

**Salvador Brotons (1959): Música para clarinete**

**Talento y vitalidad al servicio del arte**

*Talento e vitalidade ao serviço da arte*

**Disertación para la obtención del grado de Máster en Interpretación, en la especialidad de clarinete**

*Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Interpretação, na especialidade de clarinete*

**ESMAE** | **POLITÉCNICO  
DO PORTO**



**Orientador: Prof. Dr. Constantin Sandu**

**Co-orientador: Prof. António M. Correia Saiote**

**Alumno/Mestrando: Emilio Alonso Espasandín**

**Año/Año: 2013**



## Índice de Contenidos

- *Abstract* ..... (pág.) 3
- Agradecimientos .....4
- Introducción ..... 5
- Objetivos ..... 6
- Método .....7
- Revisión Bibliográfica .....8



### I) Estudio de la vida ... 9

- Biografía .....9
- Influencias .....15
- Comentarios y opiniones: Josep Fuster y Juan Ferrer ..... 19

### II) Estudio de la obra ... 20

- El clarinete para Salvador Brotons ..... 20
- Generalidades sobre el estilo del autor ..... 23
- Resumen del catálogo ..... 25
- Estudio: Cinc Petites Pieces op. 27 ..... 26
- Estudio: Sonata op. 46 ..... 37
- Estudio: Clar i Net op. 119 ..... 48
- Estudio: Repertorio camerístico con clarinete ..... 53

### III) Recitales y grabaciones ... 59

### IV) Conclusiones ... 60

### V) Bibliografía ... 61

**Anexo 1:** Transcripción de la entrevista

**Anexo 2:** Partituras

**Anexo 3:** Programas de los recitales y grabaciones en audio/vídeo

## **Abstract (Resumen documental)**

### **Español:**

La presente disertación trata sobre la vida y obra de Salvador Brotons (Barcelona, 1959), importante compositor, director, instrumentista y editor musical español, centrada en su producción para clarinete. El trabajo se compone de dos grandes secciones, la primera en torno a su vida e influencias, y la segunda como análisis de una selección de obras, centrándose especialmente en la “Sonata op.46” para clarinete y piano, “Cinc Petites Pieces op.27” para cuarteto de clarinetes y “Clar i Net op.119” para clarinete solo. En la parte biográfica se intentan explicar las diferentes actividades de Brotons en la música y como estas se interrelacionan. Para todo ello se ha realizado una entrevista al autor e investigado a partir de las fuentes existentes, además del estudio analítico e instrumental de las obras, para su posterior interpretación y grabación en recitales, siendo esta de hecho una tercera parte adicional del trabajo.

Palabras clave: Brotons, clarinete, biografía, análisis, recitales.

### **Português:**

A presente dissertação trata sobre a vida e obra de Salvador Brotons (Barcelona, 1959), importante compositor, maestro, instrumentista e editor musical espanhol, centrada na sua produção para clarinete. O trabalho está composto de duas grandes seções, a primeira em torno da sua vida e influências, e a segunda como análise de uma seleção de peças, especialmente a “Sonata op.46” para clarinete e piano, “Cinc Petites Pieces op.27” para quarteto de clarinetes e “Clar i Net op.119” para clarinete só. A seção biográfica tenta explicar as diferentes atividades musicais de Brotons e a relação entre as mesmas. Foi realizada uma entrevista ao autor e foram investigadas as fontes existentes, para além do estudo analítico e instrumental das obras, para sua posterior interpretação e gravação em recitais. Este último ponto é realmente uma terceira parte adicional do trabalho.

Palavras chave: Brotons, clarinete, biografia, análise, recitais.

### **English:**

This dissertation is about the life and work (focused on the production for clarinet) of Salvador Brotons (Barcelona, 1959), an important Spanish composer, conductor, instrumentalist and musical editor. The research work is based on two main parts: the first one discusses his life and influences, and the second includes the analysis of a selection of his opus, dealing specially with three of them: “Sonata op.46” for clarinet and piano, “Cinc Petites Pieces op.27” for clarinet quartet and “Clar i Net op.119” for clarinet alone. The biographic section will explain the different musical activities of Brotons and how they are interrelated. For all that a personal interview has been made, apart from the research of the sources and the personal analysis and instrumental study of the pieces, which have been performed in public and recorded. As a matter fact, that performances and recordings constitute a third extra part of the work.

Key words: Brotons, clarinet, biography, analysis, performances.

## **Agradecimientos**

En primer lugar, al objeto de este trabajo, Salvador Brotons, por su inestimable ayuda y predisposición, facilitando enormemente mi labor.

A mi orientador, el Dr. Constantin Sandu, por guiarme durante todo el proceso, y al resto de profesorado de la ESMAE que ha intervenido en el proyecto.

A mi profesor de clarinete y co-orientador, Prof. António Saiote, por todo lo que me ha aportado en lo musical y personal durante estos dos años.

A las personas que han colaborado de una u otra forma en este trabajo, especialmente a Virginia Lis, Carlos Puga, Daniel González, Rodrigo Orviz, Renato Vieira, Elsa Silva, Josep Fuster y Juan Ferrer.

Por último, a todos los que están siempre ahí: mis padres María del Mar y Jesús Miguel y mi hermana María, nuevamente Virginia y mis amigos (especialmente Alma, Ismael y Fernando por ayudarme en Barcelona).

Muchas gracias.

Muito obrigado.

*9 de Septiembre de 2013.*

## Introducción

En el verano de 2008 me encontraba en el Festival de Música de Cervera (Cataluña) como alumno del curso de clarinete de Josep Fuster. Además de las clases de instrumento se formó una orquesta, y allí fue donde conocí a Salvador Brotons. En ese momento su nombre me era familiar como compositor. Al término de un ensayo, se acercó a mí para preguntarme por los músicos de Galicia. De esa breve conversación, así como del programa que me dirigió en la orquesta aquel verano, guardo muy buen recuerdo, de una persona extrovertida y cercana, que dirigiendo a una agrupación transmite energía y seguridad.

Poco después empecé a familiarizarme con su obra. El primer trabajo suyo que escuché fue *Diàlegs Sutils* para clarinete bajo y percusión, tocado por mi profesora de clarinete en Santiago de Compostela. Después escuché la *Sonata* para clarinete y piano, y poco a poco comencé a conocer e interesarme por su catálogo.

Comenzando ya el presente curso en la ESMAE, mi profesor A. Saiote recibió un lote de partituras de la editorial Brotons & Mercadal (que en parte pertenece al propio SB); entre ellas había obras que no conocía del compositor: *Clar i net* para clarinete solo, *Cinc petit pieces* para cuarteto de clarinetes... Fue en ese momento en el que se me ocurrió la idea de trabajar sobre este autor.

Este trabajo tiene varios aspectos que lo hacen interesante. En primer lugar, trabajar sobre un autor que está vivo y en plena producción es una ventaja porque permite contactar con él para entrevistarle y conocer sus propias opiniones. En segundo lugar, es un compositor relativamente desconocido en Portugal y en parte de España (aunque es uno de los principales autores de Cataluña). Por último, como músico ecléctico que es (flautista, director, compositor, pianista, editormusical) también es interesante conocer la relación de las diferentes facetas de su vida artística.

## Objetivos

- Realizar un estudio sobre la vida y las principales influencias del autor, así como del contexto histórico, social y musical en el que vive.
- Investigar sobre las diferentes facetas como músico de Salvador Brotons (director, compositor, instrumentista, editor musical...), la relación entre ellas y la posible influencia en sus obras.
- Realizar una entrevista personal al compositor para conseguir información de primera mano tanto de la vida como de la obra, así como futuros proyectos.
- Conocer su catálogo, centrándose especialmente en el repertorio camerístico que incluya clarinete.
- Analizar detalladamente una selección de las piezas consideradas más relevantes para el trabajo. (ver punto siguiente: Método).
- Interpretar en recitales y grabar las obras anteriormente estudiadas, consiguiendo una interpretación fundamentada en el profundo conocimiento del autor y su obra.
- Colaborar en la difusión y conocimiento de la música de S. Brotons en esta escuela y en este país.

## Método

El trabajo está estructurado en tres partes principales:

- I) **Parte biográfica:** estudio sobre la vida y principales influencias del autor.
- II) **Parte analítica:** estudio del catálogo para clarinete del compositor. Trabajo analítico de tres de sus obras: “Cinc Petites Pieces op.27”, “Sonata op.46” y “Clarinet op.119”. Fichas y comentarios de todas las obras de cámara con clarinete.
- III) **Parte práctica:** incluye recitales con sus obras grabados para adjuntar al trabajo.

Para todo ello se contó con la colaboración del compositor en una entrevista personal realizada en Barcelona en febrero de 2013 y pequeños contactos posteriores. La parte analítica se realizó en base a conocimientos previos y con la ayuda de tratados de análisis y clarinete, además de la propia entrevista y otras fuentes.

Se habló de diferentes aspectos en cada obra tales como estructura, ritmo, sonido o melodía, y de la relación entre ellos, y se intentaron encontrar vínculos entre las diferentes obras. Siempre se trató el análisis con libertad para ayudar a comprender mejor la obra y no intentando hacer encajarla en un modelo predefinido. Para Clemens Kuhn (1989: 10), “Los modelos formales (...) surgen de obras concretas. Los esquemas no constituyen una instancia superior de control ante la que una obra necesita acreditarse, sino un medio auxiliar de orientación que nos hace posible estimar las peculiaridades de cada obra concreta.”

Las partituras fueron adquiridas a lo largo de todo el periodo 2011-2013, contando también con la colaboración del autor, especialmente para la nueva edición de la “Sonata op.46” y las nuevas revisiones de “Énfasi op.9” y “Suite a tres op.16 bis”,

El método de investigación principal a emplear es el cualitativo, puesto que lo que interesa es el contenido de la información, tanto de la obra como de la vida, intentando siempre extraer conclusiones y relaciones entre ambas. A la hora de realizar un catálogo de la obra se utilizará el método cuantitativo, para extraer conclusiones sobre los géneros principales o mayores épocas de actividad, entre otras. Considero que para un trabajo de este tipo lo ideal es una combinación de los dos principales métodos de investigación. Según José Ignacio Ruiz Olabuénaga (2012: 17), “La metodología cualitativa no es incompatible con la cuantitativa, lo que obliga a una reconciliación entre ambas y recomienda su combinación en aquellos casos y para aquellos aspectos metodológicos que la reclamen. Esta combinación recibe el nombre de triangulación.”

Para los recitales y su grabación se colaboró con el Festival Euroclassical (seleccionado por la ESMAE para actuar en el mismo en febrero de 2013), y con diferentes compañeros de la escuela en las especialidades de clarinete, percusión y PTM.

## Revisión Bibliográfica

Al tratarse de un autor tan joven (poco más de cincuenta años) no existe una gran cantidad de bibliografía. La mayor cantidad de referencias se encuentran en Internet, ya sea en revistas, críticas, programas de conciertos, o en sus propias páginas web (del autor y de su editorial). La mayoría de los documentos encontrados tratan de la obra (críticas, análisis, notas al programa o reseñas) más que de la vida del compositor.

Los artículos más interesantes son los de Rafael Banús para *El Cultural* (2003), la entrevista realizada por Daniel Mateos Moreno y M.A.R. para *Filomúsica* (2002), y especialmente el artículo de Laura Gené (2009) para *Sonograma*.

Esta relativa falta de información hace más importante todavía el hecho de entrar en contacto directo con el compositor a través de la entrevista, realizada en febrero de 2013.

Para el estudio de su obra, las principales fuentes no pueden ser otras que las obras editadas en sí, algunas de las cuales contienen textos del propio autor acerca de las mismas o biografías y otros datos interesantes.

## I) Estudio de la vida

### Biografía

Si algo llama la atención al conocer un poco de la vida de Salvador Brotons, es su capacidad para realizar variadas actividades dentro de la música, y además destacar en todas ellas. Es difícil encontrar a alguien tan polifacético en este ámbito. A lo largo de su trayectoria ha tenido éxitos como instrumentista (flauta sobre todo, pero también piano), como compositor, como director, como pedagogo y por último como editor musical. Todo ello con sólo cincuenta y cuatro años de vida. Según reconoce el propio Brotons, cada una de sus actividades enriquece a las otras: es evidente que un buen instrumentista posee una experiencia que lo ayudará a componer y dirigir, y también lo es que un buen compositor tendrá mucha más autoridad a la hora de ponerse delante de una orquesta.

*Al menos en mi caso, valoro mucho el hecho de haber tocado un instrumento, porque no me imagino ser director de orquesta, poniéndome encima de tantos músicos, sin haberme ganado su respeto al haber pasado por la experiencia de tocar un instrumento bien, y de saber componer, que es muy importante y me da mucha autoridad y conocimientos.<sup>1</sup>*

Actualmente, su actividad como director lo lleva a diferentes lugares del mundo (especialmente y además de España, a EEUU y a Israel). Ese contacto con otras regiones y culturas también enriquece obviamente la faceta de compositor.

Para Laura Gené (2009) se pueden diferenciar tres etapas básicas en la producción de Brotons, que se comentarán a lo largo de la biografía.

1. Etapa de Juventud (años 70-1985).
2. Estados Unidos (desde 1985).
3. Retorno a Cataluña.

Salvador Brotons i Soler nació en Barcelona en 1959, y tuvo la suerte de hacerlo en una familia de músicos, donde su padre J.M. Brotons<sup>2</sup>, era flautín de la Orquesta de Barcelona, y fue su primer profesor. Fue gracias a este ambiente que empezó muy pronto a apasionarse por la música, comenzando con el flautín y escuchando muchos conciertos de la orquesta.

*Yo siempre he dicho que he nacido con una flauta en la mano, porque cuando tenía cinco o seis años ya empecé con el flautín...la verdad es que me lo pasaba muy bien tocando el flautín, aunque, después pasé a la flauta, por descontento. La influencia de mi padre ha sido grandiosa, si no hubiera sido por mi padre yo seguro no habría sido músico. También mi madre, pero sobre mi padre estuvo muy encima de mí, con el solfeo, la teoría... La teoría de aquellos tiempos no era como la de ahora, ahora es mucho más light, pero en aquellos tiempos si no aprendías la teoría de la música no podías seguir, y para un chico de siete u ocho años en aquella época la teoría era muy difícil, pero yo tenía en casa a mi padre. También en el aspecto de que él escuchaba mucha música, en mi casa siempre he escuchado*

---

<sup>1</sup> Todos los textos independientes en letra cursiva son extractos de la entrevista (en anexo).

<sup>2</sup> Ver “Influencias”.

*las grandes sinfonías. Mi padre, que aún vive, es un músico, no solamente un instrumentista, cuando llegaba a casa escuchaba mucha música. Es gracias a esto que yo cogí una afición tan grande. Tan es así que cuando él tocaba en la orquesta, la Orquesta de Barcelona, yo iba al ensayo general del programa, repetía en el concierto del sábado, y si me gustaba mucho volvía el domingo, o sea, escuchaba tres veces las obras si me gustaban. Esto, claro, crea afición y entusiasmo.*

Continúa sus estudios en el Conservatorio de Música de Barcelona, donde obtiene los títulos superiores en las especialidades de flauta, composición y dirección de orquesta, teniendo como profesores los anteriormente citados A. Ros Marbà (dirección), X. Montsalvatge (composición) y M. Oltra (instrumentación)<sup>3</sup>. Como instrumentista fue formado principalmente por su padre, aunque también recibió alguna clase adicional de grandes maestros como A. Adorján<sup>4</sup>, y se formó asimismo como pianista (algo básico para cualquier compositor). Paralelamente a esto, ya desarrollaba una importante actividad profesional: en 1977 ganó la plaza de flauta solista de la Orquesta del Liceo de Barcelona, y en 1981 la de segundo flauta de la Orquesta de Barcelona, puestos que desempeñó simultáneamente compaginándolos con sus estudios y emergente carrera como compositor, por la que ya comienza a obtener importantes premios, comenzando por el “Premio Orquesta Nacional de España” por el “Quatre peces per a cordes, op.14” (1977) para orquesta de cuerda.

Después de varios intensos años trabajando y estudiando en Cataluña, se le presenta una oportunidad para ir a estudiar a los Estados Unidos. Evidentemente fue una decisión difícil, ya que por aquel entonces (año 1985) Brotons ya estaba casado, trabajando como flautista y con una prolífica actividad como compositor:

*En aquellos momentos, yo estaba trabajando en la Orquesta del Liceo, como primer flauta, y en la Orquesta de Barcelona, la Sinfónica, como segundo flauta, y estaba terminando los estudios de conservatorio, es decir, estaba ahogado de trabajo. También daba clases, de flauta básicamente, y alguna de composición. Estaba absolutamente comprometido aquí con actividad profesional muy interesante pero demasiado intensa, y lo dejé todo para ir a empezar los estudios de cero otra vez en los EEUU.*

Llegó a la Florida State University en 1985 para cursar inicialmente estudios de flauta. El primer contacto llegó de mano de Carl Bjerregaard profesor de “Chamber Winds” (grupo de cámara de vientos) de la universidad, que se encontraba de viaje por Europa buscando música para vientos. Fue en Barcelona donde conoció a Brotons, al escuchar a la Banda Municipal escuchar una obra suya, y a partir de aquí se interesó por su música y le ofreció una beca para estudiar en Norteamérica, oportunidad que el veinteañero compositor no rechazó, dejándolo todo para recomenzar en una nueva etapa al otro lado del charco.

Como flautista el profesor que tuvo en Florida fue Charles DeLaney, afamado profesor y muy exigente con sus alumnos, pero tras poco tiempo Brotons comprendió que donde realmente destacaba por encima de sus compañeros era en la composición. Este es, posiblemente, uno de los puntos de inflexión más importantes en la vida artística de Brotons:

---

<sup>3</sup> Ver “Influencias”.

<sup>4</sup> András Adorján, nacido en Budapest, importante flautista miembro del Bach Collegium en Múnich

*Fue muy importante al llegar ver que en flauta estaba bien, pero había gente que me podía superar. En composición no tenía rivales, la gente estaba mucho menos preparada que yo, y me sentía muy fuerte. En la dirección de orquesta me veía también muy capaz porque tenía un “background” de haber escuchado mucha música. Recuerdo que había una clase que se llamaba Symphonic Literature, y el primer día al entrar en la clase el maestro dijo: “A ver, vamos a hacer una prueba, a ver quién sabe diez ejemplos musicales de obras sinfónicas de repertorio, a ver si sabéis qué compositor y qué obra es” Y yo, en la primera clase, las cogí todas menos una. El maestro me dijo: “por favor, drop the class –deja la clase- tú esta clase no la necesitas para nada”, y le dije “no, no, me voy a quedar en clase porque tengo otros créditos que son muy difíciles”, todo esto en inglés, que yo el inglés no lo dominaba tampoco demasiado... ¿Por qué te he dicho todo esto? Porque es importante llegar a una Universidad de este tipo y poder compararse y saber dónde se está, esto es lo importante.*

Tras poco tiempo comenzó a tener buenas oportunidades en el campo de la composición y también de la dirección: un primer encargo de “Chamber Winds” propició la composición y de su “Sinfonietta da Camera”, para ensemble de vientos y percusión, pudiendo además dirigir el estreno, que fue un éxito. Es decir, se le presentaban oportunidades que en España, en aquella época, eran muy improbables:

*Pude ser el asistente de la Orquesta de la Universidad, después de pasar, esto me motivó muchísimo, el hecho de poder dirigir algunas cosas con la Orquesta de la Universidad, de poder estrenar obras mías y dirigirlas yo... Eso en aquellos tiempos aquí en España sería imposible. Absolutamente imposible. Ahora quizás es más posible, pero en aquellos tiempos, que te dejasen dirigir obras tuyas de formato orquesta de cuerda, vientos...*

Además del mencionado puesto de asistente de la orquesta sinfónica de la Florida State University (1986-87) también fue director titular de la orquesta de la Portland State University (1987-1997), universidad donde también enseñó contrapunto, dirección de orquesta, literatura e historia de la música. Asimismo fue nombrado titular de la Mittleman Jewish Community Orchestra (1989-91) y de la Oregon Sinfonietta (1990-93).

La pieza más relevante de esta etapa para clarinete es sin duda la “Sonata op. 46” para clarinete y piano<sup>5</sup>, coincidiendo con el traslado a Portland después de ganar una plaza para trabajar en la Universidad. Con todo el bagaje que traía de Cataluña y estas nuevas oportunidades que se le iban presentando, las obras de este periodo ganan en riqueza formal, recursos tímbricos y cada vez más un estilo personal más definido.

Pese a que retornó a España, la etapa de Estados Unidos sigue sin cerrarse, ya que sigue teniendo una prolífica actividad como director (es titular de la Orquesta de Vancouver, Washington, desde el año 1991). Su regreso a Barcelona supuso una proliferación de encargos y de ofertas para componer, dirigir y enseñar, que básicamente es lo que ha hecho en las últimas dos décadas, con base en Barcelona pero recorriendo medio mundo (especialmente los Estados Unidos e Israel). En la actualidad dirige la Banda Municipal de Barcelona y es profesor en la ESMUC (Escola Superior de Música de Catalunya). Son muchas las agrupaciones nacionales e internacionales que ha dirigido como invitado, y en España ha sido titular de la Orquesta del Vallés y de la Orquesta Sinfónica de Baleares “Ciudad de Palma”.

---

<sup>5</sup> Ver “Estudio: Sonata op.46”.

Ha recibido innumerables premios de composición y dirección, tanto por obras concretas como honoríficos reconociendo su labor. Sus obras han sido grabadas por importantes sellos discográficos en Europa y en los EEUU. En la actualidad su catálogo abarca más de cien obras de géneros muy variados: orquesta, cámara, tradicional, vocal, escénica...

¿Cómo conseguir todo esto? Además del presupuesto talento excepcional y la capacidad de trabajo, hay varios aspectos que son claves en la vida de Salvador Brotons. El primero es, sin duda, la familia. Tanto por el origen, que es muy musical como se ha visto, como por la estabilidad emocional que le proporciona en las últimas décadas. En la actualidad vive con su mujer y su hija (que sigue sus pasos en la música, en este caso como violinista) y reconoce esto es vital para su éxito profesional:

*(...) Me casé en el año 83, era muy joven (...) y aún sigo con la misma mujer, lo que es algo bastante bueno. La estabilidad emocional viene muy bien para componer mucho, para trabajar con mucha dirección. Si hubiera tenido problemas sentimentales, no sé como me hubiera ido la vida.*

En segundo lugar, el hecho de haber adquirido por dos veces una formación excelente (con metodologías y experiencias muy diferentes), primero en Barcelona y luego en Estados Unidos.

El tercer aspecto es la formación muy sólida en varios aspectos: flauta, piano, composición, dirección, y todo como una consecuencia, sin precipitarse. Así, ha conseguido una visión muy completa como músico, y en la actualidad el Brotons compositor ayuda al director y viceversa.

*Para mí ha sido todo una consecuencia. Yo empecé con la flauta, estudiando solamente la flauta como mi padre. Después estudié también el piano, porque es básico para conocer un poco la música. Me interesé un por la composición, y al ver que me entusiasmaba, también quise ponerla en práctica y dirigir. Me gustaban las grandes obras y entonces vi la necesidad de aprender dirección de orquesta.*

*Por supuesto, y no sabes lo que aprendes a dirigir conociendo bien la composición y viceversa, lo que aprendes a componer cuando ya has asimilado las obras de los grandes maestros, es impresionante. Los grandes maestros son los grandes compositores. Si tú quieres aprender a orquestar y a componer, hay que analizar los que más te gusten: Beethoven, Debussy, Ravel, todos los grandes compositores. Cuando tienes que dirigir una obra de Ravel o de Shostakovich la tienes que analizar al detalle, y cuando analizas aprendes mucho para después componer. Eso no quiere decir que después, cuando compongas, lo hagas igual que aquellos, no, pero sí se aprenden muchas cosas, muchas técnicas. Por ejemplo, un momento de algún compositor en el que me gusta cómo suena la orquesta, yo cojo ese modelo más o menos, y con mi estética. Se aprende muchísimo.*

En definitiva, unas actividades enriquecen a las otras. Pero también, por supuesto, es muy necesaria una buena dosis de organización. Preguntado, por cómo consigue compaginar todo, Brotons responde:

*No es fácil. Pero de todas formas, me va muy bien. Soy una persona muy atípica, lo digo porque normalmente lo que hace el director de orquesta es dirigir la orquesta y cuando acaba se dedica hacer sus contactos. Trabajar para conseguir cosas, ir a conciertos para*

*conseguir contactos... Esto no lo he hecho nunca. Jamás, no me ha gustado y no es mi manera de ser. A mí me va muy bien el hecho de ensayar, de tener hacer mi actividad como director de orquesta y después, por la tarde, sumergirme en mí mismo, y a componer. Me va perfecto. Es el día que hace que me sienta muy bien: por la mañana, dirección, por la tarde, composición. Perfecto.*

*Es una pregunta que me han hecho mucho: “¿cómo puedes compaginar toda la actividad que llevas como director de orquesta y componer?”*

*Hay que buscar mucho los tiempos perdidos, yo compongo mucho en ellos, por ejemplo si tengo media horita libre me pongo al piano y al ordenador, y a ver qué sale. Y alguna cosa siempre sale. Tres compases, cuatro compases, a veces compases muy malos, hay días... Pero si sale alguna cosa que puedes aprovechar, pues ya tienes algo. Y después, también mucho trabajo intenso de pensar, porque yo estoy mucho tiempo en aeropuertos. Y en el avión, y cuando viajo, en hoteles, a veces tengo piano, a veces no, pero me concentro y voy avanzando.*

*Es una experiencia muy, muy interior, muy reconfortante, te encuentras a ti mismo, eres tú que sacas tu voz. Cuando consigues algo que te gusta, es una cosa que no tiene precio, tiene un valor inmenso, se pasa muy bien, es como una droga.*

*A veces, si tengo ensayos no puedo hacerlo, tengo que dedicar el día entero a dirigir. La composición es un mundo interior, la dirección un mundo exterior, comunicativo con los músicos, con la audiencia.*

También hay una faceta muy interesante y más reciente en la vida musical de Brotons: la edición musical. En el año 2001 crea junto a su cuñado Juanjo Mercadal la empresa “Brotons & Mercadal Edicions Musicals” S.L., que se dedica a dar a conocer la obra de compositores contemporáneos y recuperar otras obras de calidad olvidadas.

La idea surge de su mujer, que observó que muchas de las obras de Brotons se estaban tocando mucho por diversos lugares y sin embargo, el propio compositor apenas recibía ingresos por ello. Así pues, la editorial nace con una doble función: dar mejor salida, con mayor control y flexibilidad, a las propias obras de Brotons y dar a conocer obras de otros compositores. Preguntado por el tema de la creación de la editorial, Brotons hace una pequeña e interesante crítica al funcionamiento de las editoriales hoy en día:

*Buena pregunta. La idea fue de mi mujer. Se dio cuenta de que obras como la “Sonata” para clarinete se están tocando muchísimo pero que nosotros no recibimos casi nada, y que muchas editoriales quieren hacer negocio con mi música, sobre todo las obras de orquesta que son de alquiler, del que recibo muy poco, un diez o un quince por ciento. Una miseria. Pero lo más importante que me dijo mi mujer es que al tener una editorial propia, puedes hacer lo que quieras con tu obra. Por ejemplo si me llaman de una orquesta desde Portugal o desde A Coruña, y me dicen que quieren hacer una obra mía pero no pueden pagar el alquiler, yo les contesto lo que quiera, que paguen sólo el envío y toquen la obra por ejemplo. Esta flexibilidad hay editoriales que no la quieren, porque hay que pagar para tocar la música. Claro, esto sería lo ideal, pero la cuestión es que en la práctica lo que se hace es, en vez de tocar Brotons se toca Beethoven gratis, que además es más popular, y el que te fastidias eres tú. Entonces, me gusta tener la flexibilidad de poder negociar lo que se paga o lo que no. Mi obra no va a dejar de ser tocada porque no haya dinero.*

*En fin, que gustó mucho la idea. Estoy trabajando en ello con mi cuñado, que se ha involucrado mucho, es una persona muy trabajadora. Además, para la difusión de mi obra es importante, pero también editamos obras de otros compositores, que está bien, porque da a la editorial más prestigio, y bueno, estamos haciendo algunas cosas bastante interesantes. Pero yo no llevo todo esto, solamente mis obras...*

*Y otra cosa importante, yo daba todo hecho a las otras editoriales, y ellos cobraban la mayor parte. Anteriormente tenía sentido porque yo lo entregaba hecho a mano ellos hacían la maqueta, la edición, se gastaban tiempo y dinero importantes. Ahora ya no funciona así, el compositor es el que ya da todo hecho. Por tanto, la editorial debería ser flexible. Por esto también mi mujer vio claro que teníamos que crear una editorial.*

En cuanto al futuro, Salvador Brotons volverá a enseñar el próximo año en la ESMUC de Barcelona después de una excedencia, y continúa con encargos y proyectos como director. Tiene pensado escribir un Concierto para clarinete y orquesta tarde o temprano, cuando llegue el momento y el encargo adecuado.

## Influencias

Describir completamente las influencias de un compositor de nuestros días sería, obviamente, imposible. El propio autor ha declarado en varias ocasiones su admiración por diferentes figuras de la historia de la música. Un buen ejemplo lo encontramos en la entrevista para Filomúsica, realizada por Daniel Mateos Moreno y M.A.R. (2002): “He tenido muchas influencias pero intento conseguir un estilo personal que me defina. A pesar de que mi lenguaje sea actual destaco la fuerza y el carácter lúdico y luchador de Beethoven; la grandiosidad y la instrumentación de Wagner, las finas melodías de Puccini... de la música del s. XX destaco a Prokofiev, Shostakovich, Bartok, Hindemith, Stravinsky y muchos otros.”

En cuanto a las influencias directas sobre las obras para clarinete, destaca a F. Poulenc (sobre todo a la hora de escribir la Sonata para Clarinete y Piano).

La música tradicional está muy presente en su obra, aunque en las piezas que ocupan este trabajo no es especialmente relevante, porque procura escribir con un estilo más internacional. Aún así, deja entrever una cierta influencia de su tierra:

*Siempre digo que mi música suena muy mediterránea, suena muy mediterránea porque somos un país en el que tenemos mucha luz. Hay una alegría que no existe por ejemplo si vas a Alemania, al norte.*

### ❖ Xavier Montsalvatge i Bassols (1912-2002)

Es uno de los primeros profesores de composición de Salvador Brotons en Cataluña, y una de las figuras más importantes de la música en España en la segunda mitad del siglo XX, con gran renombre y proyección internacional, y representante de la conocida como “generación perdida” de compositores entre la de la República y la actual.

Nació en Gerona el 11 de marzo de 1912, comenzando sus estudios de violín, que luego abandonaría para centrarse en la composición. Sus ideas apuntaban más hacia la escuela francesa que a la influencia de Wagner y Strauss.

Durante su juventud, en los años treinta, obtuvo varios premios de composición y viajó a París, aunque la mayor parte de su actividad transcurría en Cataluña. Después de la Guerra Civil, en los años cuarenta conoce a Frederic Mompou, con el que compartirá una profunda amistad. Se acerca a la politonalidad, al jazz y también escribe mucho en el llamado estilo antillano, influido por la música de las antiguas colonias americanas (por ejemplo, en sus habaneras). También se relaciona con diversos bailarines de ballet influidos por el estilo de Diaghilev.

En la madurez de su creación prosigue con el estilo antillano pero también se deja influir en algunas obras por el serialismo (años sesenta y setenta). **En 1970 es nombrado profesor del Conservatori Municipal de Barcelona, y catedrático del mismo en 1978.** Los años ochenta constituyen una etapa más ecléctica. Hasta el final de su vida continuó activo creando gran número de obras.

Obtuvo gran número de reconocimientos y honores de diversas instituciones nacionales e internacionales. Sus obras fueron estrenadas y grabadas por grandes intérpretes y directores

como Sir Neville Marriner, Rafael Frühbeck de Burgos, Antoni Ros Marbà, Alicia de Larrocha, Mstislav Rostropovich, etc.

Falleció en Barcelona el 7 de mayo de 2002.

Su catálogo abarca muchos géneros diferentes: música de cámara, coral, orquestal, escénica (incluyendo tres óperas)...

Sobre él como profesor de composición, Salvador Brotons guarda el recuerdo de una persona muy abierta, cuya mayor cualidad residía en no querer dejar su sello personal en los alumnos (es lo que el sr. Brotons más destacó de él), admitiendo muchos tipos de estéticas. Esto concuerda con el estilo ecléctico al que se hacía referencia antes, y al hecho de que fue nombrado profesor en Barcelona ya en una etapa bastante avanzada de su producción musical (con unos sesenta años).

*A veces en esto de la composición se encuentran maestros que quieren ver su huella reflejada en el alumno, pero no fue el caso, y por esto me gustó tanto.*

La producción para clarinete como instrumento protagonista comprende tres obras:

“Self-Paràfrasi” (1969) Clarinete y Piano.

Estrenada en 1970 en Barcelona, es una pequeña pieza de unos cinco minutos de duración, que fue elaborada a partir del del cuarto movimiento de la “Partita 1958” para orquesta sinfónica. Comienza con una especie de fuga, pero a medida que avanza la pieza se diluye esta forma fugada, aunque se mantiene el tema. La tonalidad no llega a determinarse. La pieza posee diversos efectos virtuosísticos, como *glissandi*, rápidas escalas tanto en clarinete como piano, uso extremo de los registros en este último, etc.

Fue grabada en el año 1993 por el dúo Reinecke dentro del disco “Fantasías mediterráneas”.

“Vocalizzo (Vocaliso)” (1976) Clarinete y Piano (original para Voz y Piano)

Dedicada originalmente a la soprano Montserrat Caballé, a partir de un fragmento (una *arietta*) de la ópera “Una voce in off”. La transcripción para clarinete fue la última de las varias realizadas, y Montsalvatge afirmó que la melodía se ajustaba de forma perfecta a las posibilidades del clarinete. Fue interpretada por primera vez en 1990.

“Microcollage mozartià” (1991) Clarinete solo

Estrenada en el mismo año de su composición, 1991, es un homenaje a Mozart en los 200 años de su muerte, escrito por encargo del *Centre de Documentació i Difusió de la Música Contemporània* dirigido por Joan Guinjoan. (*ver entrevista*)

#### ❖ **Manuel Oltra i Ferrer (1922)**

Otro de los profesores de Salvador Brotons durante sus estudios en Cataluña. Catedrático de armonía, contrapunto y formas musicales, ejerció en el Conservatorio Municipal de Barcelona hasta 1987, año de su jubilación. Llegó a ser subdirector del mismo. Como compositor su obra es extensa y variada.

Nació en Valencia el 8 de febrero de 1922. Después de la Guerra Civil fue obligado a servir en Ceuta, donde también consiguió trabajo como profesor. Posteriormente se traslada a Barcelona, donde desarrolla una intensa actividad como pianista, director y compositor. Después de estudiar en el Conservatorio Municipal consigue plaza de profesor en el mismo, que ya no abandonaría hasta jubilarse.

Posteriormente recibe varios honores, como el Premio Nacional de Música y el Premio Nacional de Cultura Popular y Tradicional, por la Generalitat de Catalunya. La misma institución le ha otorgado recientemente la Cruz de San Jordi en reconocimiento a su aporte a la música culta.

Como compositor produjo obras en gran número de géneros: desde música de cámara y orquestal, hasta música coral (con o sin acompañamiento) y música tradicional catalana (sardanas, música para cobla). En general su música denota esta especial influencia de la música tradicional.

El clarinete no ocupa un lugar destacado dentro de su obra, por lo que resulta difícil establecer una influencia directa sobre alguna obra concreta de Salvador Brotons para clarinete. De sus años como alumno de Oltra, Brotons destaca que era un gran pedagogo especialmente en orquestación, muy exigente, con el que trabajó arduamente y que acabó marcando profundamente su visión de la música.

*Tenía un gran sistema de enseñanza, sobre todo en orquestación. Yo había compuesto una sinfonía, se la enseñé, y él me dijo: “Está bien, pero empezamos de cero”. Empecé de nuevo y me fue muy bien. Después comencé a trabajar la orquesta de cuerda y su instrumentación con él. Después la orquesta de cuerda con otros instrumentos. Después orquesta de vientos solos, después orquesta de viento, y metal, y cuerda... Trabajamos orquestaciones de Schumann, orquestaciones de Bartok, de música de piano para orquesta. Me enseñó muchas cosas, fue un maestro que marcó muchísimo mi visión de la música.*

#### ❖ **Antoni Ros Marbà (1937)**

Compositor y director de orquesta, influyente figura para Salvador Brotons, sobre todo en el ámbito de la dirección de orquesta.

Nacido en l’Hospitalet de Llobregat en 1937, estudió principalmente en Barcelona, Siena y Düsseldorf, entre otros con Sergiu Celibidache.

Es una de las figuras de la dirección más importantes en España, donde ha sido titular de la Sinfónica de RTVE, Orquesta Ciutat de Barcelona, Real Filharmonía de Galicia y director musical de la Orquesta Nacional de España. Además dirigió muchas de las orquestas más importantes de Europa, América y Japón.

Como pedagogo es actualmente titular de la Cátedra de Orquesta en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid.

El propio Ros Marbà elogia a Brotons por su capacidad para compaginar dirección y composición, esto último algo a lo que le habría gustado dedicar más tiempo. (*ver entrevista*)

### ❖ **Josep María Brotons (1931)**

Padre de Salvador Brotons y su primer mentor musical. Fue durante cuarenta y dos años flautín solista de la Orquesta Ciudad de Barcelona, por lo que durante varios años coincidió en la misma con Ros Marbà, que fue director titular de 1967 a 1978 y de 1981 a 1986. También tiene una pequeña producción como compositor; la editorial Brotons & Mercadal ha publicado dos obras para flauta y piano: “Camino nostálgico, recordando el pasado” y “Pensamiento, recordando”.

Se puede decir que J.M. Brotons es una influencia fundamental en su hijo de cara a lo que ha llegado a convertirse.

*La influencia de mi padre ha sido grandiosa, si no hubiera sido por mi padre yo seguro no habría sido músico. También mi madre, pero sobre mi padre estuvo muy encima de mí, con el solfeo, la teoría...*

Concretamente ha tenido que ver en el hecho de que su hijo sea un prolífico compositor de quintetos de viento, al haber sido el padre músico de una formación de este tipo durante muchos años.

*El quinteto de viento es una formación que siempre me ha gustado mucho, porque mi padre ha tocado toda la vida en uno. ¡Aún toca! Ochenta y un años y todavía toca, sigue con el quinteto de viento.*

### ❖ **Charles Delaney (1925)**

Profesor de flauta en Florida State University, donde recibió sus enseñanzas S. Brotons. Lo recuerda como un gran flautista y músico, aunque fue en sus aulas donde decidió dar un giro a su carrera y dedicarse más plenamente a la composición.

*Tenía la fama de que todos los estudiantes que salían de allá encontraban trabajo seguro. Les ponía una presión impresionante.*

### ❖ **Carl Bjerregaard**

Profesor de la Florida State University, conoció a S. Brotons en Barcelona, mientras buscaba obras para vientos, y le facilitó la consecución de una beca (“Fullbright”) para irse a estudiar a los EEUU. Estrenó con Chamber Winds en Florida la Sinfonietta de Cámara de Brotons, primera obra que estrenó en Norteamérica. Es por tanto una figura clave en el inicio de la etapa de estudiante en Florida.

*Yo me fui a Florida State a estudiar porque conocí, cuando estaba aquí de “Sabbatical” a un profesor de Chamber Winds, Carl Bjerregaard, que fue la persona que me dijo “¿quieres venir a EEUU? Pues te voy a dar una beca, tranquilo”. Él estaba aquí, por toda Europa, buscando música para vientos, solamente para vientos, para la combinación de doble quinteto de viento más trompeta y un poco de percusión. Pasó por Barcelona, y la banda de Barcelona me estaba ensayando una obra mía. Cuando llegué a la universidad americana me encargaron esta obra para vientos.*

## Comentarios y opiniones:

### ❖ Juan Antonio Ferrer Cerveró (1968)

Clarinete Principal de la Orquesta Sinfónica de Galicia. Ha grabado en febrero del presente año 2013 un CD con música de autores contemporáneos que se encuentra en edición, junto al pianista Daniel del Pino, que incluye la “Sonata op.46” de S. Brotons. Realizará colaboraciones futuras con el compositor después de haberlo conocido recientemente, y próximamente interpretará la “Sonata op.46” en Venezuela. Entre otros proyectos está una posible versión para orquesta de la Sonata (lo que supondría un estreno mundial).

*Su música denota una esencia mediterránea, tiene también un toque “post-impresionista” y quizás influencias de Hindemith y Poulenc. Después de interpretar y grabar su “Sonata”, a mí lo que más me gusta es que trabaja mucho los cambios de atmósfera, es una obra muy contrastada, con momentos vertiginosos, rítmicos y agitados y también otros de una calma espectacular. Juega mucho con los registros y dinámicas. También se presta a los cambios de color en el sonido, que debe ser muy diferente entre el final del primer movimiento y el comienzo del segundo. Es una obra muy completa. Algo que para mí fue un reto y algo muy atractivo, es que se nota que él es flautista a la hora de componer, por el registro que trabaja, utilizando especialmente el sobreagudo. Me atrajo el tener que utilizar este registro y a la vez ser expresivo. Otro aspecto que me gusta mucho es la progresión que se puede conseguir, en cuanto a la gama de dinámicas, especialmente en el primer movimiento. Puedo decir que me enamoró la “Sonata” y por eso decidí grabarla.*

*Personalmente, me pareció un hombre con mucha energía, muy apasionado. Hemos conectado muy bien, de aquí saldrán proyectos interesantes con seguridad.*

### ❖ Josep Fuster Martínez (1961)

Profesor de la Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC) y de la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Compañero de trabajo de S. Brotons (en la ESMUC) y colaborador en composiciones como la “Fantasía Contrastante op.51 bis”.

*Conozco muy bien a Brotons en el ámbito musical y personal, siempre me ha gustado interpretarlo porque es un gran músico. Tengo en proyecto grabar su obra para clarinete solo “Clar i net”. Toqué varias veces la “Fantasía Contrastante” con Gratiniano Murcia, solista de percusión de mi orquesta. También conozco muy bien la “Sonata” y otras obras de cámara que he tocado con el grupo Barcelona 216. Además conozco su música orquestal y recientemente participé en el estreno de la “Sinfonía nº6, Concisa” para banda.*

*Brotons es un gran comunicador de emociones, melodía y ritmo, su música tiene siempre una gran fuerza y al mismo tiempo una gran sensibilidad, es expresiva y rítmica, con una clara dirección emotiva.*

## II) Estudio de la obra

### El clarinete para Salvador Brotons: El sonido. Recursos idiomáticos.

Un primer análisis de las obras de Salvador Brotons con protagonismo del clarinete lleva a la conclusión de que tiene un profundo conocimiento del instrumento y además intenta aprovechar al máximo las posibilidades tímbricas, técnicas y dinámicas del mismo.

*El clarinete me gusta muchísimo, es un instrumento muy completo, no hay limitaciones, todo funciona, todo es posible en el clarinete.*

Una de las características que destaca y resulta evidente en sus obras es el registro del instrumento, especialmente amplio dentro de la familia de vientos, próximo a las cuatro octavas. En el repertorio analizado utiliza prácticamente todo el registro útil del clarinete, tres octavas y media, desde un  $Mi_3^6$  hasta un  $Sib_6$ .

Es especialmente exigente su utilización del sobreagudo, ya que aparecen muchos pasajes de gran virtuosismo en esta zona, entendida como una extensión del registro plenamente útil y no como algo a ser utilizado excepcionalmente. Eso queda patente en el ejemplo siguiente, los últimos compases de “Clar i Net” op.119 (2011), donde utiliza el registro más alto con virtuosismo, combinando trinos, saltos y pasajes rápidos (en este caso llega al anteriormente mencionado  $Sib_6$ ):



Figura 1. Final de la obra “Clar i net”

Otro de las características que destaca en el clarinete es la tradicional ausencia de “vibrato”. Tradicional porque aunque en muchos estilos de música (jazz, klezmer, etc.) el “vibrato” está muy presente, por lo general en el ámbito de la música culta es poco utilizado (siempre ciñéndose al clarinete).

*El clarinete es un instrumento que tiene mucha extensión, muchas posibilidades técnicas... además tiene una cosa muy importante que no tienen los otros instrumentos: no hay “vibrato”. Y esto, sobre todo para la orquesta, es muy importante: tener un instrumento de viento, que haga un sonido absolutamente plano. Si escribes un solo para oboe, flauta o fagot sabes que van a vibrar, en cambio el clarinete sabes que no. Y para una cosa más estática, la sonoridad del clarinete va muy bien.*

<sup>6</sup> Se utiliza el Índice Acústico Internacional

Esta característica unida a la facilidad para tocar “piano” o “pianissimo” del clarinete le interesa especialmente a Brotons, para crear atmósferas como la del recitativo del segundo movimiento de la “Sonata” op.46 (1988):



Figura 2. Inicio del Recitativo de la “Sonata op.46”

*Me encanta la sonoridad del clarinete solo, sin “vibrato” y contemplativo.*

Otro buen ejemplo lo encontramos en toda la primera parte de “Clar i Net”, especialmente en los primeros compases, o en el tercer movimiento del cuarteto “Cinc Petites Pieces” op.27 (1981), en la “Serenata”:



Figura 3. Primeros compases de la “Serenata” del cuarteto “Cinc Petites Pieces”

Frente a este tipo de sonoridad contrasta la que busca el virtuosismo y la brillantez del instrumento (se podría hablar de agresividad en muchos momentos), buscando además un volumen extremo. En casi todas las obras existen pasajes de este tipo. Uno de los ejemplos es el final de “Clar i Net” (figura ¿?), otro caso muy representativo lo encontramos en el primer movimiento de la “Sonata”, en el punto de máxima tensión del desarrollo<sup>7</sup>. Es remarcable el uso de la palabra “stridente” (estridente) en el trino de los compases 99 y 100.

<sup>7</sup> Ver análisis de la “Sonata” op.46

Figura 4. Desarrollo de la “Sonata op.46”

*Hay tantas posibilidades dinámicas, es tan impresionante lo que se puede hacer... desde el más increíble “pianisísimo” a un “forte” potente, es decir, tiene una amplitud dinámica impresionante.*

Cuando utiliza el clarinete bajo y el requinto, Brotons continúa demostrando su conocimiento sobre esta familia de instrumentos. En el caso del requinto, no emplea con la misma frecuencia el registro agudo más extremo, el uso del más pequeño de los clarinetes parece obedecer más bien a una cuestión tímbrica. El cuarteto de clarinetes “Cinc Petites Pieces” ofrece un claro ejemplo de ello. La primera voz está destinada al requinto (excepto en el tercer movimiento, “Serenata”, para el cual la sonoridad del clarinete soprano es más adecuada) y la nota más aguda que se alcanza es un Re<sub>6</sub>, equivalente a un Sol<sub>6</sub> en el clarinete. Es decir, toda la parte de requinto de este cuarteto se podría tocar con su hermano mayor, de ahí que la razón sea tímbrica, en este caso para conseguir el mayor número posible de colores y sonoridades dentro de un grupo tan homogéneo.

En cuanto al clarinete bajo, la única obra originalmente escrita para este instrumento es el cuarteto, aunque después existen transcripciones de “Diàlegs Subtils” op.50 (1999) para clarinete bajo y percusión y del “Sax Quintet Vent” op.15 (1977) rebautizado como “Reed Quintet” en una reciente versión para clarinete más requinto, saxofón, oboe, fagot y clarinete bajo, de la que todavía no hay edición comercial.

En el cuarteto “Cinc Petites Pieces” utiliza el clarinete bajo como un clarinete más en el sentido de que escribe pasajes de mucho virtuosismo y en ningún momento lo relega al papel de acompañante o de simple base armónica. En cuanto al registro, utiliza al final la extensión del registro grave (un clarinete bajo puede llegar hasta un Mi<sub>b2</sub> o hasta un Do<sub>2</sub>) ya que el final del último movimiento tiene un Re<sub>2</sub> que sólo se puede utilizar con un clarinete bajo “hasta el Do”.

En el fondo, esta tendencia a hacer transcripciones para el clarinete (como ocurre también con la “Fantasia Contrastant” op.51 bis, del original para flauta y marimba/vibráfono, o el anteriormente mencionado “Reed Quintet”) no hace sino resaltar otra virtud que Brotons ve en este instrumento: su versatilidad.

*El clarinete es un instrumento que funciona bien para todo. Es muy versátil.*

En cuanto a los recursos de escritura contemporánea o efectos especiales del instrumento, por regla general se puede decir que no es un compositor muy dado a utilizarlos. Tienen especial presencia en la pieza para clarinete solo, “Clar i Net”<sup>8</sup>, donde utiliza efectos como el “glissando”, multifónicos, “frullato”, cantar y tocar al mismo tiempo, “bend tones”, “slap tongue”, cuartos de tono, sonido de aire, ruido de llaves... De todos modos son recursos poco habituales en general en la obra de Salvador Brotons, por lo que esta parte de las posibilidades del clarinete no le resulta especialmente interesante.

## **Generalidades sobre el estilo del autor**

Al igual que su vida musical, el catálogo de Brotons es muy rico y variado en géneros y estilos.

Aunque es muy difícil establecer generalidades, sí se puede decir que su música siempre es muy rica en timbres y matices, con buen dominio de la instrumentación y el lenguaje idiomático de cada instrumento, gran trabajo del ritmo y la melodía y un lenguaje que evidencia en muchas ocasiones la herencia tonal y el gusto por la sonoridad de los acordes por cuartas, aunque otras veces es más experimental.

Esto se traduce en una música muy rica, dominada en muchas ocasiones por los contrastes, y que resulta siempre intensa y emocionante para el intérprete y el oyente.

Sobre el método compositivo, en la entrevista realizada por Daniel Mateos Moreno y M.A.R. para Filomúsica (2002) aclara: “Es difícil de explicar. Cada vez es diferente. Una vez lo tengo claro y otras no. Persigo la obra hasta que la termino; no hay un sólo día que me olvide de la obra en la que trabajo. Cualquier momento es bueno para componer o retocar. No creo en esperar a la inspiración sino que hay que provocarla trabajando. Llega a ser algo obsesivo.”

De esta persistencia e insistencia sobre una obra cada vez también habla en la entrevista que se realizó para este trabajo:

*Siempre lo digo a los estudiantes, que a veces se quejan de que tienen muchas cosas o no tienen bien la cabeza para componer. Yo les digo que si quieren componer tienen que estar pensando en la obra en todos los momentos de la vida, a cualquier hora del día, antes de ir a dormir, al levantarse, hay que estar obsesionado y encima de la obra, si no, no la acabas. Ahora, si estás concentrado en ello, sí. La gente piensa que soy un compositor muy rápido, pero al contrario, soy un compositor muy lento. Ahora, lento pero consistente. No pasa semana que no haga alguna cosa, a veces solamente dos compases, pero da igual, la obra*

---

<sup>8</sup> Ver Estudio: “Clar i net op.119”

*avanza. Hay algo que también es importante: si no estás inspirado para componer, hay otras cosas que se pueden hacer, como las partes individuales, que consume mucho tiempo. Si compones una obra para orquesta, ¡después tienes que hacer las partes! A parte tienen que estar bien hechas: los giros de página, los guiones, etc. A esto los ingleses lo llaman “busy work”.*

Analizando los estudios de caso, se puede percibir que las primeras obras, las de juventud, son más experimentales, tratando sobre lenguaje y textura de forma muy diversa (como por ejemplo en “Cinc Petites Pieces”<sup>9</sup>), y después evoluciona hacia un estilo más definido, siempre destacando el gusto por los grandes contrastes entre movimientos o secciones (como en la “Sonata op.46” o en “Fantasia Contrastant”).

Parte de la producción de Brotons se centra en la música tradicional (sardanas, música para cobla, etc.). Sin embargo, a la hora de componer el resto de su música no suele plasmar esta tradición, utilizando un estilo “internacional”, aunque sí reconoce que inevitablemente la música de un compositor siempre tiene influencias de la tradición y del lugar de procedencia. De todos modos, hay una obra que quizás sea puente entre el estilo tradicional y el internacional: “Prada 1950”, escrita en honor a Pau Casals<sup>10</sup>

Una característica clarísima en el estilo se encuentra en los movimientos rápidos, normalmente los que tienen un carácter más marcado o rítmico. Se trata del uso de combinaciones de compases irregulares (5/8, 7/8, etc.) sin seguir un patrón determinado, sujeto el compás al ritmo de la melodía. Como se verá más adelante, esto aparece en la mayoría de las obras en alguna ocasión.

Otro recurso propio de la música de Brotons y también muy identificativo de su estilo es un efecto rítmico y melódico al que se podría denominar “disminución”. Consiste en repetir una misma célula reduciendo el valor de las notas que la forman (no necesariamente de forma proporcional), de manera que se incide sobre dicha célula y se consigue una sensación de direccionalidad, y se incrementa la atención y la tensión del oyente. Estos son algunos ejemplos:



Figura 5. Extracto de la “Sonata op.46”



Figura 6. Extracto de la “Sonata op.46”

<sup>9</sup> Ver Estudio: “Cinc Petites Pieces op.27”

<sup>10</sup> Ver Estudio: Repertorio camerístico con clarinete



Figura 7. Extracto de "Clar i Net op.119"



Figura 8. Extracto de "Fantasia Contrastant op.51 bis"

## Resumen del catálogo

Las tres principales composiciones de Brotons por el protagonismo del clarinete son la "Sonata op.46" para clarinete y piano, "Cinc Petites Pieces op.27" para cuarteto de clarinetes y "Clar i net op.119" para clarinete solo.<sup>11</sup>

Además de las tres obras anteriores, Brotons escribe para el clarinete en muchas otras composiciones de cámara. Evidentemente su producción para grandes agrupaciones como orquesta y banda sinfónica también incluye al clarinete la instrumentación, pero sería demasiado extenso y menos relevante mencionar cada una de estas obras.

Ciñéndose pues a la producción camerística, el catálogo incluiría tres quintetos de viento (además de un cuarto quinteto en el que el papel del clarinete lo hace el saxofón pero con un arreglo para clarinete), un trío para clarinete, violín y piano, otro para flauta, oboe y clarinete, un dúo con marimba/vibráfono, otro para clarinete bajo y percusión, y dos obras para grupos más grandes e irregulares.<sup>12</sup>

Así pues, es especial su dedicación al quinteto de viento, género por el que siente predilección desde que escuchó a su padre tocar en uno<sup>13</sup>. Acerca de las posibilidades de esta agrupación Brotons opina lo siguiente:

*El quinteto me gusta porque es una formación compacta. La trompa hay que tratarla especialmente bien, porque es el único instrumento de metal, pero puede funcionar. ¿Qué tiene el quinteto de viento? Tiene una riqueza tímbrica impresionante, que no tiene el cuarteto de cuerda, que es fantástico, pero bueno, sólo son cuerdas y su timbre. En el quinteto de viento tienes cinco sonoridades diferentísimas que puedes combinar de una forma impresionante.*

<sup>11</sup> Ver Estudios analíticos en los tres puntos posteriores

<sup>12</sup> Ver Estudio: repertorio camerístico con clarinete

<sup>13</sup> Ver Influencias: Josep M<sup>a</sup> Brotons

## Estudio: “Cinc Petites Pieces” op.27 para cuarteto de clarinetes

(partitura en anexo)

### Ficha:

- Nombre completo: “Cinc Petites Pieces” op.27.
- Instrumentación: Cuarteto de clarinetes:
  - Requinto/Clarinete I
  - Clarinete II
  - Clarinete III
  - Clarinete Bajo
- Año: 1981.
- Editorial: Brotons & Mercadal.
- Encargo de Henri Bok, miembro de “The Nederlands Klarinet Kwartet”.
- Estreno: “The Nederlands Klarinet Kwartet”. Utrecht, otoño de 1981.

Obra de juventud, destaca por su uso de tres instrumentos de la familia del clarinete (requinto, clarinete soprano y clarinete bajo), y por el uso de las diferentes texturas en cada una de las pequeñas piezas (homofonía, contrapunto imitativo, melodía acompañada, fuga).

De la composición de esta obra, Brotons destaca el hecho de que la compuso en su juventud, estudiando todavía en Cataluña, y que respondió al encargo del intérprete holandés de clarinete bajo Henri Bok (1950), que entonces era también joven, y hoy en día es una auténtica institución a nivel mundial en su especialidad.

*El Cuarteto, año 81. Era muy joven. Esto lo hice para el cuarteto holandés de Henri Bok. Me encargó una obra para saxofones, porque él tocaba además el saxofón, y luego me dijo “pues también tengo un cuarteto de clarinetes” y fue cuando lo compuse.*

*Es una obra que compuse cuando estaba haciendo la “mili”, y estaba estudiando composición con el señor Montsalvatge. Me fue muy bien porque tenía que hacer una obra para música de cámara, de vientos, y yo escogí esta porque tenía el encargo (...). Y también había en Barcelona un cuarteto de clarinetes en aquellos momentos que me pidió una obra. O sea, todo fue muy rodado. Son Cinco Piezas Breves. Recuerdo que el Vals Burlesco lo hice en una semana, que para mí en aquellos tiempos era bastante rápido, en una semana hacer un movimiento para enseñarle al maestro, todo un movimiento... tuve que trabajar bastante (...). Es más bien una obra de juventud. Después la revisé un poco, sobre todo el último movimiento.*

El nombre de la obra deja clara la estructura de la misma: cinco breves composiciones en las cuales Brotons trabaja con una formación homogénea, pero consiguiendo resultados muy variados en cuanto a timbres y texturas.

### La instrumentación:

Para la voz superior utiliza el requinto (clarinete *piccolo* en Mi bemol), excepto en la tercera pieza donde emplea un clarinete soprano en Si bemol. Las dos voces intermedias son para dos clarinetes sopranos más, y la voz inferior para un clarinete bajo en Si bemol. Esta disposición (requinto-dos clarinetes-bajo) es muy típica de los cuartetos de clarinetes, aprovechando los tres instrumentos más utilizados de la familia.

El uso del requinto obedece a una cuestión de riqueza tímbrica, ya que por registro podría ser utilizado un clarinete soprano. Para tercera pieza, donde la melodía en la primera parte está en la voz superior, utiliza el clarinete soprano debido al carácter dulce e íntimo del tema, más fácil de conseguir con un instrumento de mayor tamaño.

### Análisis:

Como se ha mencionado antes, uno de los aspectos que dan mayor interés a esta pieza es el uso de diferentes texturas dentro de una formación de por sí homogénea. A través de este análisis se hará especial hincapié en esta variedad.

La primera pieza, “Intrada”, tiene la indicación de *Molto Largo*, con el compás de 4/4 y el pulso de corchea. Son tan sólo nueve compases, y sirve de pieza introductoria. La escritura es a modo de coral, con una **textura casi homofónica, con pequeñas imitaciones entre las voces**. La voz más elaborada es la superior del requinto. Las tesituras de las voces son bastante reducidas, sólo la superior y la inferior superan ligeramente la octava de rango, mientras que las intermedias se mueven en una quinta. Se divide en dos frases, la primera de cinco compases y la segunda de cuatro. Las armonías se basan en acordes por cuartas, creando una gran riqueza armónica dentro de las contenidas dinámicas de la pieza.

Figura 9. Compases 1 a 3 de la Intrada de "Cinc Petites Pieces", ejemplo de Homofonía

A continuación (*quasi attacca*), la segunda pieza, “Impromptu”, continúa la numeración de compás de la primera (lo que confirma el carácter introductorio de la misma), y con sus setenta y tres compases, contrasta completamente con la primera en cuanto a carácter (mucho más marcado y agresivo), velocidad (*Vivace*), virtuosismo y textura, ya que aquí **se combinan la imitación y la homorritmia**, todo ello con un marcado carácter improvisatorio (la palabra *impromptu* viene del latín *in promptu*, que significa “de repente”, “de improviso”). Los cuatro

instrumentos siguen desempeñando papeles similares entre sí, pero aquí con una exigencia técnica mucho mayor, empleando un registro amplio y con pasajes de gran virtuosismo. Para favorecer el carácter marcado y agitado la disonancia y los intervalos aumentados están muy presentes en toda la pieza. Rítmicamente hay dos elementos claves: los tresillos de corcheas (que representan la homorritmia) y los pasajes de semicorcheas (que aparecen casi siempre con la imitación). Después de trece compases en 3/4 comienza una sección en 7/8 que aumenta la complejidad de la textura, con agrupamientos de voces de dos en dos e imitaciones entre ellos. En el compás 40 comienzan a aparecer los compases de amalgama 3/4+3/8. En el compás 52 se vuelve al 3/4 que se mantiene durante veintisiete compases. Después hay cinco compases irregulares y de nuevo vuelve el 3/4 hasta el final. La pieza se cierra con el mismo motivo rítmico del inicio.

En general no se puede hablar de secciones marcadas dado ese carácter de improvisación.

The image shows a musical score for the first measures of "Impromptu" from "Cinc Petites Pieces" by Salvador Brotons. The score is in 3/4 time and marked "Vivace" with a tempo of quarter note = 152. It features four staves. The first three staves (treble clef) show a homorhythmic triplet of eighth notes marked "ff". The fourth staff (bass clef) shows a triplet of eighth notes marked "p leggiero". The second system (measures 13-15) is marked "imitaciones" and shows imitative passages in the second and third staves, with dynamics "mp", "pp staccatissimo", and "pp leggerissimo". The first staff in the second system has a dynamic of "p".

Figura 10. Primeros compases del "Impromptu" de "Cinc Petites Pieces". Imitación y homorritmia<sup>14</sup>

<sup>14</sup> La notación de las cuatro voces aparece aquí en sonido real (en Do).

ejemplo de uso de voces

Figura 11. Compases 34 y 35 del "Impromptu" de "Cinc Petites Pieces". Uso de las voces a pares

Sigue la tercera pieza, “Serenata”, que de nuevo contrasta totalmente con la anterior. Se trata de una breve composición de veinticinco compases, con la indicación *Lento calmo* y en compás de 4/4. En la voz superior el requinto se cambia por el clarinete (la única pieza de la obra con esta diferencia). En general se busca una sonoridad relajada, con indicaciones como *dolce*, *espressivo*, *armonioso*, etc. La textura predominante es la **melodía acompañada**. En este caso sí se pueden establecer claramente tres secciones. La Sección A abarca de los compases 1 a 11. El clarinete I expone un tema suave y expresivo, con el clarinete bajo haciendo justamente la función de bajo y las voces intermedias la de relleno:

Lento calmo  $\text{♩} = 40$

Figura 12. Primeros compases de la Serenata de "Cinc Petites Pieces". Melodía acompañada.

En la Sección B, de los compases 11 a 18, comienza a desarrollarse el material, especialmente el motivo señalado en la Figura 4. La textura cambia en esta sección, pasando a predominar la **imitación**. También hay mayor tensión y variación en cuanto a dinámicas e incluso al *tempo*, llegando al punto culminante en el compás 17, coincidiendo con la cumbre tónica (un  $\text{Re}_6$  en sonido real en el clarinete I junto al tema en el bajo con la indicación *amplio e molto espressivo* y la dinámica de *ff* en todas las voces. Tras esto hay un rápido descenso para llegar a la siguiente sección dos compases después de forma muy relajada.

Figura 13. Primeros compases de B, *Serenata de "Cinc Petites Pieces"*. Imitaciones entre las voces.

La Sección A' abarca del compás 19 al final en el 25, es por tanto una breve recapitulación, en la que el tema inicial variado pasa al clarinete bajo, mientras las tres voces restantes acompañan con la indicación de *sotto voce alla fine*, con pequeños motivos procedentes de las anteriores secciones y tímidas imitaciones para adornar la melodía del clarinete bajo. El clarinete I realiza una especie de contramelodía. Por lo tanto vuelve la melodía acompañada pero con más presencia de la imitación. Al final la melodía se va difuminando hasta acabarse mezclando con las demás voces.

Figura 14. Primeros compases de A', *Serenata de "Cinc Petites Pieces"*.

La cuarta pieza es el “Vals burlesco”. De esta denominación ya se deducen varias cosas: el carácter informal e incluso mordaz, el compás ternario en *tempo* animado (3/8 y *Allegretto*) y también que de algún modo debe distinguirse una melodía y un acompañamiento al menos en parte de la pieza. Comienza con una introducción de siete compases a cargo de las tres voces inferiores, con el clarinete bajo realizando la base (los tiempos fuertes) y los dos clarinetes completando, siempre con la indicación *staccatissimo*. En el compás 8 comienza la Sección A<sub>1</sub> con el primer tema, a cargo del requinto, que dura once compases. Tras un pequeño enlace el tema pasa al bajo, pero se ve cortado por la entrada en imitación a los cuatro compases del clarinete III, y lo mismo ocurre a los tres compases con el clarinete II y al compás siguiente con el requinto (creando una sensación de aceleración y agrupamiento) culminando con cuatro compases de homorritmia y *fortissimo marcato*.

Figura 15. Comienzo del "Vals Burslesco" de "Cinc Petites Pieces" Introducción y comienzo del Tema A. Melodía acompañada.

Tras un enlace del clarinete bajo comienza la Sección B. De nuevo existe una introducción rítmica de cuatro compases. En el compás 45 el bajo presenta el segundo tema, que aparece variado de nuevo en el 53 por el bajo y en el 61 por el requinto. En el compás 67 se produce una hemiolia en *fortissimo*, y las cuatro voces continúan con una escritura muy vertical hasta el 76, empieza la Sección A<sub>2</sub>, con una nueva introducción de cuatro compases tras la cual el clarinete II vuelve al primer tema, que continúa el requinto. A partir del compás 92 las voces se van imitando en una transición que conduce a una pequeña coda de once compases (al igual que el primer tema original) que cierra con pequeños motivos e imitaciones casi cómicas la pieza, ya en *pianissimo*. En general es el movimiento que más juega con las texturas, con momentos de clara **melodía acompañada**, pero también importante presencia de la **imitación** y la **homorritmia**, y la curiosa “escritura escalonada” de los últimos compases (recordando el **hoquetus** medieval), y cómo el clarinete bajo realiza un último motivo después de lo que parece ya el final en el compás 110:

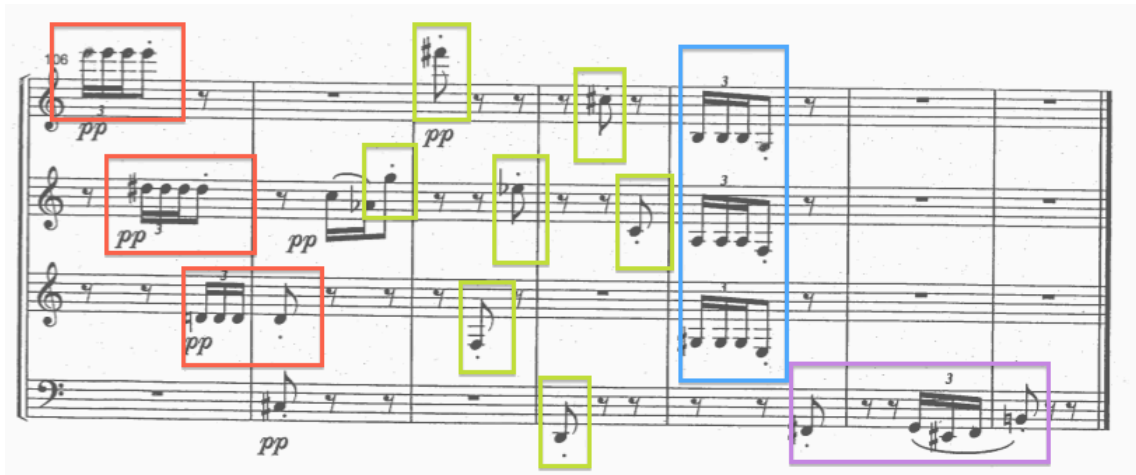


Figura 16. Últimos compases del "Vals Burlesco" de "Cinc petites pieces".

La quinta y última pieza, “Finale Fugato” es probablemente la más compleja a la hora de ser interpretada, pero también la más espectacular. Para dar unidad a la obra, comienza con una pequeña introducción de dos compases casi idénticos a los dos primeros compases de la “Intrada” (*Molto Largo*) transportando a una tercera mayor ascendente. En el compás tres comienza una rápida y virtuosa fuga (*Allegro deciso*) de nuevo tomando material de la Intrada, esta vez transformado la voz superior (requinto) de la primera frase (compases 1 a 8) en el Sujeto y su continuación (Contrasujeto). La transformación es total: rítmicamente se pasa a una combinación irregular de 5/8 (2+3) y 7/8 (2+2+3); melódicamente está también transportada a una sexta menor descendente en la parte del sujeto, y tras una transformación la parte del contrasujeto pasa a estar una cuarta justa descendente; en cuanto a la dinámica y carácter se pasa a un *forte giocoso e marcato*. La introducción de esta pieza sirve, además, evidentemente, como cabeza del sujeto. En cuanto a la textura, en toda la parte fugada se debe hablar de **contrapunto imitativo**. En las figura siguiente se muestra la transformación de la melodía de la “Intrada”:

Figura 17. Comparativa de la Intrada y el inicio de la Fuga de "Cinc Petites Pieces"

Así pues, en el comienzo de la fuga el Sujeto aparece en la tercera voz, y la Respuesta en el bajo a la quinta y real (es decir, sin cambiar relaciones interválicas). La Contrarrespuesta rítmicamente idéntica al Contrasueto pero varían algunos intervallos. La tercera entrada (Sujeto) es la del requinto y la cuarta y última la de la segunda voz con la Respuesta. Con esto concluye la Exposición.

The image displays four systems of musical notation for the fugue in "Cinc Petites Pieces".

- System 1:** Shows the beginning of the piece. The tempo changes from *Molto Largo* (♩ = 70) to *Allegro deciso* (♩ = 100). The first entry, labeled "Sujeto" in yellow, appears in the third voice (Cl. 2) starting at measure 7. It is marked *f* *giocoso e marcato*. The other parts are marked *pp*.
- System 2:** Shows the second entry, labeled "Contrasueto" in orange, appearing in the first voice (Cl. 1) starting at measure 11. It is marked *mf* *sempre leggerissimo e articolato*. The bass part is marked *f* *giocoso e marcato*.
- System 3:** Shows the third entry, labeled "Contrarrespuesta" in purple, appearing in the second voice (Cl. 1) starting at measure 15. It is marked *p* *un poco marcato*. The bass part is marked *mf* *sempre leggerissimo e articolato*.
- System 4:** Shows the fourth entry, labeled "Respuesta" in blue, appearing in the first voice (Cl. 1) starting at measure 19. It is marked *f* *deciso*. The second voice is marked *mp* and the bass part is marked *mp*.

Figura 18. Exposición de la Fuga de "Cinc Petites Pieces"

A continuación llega el Primer Episodio, de ocho compases, tras el que aparecen un Sujeto y una Respuesta en los ocho posteriores (compases 27 a 34). Sigue el Segundo Episodio, el más largo, de veintiún compases, en el que aparece una pequeña sección más cantable, menos marcada, con valores más largos, entre los compases 47 y 52, algo notable porque es justo en el ecuador de la fuga. Entre los compases 56 y 63 hay dos nuevas entradas del Sujeto. Tras ellas llega el Tercer Episodio de nuevo de ocho compases, tras el que llega un Estrecho con la cabeza del sujeto también de ocho compases. Con el estrecho crece la tensión y conduce a una Coda, entre los compases 80 y 97, que es totalmente homorrítmica y basada en sujeto y contrasujeto. En el compás 83 hay un calderón, y a partir del 84, un *Poco più mosso* con la indicación *con tutta forza sempre* como declaración de intenciones de cómo va a finalizar la obra, de forma muy enérgica y brillante. La última parte del compás 95 con las tres corcheas con acento es una herencia del comienzo y el final del “Impromptu” (ver Figura 2); de hecho, la voz superior es igual. Tras esto, Brotons sorprende con un acorde perfecto de Do Mayor para cerrar la obra.

Homorritmia

I Do M

*Figura 19. Final de "Cinc Petites Pieces"*

Esquema formal:

- ❖ Intrada. *Molto Largo*. 9 compases en 4/4 (c. 1-9). Voz superior: requinto. Homofonía. Predominio de acordes por cuartas.
  - Frase A: c. 1-5
  - Frase B: c. 6-9 – *attacca*.
- ❖ Impromptu. *Vivace*. Compases 10-82. Voz superior: requinto. Imitación y homorritmia. Carácter improvisatorio sin secciones marcadas.
  - c. 10: inicio en 3/4. Imitaciones.
  - c. 23: cambio a 7/8. Grupos de dos voces. También compases en 3/4+3/8.
  - c. 52: vuelta a 3/4, excepto c. 69-73. Final homorrítmico.

- ❖ Serenata. Lento calmo. 25 compases en 4/4. Melodía acompañada. Forma Lied (ABA'). Voz superior: clarinete.
  - Sección A: c. (1-11). Melodía en voz superior (clarinete I) y acompañamiento.
  - Sección B: c. (11-19). Imitaciones. Punto culminante en c.17. Cambios en la agógica (*poco animando-allargando molto-largamente-rallentando molto*).
  - Sección A': c. (19-25). Tempo I. Melodía en voz inferior (clarinete bajo) y acompañamiento.
  
- ❖ Vals burlesco. Allegretto. 112 compases en 3/8. Melodía acompañada, imitaciones, homorritmia. Voz superior: requinto.
  - Sección A<sub>1</sub>: c. 1-40.
    - ◆ Introducción: c. 1-7. Base rítmica.
    - ◆ Tema A (a<sub>1</sub>) + enlace: c. 8-23. Requinto solista.
    - ◆ Tema A' (a<sub>2</sub>) + enlace: c. 24-40. Tema con imitaciones.
  - Sección B: c. 41-75.
    - ◆ Introducción: c. 41-44. Base rítmica.
    - ◆ Tema B (b<sub>1</sub>) + enlace: c. 45-52. Clarinete bajo solista.
    - ◆ b<sub>2</sub> + enlace: c. 53-60. Ídem.
    - ◆ b<sub>3</sub> + enlace: c. 61-75. Requinto solista.
  - Sección A<sub>2</sub>: c. 76-102.
    - ◆ Introducción: c. 76-79.
    - ◆ Tema A'' (a<sub>3</sub>) + enlace: c. 76-102. Tema partido (clarinete II y requinto).
  - Coda: c. 102-112. Imitaciones y motivos escalonados, estilo hoquetus.
  
- ❖ Finale Fugato: *Molto Largo – Allegro deciso*. 97 compases. Contrapunto imitativo. Voz superior: requinto. Forma: Introducción – Fuga+Coda.
  - Introducción: c. 1-2. Molto Largo. Compás: 4/4. Repetición de los dos primeros compases de la Intrada transportados una 3ª M ascendente.
  - Fuga: c. 3-97. Allegro deciso. Compases 5/8 y 7/8.

- ◆ Exposición: c. 3-18. SUJETO (Si, clarinete III, tomado de la Frase A de la Intrada) – RESPUESTA Real a la 5ª (Fa#, clarinete bajo) – SUJETO (Si, requinto) – RESPUESTA (Fa#, clarinete II).
- ◆ Episodio I: c. 19-27.
- ◆ SUJETO (Re, clarinete II) – RESPUESTA (La, requinto).
- ◆ Episodio II: c. 35-55.
- ◆ SUJETO (Si, clarinete III) – SUJETO (Si, requinto).
- ◆ Episodio III: c. 64-71.
- ◆ Estrecho (cabeza del sujeto): c. 72-80. Entradas cada dos compases: cl.III – cl. bajo – requinto – cl.II – requinto.
- ◆ Coda: c. 80-97. homorritmia y unísono.
  - Poco più mosso: c. 84-97. *Con tutta forza sempre*. Final: acorde perfecto de Do M.

## Estudio: “Sonata op.46” para clarinete y piano

(partitura en anexo)

### Ficha:

- Nombre completo: “Sonata op.46”
- Instrumentación: clarinete y piano.
- Año: 1988.
- Editorial: Clivis Publicacions.
- Discografía: Cristo Barrios y Clinton Cormany (“Sonatas for clarinet and piano”, 2008); Joan Enric Lluna y Albert Nieto (“Sonates per a instrument i piano”, 1994); Juan Ferrer y Daniel del Pino (2013)

Sin duda una de las obras de cámara más conocidas de Salvador Brotons, y una obra que él parece apreciar especialmente. Durante su cuarto de siglo de vida, ha sido interpretada en multitud de países así como grabada por importantes instrumentistas.

Aunque Brotons afirma que también pensó inicialmente en él mismo y en su cuñado, Juanjo Mercadal, para tocarla al piano y al clarinete respectivamente, realmente fue compuesta en la primavera del año 1988 en la Universidad de Portland para tocarla con Stan Stanford.

*Esta obra la hice en el 88, me acuerdo que cuando me acababa de cambiar de Florida a Portland, Oregon, porque había conseguido la plaza como maestro de la Universidad, surgió esto, que el maestro (profesor de clarinete de la Universidad) me pidió esta sonata, y a mí como ya me gustaba hacer sonatas, pues de ahí surgió esta Sonata para clarinete, que ha tenido una vida muy buena, es una de mis obras más tocadas.*

Entre las influencias directas para esta composición destaca Francis Poulenc (1899-1963), que dedico una buena parte de su obra a la música de cámara para vientos.

*Quizás sí me ha influido la Sonata de Poulenc. Tanto la de flauta como la de clarinete, son obras muy buenas, están muy conseguidas.*

Esto se percibe sobre todo en el aspecto tímbrico y en otros pequeños detalles (ver análisis).

Una palabra que utilizó el compositor para referirse a la obra durante la entrevista fue “contundente”. Esto resulta muy acertado ya que en todos los aspectos (duración, dificultad, resultado sonoro) resulta una obra muy rica y completa.

### Análisis:

Una particularidad de la sonata es su concepción en dos movimientos, de los que el segundo se compone a su vez de dos partes muy bien diferenciadas, lenta y rápida, por lo que el esquema general se asemeja a la típica sonata en tres movimientos: primero en forma sonata, segundo lento y tercero rápido.

*La Sonata de Clarinete tiene una peculiaridad: el segundo y tercer movimiento son dos en uno. Yo lo he escrito como el mismo, pero de hecho son dos. Sin embargo el material deriva todo del recitativo del principio. Tanto el principio del “tercer movimiento” como la parte*

*central del mismo, donde son las mismas armonías pero desglosadas. Es por esto que tiene una forma un poco inusual.*

El primer movimiento, es un “Moderato” con la clásica “forma Sonata”. Tras una Introducción de ocho compases, comienza la Exposición presentando el clarinete el Tema A, que se divide en dos partes con un enlace intermedio. El piano está de momento relegado al papel acompañante mientras el clarinete presenta este primer tema de carácter cantable y expresivo. En el compás 37 se llega al Puente, donde el piano realiza durante ocho compases (igual que en la Introducción) una serie de arpeggios sin carácter temático, que conducen al “Meno mosso assai” donde comienza el Tema B, en este caso presentado por el piano en la mano izquierda, y también de carácter amable. Consta de tres partes, en la primera es el piano el que tiene melodía y acompañamiento con el clarinete en silencio, en la segunda el clarinete recoge el tema y el piano lo acompaña, y en la tercera (“Più lento”) se invierten inicialmente los papeles para acabar al unísono en *ff* para finalizar la Exposición.

El Desarrollo retoma el “tempo” inicial, y es una sección en la que se incrementa la tensión y la agitación rítmica. Se combinan elementos motivicos de los Temas A y B. El punto culminante está entre los compases 101 102 (después de aproximadamente dos tercios del movimiento), donde se alcanzan la dinámica de *fff* en el piano y el clarinete toca la cabeza del Tema A en registro agudo y *ff*. La respuesta del piano tocando el mismo motivo una octava más abajo en el 103 supone el inicio del fin del Desarrollo, que va decayendo en intensidad, con el piano tocando motivos descendentes hasta *ppp* y el clarinete en silencio, preparando la llegada de la Reexposición.

Esta comienza en la anacrusa del compás 111, con el clarinete tocando la cabeza del Tema A en aumentación para luego continuar con una repetición casi exacta de la primera parte y una segunda parte en la que la melodía pasa al piano, con el clarinete acompañando. Con un abrupto *crescendo* en el compás 129 se llega al Puente (compases 130 a 135), siempre con dinámicas de *f* y *ff*. El posterior Tema B se divide en dos partes: en la primera aparece la melodía en estrecho (primero el piano y después del clarinete a distancia de blanca), y en la segunda el clarinete comienza en el agudo y *forte* para terminar con una subida al sobreagudo y *fortissimo*, llegando así a la Coda, donde ambos instrumentos van decreciendo en intensidad, utilizando principalmente material del Tema A, para cerrar con *ppp* y *diminuendo* en un largo calderón.

Uno de los aspectos más interesantes del primer movimiento es el trabajo melódico que se realiza con la cabeza el Tema A, es decir, el primer cinquillo de anacrusa.

The musical score for Figure 20 consists of two systems. The first system shows the clarinet part with a circled motif at the beginning, marked 'a tempo'. The piano accompaniment starts with a 'poco rit.' marking and includes dynamics of 'mp' and 'pp'. The second system continues the piano accompaniment with 'espress' and 'mf' markings, and includes a 'simile' marking at the end.

Figura 20. Comienzo del Tema A en la "Sonata op.46"

Es uno de los elementos, además, donde se puede intuir una influencia de la Sonata de Poulenc, que utiliza un motivo similar también en el primer movimiento y en la última parte de un 4/4.

The musical score for Figure 21 shows a single line of music in treble clef. A circled motif is highlighted in blue, indicating its significance in the piece.

Figura 21. Sección del 1º movimiento de la "Sonata para Clarinete y Piano" de Poulenc

Brotons desarrolla gran parte del material del movimiento a partir de este motivo, que aparece transformado interválicamente al final de esta primera frase, en el clarinete y el piano (que además constituye una imitación).

The musical score for Figure 22 shows measures 17 to 19. Two circled motifs are highlighted in orange, showing the transformation of the Poulenc motif. The first circle is around a motif in the clarinet part, and the second is around a similar motif in the piano part.

Figura 22. Compases 17 a 19 de la "Sonata op.46"

Son muchos los lugares en los que se utiliza esta célula. En el Desarrollo es el protagonista del comienzo y del punto culminante.

The image shows two systems of musical notation for the Development section of 'Sonata op.46'. The top system is in treble clef, 3/4 time, with a tempo marking of 'Tempo I' and a quarter note equal to 116. It features a melodic line with a circled motif and dynamic markings including 'poco sosten.', 'f deciso', and 'ff'. The bottom system is in bass clef, 3/4 time, with dynamic markings 'poco sosten.', 'fff secco', and 'fff'. A circled motif is also present in the upper voice of the bottom system.

Figura 23. Secciones del Desarrollo de la "Sonata op.46"

También se realizan diversas transformaciones por aumentación, como en el comienzo de la Reexposición y al final, en la Coda, donde cada vez se alarga más el motivo (contestándose por imitación clarinete y piano) hasta quedar convertido en la última intervención del clarinete, de cinco compases. Esto constituye un *ritardando* no escrito, sino dado por la métrica.

The image shows the beginning of the Reexposition section of 'Sonata op.46'. It is in 3/4 time and features a melodic line with a circled motif and the dynamic marking 'p dolce'. The notation includes a double bar line and a repeat sign.

Figura 24. Anacrusa de la Reexposición, "Sonata op.46"

Como se ve además a través de estos ejemplos, el uso de este motivo refleja dinámicamente la tensión que se vive en cada momento del movimiento, desde el *piano* del inicio hasta el *ppp* del final pasando por el *fortissimo* de la Reexposición.

Figura 25. Final del primer movimiento de la "Sonata op.46"

Tonalmente, este primer movimiento se centra en torno a Mi bemol Mayor, que aparece en los momentos estructuralmente más importantes del Tema A en Exposición y Reexposición, y también en la Coda.

El segundo movimiento, como ya se ha adelantado, tiene dos partes muy diferentes, lo que lo convierte en una especie de movimiento doble, con un Recitativo y un *Allegro*. Se pueden analizar por tanto como tres movimientos si se tienen en cuenta sólo factores de velocidades o de carácter, pero es cierto que entre el "segundo" y el "tercero" hay material en común, por lo que lo más correcto es tomarlo como un gran complejo movimiento con dos grandes partes.

El Recitativo es una buena muestra la sonoridad que tanto le gusta a Brotons del clarinete, íntima y en cierto sentido estática. Las sensaciones que busca contrastan con las del primer movimiento, mucho más denso.

*Creo que después de hacer el primer movimiento, que es bastante complejo y contundente con su forma sonata, quería un segundo movimiento muy relajado. Me encanta la sonoridad del clarinete solo, sin "vibrato" y contemplativo. La parte del piano del recitativo es facilísima, se puede leer a vista. El clarinete es muy difícil porque se pasa del registro grave al agudo, hay que igualar todo en "pianissimo".*

Volviendo a la "Sonata" de Poulenc, también se pueden encontrar momentos con una sonoridad similar, en la sección central del primer movimiento y en el segundo.

La forma de este Recitativo es en cinco secciones a modo de espejo, ABCB'A'.

La Sección A no tiene numeración de compás, está escrita libremente, con el clarinete *a capella* tocando una línea melódica que lo lleva por todo el registro y con la indicación *ppp possible*, es decir, tocar lo más suave que se pueda.

En la Sección B (ya con numeración de compás, del 1 al 14) se incorpora el piano en el papel de acompañante, con un acompañamiento vertical en negras muy sencillo, mientras el clarinete continúa con la melodía, en algo que ya se parece más a un tema definido, llegando hasta un *mf* para bajar de nuevo al final de la sección, fundiéndose la melodía del clarinete que desaparece con la continuación del piano en la siguiente parte.

El clarinete se mantiene pues en silencio durante la Sección C, que funciona como un enlace (sólo seis compases, del 14 al 19).

Llega la Sección B' (compases 19 a 32), donde es el piano el que toma el tema anterior con la mano derecha y mantiene el mismo acompañamiento vertical en la izquierda, mientras el clarinete realiza un contracanto. Aquí se llega al punto culminante del Recitativo, en el compás 29, con el piano en *ff* y doblando la melodía por primera vez en octava mientras el clarinete continúa acompañando en *forte*. A partir de aquí la sonoridad va decayendo por la disminución de dinámica y la bajada de registro por parte de los dos instrumentos.

La Sección A' (compases 33 a 41) vuelve a tener al clarinete en el papel protagonista mientras el piano acompaña con un acompañamiento vertical que aumenta en figuración (creando de nuevo el efecto de un *ritardando* aunque no esté escrito). Además lo más especial de esta sección es que la melodía es una retrogradación casi literal de la Sección A, completando así perfectamente la idea de forma en espejo de este Recitativo:

Figura 26. Final del Recitativo de la "Sonata op.46"

La segunda parte el segundo movimiento es un "Allegro ritmico". La forma general que presenta se asemeja a la de un Rondó. Como es obvio, aquí el plano rítmico juega un papel fundamental. Es todo una sucesión aparentemente irregular de compases muy diversos (6/8, 5/8, 3/8/, 9/8, 2/4, 7/8 y 4/4), es decir, con la corchea como unidad fundamental, y combinaciones de pulsos de dos y tres corcheas. La relación con la parte lenta del movimiento se basa en el plano melódico. El material del primer tema deriva del recitativo, pero con un carácter totalmente opuesto:



Figura 27. Comienzo del Recitativo de la "Sonata op.46"

Figura 28. Comienzo del Allegro de la "Sonata op.46"

Así pues comienza el Allegro con una Sección A que se relaciona directamente con el inicio del Recitativo. En una primera subsección ( $a_1$ ) expone el tema el piano solo, y en la siguiente,  $a_2$ , pasa al clarinete mientras el piano acompaña. La tensión va en aumento (dinámicas y altura) hasta llegar al compás 53, donde en la cumbre tónica de la sección (el  $Fa_5$ ) se rompe la relación literal por primera vez con el Recitativo, ya que, adornos aparte, las notas se conservaban hasta este punto, donde tendría que ser un Mi y no un Fa. Esto marca el inicio del fin del tema (que luego retoma el clarinete en  $a_2$ ) y de la relación con el Recitativo, ya que el desenlace aquí difiere con este.

Después de un pequeño enlace de dos compases se llega a la Sección B, donde el clarinete tiene un tema de carácter más suave en el agudo (con *piano subito*) acompañado por el piano que se basa vagamente en el material melódico de la sección con el mismo nombre en el

Recitativo. En los últimos compases hay un *crescendo* que conduce al tema del Rondó otra vez.

Es, por tanto, la Sección A', de sólo doce compases, donde el clarinete expone parte del tema del mismo modo que lo hizo en la sección anterior (en a<sub>2</sub>). A continuación hay un enlace de seis compases del piano, basado en el enlace la primera parte que se denominó sección C.

Se llega así a la Sección C, donde el clarinete expone un nuevo tema, esta vez comenzando en el registro grave y en *pp*, pero siempre manteniendo el carácter rítmico que caracteriza a todo el movimiento. Poco a poco va subiendo en registro y dinámica hasta llegar al punto culminante del movimiento (y quizás de la obra), en los compases 142 a 144) donde con la indicación *tutta forza* (toda la fuerza) el clarinete incide sobre un Sol<sub>6</sub> (que suena Fa<sub>6</sub>) con varios acentos hasta convertirlo en un calderón.

A continuación, una breve Cadencia del clarinete, comenzando en el Sol<sub>6</sub> del calderón y que progresivamente va bajando en registro y finalmente en dinámica hasta un Fa<sub>#3</sub> con *ppp* y calderón.

Después de la cadencia llegan doce compases de enlace, donde el piano retoma brevemente el tema de la Sección B y luego el de A, preparando así el final. La última sección basada principalmente en A, por lo que se podría denominar A'' cerrando el Rondó, es una gran Coda del movimiento y la obra. Con la indicación de *poco più allegro* (un poco más rápido) se pretende dar más espectacularidad a este final. De inicio a fin esta sección es una acumulación de tensión y excitación: la dinámica va desde *pp* (clarinete) y *ppp* (piano) al principio hasta *fff* al final; el clarinete comienza en el grave y termina en el sobreaagudo (alcanza aquí por segunda vez el Sib<sub>6</sub>, la nota más aguda de la obra); la figuración cada vez es más pequeña, las sucesiones de semicorcheas cada vez más largas.

El final es realmente espectacular. Tonalmente el centro es Re bemol, la nota en torno a la que gira el Recitativo (comienza y acaba en ella) y el Allegro (también comienza y acaba, además el último acorde es un acorde perfecto de Re bemol Mayor). La cumbre tónica en sonido real es el Lab<sub>6</sub> (dominante de Re bemol), y al final aparece algo similar a una cadencia perfecta:

Figura 29. Final de la "Sonata op.46"

El esquema formal sería el siguiente:

Primer movimiento: *Moderato*. 163 compases. Forma Sonata. Mi bemol Mayor.

- ❖ Introducción: compases 1-8. Piano solo.
- ❖ Exposición: c. 8/9-71
  - Tema A: c. 8/9-37
    - ◆ a<sub>1</sub>: c. 8/9-21 (con un enlace al final de tres compases, piano solo).
    - ◆ a<sub>2</sub>: c. 20/21-37
  - Puente: c. 37-44. Piano solo.
  - Tema B: c. 45-71. *Meno mosso assai*.
    - ◆ b<sub>1</sub>: c. 45-56. Piano solo.
    - ◆ b<sub>2</sub>: c. 57-65. Clarinete y piano.
    - ◆ b<sub>3</sub>: c. 66-71. *Più lento*.
- ❖ Desarrollo: c. 71/72-111. *Tempo primo*. Elementos Tema A y Tema B.
  - Compases 99 a 102: punto culminante del movimiento.
- ❖ Reexposición: c. 111/112-163.
  - Tema A': c. 111/112-135.
    - ◆ a<sub>3</sub>: c. 111/112-124.
    - ◆ a<sub>4</sub>: c. 123/124-130.
  - Puente: c. 130-135. Piano solo.
  - Tema B': c. 135-146.
    - ◆ b<sub>4</sub>: c. 135-141.
    - ◆ b<sub>5</sub>: c. 142-146.
- ❖ Coda: c. 147-163. Elementos Tema A. Final: cadencia perfecta (V-I) Mib Mayor.

Segundo movimiento: Recitativo – *Allegro ritmico*.

- ❖ Primera parte: Recitativo. Compases 0<sup>15</sup>-41. Forma “en espejo”: ABCB’A’. Centro tonal: Re bemol.
  - Sección A: Sin compás ni numeración, clarinete solo. Comienza en Re bemol.
  - Sección B: c. 1-14. Melodía en el clarinete y acompañamiento en el piano.
  - Sección C: c. 14-19. Función de enlace. Piano solo.
  - Sección B’: c. 19-33. Tema en el piano y contracanto del clarinete.
    - ◆ c. 29: punto culminante.
  - Sección A’: c. 33-41. Melodía de A retrogradada en su mayor parte. Melodía en el clarinete y acompañamiento en el piano. Termina en Re bemol.
- ❖ Segunda parte: *Allegro ritmico*. c. 42-191. Combinación de compases regulares e irregulares. Comienza con un Re bemol. Forma relacionada con el Rondó: ABA’C-Cadencia+enlace-A’’(Coda).
  - Sección A: c. 42-75. Material de la sección A de la primera parte, tema transformado rítmicamente.
    - ◆ a<sub>1</sub>: c. 42-59. Piano solo.
    - ◆ a<sub>2</sub>: c. 60-75. Clarinete y piano.
  - Enlace: c.75-76. Piano solo.
  - Sección B: c. 77-103. Tema basado en material de la sección B de la primera parte.
  - Sección A’: c. 104-116. Clarinete y piano, repetición de los compases 63 a 75.
  - Enlace: c. 116-122. Piano solo. Basado en la sección C de la primera parte. Piano solo.
  - Sección C: c. 122-145. 145: Punto culminante, calderón.
  - Cadencia: (compás 145).
  - Enlace: c. 146-158. Material de A y B.
  - Coda (o Sección A’): c. 159-191. *Poco più allegro*. Material de A.
    - ◆ Final: Cadencia perfecta (V-I) de Reb Mayor.

---

<sup>15</sup> Compás “0”: Inicio del Recitativo del clarinete solo, hasta la entrada del piano, unos diez compases libres.

## Estudio: “Clar i net”

(partitura en anexo)

### Ficha:

- Nombre completo: “Clar i net per clarinet sol” op.119
- Instrumentación: clarinete solo.
- Año: 2011.
- Editorial: Brotons & Mercadal.
- Escrita a petición del clarinetista Juanjo Mercadal, para ser obra obligada en el II Concurs de Clarinet de Dénia (País Valencià) de 2011.

Para realizar un primer acercamiento, nada mejor que citar las propias palabras de Brotons en la primera edición de la obra (2011): “Mi intención fue la de escribir una pieza breve y dinámica en un solo movimiento, donde las posibilidades técnicas y expresivas del instrumento se pusieran en relieve. Concebida en un solo movimiento sin interrupción, la obra empieza con una misteriosa introducción lenta en el registro grave. Sigue un Allegro virtuosístico, de ritmo irregular. La parte central de la pieza presenta curiosidades tímbricas contemporáneas, como multifónicos, bending tones, tocar y cantar al mismo tiempo, etc... ampliando así, las posibilidades expresivas del instrumento. El retorno del Allegro mezcla algún elemento de la introducción con otros del primer Allegro, terminando la obra con gran fuerza energética.”

Esta es la única obra escrita por Brotons hasta la fecha para clarinete solo. Es poco común en su catálogo encontrar obras para un solo instrumento. Quizás la principal y más lógica razón es que el compositor no se siente en su ambiente creando este tipo de piezas.

*La verdad es que no me gustan las obras de instrumento solo monódico. No me gustan, siempre he sido muy reticente a hacerlas (...) Yo soy una persona de grandes orquestas, de grandes obras, que tengan efecto, mucha armonía, cuerpo. Recuerdo que esta obra la hice en una semana. No es que sea tan fácil, pero solamente hay que dominar una voz.*

### Análisis:

En cuanto a la **forma**, se trata de una pieza breve, de unos 7 minutos de duración, en un solo movimiento pero con varias secciones bien diferenciadas.

La primera sección, lenta y misteriosa, de los compases 1 a 18, presenta un recitativo del clarinete, con una escritura cadencial, rapsódica, es decir, muy libre. Aquí el plano dinámico va totalmente unido a la altura del sonido: comienza en *ppp* en el grave, alcanza el punto de máxima fuerza en la cumbre tónica de esta primera parte (un Fa<sub>6</sub>), ubicada hacia los dos tercios de la sección (compás 12 de 18), con *ff* en el sobreagudo. Tiene una función introductoria, no hay temas definidos, los primeros cuatro compases son como un gran floreo de la primera nota, el Fa#<sub>3</sub>, y a partir del compás 5 comienza la escalada en altura y dinámica, hasta llegar a la cumbre tónica del compás 12 para volver a descender al registro grave.

La segunda sección, rápida y “scherzando”, compases 19 a 93, contrasta totalmente con la anterior. El plano rítmico es muy importante, el pulso es irregular pues combina compases de 7/8, 3/4, 5/8, 3/8. Esta vez alcanza la cumbre tónica (un Sib<sub>6</sub>) en la última frase, también con

la mayor dinámica, *fff*, y la indicación “stridente” (estridente). En general, es una sección muy exigente técnicamente. Aparecen diversos recursos como “keyclick” (ruido de llaves), “slap tongue” y “frullato” (ver sección de efectos).

La tercera sección, lenta, abarca del compás 94 al 115, aquí es donde aparecen la mayoría de los efectos contemporáneos: “air blowing”, multifónicos, cantar y tocar simultáneamente, “bend tones”, cuartos de tono, armónicos, etc. Esta sección tiene una función de puente, o intermedio, el interés recae sobre todo en los recursos especiales. También, como ocurre en la primera sección, comienza muy piano en el grave y alcanza su punto culminante hacia los dos tercios, coincidiendo la mayor dinámica (*f*) con la cumbre tónica (Re<sub>6</sub> y Mib<sub>6</sub> como adorno), para después descender al grave y acabar en *ppp*.

La cuarta y última sección es un segundo “scherzando”, íntimamente ligado con el primero al utilizar células rítmicas y motivos similares. Va del compás 116 al final, el 176. De hecho, el final de las dos secciones es muy parecido, los compases 158 a 174 son iguales a los 77 a 93. Lo que ocurre después, del 174 a 176, se puede considerar una Coda, incluso una especie de gran resolución adornada, Fa#-Sol, a modo de cadencia final.



Figura 30. Compases 174 a 176

En esta última sección aparecen de nuevo efectos, como “slap tongue” (opcionalmente notas muy cortas y duramente atacadas) y “glissando”.

Aunque empieza de un modo más “regular” que el primer “scherzando”, con doce compases en 4/4, después ya continúa con una combinación irregular de 4/4, 3/4, 7/8, 5/8, 3/8, 6/8 y 2/4. Esto produce una sensación de complejidad rítmica que combinada con la velocidad y los recursos técnicos se traduce en un efecto muy virtuosístico (como ocurre también en la segunda sección).

Así pues, un resumen de la forma sería el siguiente:

- Sección A: compases 1-18. Lento y Misterioso.
- Sección B<sub>1</sub>: compases 19-93. “Scherzando” I.
- Sección C: compases 94-115. Lento.
- Sección B<sub>2</sub>: compases 116-176. “Scherzando” II.

En cuanto a los **recursos contemporáneos** que aparecen durante la obra, son muchos y variados como se ha visto anteriormente. A lo largo de todo el siglo pasado y el actual se han ido desarrollado toda una serie de efectos acústicos que los compositores han ido incluyendo

hasta el punto de convertirse en habituales en el repertorio contemporáneo. Esto se debe en gran medida al impacto de la música concreta y electrónica y a la progresiva importancia que va adquiriendo el timbre hasta el punto de predominar sobre elementos como melodía y armonía en la composición. Para V. Pastor (2010), “por su naturaleza física así como su funcionamiento acústico (...) el clarinete permite al músico obtener un variado abanico de efectos sonoros muy demandados en la composición contemporánea”.

Salvador Brotons se vale de estos recursos para conseguir una obra que tenga interés a pesar de ser para un instrumento monódico a solo.

*Al ser una obra de clarinete solo hay que buscar algún aliciente para que no quede aburrido. El reto fue ese, buscar algo que sea interesante en efectos, pero coherente.*

A continuación se definirá brevemente cada uno de los recursos utilizados:

“Glissando”: el término proviene del francés “glisser” (resbalar, deslizar). Consiste en unir dos sonidos concretos (la distancia puede variar desde medio tono a varias octavas) pasando por todas las frecuencias microtonales intermedias posibles sin interrupción. Puede ser ascendente o descendente. Es más sencillo de ejecutar en el registro agudo. Aquí aparece en las secciones C y B<sub>2</sub>.



Figura 31. Ejemplo de “glissando”

“Key click” (ruido de llaves): se produce al golpear premeditadamente con más violencia de la normal el mecanismo del instrumento para producir un ruido metálico, sin altura determinada, es decir, se utiliza el clarinete como instrumento de percusión. En esta obra se usa como un recurso rítmico en el segundo “scherzando”.

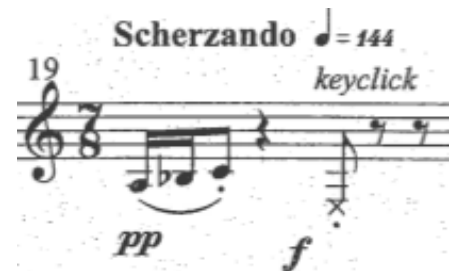


Figura 32. Ejemplo de "key click"

“Slap tongue”: es un recurso de articulación consistente en crear un vacío en la caña con la lengua, retirándola después violentamente para producir un sonido de “bofetada”. Es un recurso propio de clarinete y saxofón, especialmente de los instrumentos más graves de cada familia. En este caso es opcional (está la indicación de opcional la segunda vez que aparece el “slap”, pero la primera también lo es según palabras del autor), pudiendo sustituirse por una articulación extremadamente dura y corta. Aparece en las secciones de “scherzando”.

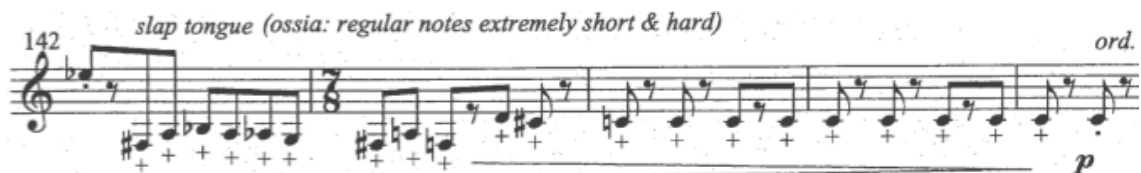


Figura 33. Ejemplo de "slap tongue"

**Frullato:** interrupción intermitente y deliberada del flujo de aire utilizando la lengua (pronunciando una “R”) u opcionalmente la garganta, consiguiendo una especie de trémolo. Efecto muy utilizado en instrumentos de viento, especialmente en flauta y clarinete, y en estilos como el *jazz*.



Figura 34. Ejemplos de "Frullato" en "Clar i Net"

**Multifónicos:** sin duda uno de los efectos más demandados en el clarinete en la música contemporánea. Consiste en la emisión simultánea de dos o más notas, y se consigue mediante la utilización de digitaciones especiales y con ayuda de la embocadura y el aire. Generalmente el compositor incluye en la partitura las digitaciones recomendadas para realizarlos, pese a que no suelen ser las únicas o incluso dependiendo del material pueden funcionar o no y hay que sustituirlas por las más apropiadas para cada clarinete y clarinetista. Aparecen en la sección C, como la mayoría de los efectos.



Figura 35. Multifónicos originales en "Clar i net"

**Cantar y tocar simultáneamente:** No son necesarias mayores explicaciones, hay dos voces de las cuales una se toca con el instrumento y la otra se emite con la voz. Es quizás uno de los efectos más difíciles de lograr.

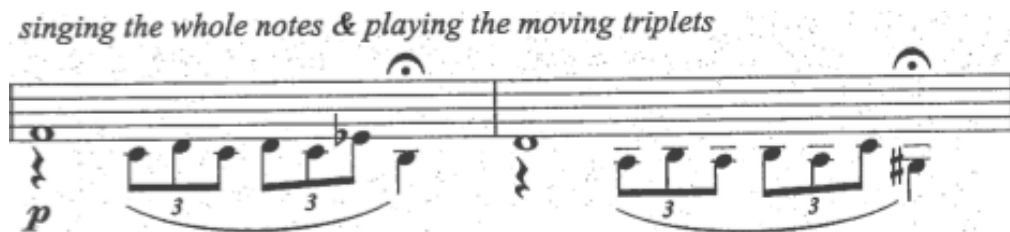


Figura 36. Pasaje para cantar y tocar simultáneamente

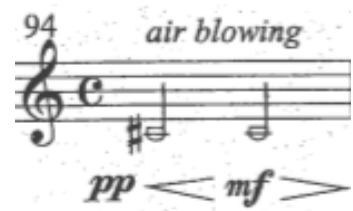
**"Bend tones":** Efecto que proviene de la guitarra moderna, y consiste tocar una y sin cambiar la posición, conseguir la frecuencia y opcionalmente volver a la inicial (en la guitarra moviendo transversalmente la cuerda, en el clarinete aflojando la embocadura y abriendo la garganta). También aparece la sección C.



Figura 37. Ejemplos de "bend tones"

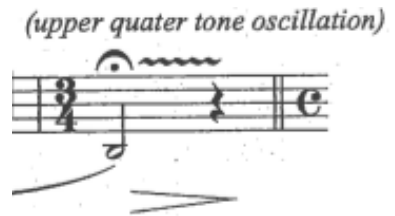
nota  
bajar  
  
en

“Air blowing”: Recurso consistente en colocar los dedos para la nota indicada pero soplar a través del clarinete de modo que no se consiga el sonido correcto, sino un sonido de soplido con frecuencia determinada. De nuevo aparece en la sección C.



*Figura 38. Ejemplo de "air blowing"*

Cuartos de tono: No es tanto un efecto sino una característica del lenguaje contemporáneo, que reduce habitualmente la distancia mínima de semitono a cuarto de tono. En este caso sólo aparece una vez en un trino, casi de modo anecdótico y curiosamente para cerrar la sección C, la más poblada de efectos.



*Figura 39. Trino de cuarto de tono*

## Estudio: Repertorio camerístico con clarinete

A continuación se clasifican las obras por orden cronológico incluyendo una ficha y un breve comentario de cada una (incluyendo las tres analizadas previamente):

### ❖ *Émfasi op.9*

Instrumentación: quinteto de viento (flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot).

Año: 1975 (revisión 2012)

Editorial: Brotons & Mercadal Edicions Musicals.

Duración: 6 minutos.

Estreno: Racó de la Calma, Sitges, Barcelona. Septiembre de 1976. Quinteto de viento “Aulos”.

Grabación: LP (Quinteto “Aulos”).

Comentarios: Obra muy temprana, de breve duración y revisada por el propio autor recientemente. Escrita en un solo movimiento, se divide en cuatro partes: *Lento – Allegro scherzando – Moderato – Allegro scherzando* (con un *Poco più pesante* al final). Mantiene siempre el ritmo ternario, la escritura es clara y sencilla.

### ❖ *Suite a tres Op.16 bis*

Instrumentación: flauta, oboe, clarinete (original para dos flautas y flauta en sol).

Año: 1977 (revisión 2012).

Editorial: EMEC (Editorial de Música Española Contemporánea).

Duración: 13 minutos.

Estreno: Centre Cultural de Pineda, Barcelona. Septiembre de 1979. Miembros del quinteto “Aulos”.

Grabación: LP (Quinteto “Aulos”).

Comentarios: originalmente concebida para tres flautas, el arreglo se hizo para la grabación por parte del “Aulos” de la música de Brotons en 1978. Es un conjunto de seis pequeñas piezas (una *Suite*). La disposición es:

- I. *Introducció*
- II. *Divertiment*
- III. *Berceuse*
- IV. *Scherzo*
- V. *Reciatiu fugat*
- VI. *Final*

Al tratarse de un arreglo, el clarinete por tesitura se adapta al papel original de la flauta en Sol, y por tanto, utiliza la mayor parte del tiempo el registro medio y agudo, sin extenderse nunca al grave o al sobreagudo.

*Fue para un disco, en el que tocaba mi padre y en el que registraron toda mi música hasta la fecha: el primer quinteto de viento, que se llama “Émfasi”, énfasis, después el segundo, el “Sax Quintet Vent”; me faltaba una obra e hice esta. E hicieron todo un disco de obras mías. Pero el disco es de aquellos años, de aquellos tiempos, esto es del año 78, o sea, estamos hablando de hace muchos años. Como tenía esta obra para tres flautas, pensé que podría funcionar muy bien para flauta, oboe y clarinete, y lo hace.*

### ❖ *Simetries op.22*

Instrumentación: clarinete, violín, piano.

Año: 1979.

Editorial: Catalana D'Edicions Musicals.

Duración: 9 minutos

Estreno: Museo Picasso, Barcelona. Junio de 1980. Trío “Bartók”.

Comentarios: fue la obra ganadora del concurso de Juventudes Musicales de Barcelona (1979). Es una de las primeras obras del compositor que quiere poner en relieve el principio de la simetría, lo que queda claro en la forma, en un solo movimiento pero con las siguientes secciones: *Adagio lúgubre* – *Allegro deciso* – *Adagio lúgubre* – *Allegro deciso* – *Adagio lúgubre*.

*Tiene la particularidad de tener un instrumento de cuerda, uno de viento y uno de percusión, y esto le da mucho juego (...) El nombre de la pieza habla de la estructura: “Simetries”, simétrica, o sea, tiene un espejo de forma. Quizá está escrita más cerebralmente que de corazón, pero también es muy efectiva y funciona, me acuerdo que siempre que se ha tocado, la gente ha dicho que la comprendía muy bien. Y es corta, es una obra de unos 10 minutos.*

### ❖ *Cinc petites pieces op.27*

Instrumentación: cuarteto de clarinetes.

Año: 1981.

Editorial: Brotons & Mercadal.

Duración: 12 minutos.

Estreno: “The Nederlands Klarinet Kwartet”. Utrecht, octubre de 1981.

Comentarios<sup>16</sup>

### ❖ *Tema, Variacions i Coda op. 29*

Instrumentación: quinteto de viento (flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot).

Año: 1982/2000 (edición).

Editorial: Tritó Edicions.

Duración: 12 minutos.

Estreno: Teatre Monumental, Mataró. Octubre de 1984. Quinteto de viento “Aulos” (obra dedicada).

Comentarios: Compuesto durante la primavera de 1982 dentro del periodo en el que Brotons estudiaba composición en el Conservatorio Municipal de Barcelona con Xavier Montsalvatge.

Comienza con un “Tema” con la indicación *Maestoso* con forma de coral, presentando el material que será variado a continuación. Cada variación está asignada a un instrumento, siendo la primera para el clarinete, en un *Allegro commodo* que permite mostrar la agilidad del instrumento. La segunda le corresponde al oboe en un *Andante cantabile* con un tema lírico. A continuación una rapidísima variación para la flauta (*Vivacissimo*) escrita en 7/8. Sigue un *Adagio assai* con protagonismo de la trompa, de carácter dramático. La última variación es para el fagot, un *Allegretto* con un tono burlesco. La obra se cierra con una Coda en *Prestissimo*.

---

<sup>16</sup> Ver “Estudio: Cinc Petites Pieces op.27”

### ❖ *Sonata op.46*

Instrumentación: clarinete y piano.

Año: 1988

Editorial: Clivis Publicacions.

Duración: 14 minutos.

Estreno: Portland State University (EEUU). Stan Stanford (clarinete), Salvador Brotons (piano). Febrero de 1989.

Grabaciones: Joan Enric Lluna y Albert Nieto (“Sonates per a instrument i piano”, Estudis Albert Moraleda, 1994), Cristo Barrios y Clinton Cormany (“Sonatas for clarinet and piano”, Divine Art, 2008), *Juan Ferrer y Daniel del Pino (en edición)*.

Comentarios<sup>17</sup>

### ❖ *Sextet Mixt op. 58*

Instrumentación: flauta, clarinete, violín, cello, piano, percusión

Año: 1992

Editorial: Brotons & Mercadal

Duración: 10’

Estreno: Torroella de Montgrí, Barcelona. Julio de 1992. Grupo de cámara “Barcelona 216” dirigido por Ernest Martínez Izquierdo.

Encargo: Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí.

Grabación: CD.

Uno de los aspectos más interesantes de la pieza es el plano tímbrico, la combinación de los muy diversos instrumentos para los que está escrita. Concebido en un único movimiento, se divide a su vez en cuatro grandes secciones: *Lento misterioso – Doppio Allegro – Adagio cantabile – Allegro come prima*. El material temático que desarrolla toda la obra se encuentra en la primera sección lenta. Durante toda la obra el clarinete está muy ligado a la flauta, como explica el propio autor:

*Tiene un impacto grandioso, es una obra muy compacta, y además, de diez minutos solamente, pero tiene la percusión, flauta, clarinete, violín, chelo, piano. Es decir, tiene una fuerza bestial. Dos de cuerda, dos de viento y dos de percusión, esto lo combino muy bien dentro del sexteto, hay muchos bloques sonoros de este tipo.*

### ❖ *Diàlegs subtils op.50*

Instrumentación: clarinete bajo y percusión (original para fagot y percusión).

Año: 1999.

Editorial: Clivis Publicacions.

Duración: 8 minutos

Estreno: Louisiana State University (EEUU). Agosto de 1990. William Dietz (fagot), Gary Cook (percusión).

Encargo: University of Arizona.

Dedicada a: William Dietz.

Comentarios: La versión para clarinete bajo fue realizada compositor por motivos editoriales (para dar mejor salida a la obra) y por tener el instrumento una tesitura parecida y funcionar

---

<sup>17</sup> Ver “Estudio: Sonata op.46”

igualmente bien en este instrumento. La estructura de la pieza es ternaria, *Adagio – Allegro delicato – Lento come prima* (lento – rápido – lento). Los diálogos entre clarinete bajo y percusión, como sugiere el título, son sutiles y muy variados. La obra tiene en sí un cierto carácter experimental. Se utilizan tanto instrumentos de percusión de sonido determinado (vibráfono y glockenspiel, más importantes en las secciones lentas) como indeterminado (sobre todo en la sección rápida).

❖ *Essentiae Vitae*

Instrumentación: quinteto de viento (flauta/flautín, oboe, clarinete, trompa, fagot).

Año: 2000.

Editorial: Brotons & Mercadal.

Duración: 18 minutos.

Estreno: University of Arizona School of Music (EEUU). Abril de 2000. Quinteto de viento de la University of Arizona.

Grabación: “Quintets de Vent, Col·lecció Compositors Catalans del Segle XX” para Columna Música.. Christian Farroni (flauta), Disa English (oboe), Larry Passin (clarinete), David B. Thompson (trompa), Silvia Coricelli (fagot). 2006.

Encargo: University of Arizona.

Comentarios: Se trata del quinteto de viento de mayores proporciones de Brotons y una obra que considera muy trabajada e interesante:

*Tiene muchos efectos, trata sobre los elementos tierra, aire, fuego... es una obra que se toca bastante y es interesante.*

Se centra por tanto en los elementos de la vida que se consideraban básicos en la Antigüedad: tierra, aire, agua y fuego. La estructura es en cinco movimientos, con el último (“Vida”) como resultado de los cuatro anteriores:

- I. *Terra* (Tierra) – *Sereno* (Lento)
- II. *Aire* – *Allegro scorrevole*
- III. *Aigua* (Agua) – *Allegro Scherzando*
- IV. *Foc* (Fuego) – *Vivace con fuoco*
- V. *Vida* – *Largo e sereno*

De nuevo aparece la estructura en cinco que tanto gusta a Brotons, utilizada también en “Simetries” y en “Cinc Petites Pieces”. La escritura es muy rica en timbres, colores, matices y efectos, siendo técnicamente muy completa para todos los instrumentos. La flauta se combina con el flautín. Se utilizan ciertos recursos especiales como *blowing air* (sonido de aire soplando, en la trompa y el fagot, este último sin la caña) *key clicks* (ruido percusivo de las llaves al ser golpeadas, en los cuatro instrumentos de madera), *bend tones* (sin cambiar la posición, bajar la frecuencia y volverla a subir, en flauta y clarinete), *flutterzunge* (o *frullato*, interrupción intermitente y deliberada del flujo de aire utilizando la lengua u opcionalmente la garganta, consiguiendo una especie de trémolo, utilizada aquí en flauta y clarinete). Estos efectos son utilizados especialmente en la pieza “Aire”. Además la sordina es requerida frecuentemente en la trompa.

❖ **Prada 1950 “A la memòria de Pau Casals” op.81**

Instrumentación: flauta, clarinete, 2 violines, viola, cello, contrabajo.

Año: 2000.

Editorial: Brotons & Mercadal.

Duración: 20 minutos.

Estreno: St. Michel de Cuixà (Francia). Agosto de 2000. “Quatuor Talich”, M. Lethiec, P. Gallois.

Encargo: por el cincuenta aniversario de la creación del Festival de Música de Prada (Francia).

Comentarios: dicho festival fue creado por iniciativa de Pau Casals (1876-1973), famoso violonchelista catalán, al que Brotons homenajea en esta obra de grandes proporciones tanto por instrumentación como por duración. Del catálogo “internacional” de Brotons esta es posiblemente la obra con más influjo de la música catalana:

*Hice un homenaje a Pau Casals, (...) y hay todo un vestido de influencias catalanas, melodías... Es para quinteto de cuerda, flauta y clarinete. Con las cuerdas dobladas, es decir, una pequeña orquesta de cuerda, queda una obra bastante más orquestal.*

En general flauta y clarinete tienen un papel ligeramente solista por encima del quinteto de cuerdas. Se estructura en tres movimientos:

- I. *Dolor nostàlgic* (Dolor nostálgico). *Lento dolente*. Comienza con el tema popular *El cant dels ocells* (el canto de los pájaros) que sirve como base para la presentación del tema principal.
- II. *Sant Miquel de Cuixà*. Estructurado en cinco partes.
  1. *Moderato tranquilo* – *El monestir* (el monasterio).
  2. *Allegro leggero* – *Vent d’estiu* (viento de verano).
  3. *Muntanyes del Canigó* (montañas del Canigó).
  4. *Allegretto* – *Sardana*.
  5. *Elíleg* (epílogo).
- III. *Cant de Pau* (Canto de Paz). *Lento*. Homenaje al último deseo de Casals: paz en el mundo.

❖ **Fantasia Contrastante op. 51 bis**

Instrumentación: clarinete y marimba/vibráfono (original para flauta y m/v).

Año: 2006 (original, “Fantasia Concertant”, 1990).

Editorial: Brotons & Mercadal.

Duración: 7 minutos.

Estreno: Sala Polivalent (Auditori de Barcelona). Abril de 2007. Josep Fuster, clarinete; Gratiniano Murcia, percusión.

Comentarios: El clarinetista Josep Fuster propuso esta versión, que en palabras del propio Brotons, resultó ser tan buena o mejor que la original:

*Queda muy bien con el clarinete. Aunque sea original para flauta, el clarinete le da más uniformidad. Evidentemente me gusta mucho la flauta porque es mi instrumento, pero quizá el clarinete le da una fuerza mayor. La flauta en el grave no tiene la fuerza del clarinete, por mucho que se quiera.*

Se estructura en un solo movimiento pero con cuatro secciones muy bien definidas: *Agitato – Lento misterioso – Allegro giusto – Presto possibile*. Como indica el nombre de la obra, predominan los contrastes tanto de tempo como dinámicos y tímbricos. Se utilizan diversos efectos, como *pizzicato* (en el clarinete para realizar con la lengua o las llaves), *frullato*<sup>18</sup>, trémolos por ambas partes, etc. En general es una obra bastante exigente técnicamente para ambos instrumentistas. El vibráfono aparece brevemente en los momentos más armoniosos y dulces de la pieza, siempre con matices muy contenidos. El final es tremendamente efectista con *glissandi* en la marimba y la subida al sobreagudo (trinos en *ff* casi al límite de las posibilidades de tesitura heredados del original de flauta).

❖ *Clarinet op. 119*

Instrumentación: clarinete solo.

Año: 2011.

Editorial: Brotons & Mercadal.

Duración: 6'

Encargo y dedicatoria: Juanjo Mercadal (clarinete solista de la Orquesta del Liceu de Barcelona y cuñado de Brotons) para ser la obra obligada en el II Concurs de Clarinet de Dénia (Valencia) de 2011.

Comentarios<sup>19</sup>

❖ *Reed Quintet*<sup>20</sup>

Instrumentación: clarinete más requinto, saxofón, oboe, fagot y clarinete bajo.

Año: Original 1977.

Duración: 11 minutos.

Comentarios: reciente transcripción (todavía sin edición comercial) de la obra “Sax Quintet Vent” para quinteto de viento en el que el clarinete es sustituido por el saxofón. Obra de juventud. La versión original fue estrenada por el Quinteto “Aulos” y Adolf Ventas (saxofón) en el Palau Dalmaes (Barcelona), en abril del año 1978, y grabada en LP.

---

<sup>18</sup> Ver comentarios de “Essentiae Vitae”.

<sup>19</sup> Ver “Estudio: Clarinet op. 119”

<sup>20</sup> Reciente transcripción sin editar

### III) Recitales y grabaciones

Durante el presente año se realizan dos recitales.

- Festival Euroclassical: Grabación en soporte de vídeo y audio del recital ofrecido en el Teatro Helena Sá e Costa el 28/2/2013 junto a Elsa Marques Silva (piano) interpretando:
  - “Sonata op.46” para clarinete y piano.
  - “Clar i Net op.119” para clarinete solo.
  
- Recital de 2º año de Master: día 4/7/2013. Grabación en soporte de vídeo y audio realizada por Renato Vieira Ribeiro, estudiante de PTM de la ESMAE, con la colaboración de Elsa Marques Silva (piano), Carlos Puga García (percusión), Virginia Lis Álvarez (clarinete), Daniel González Penas (clarinete bajo) y Rodrigo Orviz Pevida (clarinete) interpretando:
  - “Sonata op.46” para clarinete y piano.
  - “Clar i Net op.119” para clarinete solo.
  - “Cinc Petites Pieces op.27” para cuarteto de clarinetes.
  - “Fantasia Contrastan op.51 bis” para clarinete y marimba/vibráfono.
  - “Self-Parafrosis” de X. Montsalvatge.
  - “Sonata para clarinete y piano” de F. Poulenc.

Se adjuntan los programas de ambos conciertos y la grabación en DVD.

## IV) Conclusiones

- Salvador Brotons es un músico que ha sabido combinar durante su carrera artística diversas facetas (instrumentista, director, compositor...), todas ellas con éxito, y enriquecer cada una de ellas con las otras.
- A lo largo de su vida ha viajado mucho, pero los dos lugares que lo han marcado más académica y profesionalmente son Barcelona y EEUU. La clave de su fase de aprendizaje consistió en recibir una sólida formación teórica en Cataluña para después tener más posibilidades prácticas en la etapa americana.
- Su catálogo es amplio y abarca diversos géneros. Tiene una gran producción para vientos, y en concreto dedica al clarinete varias obras, al considerarlo un instrumento con muchas posibilidades.
- Sus obras, por lo general, se caracterizan por una gran riqueza tímbrica, rítmica y melódica, utilizando normalmente un lenguaje tradicional pero con algún acercamiento a recursos sonoros contemporáneos.
- Su música transmite todo tipo de emociones, pero sobre todo, se caracteriza por su gran energía. Los abundantes contrastes producen sensaciones muy diversas al oyente y al ejecutante y sus piezas casi siempre resultan espectaculares para el público en general.
- Técnicamente sus obras siempre son exigentes y requieren un buen tiempo de preparación. La manera de escribir evidencia que conoce muy bien el instrumento y sabe exactamente qué resultado quiere obtener en cada momento.
- Dada la juventud del autor (nacido en 1959) y la disposición que muestra, cabe esperar mucha más producción futura. Uno de los proyectos posiblemente próximos es el Concierto para clarinete y orquesta.
- Por todo ello, es un autor muy interesante para cualquier clarinetista, siendo muy recomendable el estudio de cualquiera de sus obras a partir de los estudios superiores.

## V) Bibliografía

### Publicaciones

- Vicente Pastor García: *El clarinete: Acústica, Historia y Práctica*. Rivera Editores (Valencia, España). Primera edición, 2010.
- Clemens Kühn: *Tratado de la Forma Musical*. Idea Books (Cornellà de Llobregat, España). Colección Idea Música. Edición 2003 (primera edición, Barenreiter 1989).
- Salvador Brotons i Soler: *Fantasia Contrastant per a clarinet i marimba-vibràfon op.51 bis*. Brotons & Mercadal Edicions Musicals (Barcelona, España). Primera edición, 2007.
- Salvador Brotons i Soler: *Clarinet per a clarinet sol op.119*. Brotons & Mercadal Edicions Musicals (Barcelona, España). Primera edición, 2011.
- Salvador Brotons i Soler: *Sonata op.46*. Clivis Publicacions (Barcelona, España). Música Catalana Contemporània de Cambra. Primera edición, 1988. Segunda edición, 2006.
- Salvador Brotons i Soler: *Simetries per a violí, clarinet i piano op. 22*. Catalana d'Edicions Musicals (Barcelona, España). Primera edición, 1980.
- Salvador Brotons i Soler: *Emfasi. Quintet de vent n°1 op.9*. Brotons & Mercadal Edicions Musicals (Barcelona, España). Edición especial, 2012.
- Salvador Brotons i Soler: *Tema, Variacions i Coda per a Quintet de Vent*. Tritó Edicions (Barcelona, España). Primera edición, 2000.
- Salvador Brotons i Soler: *Diàlegs Subtils per a clarinet baix i percussió op.50*. Clivis Publicacions (Barcelona, España). Primera edición, 1999.
- Salvador Brotons i Soler: *Essentiae Vitae. Quintet de Vent op.80*. Brotons & Mercadal Edicions Musicals (Barcelona, España). Primera edición, 2001.
- Salvador Brotons i Soler: *Prada 1950. A la memoria de Pau Casals – Septet op.81*. Brotons & Mercadal Edicions Musicals (Barcelona, España). Primera edición, 2001.
- Salvador Brotons i Soler: *Sextet mixt op.58*. Brotons & Mercadal Edicions Musicals (Barcelona, España). Primera edición, 2001.
- Salvador Brotons i Soler: *Cinc petites pieces. Quartet de clarinets op.27*. Brotons & Mercadal Edicions Musicals (Barcelona, España). Primera edición, 2002.
- Salvador Brotons i Soler: *Suite a tres para flauta, oboe y clarinete op.16 bis*. Editorial de Música Española Contemporánea, EMEC (Alcalá, Madrid, Canuda, Barcelona, España). Primera edición, 1979.

- Xavier Montsalvatge: *Self – Parafrahis*. Unión Musical Ediciones (Madrid, España). Edición de 1994.
- Francis Poulenc: *Sonata for clarinet in B flat and piano*. Chester Music (Londres, Reino Unido). Primera edición, 1963.

## Artículos

- José Ignacio Ruiz Olabuénaga: *Metodología de la investigación cualitativa*. Universidad de Deusto, 2012.

## Páginas web y artículos en Internet

- Salvador Brotons (sitio web del compositor). *Visitado por última vez el 29/6/2013*.  
<http://www.salvadorbrotons.com/>
- Brotons & Mercadal (editorial). *Visitado por última vez el 5/9/2013*.  
<http://www.brotonsmercadal.com/>
- Diario El Cultural. Salvador Brotons 10/7/2003. *Visitado por última vez el 29/6/2013*.  
[http://www.elcultural.es/version\\_papel/MUSICA/7526/Salvador\\_Brotons](http://www.elcultural.es/version_papel/MUSICA/7526/Salvador_Brotons)
- Daniel Mateos Moreno y M.A.R.: Entrevista a Salvador Brotons. *Filomusica: Revista Cultura*. No 35, Diciembre 2002. *Visitado por última vez el 29/6/2013*.  
<http://www.filomusica.com/filo35/entrevis.html>
- Laura Gené Hijós: Salvador Brotons: breu recorregut per la seva música. *Sonograma*. No005, 2009. *Visitado por última vez el 29/6/2013*.  
[http://www.sonograma.org/num\\_05/articles/sonograma05\\_Laura- Gene Salvador-Brotons.pdf](http://www.sonograma.org/num_05/articles/sonograma05_Laura- Gene Salvador-Brotons.pdf)
- José Luis López López: Crítica para Mundoclasico.com. 22/9/2009. *Visitado por última vez el 29/6/2013*.  
<http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=2a3a4239-6743-417e-8ef2-8eefbb595f9d>
- Autor desconocido: Entrevista a Salvador Brotons para aPortada. 2012. *Visitado por última vez el 29/6/2013*.  
<http://www.aportada.com/es/node/549>
- Xavier Montsalvatge (sitio web dedicado al compositor). *Visitado por última vez el 29/6/2013*.  
<http://www.montsalvatgecompositor.com/>

- Gran Enciclopèdia Catalana: Artículo sobre Manuel Oltra. Revisado en 2010. *Visitado por última vez el 29/6/2013.*  
<http://www.enciclopedia.cat/enciclop%C3%A8dies/gran-enciclop%C3%A8dia-catalana/EC-GEC-0047287.xml#.Uc8HxD5vzvN>
- Antoni Ros-Marbà (sitio web dedicado al compositor). *Visitado por última vez el 29/6/2013.*  
<http://www.rosmarba.com/>
- Bach Collegium München: Biografía de Andrés Adorján. *Visitado por última vez el 29/6/2013.*  
[http://www.bachcollegium.de/fileadmin/user\\_upload/Bachcollegium/AdorjanAndras\\_Biodeutsch.pdf](http://www.bachcollegium.de/fileadmin/user_upload/Bachcollegium/AdorjanAndras_Biodeutsch.pdf)
- The Flute Network: Biografía de Charles DeLaney. *Visitado por última vez el 29/6/2013.*  
<http://www.flutenet.com/charliemarta.htm>
- Muskegon Big Red Band: Información sobre Charles Bjerregaard. *Visitado por última vez el 29/6/2013.*  
[http://www.mhsbigredband.org/MHSBRB\\_director\\_pg.htm](http://www.mhsbigredband.org/MHSBRB_director_pg.htm)

## **Anexo 1: Transcripción de la entrevista**

### **ENTREVISTA A SALVADOR BROTONS**

*La entrevista tuvo lugar el miércoles, 20 de febrero de 2013, aproximadamente entre las tres y las cuatro de la tarde, en el restaurante Llanterna de Barcelona.*

E.A. Comenzamos la entrevista. Lo primero e importante que quería preguntarle, es si hay alguna referencia bibliográfica sobre su vida.

S.B. *No, pero ha habido gente que ha hecho unos estudios bastante profundos de mi obra, no de mi vida. Actualmente hay una persona que está haciendo una biografía, pero hace ya tres años que la ha empezado, y yo creo que no la va a acabar, porque es un poco temprano. Existe este señor que se interesó, y de hecho él dice que lo tiene bastante avanzado, pero no hay nada aún que haya salido. Hay estudios sobre mi obra, sobre todo desde el ángulo compositivo, estético, estilístico de mis obras, de mis composiciones, pero no han salido en un libro.*

E.A. Entonces, si hay estudios sobre su obra, ¿me podría dar el título o el autor de los mismos?

S.B. *Sí, hay una chica que se llama Laura Gené que ha hecho unos estudios en catalán.*

E.A. ¿Es la que ha salido en la revista Sonograma?

S.B. *Sí, seguramente. Ella ha hecho muchas cosas y conoce mucho de mi música, muchísimo, ahora está haciendo un estudio sobre música mediterránea, es muy trabajadora. También hay un señor que se llama Esteba Montes, que está preparando algo, pero aún no ha salido, como ya he dicho creo que es un poco temprano.*

E.A. Creo que ya le expliqué cuáles son los motivos que me llevaron a hacer este trabajo: haberlo conocido personalmente (en el Curso de Cervera), haber conocido la Sonata, y después haber recibido, en este caso en casa de mi profesor, partituras de su editorial, con algunas obras suyas que no conocía. Aquí fue cuando me pude informar un poco más y decidir hacer este trabajo, este sería el resumen de mis motivaciones...

S.B. *Sí, claro. Fantástico.*

E.A. Después de esta introducción mi próxima pregunta es la siguiente: ya que como músico tiene carrera como flautista, instrumentista, compositor, director, es decir, tiene varias facetas, quería preguntarle, ¿qué representa la música para usted?

S.B. *Todo. Además, y esto es una cosa muy importante, para mí el músico completo es el que puede pasar por varias de estas facetas. Al menos en mi caso, valoro mucho el hecho de haber tocado un instrumento, porque no me imagino ser director de orquesta, poniéndome encima de tantos músicos, sin haberme ganado su respeto al haber pasado por la experiencia de tocar un instrumento bien, y de saber componer, que es muy importante y me da mucha autoridad y conocimientos. Ya te digo, componer o al menos orquestrar para conocer bien*

*cómo funciona la orquesta. A veces es se pone un director delante de una orquesta, y te preguntas ¿quién es? Luego resulta que ha estudiado un poco un instrumento, toca un poco el piano, etc. ¿Y ya es director de orquesta? Escucha, para mí esto no tiene ningún valor. O sea, creo que la persona, el músico integral es aquel que ha hecho cosas y al final sí ha pensado en dirigir orquestas. De acuerdo, entonces ya se tiene un background importante para tener un poco de respeto en la profesión.*

*Como digo, para mí ha sido todo una consecuencia. Yo empecé con la flauta, estudiando solamente la flauta como mi padre. Después estudié también el piano, porque es básico para conocer un poco la música. Me interesé un por la composición, y al ver que me entusiasma, también quise ponerla en práctica y dirigir. Me gustaban las grandes obras y entonces vi la necesidad de aprender dirección de orquesta. Todo una consecuencia, no querer ser director de orquesta por la personalidad, la posición social y un poder muy grande. No, esto no ha estado dentro de mis motivos.*

E.A. De acuerdo, luego profundizamos más sobre eso... Sus orígenes son en una familia con tradición musical....

S.B. Sí, mi abuelo y mi padre.

E.A. Descríbame entonces estos inicios.

*S.B. Yo siempre he dicho que he nacido con una flauta en la mano, porque cuando tenía cinco o seis años ya empecé con el flautín...la verdad es que me lo pasaba muy bien tocando el flautín, aunque, después pasé a la flauta, por descontento. La influencia de mi padre ha sido grandiosa, si no hubiera sido por mi padre yo seguro no habría sido músico. También mi madre, pero sobre mi padre estuvo muy encima de mí, con el solfeo, la teoría... La teoría de aquellos tiempos no era como la de ahora, ahora es mucho más light, pero en aquellos tiempos si no aprendías la teoría de la música no podías seguir, y para un chico de siete u ocho años en aquella época la teoría era muy difícil, pero yo tenía en casa a mi padre. También en el aspecto de que él escuchaba mucha música, en mi casa siempre he escuchado las grandes sinfonías. Mi padre, que aún vive, es un músico, no solamente un instrumentista, cuando llegaba a casa escuchaba mucha música. Es gracias a esto que yo cogí una afición tan grande. Tan es así que cuando él tocaba en la orquesta, la Orquesta de Barcelona, yo iba al ensayo general del programa, repetía en el concierto del sábado, y si me gustaba mucho volvía el domingo, o sea, escuchaba tres veces las obras si me gustaban. Esto, claro, crea afición y entusiasmo. Ahora, mi niña, que toca el violín, me dice: "bueno, y para ser directora de orquesta, ¿qué tengo que hacer?", y yo le digo, "escucha, de momento, -ahora es muy joven, tiene diecinueve años-, lo que tienes que hacer es escuchar mucha música, toda la música de orquesta, y después veremos". En fin, no creo que sea directora de orquesta, pero lo que es muy importante para un chico, es escuchar mucha música, de entrada. Que te apasione, la música tiene que ser una pasión, tiene que gustar mucho tocar el instrumento, escuchar mucha música, todo tipo de música, de todo tipo de géneros, quiero decir, especialmente de la música sinfónica de todos los tiempos, desde el Barroco hasta la de hoy en día.*

*Además, mi abuelo también había sido músico de orquesta, o sea, la tradición familiar viene de lejos. Los dos tocaron en la banda, y yo ahora he llegado a dirigir la Banda Municipal de Barcelona...*

E.A. Entonces, respondido el origen, me gustaría hablar un poco de los primeros años como flautista, aquí en Cataluña. Además de su familia y de su padre ¿a qué personas destacaría como influyentes?

S.B. *Como flautista principalmente trabajé con mi padre. También en el extranjero, pero cursos muy puntuales, como A. Adorján<sup>1</sup>, pero básicamente el que me formó fue mi padre. Pero en la composición, yo destacaría al señor Montsalvatge, que me ayudó a abrirme. Era un maestro que no imponía una disciplina concreta, admitía muchos tipos de estéticas. A veces en esto de la composición se encuentran maestros que quieren ver su huella reflejada en el alumno, pero no fue el caso, y por esto me gustó tanto. También Manuel Oltra, que es un compositor menos conocido que Montsalvatge, pero que sí tenía un gran sistema de enseñanza, sobre todo en orquestación. Yo había compuesto una sinfonía, se la enseñé, y él me dijo: “Está bien, pero empezamos de cero”. Empecé de nuevo y me fue muy bien. Después comencé a trabajar la orquesta de cuerda y su instrumentación con él. Después la orquesta de cuerda con otros instrumentos. Después orquesta de vientos solos, después orquesta de viento, y metal, y cuerda... Trabajamos orquestaciones de Schumann, orquestaciones de Bartok, de música de piano para orquesta. Me enseñó muchas cosas, fue un maestro que marcó muchísimo mi visión de la música.*

*Con respecto a la flauta, cuando era muy joven, tenía dieciocho años cumplidos, en el año 1977, gané las oposiciones (en aquellos tiempos era más fácil ganar unas oposiciones que ahora, ahora sería imposible, absolutamente imposible) para la plaza de primer flauta de la Orquesta del Liceo, de la ópera. Entonces, claro, me curtió muchísimo. También me puso en una posición de mucha responsabilidad, haciendo óperas, muchísimas óperas, unas veinte o veinticinco óperas por temporada. Se leía muchísima música y fue una experiencia muy buena para mí, antes de irme a Estados Unidos.*

E.A. Precisamente, ya que menciona Estados Unidos, podemos decir que usted es una persona que ha viajado mucho por todo el mundo, ¿no?

S.B. *Bastante, sí.*

E.A. además de su vinculación con Cataluña y con España, la actividad más intensa la tiene en EEUU, ¿no?

S.B. *Sí, desde el año 85.*

E.A. Pues hace casi treinta años... dígame cómo empezó esta relación.

S.B. *Te explico, yo estaba aquí en Barcelona en el año 83, el año en el que me casé, era muy joven también... y aún sigo con la misma mujer, lo que es algo bastante bueno, esto me ha ido muy bien también. La estabilidad emocional viene muy bien para componer mucho, para trabajar con mucha dirección. Si hubiera tenido problemas sentimentales, no sé como me hubiera ido la vida. En aquellos momentos, yo estaba trabajando en la Orquesta del Liceo, como primer flauta, y en la Orquesta de Barcelona, la Sinfónica, como segundo flauta, y estaba terminando los estudios de conservatorio, es decir, estaba ahogado de trabajo. También daba clases, de flauta básicamente, y alguna de composición. Estaba absolutamente*

---

<sup>1</sup> András Adorján, nacido en Budapest, importante flautista miembro del Bach Collegium en Múnich

*comprometido aquí con actividad profesional muy interesante pero demasiado intensa, y lo dejé todo para ir a empezar los estudios de cero otra vez en los EEUU.*

*Los estudios los he hecho dos veces: una aquí, muy completa, porque en aquellos momentos en el Conservatorio de Barcelona la parte de orquestación, de fuga, de composición, de contrapunto, estaba muy bien. Te lo enseñaban muy bien, había unos maestros extraordinarios, muy estrictos, pero si pasabas por aquello aprendías de composición, era muy importante. Me fui a EEUU a empezar todo de nuevo, en dos años, tuve que empezar a hacer otra vez la fuga, tuve que empezar contrapunto, y teoría de la música, además de hacer estudios de flauta (porque yo entré como flautista, es lo que tenía más a mano, más carrera). Enseguida vi que como flautista lo hacía bien, pero había gente que también tocaba muy bien y que hasta me superaba. Y lo vi muy claro, lo vi clarísimo. Con la flauta ya había llegado a ser solista de aquí y de allá, pero me veía que con la composición les daba cincuenta vueltas a todos mis compañeros de clase. ¿Por qué?, pues porque tenía más experiencia al componer. En cambio con la flauta, yo lo hacía bien, sí, pero había gente que me podía superar, sobre todo técnicamente. En los EEUU son muy buenos técnicamente.*

*El maestro ponía una presión grande en todos los estudiantes. La gente no lo pasaba bien, recuerdo que la clase de técnica consistía en tocar escalas dificilísimas y rápidas con metrónomo, “ahora empiezas tú, ahora medio tono más alto tú, la otra, el otro, el otro”, y yo me ponía un poco nervioso, quizá alguna cosa no me salía, pero la otra chica de al lado lo hacía pero perfecto. Y yo estudiaba muchísimo y no me salía perfecto. Entonces lo vi clarísimo.*

E.A. ¿En qué lugar de EEUU?

S.B. *Esto fue en Florida State University. Había un maestro de flauta muy bueno, que ya ha muerto, que se llamaba Charles DeLaney. Fantástico. Él tenía la fama de que todos los estudiantes que salían de allá encontraban trabajo seguro. Les ponía una presión impresionante.*

*Pese a eso, yo lo vi clarísimo y me fue muy bien. Pude ser el asistente de la Orquesta de la Universidad, después de pasar, esto me motivó muchísimo, el hecho de poder dirigir algunas cosas con la Orquesta de la Universidad, de poder estrenar obras mías y dirigir las yo... Eso en aquellos tiempos aquí en España sería imposible. Absolutamente imposible. Ahora quizás es más posible, pero en aquellos tiempos, que te dejaran dirigir obras tuyas de formato orquesta de cuerda, vientos...*

*Me acuerdo que nada más llegar, en el año 85, el profesor de Chamber Winds, que tenía una agrupación de doble quinteto de viento, más trompeta, y percusión, o sea, una formación bastante interesante, me dijo: “si haces una obra para nosotros, te la estrenaremos y la dirigirás tú”. Yo tenía ya 25 años y, ¡qué motivación, fantástico! Hice una obra que tuvo un impacto muy grande, gustó muchísimo, se repitió y la tienen en repertorio, por lo que se ha tocado bastante: la “Sinfonietta de Cámara”. Tiene dos clarinetes, y es una obra, digamos, entre música de cámara y música orquestal, pero que al oírla parece una orquesta grandiosa (y solamente hay dos de cada de viento, un trompeta, un trombón, tuba y un percusionista, que hace muchas cosas, muchos efectos.)*

*¿Por qué me he enrollado tanto? Porque fue muy importante al llegar ver que en flauta estaba bien, pero había gente que me podía superar. En composición no tenía rivales, la*

*gente estaba mucho menos preparada que yo, y me sentía muy fuerte. En la dirección de orquesta me veía también muy capaz porque tenía un “background” de haber escuchado mucha música. Recuerdo que había una clase que se llamaba Symphonic Literature, y el primer día al entrar en la clase el maestro dijo: “A ver, vamos a hacer una prueba, a ver quién sabe diez ejemplos musicales de obras sinfónicas de repertorio, a ver si sabéis qué compositor y qué obra es” Y yo, en la primera clase, las cogí todas menos una. El maestro me dijo: “por favor, drop the class –deja la clase- tú esta clase no la necesitas para nada”, y le dije “no, no, me voy a quedar en clase porque tengo otros créditos que son muy difíciles”, todo esto en inglés, que yo el inglés no lo dominaba tampoco demasiado... ¿Por qué te he dicho todo esto? Porque es importante llegar a una Universidad de este tipo y poder compararse y saber dónde se está, esto es lo importante.*

E.A. ¿si tuviera que destacar algo muy concreto en Norteamérica de la composición e interpretación, qué sería?

S.B. *Sí, hay una cosa muy concreta. Aquí (por Barcelona) tuve una formación muy teórica, muy buena, y allá tuve una formación práctica muy buena. En cuanto a la teoría, allí hice lo mismo que aquí pero mucho más por encima. Sin embargo, aquí la práctica era muy mala porque no había posibilidades.*

E.A. Volvemos a Cataluña. En su catálogo aparecen varias obras escritas para instrumentos tradicionales de Cataluña...

S.B. *La Copla, sí, es algo que he hecho siempre.*

E.A. ¿Cuál es el papel que ha tenido esto?

S.B. *Bueno, la Copla es una agrupación muy sentida, muy de casa. Yo siempre he dicho que es una obligación como catalán componer para la Copla, porque son instrumentos muy bonitos, y que suenan muy bien, es un grupo instrumental que tiene impacto. Y, si sabes escribir, pues puedes sacarle una sonoridad bastante orquestal. He compuesto bastantes sardanas y mucha música para Copla. Alguna por encargo y otra no. Es una instrumentación que ayuda mucho, que tiene muchas posibilidades, y además me encanta. Además yo soy de l’Empordanet y mi madre es de la parte del norte de Cataluña, una parte que tiene mucha tradición de coplas. Desde pequeño siempre he escuchado mucha música de sardanas, en la calle, en la plaza, o sea, lo tengo dentro.*

E.A. ¿Y alguna vez influye este tipo de música en la composición?

S.B. *Sí, siempre digo que mi música suena muy mediterránea, suena muy mediterránea porque somos un país que tenemos mucha luz. Hay una alegría que no existe por ejemplo si vas a Alemania, al norte. En Coruña también, la gente hace una vida mucho más al aire libre, ¿no?. Y después, los ritmos, también me he preocupado bastante del folclore catalán, de buscar unos ritmos, unas melodías, unos giros... Esto se nota mucho sobre todo en el repertorio que tengo de música Rapsodias Catalanas, música para Copla, Música mediterránea... Esto es un estilo, pero después tengo el estilo digamos más internacional como en la “Sonata” de clarinete, en mis Sinfonías, etc. Esto es otra cosa.*

E.A. ¿Y dentro de el catálogo para clarinete o para viento?

S.B. *No, es más bien internacional. De todas formas también tengo una obra que se llama "Prada 1950", que fue un encargo del festival de Prade, en Francia, para conmemorar el 50 aniversario de la creación del festival que creó Pau Casals. Hice un homenaje a Pau Casals, una obra que hay clarinete, y hay todo un vestido de influencias catalanas, melodías... Es para quinteto de cuerda, flauta y clarinete. Con las cuerdas dobladas, es decir, una pequeña orquesta de cuerda, queda una obra bastante más orquestal.*

E.A. Actualmente divide su tiempo como director de diferentes formaciones, tanto aquí como en EEUU, como...

S.B. *Israel, también mucho en Israel.*

E.A. Y también es docente aquí en Cataluña.

S.B. *Sí, he estado enseñando en la Escuela Superior de Música de Cataluña durante siete años y aún enseño, he pedido una excedencia, pero seguramente que el año que viene volveré.*

E.A. Dirigir enseñar y componer. Entonces, actualmente, ¿cómo compagina todo eso, cómo lo consigue, cuál es la relación que hay entre las facetas?

S.B. *No es fácil. Pero de todas formas, me va muy bien. Soy una persona muy atípica, lo digo porque normalmente lo que hace el director de orquesta es dirigir la orquesta y cuando acaba se dedica hacer sus contactos. Trabajar para conseguir cosas, ir a conciertos para conseguir contactos... Esto no lo he hecho nunca. Jamás, no me ha gustado y no es mi manera de ser. A mí me va muy bien el hecho de ensayar, de tener hacer mi actividad como director de orquesta y después, por la tarde, sumergirme en mí mismo, y a componer. Me va perfecto. Es el día que hace que me sienta muy bien: por la mañana, dirección, por la tarde, composición. Perfecto.*

*A veces, si tengo ensayos no puedo hacerlo, tengo que dedicar el día entero a dirigir. La composición es un mundo interior, la dirección un mundo exterior, comunicativo con los músicos, con la audiencia.*

E.A. Y una cosa seguro que beneficia a la otra, en el día a día...

S.B. *Por supuesto, y no sabes lo que aprendes a dirigir conociendo bien la composición y viceversa, lo que aprendes a componer cuando ya has asimilado las obras de los grandes maestros, es impresionante. Los grandes maestros son los grandes compositores. Si tú quieres aprender a orquestar y a componer, hay que analizar los que más te gusten: Beethoven, Debussy, Ravel, todos los grandes compositores. Cuando tienes que dirigir una obra de Ravel o de Shostakovich la tienes que analizar al detalle, y cuando analizas aprendes mucho para después componer. Eso no quiere decir que después, cuando compongas, lo hagas igual que aquellos, no, pero sí se aprenden muchas cosas, muchas técnicas. Por ejemplo, un momento de algún compositor en el que me gusta cómo suena la orquesta, yo cojo ese modelo más o menos, y con mi estética. Se aprende muchísimo.*

E.A. Pasamos ahora a la parte en la que le voy a hacer varias preguntas más referentes a su obra, a su catálogo. Dentro de este catálogo que es muy grande y abarca mucho estilos, muchos géneros, también tiene una parte muy importante para vientos, ¿no?

S.B. *Sí, me encantan los vientos.*

E.A. ¿Quién considera que es su mayor influencia para escribir para vientos?

S.B. *Primero mi padre, por ser flautista, pero también porque me gustan las bandas. Hay a quien no, pero a mí me encanta la banda, tanto como la orquesta, y esto es muy importante. Yo me fui a Florida State a estudiar porque conocí, cuando estaba aquí de "Sabbatical" a un profesor de Chamber Winds, Carl Bjerregaard, que fue la persona que me dijo "¿quieres venir a EEUU? Pues te voy a dar una beca, tranquilo". Él estaba aquí, por toda Europa, buscando música para vientos, solamente para vientos, para la combinación de doble quinteto de viento más trompeta y un poco de percusión. Pasó por Barcelona, y la banda de Barcelona me estaba ensayando una obra mía. Cuando llegué a la universidad americana me encargaron esta obra para vientos (la Sinfonietta de Cámara).*

*Conozco mucho los vientos... Además, tienen una ventaja muy importante que supera a las cuerdas. Las cuerdas son insustituibles, son fantásticas, me gustan mucho las cuerdas también, pero es que me gustan todos los instrumentos, por igual todos. Las cuerdas te dan un vibrato, una fuerza que no tienen los vientos. Pero los vientos tienen una cosa muy importante: que leen más rápido y tienen unos resultados más efectistas a más corto plazo. En una orquesta, tú puedes ensayar, y el primer ensayo ir fatal. El segundo un poco mejor, el tercero empieza a sonar un poco... porque claro, las cuerdas necesitan conocerte, cómo pasar los arcos, dónde encontrar las distancias con los dedos... con esto pasa tiempo, y en los vientos, ensayando la banda, es todo mucho más fácil, mucho más directo, mucho más rápido el resultado. Yo con las orquestas lo que hago normalmente es esto: el primer día leo. Sale muy mal. Leo. Todo. Segundo, cuerda sola. Los vientos que descansan. Además, si no están no hablan y puedes trabajar mucho más con las cuerdas, que es lo que te interesa, trabajar la cuerda sola. Al menos le dedico una hora y media a cuerda sola.*

*Pero te digo esto, los vientos me gustan mucho, porque si sabes buscar las formas de orquestar hay muchas posibilidades tímbricas y efectos que funcionan muy bien y son muy efectistas. La cuerda es muy bonita pero es siempre la misma sonoridad, el mismo timbre. En los vientos hay una riqueza tímbrica absolutamente increíble.*

E.A. Las obras con mayor protagonismo del clarinete, digamos casi exclusivas del clarinete, que son la Sonata, la Pieza y el Cuarteto, son piezas muy diferentes también y que son compuestas en un margen muy grande de treinta años más o menos.

¿Hay algún clarinetista concreto que lo haya inspirado a alguna obra?

S.B. *No, no especialmente. La Sonata de Clarinete, la hice más bien para tocarla yo con el piano y mi cuñado, que es clarinetista, y también para tocarla en EEUU con el profesor de clarinete, que me preguntó si tenía alguna obra con piano, y ahí me dije que podría hacerla.*

*Me gusta mucho el género Sonata. Tengo sonatas para casi todos los instrumentos, de viento y de cuerda. Me gusta mucho porque veo que es muy potente. Es un buen dúo, el piano tiene un gran protagonismo, y suena muy temperado muy bien; el instrumento se luce mucho, y puedes establecer una gran comunicación y contraste con sólo dos personas.*

E.A. ¿Cuáles son las cualidades que destacaría concretamente en el clarinete?

S.B. *El clarinete me gusta muchísimo, es un instrumento muy completo, no hay limitaciones, todo funciona, todo es posible en el clarinete, aunque claro, hay cosas que vienen mejor que otras. Por eso yo, siempre que hago una sonata, siempre, cualquier sonata que haga, hablo con el instrumentista que tenga a mano, y le digo: “dale un repaso y por favor, si hay un pasaje que viene muy mal, o un poco mal, dímelo, porque lo cambiamos, cambio una nota y ya está”... a veces cambiando una nota o una articulación, el pasaje pasa de ser imposible a ser fácil. Por eso siempre lo he pedido, y he tenido la suerte de que me lo han dicho. Con toda honestidad. Creo que es importante.*

*El clarinete es un instrumento que tiene mucha extensión, muchas posibilidades técnicas... además tiene una cosa muy importante que no tienen los otros instrumentos: no hay “vibrato”. Y esto, sobre todo para la orquesta, es muy importante: tener un instrumento de viento, que haga un sonido absolutamente plano. Si escribes un solo para oboe, flauta o fagot sabes que van a vibrar, en cambio el clarinete sabes que no. Y para una cosa más estática, la sonoridad del clarinete va muy bien. ¿Qué más del clarinete? Bueno, es que hay tantas posibilidades dinámicas, es tan impresionante lo que se puede hacer... desde el más increíble “pianisísimo” a un “forte” potente, es decir, tiene una amplitud dinámica impresionante. Y, como digo, no hay limitaciones técnicas, y la extensión del instrumento es tan grande que bueno, no la supera ningún otro instrumento. Me parece que no hay ningún instrumento que supere al clarinete, al menos de viento. Son tres octavas y media, o cuatro.*

E.A. Sí, incluso cuatro, depende mucho del clarinetista.

S.B. *Incluso cuatro, es increíble...*

E.A. Cronológicamente la primera obra de estas tres es el Cuarteto...

S.B. *El Cuarteto, año 81. Era muy joven. Esto lo hice para el cuarteto holandés de Henri Bok. Me encargó una obra para saxofones, porque él tocaba además el saxofón, y luego me dijo “pues también tengo un cuarteto de clarinetes” y fue cuando lo compuse.*

E.A. Y de esta formación de cuarteto de clarinetes, a la hora de componer para él, ¿qué detalle destacarías?

*Es una obra que compuse cuando estaba haciendo la “mili”, y estaba estudiando composición con el señor Montsalvatge. Me fue muy bien porque tenía que hacer una obra para música de cámara, de vientos, y yo escogí esta porque tenía el encargo del cuarteto de Henri Bok. Y también había en Barcelona un cuarteto de clarinetes en aquellos momentos que me pidió una obra. O sea, todo fue muy rodado. Son Cinco Piezas Breves. Recuerdo que el Vals Burlesco lo hice en una semana, que para mí en aquellos tiempos era bastante rápido, en una semana hacer un movimiento para enseñarle al maestro, todo un movimiento... tuve que trabajar bastante. Me acuerdo de eso, de que ese movimiento lo hice en una semana. Es más bien una obra de juventud. Después la revisé un poco, sobre todo el último movimiento.*

E.A. La siguiente sería la Sonata para clarinete y piano...

S.B. *Esta es una obra más contundente. Esta obra la hice en el 88, me acuerdo que cuando me acababa de cambiar de Florida a Portland, Oregon, porque había conseguido la plaza como maestro de la Universidad, surgió esto, que el maestro (profesor de clarinete de la*

*Universidad) me pidió esta sonata, y a mí como ya me gustaba hacer sonatas, pues de ahí surgió esta Sonata para clarinete, que ha tenido una vida muy buena, es una de mis obras más tocadas.*

E.A. Sí, yo le puedo decir que en la comunidad del clarinete ya conozco a gente de varios países que la ha tocado o la conoce.

S.B. *Esto es difícil, hoy en día, que un compositor llegue a que se toque su Sonata bastante...*

E.A. Precisamente, en la ESMAE de Oporto, donde yo estudio, hay dos alumnos procedentes Polonia que estudian aquí mediante el “Erasmus”, y conocen la Sonata, que se suele tocar allí en su conservatorio.

S.B. *¡También en Polonia! Bueno, esto me da mucha alegría. Estas son las satisfacciones de la composición. Porque lo cierto es que la composición me da poco dinero. Apenas me daría para vivir. Con la dirección gano mucho más. Parece mentira, porque yo dedico mucho más tiempo a la composición que a la dirección (aunque también para dirigir de memoria pues hay que estudiar muchísimo), pero no te imaginas las horas que paso para conseguir acabar bien una composición. Y además también está el tiempo de hacer las partes y demás, mucho tiempo. Estas cosas no se valoran lo suficiente.*

E.A. Se puede decir que la dirección es lo que vende...

S.B. *Sí. En cambio, la composición es una cosa que te da muchas satisfacciones, y además una cosa muy importante: si algo quedará de mí serán las composiciones. De mí como director casi nadie se va a acordar, pero las composiciones quedan.*

E.A. Volviendo a la Sonata, ¿hay alguna Sonata para clarinete que le haya llamado la atención, que le haya influido?

S.B. *Quizás sí, la Sonata de Poulenc. Tanto la de flauta como la de clarinete, son obras muy buenas, están muy conseguidas. Aunque no quieras siempre hay un poco de esta influencia. Es un modelo muy típico... sin embargo la Sonata de Clarinete tiene una peculiaridad: el segundo y tercer movimiento son dos en uno.*

E.A. Se puede considerar como el mismo o como dos, ¿cierto?

S.B. *Yo lo he escrito como el mismo, pero de hecho son dos. Sin embargo el material deriva todo del recitativo del principio. Tanto el principio del “tercer movimiento” como la parte central del mismo, donde son las mismas armonías pero desglosadas. Es por esto que tiene una forma un poco inusual. Creo que después de hacer el primer movimiento, que es bastante complejo y contundente con su forma sonata, quería un segundo movimiento muy relajado. Me encanta la sonoridad del clarinete solo, sin “vibrato” y contemplativo. La parte del piano del recitativo es facilísima, se puede leer a vista. El clarinete es muy difícil porque se pasa del registro grave al agudo, hay que igualar todo en “pianissimo”.*

E.A. Para mí es lo más difícil y delicado de la Sonata, sin duda.

S.B. *Tocarlo debe ser difícil ¿no? Está bien, me gusta conocer estos detalles, para futuros trabajos. De hecho, tengo pendiente algo que todavía no he compuesto pero lo voy a hacer seguro: el Concierto de Clarinete.*

E.A. ¡Se lo iba a preguntar!

S.B. *Sí, tiene que llegar. Ya he tenido diversas ofertas, pero espero encontrar una que sea verdaderamente buena, motivadora para hacer el Concierto. No sé, un estreno en una ciudad importante con un clarinetista de renombre, pudiendo dirigir yo, etc.*

E.A. Sería estupendo. Volviendo a las tres obras que nos ocupaban, quedaría la pieza para clarinete solo, “Clar i Net”. Al ser una obra de encargo para un concurso, parece que cambia un poco la forma de escribir, el lenguaje, que es menos usual, ¿cierto?

S.B. *La verdad es que no me gustan las obras de instrumento solo monódico. No me gustan, siempre he sido muy reticente a hacerlas. Pero últimamente me han encargado también algo para flauta sola, lo he hecho y ha tenido mucho éxito. Pues fantástico, son cosas que se hacen muy rápidamente, no es difícil.*

E.A. En este caso, es una forma de escritura con muchos efectos contemporáneos, supongo que por el hecho de ser para un concurso, para demostrar diferentes habilidades...

S.B. *Sí, claro. No sé si funcionan todos, tengo dudas con esta obra... Hay una parte para cantar, hay gente que no puede hacerlo, no lo encuentra. Al ser una obra de clarinete solo hay que buscar algún aliciente para que no quede aburrido. El reto fue ese, buscar algo que sea interesante en efectos, pero coherente.*

E.A. Pero se podría decir que no se siente en su ambiente componiendo así...

S.B. *No, no. Yo soy una persona de grandes orquestas, de grandes obras, que tengan efecto, mucha armonía, cuerpo. Recuerdo que esta obra la hice en una semana. No es que sea tan fácil, pero solamente hay que dominar una voz.*

E.A. Quería repasar brevemente el resto de sus composiciones de cámara con clarinete. Ha escrito tres quintetos de viento...

S.B. *Sí, que serían cuatro con el “Sax Quintet Vent”, en el que sustituí el clarinete por el saxofón, pero que se puede tocar también con el clarinete. Recientemente hice una transcripción de esta obra, mi opus 15, para clarinete más requinto, saxofón, oboe, fagot y clarinete bajo. Se llama Reed Quintet. Es una obra bonita, para ser de juventud.*

E.A. ¿Y qué destacaría del quinteto de viento, a la hora de componer?

S.B. *El quinteto de viento es una formación que siempre me ha gustado mucho, porque mi padre ha tocado toda la vida en uno. ¡Aún toca! Ochenta y un años y todavía toca, sigue con el quinteto de viento, haciendo conciertos en algunos pueblos. El quinteto me gusta porque es una formación compacta. La trompa hay que tratarla especialmente bien, porque es el único instrumento de metal, pero puede funcionar. ¿Qué tiene el quinteto de viento? Tiene una riqueza tímbrica impresionante, que no tiene el cuarteto de cuerda, que es fantástico, pero*

*bueno, sólo son cuerdas y su timbre. En el quinteto de viento tienes cinco sonoridades diferentísimas que puedes combinar de una forma impresionante.*

*El último que he hecho es el “Essentiae Vitae”, una obra que me gusta mucho. Tiene muchos efectos, trata sobre los elementos tierra, aire, fuego... es una obra que se toca bastante y es interesante. Hay una grabación de miembros de la orquesta de Barcelona muy conseguida.*

E.A. También tiene dos obras que combinan instrumento de viento y percusión, la de flauta y vibráfono/marimba y otra para fagot y percusión, que a su vez están arregladas por usted mismo para clarinete.

S.B. *Sí, para la de flauta y marimba, “Fantasia Contrastant”, me pidió el arreglo Josep Fuster, que tenía que hacer un concierto. Queda muy bien con el clarinete. Aunque sea original para flauta, el clarinete le da más uniformidad. Evidentemente me gusta mucho la flauta porque es mi instrumento, pero quizá el clarinete le da una fuerza mayor. La flauta en el grave no tiene la fuerza del clarinete, por mucho que se quiera.*

E.A. Y la otra, que es “Diàlegs Subtils” para fagot y percusión, arreglada para clarinete bajo...

S.B. *Sí, en este caso me lo pidió el editor Clivis, para darle mayor salida a la obra. Es la misma tesitura y funciona bien.*

E.A. Entonces, ¿diría que ambos aún siendo arreglos, funcionan igualmente muy bien para clarinete?

S.B. *Sí, bueno, es que el clarinete es un instrumento que funciona bien para todo. Es muy versátil.*

E.A. También ha compuesto una obra para la formación de trío de violín, clarinete y piano.

S.B. *Sí, “Simetries”, también es una obra que hice cuando estaba en la “mili”. Es una obra de juventud, con ella gané el Premio de Juventudes Musicales de Barcelona.*

E.A. Quería preguntarle acerca de esta formación porque es un poco particular, a mí me llama especialmente. Hasta el siglo XX no fue cuando se consolidó, con Bartok, Stravinsky, Milhaud.... Entonces, ¿qué le parece, que opinión tiene de estas obras, de este conjunto?

S.B. *Está bien, tiene la particularidad de tener un instrumento de cuerda, uno de viento y uno de percusión, y esto le da mucho juego. Me gusta, en mi caso es una obra que hice básicamente para presentar al concurso, y gané o sea que me fue perfectamente bien. Era muy joven, jovencísimo, esto es el opus 22, me parece... esto es del año 79, o sea que ha llovido ya...*

*El nombre de la pieza habla de la estructura: “Simetries”, simétrica, o sea, tiene un espejo de forma. Quizá está escrita más cerebralmente que de corazón, pero también es muy efectiva y funciona, me acuerdo que siempre que se ha tocado, la gente ha dicho que la comprendía muy bien. Y es corta, es una obra de unos 10 minutos.*

E.A. Perfecto... luego hay una obra que a mí me parece muy particular en cuanto a la formación, que es la “Suite a Tres” para flauta, oboe y clarinete...

S.B. *Sí, es original para tres flautas, pero funciona muy bien también para flauta oboe y clarinete.*

E.A. ¿Qué le llevó a hacer este arreglo?

S.B. *Fue para un disco, en el que tocaba mi padre y en el que registraron toda mi música hasta la fecha, el primer quinteto de viento, que se llama “Emfasi”, énfasis, después el segundo, el “Sax Quintet Vent”; me faltaba una obra e hice esta. E hicieron todo un disco de obras mías. Pero el disco es de aquellos años, de aquellos tiempos, esto es del año 78, o sea, estamos hablando de hace muchos años. Como tenía esta obra para tres flautas, pensé que podría funcionar muy bien para flauta, oboe y clarinete, y lo hace. Es una Suite, de seis movimientos cortos.*

E.A. ¿Alguna obra más con clarinete que considere relevante y no hayamos nombrado?

S.B. *Sí, el “Sextet Mixt”, es muy buena, te va a gustar. Tiene un impacto grandioso, es una obra muy compacta, y además, de diez minutos solamente, pero tiene la percusión, flauta, clarinete, violín, chelo, piano. Es decir, tiene una fuerza bestial. Dos de cuerda, dos de viento y dos de percusión, esto lo combino muy bien dentro del sexteto, hay muchos bloques sonoros de este tipo. Es del año 1992, creo. Mi opus 52.*

E.A. Usted tiene, como dijimos antes, un catálogo extenso y variado. ¿Cuál es su ritmo de trabajo?

*A ver, es una pregunta que me han hecho mucho: “¿cómo puedes compaginar toda la actividad que llevas como director de orquesta y componer?” Me decía Ros-Marbà, “no sé cómo lo haces, chico, no lo sé, ¿cómo lo puedes hacer?”. Diriges por aquí y por allá y encima compones, has compuesto no sé cuántas, obras...” a él le hubiera gustado componer más y tiene talento para ello.*

*Hay que buscar mucho los tiempos perdidos, yo compongo mucho en ellos, por ejemplo si tengo media horita libre me pongo al piano y al ordenador, y a ver qué sale. Y alguna cosa siempre sale. Tres compases, cuatro compases, a veces compases muy malos, hay días... Pero si sale alguna cosa que puedes aprovechar, pues ya tienes algo. Y después, también mucho trabajo intenso de pensar, porque yo estoy mucho tiempo en aeropuertos. Y en el avión, y cuando viajo, en hoteles, a veces tengo piano, a veces no, pero me concentro y voy avanzando.*

*Es una experiencia muy, muy interior, muy reconfortante, te encuentras a ti mismo, eres tú que sacas tu voz. Cuando consigues algo que te gusta, es una cosa que no tiene precio, tiene un valor inmenso, se pasa muy bien, es como una droga.*

E.A. Cuando está componiendo algo, ¿tiene la cabeza siempre pensando en la misma pieza?

S.B. *Sí, y siempre lo digo a los estudiantes, que a veces se quejan de que tienen muchas cosas o no tienen bien la cabeza para componer. Yo les digo que si quieren componer tienen que estar pensando en la obra en todos los momentos de la vida, a cualquier hora del día, antes*

*de ir a dormir, al levantarse, hay que estar obsesionado y encima de la obra, si no, no la acabas. Ahora, si estás concentrado en ello, sí. La gente piensa que soy un compositor muy rápido, pero al contrario, soy un compositor muy lento. Ahora, lento pero consistente. No pasa semana que no haga alguna cosa, a veces solamente dos compases, pero da igual, la obra avanza. Hay algo que también es importante: si no estás inspirado para componer, hay otras cosas que se pueden hacer, como las partes individuales, que consume mucho tiempo. Si compones una obra para orquesta, ¡después tienes que hacer las partes! A parte tienen que estar bien hechas: los giros de página, los guiones, etc. A esto los ingleses lo llaman “busy work”.*

E.A. Muy bien. Para ir cerrando la entrevista, quería que me hablara un poco de lo que tiene en mente ahora, próximos proyectos, ya me dijo lo del concierto de clarinete...

S.B. *Próximos proyectos... he hecho un concierto para “piccolo”, para flautín. ¿Qué más...? Óperas, no creo que salgan, estoy muy desanimado con la ópera, yo necesito una motivación para componer. Necesito un encargo y sobre todo, un estreno, más que un encargo, más que el dinero, necesito un estreno que me ilusione; y para las óperas, tengo que hacer la ópera, tengo que conseguir un buen libreto, muchas cosas, y después, al acabar la ópera, que ya es un trabajo impresionante, tendría que ir a vender la ópera, que es lo que más me fastidia. Vender la ópera a ver si te la programan en un teatro o el otro.*

E.A. Y como director, ¿algún proyecto nuevo?

S.B. *¿Cómo director? Bueno, nuevo no, pero voy a Israel en noviembre otra vez, y continúo con mis orquestas: EEUU, en Palma de Mallorca ya acabo el mes de junio. Con la Banda de Barcelona sí hay un proyecto de grabar música mía. Toda mi producción para banda, lo grabaremos en el mes de junio. También saldrá ahora dentro de poco la integral de mi obra para piano, un disco compacto de música de piano, sólo de Salvador Brotons. y después saldrá... grabaremos con la Banda de Barcelona en el mes de junio, toda mi obra para banda. Este domingo tocaremos la “6º Sinfonía” que estamos ensayando precisamente esta semana y es una de las obras que grabaremos. Es un proyecto interesante.*

E.A. ¿Cómo surge la idea de la editorial?

S.B. *Buena pregunta. La idea fue de mi mujer. Se dio cuenta de que obras como la “Sonata” para clarinete se están tocando muchísimo pero que nosotros no recibimos casi nada, y que muchas editoriales quieren hacer negocio con mi música, sobre todo las obras de orquesta que son de alquiler, del que recibo muy poco, un diez o un quince por ciento. Una miseria. Pero lo más importante que me dijo mi mujer es que al tener una editorial propia, puedes hacer lo que quieras con tu obra. Por ejemplo si me llaman de una orquesta desde Portugal o desde A Coruña, y me dicen que quieren hacer una obra mía pero no pueden pagar el alquiler, yo les contesto lo que quiera, que paguen sólo el envío y toquen la obra por ejemplo. Esta flexibilidad hay editoriales que no la quieren, porque hay que pagar para tocar la música. Claro, esto sería lo ideal, pero la cuestión es que en la práctica lo que se hace es, en vez de tocar Brotons se toca Beethoven gratis, que además es más popular, y el que te fastidias eres tú. Entonces, me gusta tener la flexibilidad de poder negociar lo que se paga o lo que no. Mi obra no va a dejar de ser tocada porque no haya dinero.*

*En fin, que gustó mucho la idea. Estoy trabajando en ello con mi cuñado, que se ha involucrado mucho, es una persona muy trabajadora. Además, para la difusión de mi obra es*

*importante, pero también editamos obras de otros compositores, que está bien, porque da a la editorial más prestigio, y bueno, estamos haciendo algunas cosas bastante interesantes. Pero yo no llevo todo esto, solamente mis obras...*

*Y otra cosa importante, yo daba todo hecho a las otras editoriales, y ellos cobraban la mayor parte. Anteriormente tenía sentido porque yo lo entregaba hecho a mano ellos hacían la maqueta, la edición, se gastaban tiempo y dinero importantes. Ahora ya no funciona así, el compositor es el que ya da todo hecho. Por tanto, la editorial debería ser flexible. Por esto también mi mujer vio claro que teníamos que crear una editorial.*

E.A. Perfecto. Creo que la entrevista puede quedar aquí, ahora me gustaría hacerle alguna pregunta más técnica sobre sus obras. Muchas gracias.

S.B. *Bueno, estoy muy interesado en este trabajo, especialmente en lo que dices sobre la Sonata. Me interesa mucho las dificultades técnicas o de concepción de la obra y la forma en que ella ha crecido en ti...*

*Acaba la entrevista y continuamos hablando aspectos técnicos de las obras.*

Anexo 2: Partituras (1)

# CINC PETITES PECES

## CINCO PEQUEÑAS PIEZAS

### FIVE LITTLE PIECES

Per a Quartet de Clarinets  
Para Cuarteto de Clarinetes  
For Clarinet Quartet

Op. 27

# Salvador Brotons



Apartat de Correus 37  
08190 St. Cugat del Vallès

Tel.: 93-6743174  
Fax: 93-6754672

<http://www.brotonsmercadal.com>  
E-mail: [editorial@brotonsmercadal.com](mailto:editorial@brotonsmercadal.com)

# I-Intrada

Score in C

Molto Largo  $\text{♩} = 76$

1

Clar. picc. *pp*

Clar.2 *pp*

Clar.3 *pp*

Cl.Basso *pp*

4

*mf* *mp* *mp* *mp*

poco rall.

a tempo

*pp* *pp* *pp* *pp*

7

poco rall.

*mf* *mp* *mp* *mp*

*pp* *pp* *pp* *pp*

© by Salvador Brotons Soler  
Edició autoritzada per a tots els països a  
Brotons & Mercadal Edicions Musicals, S. L. (Sant Cugat del Vallès)



quasi attacca

# II-Impromptu

Vivace ♩ = 152

10

*ff* 3  
*ff* 3  
*ff*  
*p leggiero*

13

*p*  
*pp staccatissimo*  
*f* 3  
*mp*  
*pp staccatissimo*  
*pp leggerissimo*

16

*mf*  
*pp staccatissimo*  
*f* 3  
*f* 3  
*pp*  
*f* 3

19

*ff marcato e secco*

*ff marcato e secco*

*ff marcato e secco*

*ff marcato e secco*

*p*

*p*

*p*

*p sub.*

22

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*p*

*p*

*p ben articolato*

26

*p ma marcato*

*p ma marcato*

30

*p*

*ben articolato*

*p*

*ben articolato*

*p*

33

*f*

*f*

*f*

*mf*

*ff*

*ff*

*ff*

36

*molto diminuendo*

*molto diminuendo*

*p*

*p*

39

ff *f* *mf* *ff*

42

*ff*

44

*f* *ff* *ff* *ff* *sempre leggero* *ff* *sempre leggero*

47

ff

ff

ff

50

ff

ff

52

sempre ff

ff

ff

sempre ff

55

*mf* *pp*

*mf* *pp*

58

*pp e staccatissimo*

*pp e staccatissimo*

*pp* *pp*

*pp ancora*

61

*cresc. poco a poco*

*mf cresc.*

64

*ff marcato e secco*

*ff marcato e secco*

*ff marcato e secco*

*ff marcato e secco*

67

*p*

*ff*

*p*

*ff*

*p*

*ff*

*p sub.*

*ff*

70

*molto dim.*

*pp*

*molto dim.*

*pp*

*molto dim.*

*pp*

*pp*

Musical score for measures 73-75. The score consists of four staves. The first staff (treble clef) begins with a *p cresc.* dynamic and transitions to *f* by measure 75. The second staff (treble clef) starts with *pp* and moves to *mf* by measure 75. The third staff (treble clef) starts with *pp* and moves to *f* by measure 75. The fourth staff (bass clef) starts with *pp* and moves to *f* by measure 75. The time signature changes from 7/8 to 3/4 between measures 73 and 74.

Musical score for measures 76-78. The score consists of four staves. Measures 76-78 feature a complex texture with triplets and accents. The first three staves (treble clefs) are marked *ff marcato* with triplet markings. The fourth staff (bass clef) is marked *ff* at the beginning of measure 78.

Musical score for measures 79-81. The score consists of four staves. Measures 79-81 feature a complex texture with triplets and accents. The first three staves (treble clefs) are marked *ff* with triplet markings. The fourth staff (bass clef) is marked *ff* with triplet markings. There are also *pp* markings in the second and third staves in measure 81.

# III-Serenata

Lento calmo  $\text{♩} = 40$   
(Clarinet)

1

Cl. I *p dolce e espr.*

Cl. II *pp armonioso*

Cl. III *pp armonioso*

Cl. Bas. *pp espress.*

4

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

7

*p*

*pp*

*pp*

*pp*

10

*pp* *mp* *p* *p espress.* *p espress.* *pp*

Poco animando

13

*pp sub.* *p espress.* *pp* *mf cresc.* *p* *p espress.*

allargando molto

15

*crescendo* *in rilievo* *f* *ff tenso* *f* *ff tenso* *ff* *tenso* *ff* *tenso*

**Largamente** **rallentando molto** **(breve)**

*ff mp pp*

*ff mp pp*

*ff mp pp p*

*ff ampio e molto espress. diminuendo pp*

**Tempo I**

*pp sotto voce alla fine*

*pp sotto voce alla fine*

*pp sotto voce alla fine*

*p espress.*

**molto rall** **Più Lento**

*pp*

*pp*

*pp*

*diminuendo pp*

# IV-Vals burlesco

Allegretto  $\text{♩} = 66$

1

Cl. Pic.

Cl. 2

Cl. 3

Cl. Bas.

*p staccatissimo*

*pp*

6

(Clar. Piccolo)

*p grazioso*

*pp sempre*

12

17

*f* *mf* *pp*  
*mf* *p* *ff* *p*  
*mf* *p* *ff* *p*  
*mf* *pp* *mf* *pp*

22

*pp*  
*f* *pp* *pp*  
*f* *p* *pp*  
*mf* *pp* *p in rilievo*

28

*mf*  
*pp* *cresc. 3*  
*p* *cresc. 3*  
*pp*

33

*ff marcato*

*ff marcato*

*ff marcato*

*ff*

*ff marcato e separate*

38

*ff strepitoso*

*sempre secche*

*ff strepitoso*

*sempre secche*

*ff strepitoso*

*sempre secche*

*ff*

45

*p*

*ff*

*p*

*ff*

*p*

*ff*

*ff marcato*

51

*p*  
*p*  
*p*  
*ff marcato*

56

*pp*  
*pp*  
*pp*

61

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

66

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

70

*ff*

76

*f*

*mp*

*mp*

*pp*

*pp*

*p* *grazioso*

*pp*

82

*sempre pp*

*p*

*pp*

*pp*

*pp*

87

*f*

*pp*

*mf*

*mf*

*mf*

*pp*

92

*f*

*pp*

*f*

*pp*

*f*

*pp*

*pp*

*p*

*f*

*pp*

96

Dynamic markings: *f*, *ff*, *p*, *mf*

This system contains four measures of music. The first measure starts with a forte (*f*) dynamic. The second measure is marked fortissimo (*ff*). The third measure is marked piano (*p*), and the fourth measure is marked mezzo-forte (*mf*). The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs.

100

Dynamic markings: *p*, *f*, *f*, *p*, *pp*

This system contains four measures of music. The first measure is marked piano (*p*). The second measure is marked forte (*f*). The third measure is marked piano (*p*) and includes a triplet of eighth notes. The fourth measure is marked pianissimo (*pp*) and also includes a triplet of eighth notes. The music continues with complex rhythmic patterns.

106

Dynamic markings: *pp*, *pp*, *pp*, *pp*

This system contains four measures of music. All measures in this system are marked pianissimo (*pp*). The music features complex rhythmic patterns, including triplets of eighth notes in the first, second, and fourth measures.

# V-Finale Fugato

Molto Largo  $\text{♩} = 76$  Allegro deciso  $\text{♩} = 160$

Cl. Pic. *pp*

Cl. 1 *pp*

Cl. 2 *pp*

Cl. Bas. *pp*

*f* *giocosamente e marcato*

6

*f* *giocosamente e marcato*

*sempre leggerissimo e articolato*

11

*f* *deciso*

*p* *un poco marcato*

*mf* *sempre leggerissimo e articolato*

15

*meno forte*

*f deciso*

*mp*

*mp*

19

*p*

*p*

*pp*

*f in rilievo*

23

*p*

*p*

*f in rilievo*

*f in rilievo*

27

*f in rilievo*

*p*

*p ben articolato*      *leggiero*      *p*

32

*mf*

*mf*

36

*mf*

*p*

*f*

*p*

*mp*      *p*      *mp*

41

Musical score for measures 41-44. The piece is in 5/8 time. Measure 41 features a triplet of eighth notes in the first staff. Measure 42 has a triplet of eighth notes in the second staff marked *p*. Measure 43 has a triplet of eighth notes in the second staff marked *pp*. Measure 44 has a triplet of eighth notes in the second staff marked *p*. The bass line starts with a forte (*f*) dynamic and includes accents.

45

Musical score for measures 45-49. Measure 45 has a triplet of eighth notes in the second staff marked *p*. Measure 46 has a triplet of eighth notes in the second staff marked *p*. Measure 47 has a triplet of eighth notes in the second staff marked *p*. Measure 48 has a triplet of eighth notes in the second staff marked *p*. Measure 49 has a triplet of eighth notes in the second staff marked *p*. The bass line continues with eighth-note patterns.

50

Musical score for measures 50-54. Measure 50 has a triplet of eighth notes in the first staff marked *p*. Measure 51 has a triplet of eighth notes in the first staff marked *p*. Measure 52 has a triplet of eighth notes in the first staff marked *p*. Measure 53 has a triplet of eighth notes in the first staff marked *p*. Measure 54 has a triplet of eighth notes in the first staff marked *p*. The second and third staves have a *cresc.* marking in measure 54. The bass line has a *p cresc.* marking in measure 54.



68

*f subito*

*p*

72

*f giocoso e marcato*

*f giocoso e marcato*

*f giocoso e marcato*

*f giocoso e marcato*

CODA

78

*f*

*ff*

*ff*

*ff*

Poco più mosso

83

con tutta forza sempre

con tutta forza sempre

con tutta forza sempre

con tutta forza sempre

88

92

*fff*

*fff*

*fff*

*fff*

# Sonata Op. 46

## Anexo 2: Partituras (2)

per a Clarinet i Piano

### I

Salvador Brotons

Moderato ♩ = 116

Clarinet  
(si b)

Piano

2 Red. -----

Red. -----

*pp dolce*

*(pp)*

*poco rit.* *a tempo*

*p* 5

*poco rit.* *a tempo*

*mp* *pp*

*espress.* *mf* *p* 3 3 3 3

*pp*

Red. ----- *simile* -----

13

*mf* *p*

*mp* *mp espress.* *p* *cresc.*

*Red. ----- Red. -----*

17

*f* *mp* *pp*

*f* *mp* *p* *pp*

*rit.* *a tempo*

*rit.* *a tempo*

21

*mf* *p*

25

*mf* *f* *molto espress. e ampio*

*mp* *f* *ampiamente*

*Red. ----- Red. ----- simile*

29

mf

33

mp p pp rit. a tempo

p pp dolce

Red. -----

38

sempre pp

Red. -----

poco calando più calando

41

loco poco calando più calando

mf p pp

Red. -----

Meno mosso assai ♩ = 80

Musical score for measures 45-47. The piece is in 3/4 time. Measure 45 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The right hand features a series of triplets of eighth notes, marked *ppp*. The left hand has a single eighth note followed by a triplet of eighth notes, marked *p in rilievo*. Measures 46 and 47 continue the triplet patterns in both hands.

Musical score for measures 48-50. Measure 48 continues the triplet patterns. Measure 49 has a treble clef and a key signature of two flats. Measure 50 features a melodic line in the right hand marked *mf* and a triplet in the left hand. A *rit. molto* marking is present below the staff, and a *red.* (ritardando) line spans the end of the system. The system concludes with a *a tempo* marking.

Musical score for measures 51-53. Measure 51 starts with a treble clef and a key signature of two flats, marked *m. s.* and *f espress. il canto*. It features a triplet in the right hand and a triplet in the left hand. Measure 52 continues the triplet patterns, marked *rit. molto*. Measure 53 features a melodic line in the right hand marked *mp* and a triplet in the left hand marked *f* and *p*. A *pp* marking is also present. The system concludes with a *assai rit.* marking.

Musical score for measures 54-56. Measure 54 starts with a treble clef and a key signature of two flats, marked *m. s.* and *f espress.*. It features a triplet in the right hand and a triplet in the left hand. Measure 55 continues the triplet patterns. Measure 56 features a melodic line in the right hand marked *pp* and a triplet in the left hand. The system concludes with a *assai rit.* marking.

*a tempo*

*pp espress.*

*a tempo*

*pp sotto voce*

*p in rilievo*

*in rilievo*

*mp*

*mf*

*mf*

*poco rit.*

*quasi f e espress.*

*f*

*poco rit.*

*p*

*poco f*

*p*

**Più lento** ♩ = 66

*pp*

*pp sub. ma cantando*

*poco a poco cresc.*

AC-263

pp 5 7 mf 3 f

68 mp sempre cresc. f

6

poco sosten. Tempo I ♩ = 116

ff 3 (breve) 5 f deciso

70 poco sosten. 5 (breve)

6

Red.-----

72 f non troppo e marcato

74 ff 5 poco f 3

Musical notation for the first system, featuring a treble clef staff with a melodic line marked *p* and a piano accompaniment.

Musical notation for the second system, starting at measure 76. It includes a treble clef staff with dynamics *mp* and *p*, and a piano accompaniment.

Musical notation for the third system, starting at measure 78. It includes a treble clef staff with dynamics *p*, *mf secco*, and *p*, and a piano accompaniment.

Musical notation for the fourth system, featuring a treble clef staff with dynamics *mp*, *f*, and *ff*, and a piano accompaniment.

Musical notation for the fifth system, starting at measure 81. It includes a treble clef staff with dynamics *mf*, *f*, and *ff*, and a piano accompaniment.

Red.-----Red.-----

Musical notation for the sixth system, featuring a treble clef staff with dynamics *p sub.* and a piano accompaniment.

Musical notation for the seventh system, starting at measure 84. It includes a treble clef staff with dynamics *pp sub.* and a piano accompaniment.

87 *f* *sempre f*

91 *f stridente* *ff* *ff*

96 *pressando un poco* *loco* *ff sempre* *f marcato* *8a*

*tr* *stridente* *Tempo I* *ff* *fff secco* *fff*

103

5

*ff* *ff secco* *f* *mf* *p* *mp*

Measures 103-106. Treble clef, 2/4 time. Measure 103 has a fermata. Measure 104 has a fingering '5' over a five-note arpeggio. Dynamics: *ff*, *ff secco*, *f*, *mf*, *p*, *mp*. A fermata is present over the final measure.

107

*non rit.* *p dolce* *non rit.* *p* *pp* *ppp*

Measures 107-111. Treble clef, 3/4 time. Measure 107 has a fermata. Measure 108 has a dynamic marking *p dolce*. Measure 109 has a dynamic marking *non rit.*. Dynamics: *p*, *pp*, *ppp*. A fermata is present over the final measure.

112

*pp* *mf* *p*

Measures 112-115. Treble clef, common time. Dynamics: *pp*, *mf*, *p*. Trills are marked with '3' in measures 113 and 114.

116

*mp* *espress.* *pp* *cresc.*

Measures 116-119. Treble clef, common time. Dynamics: *mp*, *espress.*, *pp*, *cresc.*

120

*f* *mp* *pp* *p* *rit.*

*f* *p* *mp* *dolce* *rit.*

123

*a tempo* *pp*

*a tempo* *p* *f* *p*

127

*p accomp.* *p* *pp*

130

*f* *ff* *f*

*Red.* *Red.*

133

*ff* *f marcato*

136

139

142

*f ben legato*

Musical score for measures 145-146. The top staff features a melodic line with slurs and dynamic markings *ff*. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and moving lines, also marked *ff*.

Musical score for measures 147-150. The top staff has dynamic markings *f* and *mp*. The bottom staff has dynamic markings *fff*, *f*, *mf*, *mp*, and *p*. The piano part includes a section marked *rit.* (ritardando).

Musical score for measures 151-156. The top staff has dynamic markings *p*, *pp dolce*, and *pp*. The bottom staff continues the piano accompaniment.

Musical score for measures 157-160. The top staff is marked *ppp* and *ppp dolciss.* with the instruction *poco calando sin' alla fine*. The bottom staff is marked *pp dolciss.* and *ppp*. A first ending bracket labeled *8a* is present in the top staff.

# II

Recitativo ♩ = 52

First system of the musical score. The vocal line (treble clef) begins with a melodic phrase marked *ppp possibile*. The piano accompaniment (grand staff) is mostly empty, with vertical dashed lines indicating the timing of the vocal line.

Second system of the musical score. The vocal line continues with a melodic phrase marked *poco cresc.* and *mp*. The piano accompaniment remains mostly empty with vertical dashed lines.

Third system of the musical score. The vocal line is marked *ppp* and *molto espress. ma sempre ppp e intimo*. The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic accompaniment marked *ppp dolciss.*

Fourth system of the musical score. The vocal line is marked *mf* and includes a triplet. The piano accompaniment (grand staff) is marked *mp* and includes a triplet. A measure number '7' is written at the beginning of the system. Vertical dashed lines connect the vocal line to the piano accompaniment.

12 *pp*  
*ppp*  
*espress. ma sempre pp*

This system contains measures 12 through 15. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The piano part has a treble and bass clef. Measure 12 starts with a piano (*pp*) dynamic. The piano accompaniment begins with a *ppp* dynamic. The piano part includes a triplet of eighth notes in measure 13 and a triplet of eighth notes in measure 14. The vocal line has a melodic line with some rests.

16 *pp sotto voce*  
*p*  
*ppp dolciss.*  
I. v.

This system contains measures 16 through 19. The piano part has a treble and bass clef. Measure 16 starts with a *pp* dynamic. The piano accompaniment begins with a *ppp* dynamic. The piano part includes a triplet of eighth notes in measure 16 and a triplet of eighth notes in measure 17. The vocal line has a melodic line with some rests. The system ends with the instruction "I. v." in the bass clef.

20 *ppp accomp.*  
*espress. il canto*  
3

This system contains measures 20 through 23. The piano part has a treble and bass clef. Measure 20 starts with a *ppp* dynamic. The piano accompaniment begins with a *ppp* dynamic. The piano part includes a triplet of eighth notes in measure 20 and a triplet of eighth notes in measure 21. The vocal line has a melodic line with some rests.

24  
3

This system contains measures 24 through 27. The piano part has a treble and bass clef. Measure 24 starts with a *pp* dynamic. The piano accompaniment begins with a *ppp* dynamic. The piano part includes a triplet of eighth notes in measure 24 and a triplet of eighth notes in measure 25. The vocal line has a melodic line with some rests.

Musical score for measures 27-29. The top staff is a single melodic line. The bottom two staves are a grand staff. Measure 27 is in 2/4 time. Measure 28 is in 3/4 time. Measure 29 is in 2/4 time. Dynamics include *mf*, *f*, *molto*, and *ff*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 29.

Musical score for measures 30-33. The top staff is a single melodic line. The bottom two staves are a grand staff. Measure 30 is in 2/4 time. Measure 31 is in 3/4 time. Measure 32 is in 2/4 time. Measure 33 is in common time (C). Dynamics include *mp*, *pp dolce*, and *pp*. A *Red.* (ritardando) marking is present at the end of measure 33.

Musical score for measures 34-37. The top staff is a single melodic line. The bottom two staves are a grand staff. Measure 34 is in 2/4 time. Measure 35 is in 3/4 time. Measure 36 is in 2/4 time. Measure 37 is in 5/4 time. Dynamics include *ppp*.

Musical score for measures 38-41. The top staff is a single melodic line. The bottom two staves are a grand staff. Measure 38 is in 5/4 time. Measure 39 is in 6/4 time. Measure 40 is in 3/4 time. Measure 41 is in common time (C). Dynamics include *ppp*.

(attacca)

Allegro ritmico ♩ = 132

42

*pp*

*secco*

*ppp*

*leggero* *molto* *articolato*

Detailed description: This system contains measures 42 through 46. The top staff is mostly empty. The middle staff (treble clef) begins at measure 42 with a piano (*pp*) dynamic. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The bottom staff (bass clef) starts at measure 42 with a very piano (*ppp*) dynamic and a *secco* articulation. It consists of a rhythmic accompaniment of eighth notes. Performance markings include *leggero*, *molto*, and *articolato* across measures 43-46.

47

Detailed description: This system contains measures 47 through 50. The top staff is empty. The middle staff (treble clef) begins at measure 47 with a melodic line featuring slurs and accents. The bottom staff (bass clef) continues the rhythmic accompaniment. Performance markings include *mf* and *f* in the middle staff.

51

*mf*

*f*

*Red.*

Detailed description: This system contains measures 51 through 54. The top staff is empty. The middle staff (treble clef) begins at measure 51 with a melodic line. The bottom staff (bass clef) continues the rhythmic accompaniment. Performance markings include *mf* and *f* in the middle staff, and *Red.* (ritardando) in the bottom staff at the end of the system.

55

*mp*

Detailed description: This system contains measures 55 through 58. The top staff is empty. The middle staff (treble clef) begins at measure 55 with a melodic line. The bottom staff (bass clef) continues the rhythmic accompaniment. Performance marking includes *mp* (mezzo-piano) in the middle staff.

59

*p*

*pp staccatissimo*

62

*leggero*

66

*f*

*ff*

*Red. -----*

70

*poco f*

*mf*

*mf*

*mp*

Musical score for measures 72-77. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with frequent changes in meter (3/8, 7/8, 5/8, 3/4, 7/8, 3/4, 7/8, 3/4). Dynamics include *p sub.* and *ff sub.*. The word *Red.* is written below the piano part with a dashed line.

Musical score for measures 78-81. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with frequent changes in meter (7/8, 3/4, 5/8, 3/4, 7/8, 3/4, 7/8, 3/4). Dynamics include *pp sub.* and *leggero*.

Musical score for measures 82-85. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with frequent changes in meter (7/8, 3/4, 5/8, 3/4, 7/8, 3/4, 7/8, 3/4). Dynamics include *pp sub.* and *leggero*.

Musical score for measures 86-89. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with frequent changes in meter (7/8, 3/4, 5/8, 3/4, 7/8, 3/4, 7/8, 3/4). Dynamics include *pp sub.* and *leggero*.

90 *f* *poco f*

94 *p* *pp*

98 *molto*

102 *f* *p sub.*

Musical score for measures 104-109. The top staff contains a melodic line with various rhythmic patterns and accidentals. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and moving lines. Measure 106 is marked with the number '106'. A dynamic marking 'cresc.' is present in measure 108.

Musical score for measures 110-113. The top staff continues the melodic line. The bottom staff features a piano accompaniment with dynamic markings: *ff* in measure 110, *f* in measure 111, *mf* in measure 112, and *mf* in measure 113. A dynamic marking *poco f* is also present in measure 113. A performance instruction 'Ped. -----' is written below the bottom staff in measure 110.

Musical score for measures 114-117. The top staff shows a melodic line with dynamic markings: *pp* in measure 114 and *pp* in measure 117. The bottom staff features a piano accompaniment with dynamic markings: *mp* in measure 114, *p* in measure 115, and *pp* in measure 116.

Musical score for measures 118-121. The top staff is mostly empty, with a few notes in measure 118. The bottom staff features a piano accompaniment with dynamic markings: *mp* in measure 118 and *sempre ppp sotto voce* in measure 121. The piece concludes with a final chord in measure 121.

122

*pp* *ma espress.*

126

130

*mp* *mf*

*mp*

*Red. -----*

134

*f* *molto espress.* *p sub.*

*f*

*Red. -----* *Red. -----* *Red. -----*

137

*f*

*p*

*f*

141

*ff*

*tutta forza*

*ff*

*tutta forza*

Ped. -----

Ped. -----

**Cadenza. Lento** ♩ = 58

144

*ff*

*mf*

3

5

7

*f*

*calando*

♩ = 48

*p*

*accel.*

6

6

3

6

*molto* ----- ♩ = 88      *calando* ----- ♩ = 58

ff      pp      ppp

**Allegro ritmico** ♩ = 132

146      *ppp lontano*      8a

150      *loco*      *poco*

155      *mp*      *pp*

AC-263

Poco più allegro ♩ = 152

pp leggero

159

ppp

pp ma in rilievo un poco

Detailed description: This system contains measures 159 to 162. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a piano (pp) and leggero dynamic. The bottom staff has a grand staff with treble and bass clefs and a key signature of one flat (Bb). It starts with a pianissimo (ppp) dynamic. Measure numbers 159, 160, 161, and 162 are indicated at the beginning of their respective measures.

poco a poco cresc.

163

ancora pp

Detailed description: This system contains measures 163 to 166. The top staff continues with the treble clef and one sharp key signature. The bottom staff continues with the grand staff and one flat key signature. Measure numbers 163, 164, 165, and 166 are indicated. The dynamic marking 'ancora pp' (still piano) is present in measure 164. The instruction 'poco a poco cresc.' (poco a poco crescendo) is written at the end of the system.

167

Detailed description: This system contains measures 167 to 171. The top staff continues with the treble clef and one sharp key signature. The bottom staff continues with the grand staff and one flat key signature. Measure numbers 167, 168, 169, 170, and 171 are indicated.

f

mf

f marcato

172

f

mp

Detailed description: This system contains measures 172 to 175. The top staff continues with the treble clef and one sharp key signature. The bottom staff continues with the grand staff and one flat key signature. Measure numbers 172, 173, 174, and 175 are indicated. Dynamic markings include 'f' (forte) in measure 172, 'mf' (mezzo-forte) in measure 173, 'f marcato' (forte marcato) in measure 174, 'f' in measure 175, and 'mp' (mezzo-piano) in measure 173.

Musical score for measures 176-179. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a *ff* dynamic. The piano accompaniment is marked *ff* and *(secco)*. The key signature has two flats and the time signature is 2/4. A *Red.* (Reduction) bracket spans measures 177-179.

Musical score for measures 180-183. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment is marked *ff*. The key signature has two flats and the time signature is 2/4. A *Red.* (Reduction) bracket spans measures 181-183. The instruction *sempre colla massima forza* is written below the piano part.

Musical score for measures 184-187. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment is marked *fff sin' alla fine*. The key signature has two flats and the time signature is 2/4.

Musical score for measures 188-191. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment is marked *secco* in two places. The key signature has two flats and the time signature is 2/4. Dynamics include *sf* and *fff*.

## Anexo 2: Partituras (3)

Escrita per i dedicada a Juanjo Mercadal

# Clarinet

(Clear & clean)  
per a clarinet sol

Clarinet en Si $\flat$

Legalment Prohibida  
la reproducció per fotocòpia.



Legalmente Prohibida  
la reproducción por fotocopia.

Salvador Brotons Op. 119

Misterioso  $\text{♩} = 56$



*ppp* mormorando, appena udibile

*p*

*ppp*

*mp* *mf*

*poco f* *f* *mp*

*ff*

*f*

*mp* *pp*

Scherzando  $\text{♩} = 144$

keyclick

19 *pp* *f* *pp* *p*

Musical staff 19-22: Treble clef, 8/8 time signature. Measures 19-22. Dynamics: *pp*, *f*, *pp*, *p*. Includes a keyclick symbol.

23 *mf*

Musical staff 23-26: Treble clef, 8/8 time signature. Measures 23-26. Dynamics: *mf*.

27 *f* *mp* *pp*

slap tongue ord.

Musical staff 27-30: Treble clef, 8/8 time signature. Measures 27-30. Dynamics: *f*, *mp*, *pp*. Includes 'slap tongue' and 'ord.' markings.

31 *p*

Musical staff 31-35: Treble clef, 8/8 time signature. Measures 31-35. Dynamics: *p*.

36 *mp*

Musical staff 36-39: Treble clef, 8/8 time signature. Measures 36-39. Dynamics: *mp*.

40 *f* *mp* *f*

Musical staff 40-43: Treble clef, 8/8 time signature. Measures 40-43. Dynamics: *f*, *mp*, *f*.

44 *mf* *poco f*

Musical staff 44-46: Treble clef, 8/8 time signature. Measures 44-46. Dynamics: *mf*, *poco f*.

47 *ff* *ff ancora* *mf*

Musical staff 47-50: Treble clef, 8/8 time signature. Measures 47-50. Dynamics: *ff*, *ff ancora*, *mf*.

51 *ff* *f* *mp*

frullato

Musical staff 51-54: Treble clef, 8/8 time signature. Measures 51-54. Dynamics: *ff*, *f*, *mp*. Includes 'frullato' marking.

55 *p* *mf*

58 *p* *pp* *f* *pp* keyclick

62 *pp* *misterioso* (b) (b) (b) (b) (b)

67 *pp* *mf* *p* *mp* keyclick

70 *mf* *f*

74 *ff* 3 3

78 *mf*

82 *ff* *fp* in rilievo il canto

85 *f*

89 *fff* stridente (b)

Lento ♩ = 50 *multiphonics*

94 *air blowing ord.*

*pp* < *mf* > *pp*      *mf*      *p* > *pp*

*singing the whole notes & playing the moving triplets*

99

*p*

102 *ord.*

*p*

106 *bend tones*

*mp*      *mf*      *f* > *f* *mf* < < *poco f*

*bend tones*

110 *(upper quarter tone oscillation)*

*p*      *pp*      *ppp*

Scherzando ♩ = 144

116

*pp*

120

*mp*      *pp*      *mp*      *pp*

124

*p*      *mp*

128

*mp*      *mf*

132

136 *f*

139 *ff* *ff*

142 *slap tongue (ossia: regular notes extremely short & hard)* *ord.* *p*

147 *pp* *pp*

151 *p* *mp* *mf*

155 *Gliss.* *f*

159 *ff* *mf*

163 *f* *fp* *in rilievo il canto*

166 *f* *(h)*

169 *fff* *stridente*

173 *(h)*

Detailed description: This page of a musical score for Clarinet S. Brotons contains ten staves of music, numbered 136 to 173. The notation includes various dynamics such as *f*, *ff*, *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *fp*, and *fff*. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Performance instructions include 'slap tongue (ossia: regular notes extremely short & hard)', 'ord.', 'in rilievo il canto', and 'stridente'. There are also markings for glissandos and breath marks (h). The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).



28 Fevereiro 2013 · 21h30



This project has been funded with support from the European Commission.  
This publication reflects the views only of the author, and the Commission cannot be held responsible for any use which may be made of the information contained therein.

**“Euroclassical”** Emilio Alonso | Elsa Silva | Virgílio Oliveira | Isolda Rubio

Emilio Alonso – Clarinete | Elsa Silva – Piano | Virgílio Oliveira – Fagote

**Programa:****Eugène Bozza (1905-1991)**

Aria para clarinete e piano (1936)

**Salvador Brotons (1959)***Clar i Net* para clarinete só, op.119 (2011)**Salvador Brotons (1959)***Sonata* para clarinete e piano, op.46 (1988)

I. Moderato | II. Recitativo – Allegro ritmico

**Francis Poulenc (1899-1963)***Sonata* para clarinete e fagote, op. (1922, rev.1945)

I. Allegro: Très rythmé | II. Romance: Andante très doux | III. Final: Très animé

-----

Virgílio Oliveira – Fagote | Isolda Rubio – Piano

**Programa:****Louis Spohr (1784-1859)**

Adagio para fagote e piano

**C. Azevedo**

Um Tempo

**Roger Boutry (1932)**

Interférences I

O espetáculo dura aproximadamente **1h15. Maiores de 3 anos.**

- Proibido fumar dentro da sala
- Desligar, por favor, telemóvel ou bip
- Não é permitido entrar na sala depois do início do espetáculo
- Não é permitido registar imagens ou sons

Tel.: 225 193 760 · Tlm: 961 631 382

(Entrada pela Rua da Escola Normal)

THSC Rua da Alegria, 503 · 4000-045 Porto

## **Recital de clarinete – Emilio Alonso Espasandín (2º ano mestrado)**

Associado ao Projeto Artístico “Salvador Brotons: música para clarinete”

4 de Julho de 2013. Sala 210. ESMAE.

**Francis Poulenc (1899-1963): Sonata** para clarinete e piano (1962).

- I. Allegro tristamente
- II. Romanza
- III. Allegro con fuoco

**Salvador Brotons i Soler (1959): Fantasia Contrastant** op. 51 bis para clarinete e marimba/vibrafone (1990 original, 2007 versão com clarinete).

Agitato – Lento misterioso – Allegro giusto – Largo expressivo – Presto possibile

**Salvador Brotons i Soler (1959): Clar i Net** op.119 para clarinete só (2011).

Misterioso – Scherzando – Lento – Scherzando

-----

**Xavier Montsalvatge i Bassols (1912-2002): Self-Paràfrasi** para clarinete e piano (1969).

**Salvador Brotons i Soler (1959): Sonata** op.46 para clarinete e piano (1988).

- I. Moderato
- II. Recitativo – Allegro ritmico

**Salvador Brotons i Soler (1959): Cinc Petites Pieces** op. 27 para quarteto de clarinetes (1981)

- I. Intrada
- II. Impromptu
- III. Serenata
- IV. Vals burlesco
- V. Finale fugato

Intérpretes:

- Emilio Alonso Espasandín, clarinete e requinta
- Elsa Marques Silva, piano
- Carlos Puga García, marimba e vibrafone
- Virginia Lis Álvarez, clarinete II
- Rodrigo Orviz Pevida, clarinete III
- Daniel González Penas, clarinete baixo

**ESMAE** | **POLITÉCNICO DO PORTO**



Gravação: Renato Vieira Ribeiro