescendo* tanto en el plano dinámico como en la agógica, hasta alcanzar el clímax, momento en el que el saxofón queda solo y anticipa la cadencia. En este tema podemos observar el uso de distintos recursos como progresiones y repetición de células rítmicas. Tiene una duración de cinco compases, desde el principio de la novena página hasta el primer compás de la siguiente.

La cadencia constituye el cierre de esta primera gran sección y actúa como elemento de enlace entre esta y la segunda sección de la obra. Esta comienza con un motivo que se repite cuatro veces consecutivas, aumentando progresivamente en intensidad, tanto en matiz como en velocidad. En la cuarta repetición se desarrolla un enlace basado en tresillos que conduce al punto culminante de la cadencia: un *mi* sobreagudo con calderón. A partir de ahí se produce un descenso progresivo que desemboca en el último motivo presentado de forma muy contrastada, primero con un alto matiz y a una velocidad rápida, y luego de forma más lenta, sutil, con un matiz más piano. En este tema cabe destacar el uso de progresiones cromáticas ascendentes y descendentes. La cadencia tiene una longitud de doce compases, desde el segundo compás de la décima página hasta el penúltimo compás de la undécima.

La segunda sección (B) es un *Allegro Vivo* dividido en cuatro partes, abarcando desde el último compás de la undécima página hasta el segundo compás de la decimoquinta. En esta parte el carácter cambia de forma evidente respecto a la sección anterior, adoptando un estilo mucho más clásico y definido. El tema principal está construido a partir de un motivo de semicorcheas que se desarrolla a gran velocidad, con un discurso ágil y continuo.

Dentro de esta segunda sección, el motivo principal se va desarrollando progresivamente. Los primeros cuatro compases forman la primera parte, en esta se presenta el tema en la tonalidad de *Sib Mayor*, sobre el cual se basa toda la sección; en los siguientes cuatro compases empieza la segunda parte repitiéndose el mismo tema, esta vez en el homónimo menor, *Sib menor*.

Luego de estos cuatro compases viene una serie de diez compases que siguen desarrollando el motivo principal con distintas variaciones, esta conformaría la tercera parte, la cual continúa la tonalidad de *Si bemol menor* durante dos compases, modulando a *Solb Mayor* en el tercero. Esta parte abarca desde el principio de la decimotercera página hasta el segundo compás de la decimocuarta.

En la cuarta parte se vuelve a la tonalidad inicial *Sib Mayor*, se forma a partir del motivo principal pero con distintas variaciones. Esta parte dura ocho compases y dentro de esta

cabe destacar el uso de progresiones cromáticas y el uso de trémolos octavados por parte del piano al final, también llamado «*Bajo Murky*».

Dentro de toda esta sección cabe resaltar el uso de notas pedales: pedal de tónica y pedal de dominante sobre todo.

La sección C tiene una longitud de treinta y ocho compases, desde el tercer compás de la decimoquinta página hasta el cuarto compás de la décimo octava. Comienza en la tonalidad de Mib Mayor y está dividida en dos partes, la cuales están separadas por un compás que hace de enlace, en las dos se desarrolla el mismo motivo, realizando una variación distinta la segunda vez.

Esta sección no tiene nada que ver con la anterior, contrastando con esta primera de forma clara. Pasamos de un *Allegro Vivo* con grupos de semicorcheas constantes y encadenados con un carácter muy clásico, a una parte mucho más expresiva, lenta y de carácter muy romántico. Aquí el discurso se construye principalmente a base de blancas y tresillos de negras, lo que genera una sensación de mayor amplitud y lirismo.

En esta tercera sección el intérprete debe potenciar al máximo la musicalidad y la expresividad, ya que se trata de un fragmento especialmente sentimental y romántico. La partitura está llena de indicaciones expresivas (*expresivo, amplio, intenso, etc*) las cuales orientan la interpretación. Asimismo, el uso progresivo de las dinámicas permite desarrollar el fraseo con pasión y delicadeza.

Tras la sección C se produce la reexposición de la sección B, es decir, la B'. Abarcando desde el último compás de la décimo octava página hasta el final de la obra. Esta sección retoma el comienzo de la sección B de manera idéntica; sin embargo, a medida que avanza se producen algunas modificaciones. Por ejemplo, al llegar al compás número trece de la reexposición, el mismo tema se presenta una octava más aguda respecto a su primera aparición, intensificando el efecto brillante y virtuosístico.

Una vez finalizada la reexposición, aparecen seis compases adicionales a modo de *coda* que finalizan la obra. Esta *coda final* retoma el motivo principal de la exposición,

incrementando un poco la velocidad y la intensidad, lo que conduce a un final decidido, enérgico y contundente, finalizando con una cadencia perfecta.

3.2 Análisis Armónico

La obra comienza en la tonalidad de La bemol menor. Si nos fijamos en la parte de piano, podemos observar que tenemos solamente tres bemoles en la armadura. Aunque esto nos pueda hacer pensar que deberíamos estar en Mib Mayor o Do menor, el primer acorde del piano ya nos indica algo distinto. En este primer acorde de Lab aparece el tercer grado (*do*) alterado descendentemente un semitono. Durante todo el tema A aparece de forma recurrente el *dob* en los acordes, esto nos indica que estamos claramente en la tonalidad de Lab menor.

Durante este tema hay un acorde de blanca por compás, y la progresión armónica sería: I-I-VI6-I-VI-I, terminando con una cadencia plagal.

Primer tema, Sección "A"

Pasamos al tema B y continuamos en la misma tonalidad. En el quinto compás aparece un acorde con un *do* becuadro, lo que nos anuncia una próxima modulación. Este tema finaliza con una semicadencia a la dominante. Al empezar el tercer tema (C) desaparece por completo el *do* becuadro, modulando al homónimo mayor, Lab Mayor.

Al iniciar el cuarto tema, el cual funciona como puente, podemos observar como el compositor utiliza una progresión por segundas ascendentes como recurso musical.

The image shows a musical score for the fourth theme, section 'A', page 3, measure 3. The score is in 4/4 time, marked 'mas mosso' (half note = 76) and 'appassionato'. It features a piano (p) and mezzo-forte (mf) dynamic range. The melody is in the right hand, and the piano accompaniment is in the left hand. The key signature is one flat (B-flat major). The score shows a progression of ascending seconds in the piano part, highlighted in yellow. The melody is marked with 'p' and 'mf' dynamics. The piano part has a triplet of eighth notes in the right hand, marked '3'.

Cuarto tema. Sección "A" (Página 3, tercer compás)

Pasamos al quinto tema y modulamos a la tonalidad de Do mayor. Podemos observar como comenzamos con un acorde de Do en la parte de piano y como dentro de este el tercer grado aparece natural, marcado con un becuadro e indicando de esta forma el modo mayor.

También observamos como en la parte del saxofón aparece un *fa#* en la melodía, lo que equivaldría a un *mi* natural en sonido real.

En el tercer tiempo del tercer compás de este tema vuelve a aparecer el *dob* en un acorde del piano, el cual se mantiene durante varios compases más, modulando nuevamente a Lab menor. Conforme avanza el tema se va alternando el *dob* con el *do* natural, formando así una especie de «juego» entre las dos modalidades: Lab Mayor y Lab menor.

Durante todo este tema observamos además como el compositor continúa utilizando células rítmicas imitativas, uno de los recursos más característicos de la obra.

Llegamos al sexto tema y, en el segundo acorde del piano, vemos como el compositor vuelve a escribir el *do* natural, modulando nuevamente a Lab Mayor. En el siguiente compás observamos como en el segundo acorde elimina la alteración del *lab* mediante un becuadro. Esto, sumado a la aparición del *fa#* como sensible de *sol*, nos indica que hemos modulado a la tonalidad de Sol menor.

The image displays a musical score for the Sixth Theme, Section A, in 3/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The first system is labeled 'La bemol Mayor' and features a melodic line in the treble staff with a 'meno (f. u.)' marking. The second system is labeled 'Sol menor' and shows a modulation. The third and fourth systems continue the melodic and harmonic development. Roman numerals I, IV, and V are marked below the bass staff in the second, third, and fourth systems respectively. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Sexto tema. Sección "A"

En el último compás del tema vuelve a aparecer el *lab* y cambia completamente la sonoridad, terminando con dos acordes: uno de Sib Mayor y otro de Mib Mayor. Esto nos indica claramente una modulación a Mib Mayor, finalizando mediante una cadencia perfecta.

The image shows a musical score for the final of the sixth theme of section "A". It consists of two systems of music. The first system has a violin part on top and a piano part on the bottom. The piano part has a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The violin part has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The second system also has a violin part on top and a piano part on the bottom. The piano part has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The violin part has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The score includes dynamic markings such as "mf" (mezzo-forte) and "molto rall." (molto rallentando). The piano part has a yellow highlight on the first measure of the final system. The violin part has a blue highlight on the first measure of the final system. The score ends with a "Cad. Perfecta" (Perfect Cadence) and a "poco rit." (poco ritardando) marking.

Final del sexto tema de la sección "A"

Tras esto pasamos a la séptima parte de esta primera sección. De momento seguimos en la misma tonalidad de la que veníamos: Mib Mayor.

En el tercer sistema podemos ver como la armonía empieza a cambiar y anticipa una nueva modulación. Aparece un *la#* en la mano izquierda del piano y, en la mano derecha, el *mi* pierde el bemol de la armadura mediante un becuadro. Esto se mantiene hasta llegar al

tercer sistema de la página, donde el *la#* que ha estado apareciendo acaba resolviendo finalmente en un *si* natural.

En ese mismo compás vemos como el *re*, tercer grado de *si*, aparece alterado un semitono ascendentemente con un sostenido, indicando el modo mayor y confirmando la modulación a la tonalidad de Si Mayor. Esta nueva tonalidad se mantiene durante toda esta página.

10

AT² 3 3 *appassionato*

AT² *f* *s*

f *s* *poco rit.*

(Sensible de si) *poco rit.*

AT² 3 3

AT² *f* *s*

Modulación a Si Mayor

Séptima parte de la sección A

Al pasar a la siguiente página empieza la octava parte y volvemos a cambiar otra vez de tonalidad. En el primer acorde del piano tenemos varios cambios: el *la*, anteriormente alterado en la armadura con bemol, aparece becuadro, mientras que el *fa* aparece alterado ascendentemente con un sostenido. Esto nos indica una modulación a la tonalidad de Sol menor, ya que esta tonalidad solo presenta dos bemoles y utiliza el *fa#* como sensible de *sol*.

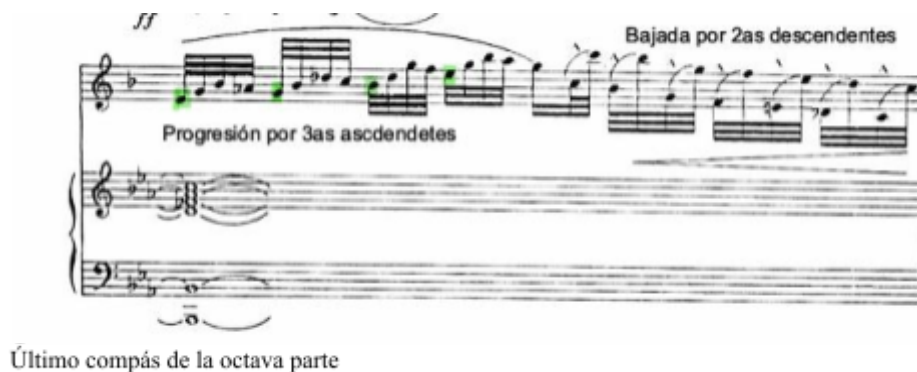
Esta nueva tonalidad se mantiene durante dos compases, correspondientes a los dos primeros sistemas de la página.

En el tercer sistema volvemos de nuevo a la tonalidad de Mib Mayor. Podemos observar como en el primer acorde reaparece el *lab* y desaparece el *fa#*. También aparece en el mismo acorde un *dob*, el cual puede interpretarse como una sexta napolitana al tratarse del sexto grado rebajado un semitono descendentemente. Esta tonalidad se mantiene durante todo el resto de la primera sección, incluida la cadencia.



Tercer compás de la octava parte de la sección "A"

En el siguiente sistema encontramos otro de los recursos más utilizados por el compositor: las progresiones. Vemos como en la parte del saxofón aparece primero una progresión de cuatro grupos de fusas que ascienden por terceras. Posteriormente encontramos otra progresión construida mediante segundas descendentes cada dos fusas.



A continuación comienza la cadencia, donde el compositor continúa utilizando progresiones y motivos imitativos.

En esta parte los motivos se repiten cromáticamente de forma ascendente y, además, cada repetición incrementa progresivamente tanto la velocidad como la dinámica hasta alcanzar el clímax.

El primer motivo comienza con la nota *fa* en el primer sistema. En el segundo sistema se repite exactamente el mismo motivo, pero todo un semitono por arriba, comenzando en *fa#*. En el tercer sistema aparece un nuevo motivo que mantiene el mismo planteamiento dinámico que el anterior, comenzando ahora en *sol*. En el siguiente sistema este nuevo motivo vuelve a repetirse un semitono por encima.

Este último motivo continúa desarrollándose durante dos compases, aumentando progresivamente la velocidad y la intensidad hasta llegar al al clímax con un *mi* agudo con calderón. Después de esto se produce una caída cromática acompañada de un *diminuendo*.

Al comenzar la sección B modulamos a la tonalidad de Sib Mayor. Podemos observar como en la armadura del piano permanecen dos bemoles, mientras que en la parte del saxofón desaparecen por completo, indicando claramente la modulación.

La sección comienza con un acorde de dominante y ya en el segundo tiempo del compás aparece un acorde de tónica, el cual se mantiene durante el resto del compás y el siguiente, formando un pedal de tónica. Posteriormente se pasa a un pedal de dominante, alternándose ambos recursos sucesivamente.

Al llegar al quinto compás se repite el mismo motivo musical, pero esta vez en modo menor, modulando a Sib menor. El piano mantiene la misma dinámica realizando notas pedal a contratiempo, intensificando la tensión de la música.

Tras esta segunda parte comienza la tercera parte donde aparece un bemol más en la armadura, llegando a los seis bemoles y modulando así a Solb Mayor.

Durante esta parte la armonía presenta una mayor variedad, apareciendo acordes de sexto grado y de dominante en primera inversión. También se mantiene el uso del pedal de dominante.

En la cuarta parte de esta sección B regresamos a la tonalidad de Sib Mayor, reapareciendo el motivo principal pero con una variación final. Durante esta parte aparecen otros recursos armónicos como el uso de progresiones cromáticas.

También aparece un bajo de trémolos octavados en el piano que va generando tensión. Este tipo de acompañamiento recibe el nombre de «Bajo Murky». En este mismo sistema vemos cómo vuelve a aparecer el uso de progresiones cromáticas en la parte del saxofón.

Llegamos a la tercera sección de la obra, la sección C. En esta parte reaparecen tres bemoles en la armadura, modulando nuevamente a Mib Mayor.

En el primer compás el piano realiza un primer grado desplegado. Durante la primera parte de esta sección podemos observar que predominan los acordes de subdominante interpretados de distintas formas: acordes de cuarto grado tanto en estado fundamental como en primera y segunda inversión, además de acordes de segundo grado, los cuales hacen función de subdominante.

También aparece puntualmente un acorde séptima, aunque la armonía general de esta parte se resume principalmente en la alternancia entre subdominante y tónica, finalizando con una semicadencia a la dominante antes de pasar a la segunda parte de la sección.

Ambas partes están separadas por un compás de enlace construido mediante un cromatismo de negras.

La segunda parte es una repetición de la primera, aunque con algunas variaciones y con un final más conclusivo que termina mediante una cadencia perfecta.

Tras finalizar la sección C aparecen cuatro compases de puente en los que el piano toca en solitario, modulando de nuevo a Sib Mayor y dando paso a la reexposición de la sección B, la B'.

La sección B' es prácticamente igual que la B hasta llegar a la coda final. En la coda reaparece el motivo principal, con una velocidad ligeramente superior, una dinámica más intensa y un carácter mucho más decidido. También vuelve a aparecer el uso constante del pedal de dominante.

La obra finaliza mediante una cadencia perfecta.

3.3 Análisis estético

Como señala Panizo (2022), cada periodo histórico posee unos códigos expresivos y estilísticos propios que condicionan la interpretación musical. En este sentido, comprender las características del lenguaje postromántico resulta fundamental para abordar el *Estudio de Concierto*, ya que muchas de las decisiones interpretativas dependen directamente de dichos rasgos estilísticos.

El estilo de la obra puede definirse mayoritariamente como romántico o neorromántico, ya que presenta características propias del romanticismo musical muy exageradas. Uno de los rasgos más característicos de esta obra es el uso constante del contraste, no solo a gran escala dentro de la estructura general, sino también en pequeños fragmentos e incluso dentro de un mismo compás. Podemos encontrar cambios bruscos de dinámicas y variaciones de tempo que se producen de forma inmediata, generando una sensación de inestabilidad expresiva muy marcada.

También observamos muchos cambios de compás y de tempo cada pocos compases, lo que acentúa los contrastes y el movimiento general de la obra con un constante movimiento.

Estos cambios tan bruscos y frecuentes rompen la regularidad métrica y evitan cualquier sensación de estatismo.

Si comparamos la sección B y C de la obra se aprecia con claridad este planteamiento estilístico, al ser dos secciones tan diferentes en todos los aspectos esto refuerza el juego de contrastes a nivel formal. Como hemos visto anteriormente la sección B es un *Allegro Vivo*, esta parte se caracteriza por la presencia de grupos de semicorcheas encadenadas, lo que genera una sensación de impulso rítmico constante y virtuosismo técnico. Esta escritura recuerda más a un lenguaje de raíz clásica, donde prima la agilidad, la claridad de la articulación y la precisión.

Sin embargo la sección C supone un cambio radical en prácticamente todos los niveles, el cambio a una figuración rítmica mucho más larga y la bajada de tempo transforma completamente el carácter del discurso. Aquí desaparece la agitación de las semicorcheas y la música se construye principalmente sobre valores más largos, como blancas y tresillos de negras, lo que permite una mayor expansión melódica. Esta parte encarna de forma mucho más evidente el espíritu romántico y sentimental que la otra, es puro romanticismo: lirismo, sentimentalismo y una expresividad más íntima y melancólica.

En este punto, el intérprete debe potenciar especialmente el fraseo, el control del sonido en todos los registros y los contrastes de las dinámicas. Ya que esta parte está pensada para explotar la capacidad cantabile del saxofón. La abundancia de indicaciones expresivas reafirma que la intención estética del compositor en esta parte es construir un discurso emocional, profundo y contrastado.

Tras esta parte puramente romántica, la reexposición (B') retoma el material inicial de la segunda sección, restableciendo el carácter ágil y decidido del *Allegro Vivo*. Aunque es prácticamente igual que la exposición como hemos comentado antes, introduce pequeñas modificaciones, especialmente en el último tramo añadiendo la coda final. Esta vuelta al material inicial intensifica el carácter brillante y virtuoso con el que finaliza la obra.

Otra característica muy notable que podemos observar en toda la obra es el uso constante de células rítmicas imitativas y cromatismos.

Por otro lado, para comprender adecuadamente el estilo de la obra es necesario adentrarse en el contexto del postromanticismo y en su evolución como corriente estética y musical. Este movimiento surge como una prolongación y evolución natural del romanticismo durante la segunda mitad del siglo XIX, aunque su consolidación definitiva no tendría lugar hasta comienzos del siglo XX. Si bien mantiene muchos de los principios estéticos heredados del romanticismo, el posromanticismo lleva más lejos la exploración de los recursos expresivos, ampliando el lenguaje armónico, la libertad formal y la intensidad emocional de las obras

Tanto los compositores románticos como los postrománticos buscan la expresión de emociones profundas a través de melodías intensas, armonías complejas y estructuras musicales innovadoras. Estas características pueden observarse claramente en el *Estudio de Concierto de Julián Menéndez*. Por un lado, la sección C destaca por su marcado carácter lírico y sentimental, presentando amplias líneas melódicas que buscan transmitir una gran intensidad expresiva. Por otro lado, la primera sección de la obra muestra un lenguaje armónico mucho más inestable y cambiante, con frecuentes modulaciones y cambios de modalidad que contribuyen a generar tensión y contraste musical.

4 PLAN DE ESTUDIOS DE LA OBRA

El estudio de una obra de estas características requiere una planificación estructurada y progresiva que permita abordar tanto las dificultades técnicas como los aspectos musicales e interpretativos. Debido a la presencia de cambios constantes de carácter, contrastes dinámicos, exigencia técnica y variedad de tempo, resulta fundamental dividir el proceso de aprendizaje en diferentes fases.

En este sentido, el análisis musical se presenta como un elemento central dentro del proceso de estudio instrumental, ya que no solo permite comprender la estructura interna de la obra, sino que actúa como una herramienta directa de apoyo a la interpretación. Diversos estudios han demostrado que la implementación del análisis armónico-formal durante la práctica instrumental contribuye de manera significativa a la calidad de la interpretación resultante, al favorecer la comprensión del discurso musical y la toma de decisiones interpretativas fundamentadas (Tripliana Muñoz y Vela González, 2020).

4.1 Primera fase: Lectura y familiarización de la obra

El objetivo principal de esta primera fase es comprender la obra a nivel estilístico e histórico, obtener una visión global de esta, e ir familiarizándose con la forma, el lenguaje, etc.

En primer lugar, se deberá realizar un trabajo inicial de lectura y solfeo de la partitura, acompañado, si es posible, de una escucha activa de la obra. No obstante, como se ha comentado al inicio del trabajo, durante su realización no se han encontrado versiones disponibles en internet. Por ello, sería recomendable intentar acceder a alguna grabación a través de compañeros, profesores o audiciones en las que se interprete la obra, con el fin de obtener una referencia sonora que facilite una primera aproximación estilística e interpretativa.

El objetivo de escuchar la obra es disponer de una base de referencia que permita interiorizar el carácter general de la pieza, su estilo, sus distintas partes, los cambios de

tempo, la parte de piano, etc. Paralelamente se llevará a cabo un análisis formal que permita comprender la lógica interna de la obra, en línea con la idea de que el análisis constituye una herramienta esencial para situar al intérprete dentro del discurso musical (Tripliana Muñoz y Vela González, 2020).

Posteriormente comenzará la primera lectura de la obra priorizando la correcta lectura rítmica, las digitaciones conflictivas y la anotación de las respiraciones. En esta primera fase se busca obtener seguridad en la lectura y una buena comprensión general del material.

4.2 Segunda fase: trabajo técnico

Una vez consolidada la lectura inicial, el estudio debe centrarse en aislar y resolver las principales dificultades técnicas de la obra.

Los pasajes más complejos técnicamente se trabajarán con metrónomo desde velocidades reducidas y aumentando progresivamente la velocidad. También es recomendable estudiar los pasajes que resulten más complejos a través de células rítmicas, realizando diferentes variantes rítmicas para asegurar la digitación y la coordinación.

Por otra parte, también resulta fundamental trabajar los cambios de registro, especialmente aquellos dirigidos hacia el registro grave, ya que son los que más abundan a lo largo de la obra. Estos cambios requieren especial atención debido a su delicadeza, ya que es frecuente que al descender hacia notas graves, el sonido no llegue a emitirse correctamente o se corte. Para abordar esta dificultad se recomienda trabajar de manera aislada los pasajes más comprometidos, además de complementar el estudio con ejercicios técnicos específicos orientados al control y emisión del registro grave. De este modo, se busca ganar seguridad en los cambios de registro y mantener una mayor estabilidad sonora durante la interpretación.

También es importante trabajar los saltos hacia los armónicos que aparecen en la coda final de la obra. Debido a la dificultad técnica y a la inestabilidad que puede presentar este tipo

de notas, es recomendable buscar aquellas digitaciones o posiciones que mejor se adapten a cada intérprete. Una vez seleccionadas las posiciones más adecuadas, se deberá trabajar tanto la emisión de estos armónicos de forma aislada como su integración dentro del contexto del pasaje completo, comenzando a una velocidad reducida y aumentándola progresivamente hasta alcanzar el tempo final.

Es recomendable dividir las sesiones de estudio técnico en bloques de trabajo de entre 15 y 20 minutos centrados en dificultades concretas, alternando pasajes rápidos, trabajo de articulación, cambios de registro y emisión de armónicos.

4.3 Tercera fase: construcción musical e interpretativa

Una vez superadas las principales dificultades técnicas, el foco pasa al desarrollo interpretativo. Se trabajarán especialmente: La construcción del fraseo, los contrastes, y la diferenciación entre las distintas secciones.

La primera sección (A) requerirá un especial control de los contrastes de dinámica y tempo, ya que es lo más característico de esta parte. El intérprete debe ser capaz de diferenciar claramente sonoridades más brillantes y proyectadas en los pasajes de mayor intensidad, frente a un sonido más cálido, redondo y contenido en las secciones de carácter lírico o expresivo. Esta primera sección también requiere que el intérprete sea capaz de expresar el estilo romántico de la obra a través del fraseo, la agógica y los contrastes, como ya hemos comentado.

Mientras tanto la segunda sección (B), requiere de una buena base técnica y de una articulación clara, ligera y precisa, capaz de mantener la nitidez incluso a velocidades elevadas. Para ello, se recomienda estudiar inicialmente estos fragmentos a un *tempo* reducido, para posteriormente aumentar progresivamente la velocidad mediante el uso del metrónomo.

Otro factor importante dentro de la interpretación es la afinación, tanto en los distintos registros presentes dentro de la obra como en la afinación junto al piano. Para ello, se

recomienda estudiar los pasajes más delicados en este aspecto con afinador, prestando especial atención a ciertas notas específicas que tienden a estar desafinadas, así como al registro grave, agudo y a los armónicos que aparecen en la obra. La sección C es la que más requiere de un trabajo de afinación, al ser una sección lenta, lírica, expresiva y de valores largos, donde se acentúan más las armonías junto al piano.

Por último, resulta recomendable prestar atención al vibrato y estudiarlo correctamente para saber donde y como utilizarlo, ya que es un recurso que aporta mucho a nivel estilístico y expresivo. Generalmente, el vibrato se utiliza en valores con un mínimo de duración, a partir de negras con puntillo y blancas, por ejemplo. Aunque siempre dependerá del contexto musical en el que nos encontremos. Las secciones A y C son especialmente propicias para su empleo, siendo la sección C la que más puede explotar este recurso, debido a su carácter lírico y cantáble. Una manera muy efectiva de trabajar el vibrato es realizar escalas de valores largos (blancas o redondas) con metrónomo, realizando un número concreto de ondulaciones por nota. Este ejercicio favorece el desarrollo de un vibrato estable y flexible.

Una vez alcanzado un dominio técnico e interpretativo suficiente, será fundamental iniciar el trabajo conjunto con el pianista acompañante. En estas sesiones deberán trabajarse especialmente las entradas tras calderones, cambios de tempo, *rubatos*, afinación, respiraciones conjuntas y equilibrio sonoro entre ambas partes.

4.4 Cuarta fase: Integración global y preparación escénica

En la fase final se procederá a integrar todos los elementos anteriormente trabajados, con el objetivo de consolidar una interpretación global coherente y estable.

El estudio se enfocará en la interpretación de la obra completa sin interrupciones, la realización de simulacros de audición, el trabajo de fondo y resistencia física, y la grabación de la obra para posteriormente realizar una escucha crítica. La realización de pases de arriba a abajo grabados permitirá detectar puntos débiles de resistencia, memoria, coordinación con el pianista y concentración.

En paralelo al estudio técnico e interpretativo, puede resultar recomendable realizar un trabajo progresivo de memorización, especialmente en aquellos pasajes de mayor dificultad técnica o estructural, con el objetivo de aumentar la seguridad durante la interpretación pública. Finalmente se podrán trabajar si es necesario aspectos escénicos como la gestión de los nervios, la preparación mental previa a la audición, etc.

Por otro lado, es importante prepararse psicológicamente para la subida al escenario, la interpretación en público introduce un conjunto de factores psicológicos y fisiológicos que pueden alterar el rendimiento del intérprete, como el nerviosismo, la tensión muscular o las variaciones en la concentración. (Orlandini Robert, 2012).

Estos aspectos pueden abordarse mediante estrategias de preparación como ejercicios de respiración, técnicas de relajación, meditación y trabajos de concentración, que contribuyen a mejorar el control físico y mental durante la interpretación. No obstante, es la experiencia escénica y la exposición progresiva a interpretaciones en público lo que permite principalmente al músico normalizar estas respuestas del cuerpo, hasta el punto de que dejen de suponer un obstáculo a la hora de interpretar una obra.

Es importante destacar que todo este proceso de trabajo técnico requiere una constancia diaria y sostenida en el tiempo. El desarrollo de una obra de estas características no depende únicamente de la resolución puntual de dificultades, sino de la acumulación progresiva de habilidades mediante el estudio regular. En este sentido, la práctica instrumental debe entenderse como un proceso continuo de entrenamiento, en el que la repetición y la disciplina diaria resultan fundamentales para la consolidación del aprendizaje.

Este enfoque se relaciona directamente con la idea de que el estudio de un instrumento requiere una combinación de talento y perseverancia, ya que el dominio técnico no surge de manera inmediata, sino como resultado de una dedicación constante y prolongada en el tiempo (Orlandini Robert, 2012). Tal y como señala el autor, el intérprete debe mantener un nivel de trabajo sostenido similar al de un deportista de alto rendimiento, donde la práctica diaria no solo desarrolla habilidades técnicas, sino que también garantiza su mantenimiento.

Por ello, la estructuración del estudio en bloques breves y específicos, así como la repetición diaria de los contenidos trabajados, resulta esencial para consolidar los progresos y asegurar una evolución estable.

5 PROPUESTA INTERPRETATIVA

La presente propuesta interpretativa surge como síntesis de los aspectos técnicos, el análisis formal, armónico y estilístico desarrollados a lo largo de este trabajo. Como señalan diversos estudios sobre interpretación musical, la construcción de una propuesta interpretativa requiere integrar la información obtenida mediante el análisis histórico, formal y estilístico de la obra, transformándola en criterios concretos de ejecución musical que orienten las decisiones del intérprete (Panizo, 2022). Desde esta perspectiva, las consideraciones que se presentan a continuación no responden únicamente a criterios subjetivos, sino que encuentran su fundamento en los resultados obtenidos a lo largo de la investigación realizada.

Al tratarse de una composición con un origen estético mayoritariamente romántico, el enfoque principal de la interpretación debe orientarse hacia la expresividad musical y la sensibilidad. Las decisiones técnicas detalladas a continuación buscan dar respuesta a la gran exigencia de la partitura, respetando las características estilísticas propias del lenguaje de Julián Menéndez. Por otro lado, la interpretación musical no consiste únicamente en reproducir las indicaciones escritas en la partitura, sino que implica una labor de mediación artística mediante la cual el intérprete comunica al oyente el contenido expresivo de la obra a través de decisiones relacionadas con el tempo, la sonoridad, la articulación, el fraseo, el vibrato o las dinámicas (Panizo, 2022).

Uno de los primeros aspectos que debe definirse es el tratamiento del *tempo* en las distintas secciones de la obra y en sus respectivas partes. A lo largo de la obra aparecen constantes cambios de tempo y carácter cada pocos compases, no son velocidades que presenten una dificultad técnica extrema pero siempre se pueden modificar si fuera necesario hasta cierto punto, manteniéndolas dentro de un rango.

Por ello, en caso de modificar ligeramente alguna de las velocidades indicadas por el compositor, resulta fundamental mantener una proporción lógica entre las diferentes velocidades de cada sección. Es decir, cualquier ajuste realizado debe conservar las relaciones internas entre los distintos cambios de tempo para evitar perder la coherencia global de la obra. Por ejemplo, si el tempo inicial marcado 96 *bpm* la negra se interpreta

ligeramente más lento, alrededor de 90 *bpm*, el posterior cambio a 76 *bpm* también debería reducirse proporcionalmente. De este modo se mantiene la sensación de contraste planteada originalmente por el compositor sin alterar el equilibrio general de la obra. Este planteamiento debe mantenerse durante toda la sección A, donde los cambios de tempo constituyen uno de los principales elementos expresivos del discurso musical.

En la sección B el compositor indica una velocidad de 138 *bpm* la negra, una velocidad demasiado elevada que puede llegar a generar más tensión técnica de la necesaria y comprometer aspectos fundamentales como la claridad de las notas y la claridad sonora.

Por este motivo, se propone interpretar esta sección dentro de un rango aproximado de 110-125 *bpm*, permitiendo así una mayor claridad técnica, una articulación más precisa y un mejor control general del discurso musical, sin perder el carácter brillante y virtuoso propio de la sección. Esta ligera reducción de velocidad favorece una mayor diferenciación entre las distintas voces y permite construir el fraseo con mayor claridad.

Hay que tener en cuenta que en la coda final de la reexposición se indica un ligero incremento del *tempo* respecto al utilizado anteriormente.

Por otro lado, la sección C presenta un carácter mucho más lírico y expresivo, por lo que no requiere modificaciones significativas respecto al tempo indicado originalmente. En esta sección resulta más importante la flexibilidad del fraseo y el control de la línea musical que la búsqueda de una velocidad concreta.

Una vez establecidos los criterios relacionados con el *tempo*, el siguiente aspecto fundamental dentro de la propuesta interpretativa es el tratamiento de la sonoridad y el concepto tímbrico de la obra.

En la primera sección la sonoridad debe estar estrechamente vinculada al carácter romántico que define gran parte de la pieza. En el inicio encontramos la indicación “*enérgico*” junto a una dinámica de *forte*, lo que sugiere una sonoridad llena, vigorosa y con proyección. Para conseguir esto es fundamental mantener un buen control de la columna de aire y de la embocadura, evitando que el sonido pierda calidad llegando a sonar demasiado abierto o estridente.

Ya en el segundo compás aparece el primer contraste de la obra. El compositor repite la misma célula musical, pero esta vez acompañada de las indicaciones de *meno* y *piano*. Aunque el estilo sigue siendo el mismo la sonoridad debe transformarse hacia una carácter más íntimo y delicado, acorde con la reducción en velocidad, dinámica e intensidad. Además, al tratarse de un fragmento más reposado, el intérprete dispone de un mayor margen para desarrollar el vibrato como recurso expresivo

Este juego constante de contrastes dinámicos, agógicos y expresivos se mantiene a lo largo de toda la primera sección. Por ello, en los pasajes de mayor intensidad y movimiento se deberá buscar un sonido amplio, brillante y con proyección, apoyándose también en recursos como el vibrato o el *rubato* para reforzar el fraseo y la expresividad. Por el contrario, en los fragmentos más calmados el sonido deberá volverse más contenido y cálido pero sin perder la estabilidad del sonido, manteniendo en todo momento una buena columna de aire.

En la sección B la sonoridad pasa a un segundo plano, aunque la calidad del sonido continúa siendo un aspecto fundamental, el protagonismo pasa a la técnica, la precisión, la articulación, la claridad de las notas, etc. Al ser una sección de carácter más brillante y virtuosístico, construido a base de grupos de semicorcheas, el intérprete debe centrarse en mantener una buena columna de aire que sea la base para sostener la fluidez del fraseo, la claridad de la articulación y la homogeneidad sonora a lo largo de la sección.

La sección C constituye el momento más lírico y expresivo de toda la obra. En ella la sonoridad del saxofón debe asemejarse a la voz humana, buscando un sonido amplio, cálido y cantáble. Esta intención queda reflejada en las indicaciones expresivas presentes en la partitura, tales como *expresivo*, *amplio* o *intenso*, que orientan la interpretación hacia un enfoque más emocional y melódico.

En esta sección el saxofonista debe aprovechar al máximo las capacidades expresivas del instrumento, construyendo frases amplias y con dirección musical. Para ello resulta imprescindible una sólida columna de aire que permita dirigir las frases musicales hasta su resolución natural y dar sentido a todos los elementos expresivos presentes en la partitura. Como las dinámicas, los *rubatos*, indicaciones como *animando* o *tenuto*, etc.

Asimismo, el vibrato adquiere una importancia especialmente relevante. Debido al carácter íntimo y al tempo más reposado de esta sección, su utilización contribuye a enriquecer la sonoridad y a potenciar el carácter romántico de la música. No obstante, su uso debe mantenerse siempre dentro de unos límites estilísticos adecuados. Un vibrato excesivamente amplio o rápido podría resultar artificial, saliéndose completamente del estilo, mientras que un vibrato demasiado discreto podría empobrecer la capacidad expresiva del discurso musical. Por ello, será necesario encontrar un equilibrio que permita integrarlo de forma orgánica dentro de la interpretación.

Por último, el tratamiento de las dinámicas es otro aspecto a tener en cuenta, el cual está muy ligado a la sonoridad y a la construcción del discurso musical. Como se ha observado a lo largo del análisis estético, uno de los rasgos más característicos de esta pieza son los contrastes de carácter, *tempo* y dinámicas.

La experiencia obtenida durante el estudio de la pieza ha permitido constatar la necesidad de exagerar de forma significativa los matices indicados en la partitura. En muchas ocasiones, la percepción del intérprete difiere de la del oyente, ya que desde la perspectiva del intérprete los contrastes pueden parecer más evidentes de lo que realmente le llega al público. Por este motivo es importante, sobre todo en obras como esta, ampliar el rango dinámico y acentuar las diferencias entre los distintos planos sonoros para que la intención expresiva del compositor llegue al público con claridad. Un ejemplo representativo de esta idea sería de nuevo el principio de la obra, tenemos la misma célula repetida dos veces, la primera con un carácter enérgico, vigoroso y un matiz de *forte*, y la segunda con un carácter contenido, delicado y con un matiz de *piano*.

Este procedimiento se repite de forma recurrente a lo largo de la sección A. Por lo tanto, resulta necesario enfatizar las diferencias entre los distintos matices, pero sin comprometer en ningún momento la calidad tímbrica, la sonoridad y la columna de aire.

6 CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo se ha realizado un estudio integral del *Estudio de Concierto de Julián Menéndez*, abordando tanto sus aspectos técnicos e instrumentales como su contexto histórico y estilístico, así como sus principales características formales, armónicas e interpretativas. Este proceso de investigación ha permitido comprender la obra con mayor profundidad y fundamentar las decisiones interpretativas necesarias para su ejecución. En este sentido, los resultados obtenidos confirman que la interpretación musical no puede construirse únicamente desde la práctica instrumental, sino que requiere un conocimiento sólido de los elementos históricos, formales, armónicos y estilísticos que conforman la obra, tal y como señalan diversos autores especializados en interpretación musical (Panizo, 2022).

Desde el punto de vista técnico e interpretativo se ha comprobado que la obra presenta múltiples retos específicos del saxofón, como los cambios de registro, el control del registro grave, el trabajo de armónicos, la articulación y la afinación.

La elaboración de un plan de estudio estructurado resulta fundamental para abordar la obra de manera eficiente y progresiva, permitiendo desarrollar tanto los aspectos técnicos como musicales de forma equilibrada.

El análisis formal ha permitido comprender con mayor claridad la organización estructural de la obra y la función de cada una de sus secciones, facilitando una visión global del discurso musical. La primera sección (A) destaca principalmente por el uso continuo de contrastes en cuanto a tempo, dinámica y carácter, además de frecuentes modulaciones y cambios de compás.

La sección B introduce un *Allegro Vivo* de carácter brillante y virtuosístico, construido principalmente mediante grupos continuos de semicorcheas y una escritura mucho más ágil y clásica desde el punto de vista técnico y estilístico.

Posteriormente aparece la sección C, claramente diferenciada de la anterior por su carácter lírico y expresivo. En esta parte el compositor prioriza la construcción melódica y la

expresividad con un lenguaje muy romántico frente al virtuosismo técnico más clásico de la sección anterior, generando uno de los mayores contrastes de toda la obra.

Finalmente la obra concluye con la reexposición de la sección B (B'), donde reaparece el material temático anterior incorporando luego una coda final que concluye la obra.

Del mismo modo, el análisis armónico ha puesto de manifiesto el uso constante de modulaciones, cromatismos y progresiones como elementos fundamentales dentro de la construcción de la obra. Todos estos cambios de tonalidad tienen una función expresiva, intensificando los contrastes y reforzando la tensión armónica del discurso.

Asimismo, durante el análisis se ha podido comprobar la presencia recurrente de recursos compositivos como las progresiones cromáticas, las células rítmicas imitativas y el uso de notas pedal en el piano. Todos estos elementos contribuyen a generar cohesión interna y continuidad musical.

Desde el punto de vista estilístico, se ha podido observar cómo la obra presenta rasgos mayoritariamente vinculados al lenguaje romántico, especialmente en el uso de contrastes dinámicos y agógicos, la expansión tonal mediante modulaciones frecuentes y una marcada búsqueda de expresividad. Todo ello convierte la pieza en una obra de gran riqueza musical y en un ejemplo de un repertorio exigente tanto a nivel técnico como interpretativo.

La realización de este trabajo ha supuesto también una oportunidad para profundizar no solo en el conocimiento de esta obra en concreto, sino también en mi propio proceso de estudio e interpretación.

En definitiva, este trabajo expone la importancia de abordar una obra no únicamente desde la práctica instrumental, sino también desde el análisis y la comprensión de su contexto y lenguaje musical. Solo mediante esta integración es posible construir una interpretación más sólida, coherente y fundamentada.

7 BIBLIOGRAFÍA

Asensio Segarra, M. (2012). *El saxofón en España (1850–2000)* [Tesis doctoral, Universitat de València].

Fernández Garín, R. (2017). *El clarinetista Julián Menéndez González (1895–1975)* [Tesis doctoral, Universidad de Oviedo]. Repositorio Institucional de la Universidad de Oviedo. <https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/44544>

Fuentes, S. (2021, 20 de enero). *Menéndez: Historia del clarinete*. Revista Fugato. <https://revistafugato.com/2021/01/20/menendez-historia-del-clarinete/>

Granzella, R. (2024, 9 de abril). *Romanticismo musical: La ruptura de la razón*. Sermusicos. <https://sermusicos.com/index.php/2024/04/09/romanticismo-musical-la-ruptura-de-la-razon/>

Haciendo Música. (s.f.). *Análisis musical: Guía práctica para músicos e intérpretes*. <https://haciendomusica.com/analisis.htm>

Panizo Pimentel, F. J. (2022). Inventario sobre el estudio de la interpretación musical de estudiantes universitarios de música y conservatorios. *Revista Peruana de Investigación e Innovación Educativa*, 2(1), e22674. <https://pdfs.semanticscholar.org/3086/7470d17be015ff4ff38462faa5430ab7975e.pdf>

Tosar, M. (2012). Interpretación musical: Una aproximación estética. *Revista Musical Chilena*, 66(218), 59–79. https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902012000200006&script=sci_arttext

Zhukov, K. (2020). Análisis musical aplicado a la interpretación como estrategia de práctica instrumental. *International Journal of Music Education*. <https://doi.org/10.1177/2307484120956511>

Consejería de Educación de la Región de Murcia. (s. f.). *Análisis musical*. https://www.carm.es/edu/pub/analisismusical5/16_contenido.html

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

La bemol menor

Moderato (♩ = 96) *f* *enérgico* *meno* *p*

sf *p*

AT² *f* *meno mosso* (♩ = 76) *rit.* *mf*

VI6 *ff* *rit.* *meno mosso* (♩ = 76) *mf*

Cad. Plagal

ff *p* *I*

Primer tema, Sección "A"

Imagen 1, página 17.

mas mosso (♩ = 76) *appassionato* *p* *mf*

mas mosso (♩ = 76) *mp* *mf*

mp *mf* *f*

Cuarto tema. Sección "A" (Página 3, tercer compás)

Imagen 2, página 18

8

meno (J=64)

La bemol Mayor

meno (J=64)

mp

mp

I 6/4

Sol menor

mf

I

I

IV

Sexto tema. Sección "A"

Imagen 3, página 19.

9

I

II

I

mf molto rall.

mf molto rall.

3 ATº V

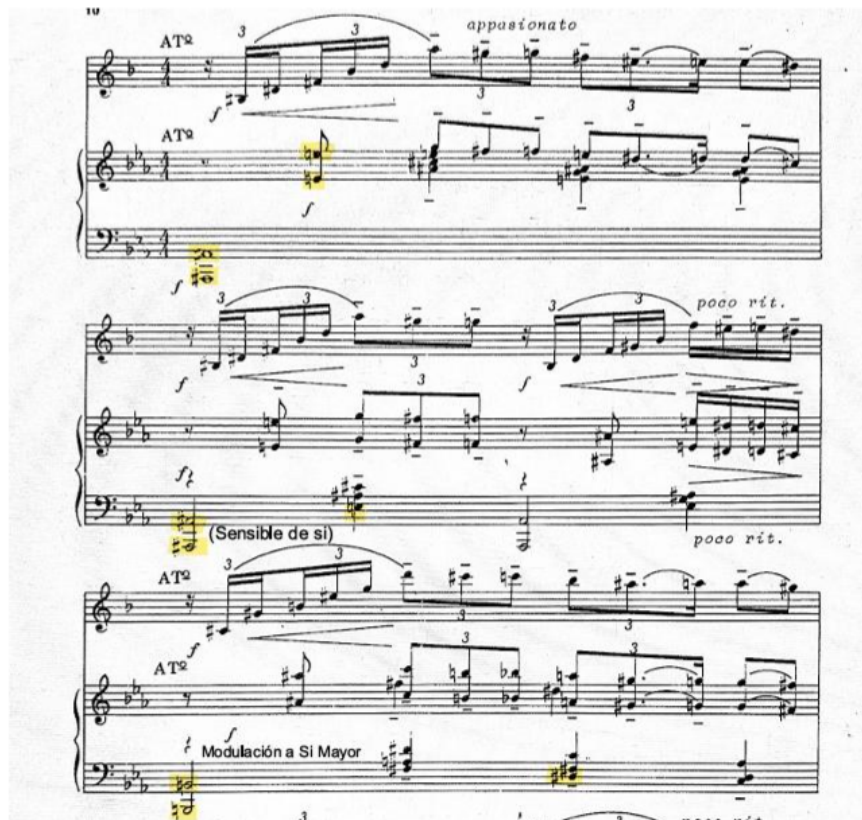
Cad. Perfecta

I

pooco rit.

Final del sexto tema de la sección "A"

Imagen 4, página 20.



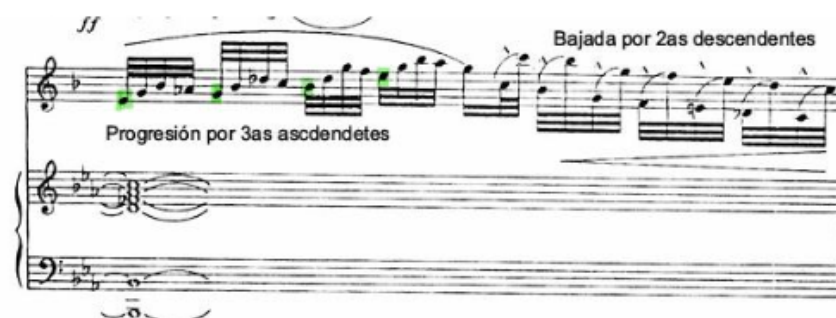
Séptima parte de la sección A

Imagen 5, página 21.



Tercer compás de la octava parte de la sección "A"

Imagen 6, página 22.



Último compás de la octava parte

Imagen 7, página 23.

