

Esta publicación, alojada bajo el ISSN 2173-4798, ha obtenido una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0. Se prohíbe su uso comercial así como la creación de obras derivadas, y cualquier cita relativa deberá mencionar tanto al autor del artículo como a la publicación, *Jugar con fuego*. Para ver una copia de la licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/> o póngase en contacto con Creative Commons (171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California, 94105, USA). Si quiere obtener mayor información también puede contactar con la redacción de *Jugar con fuego* a través de redaccion@jugarconfuego.es

Miguel Yuste Moreno y su música.

La música pintoresquista española para clarinete en la primera mitad del siglo XX

Matías Compány Casas

Este artículo pretende reivindicar y sacar del olvido a la magna figura de Miguel Yuste Moreno, clarinetista y compositor en los albores del siglo XX. Es curioso cómo innumerables figuras de la cultura del panorama español a lo largo de todos los tiempos, especialmente relevantes en una historia global mundial (algunos más apreciados y promovidos fuera de nuestras fronteras), son oscurecidos por un proceder negligente y olvidado todo o parte de su legado (tan importante a veces como muchas otras figuras de gran repercusión mediática). Tras un breve contexto y la exposición de biografía y obra se procederá al análisis de una obra importante dentro de su producción compositiva, *Capricho pintoresco*, para comprender con mayor profundidad sus inspiraciones y sus métodos de creación.

This article aims to reclaim the great figure of Miguel Yuste Moreno, clarinetist and composer in the early twentieth century. Many figures from the Spanish culture particularly relevant for the global world history, and some of them more promoted outside our frontiers, are obscured by negligence, forgetting a part of their legacy. After a brief background, I propose to analysis a significant piece in Yuste's clarinetist production, *Capricho pintoresco*, in order to understand his way of creation.



I. Introducción

Miguel Yuste Moreno es un compositor para clarinete y otras agrupaciones que en vida gozó de un gran reconocimiento pero que hoy en día se interpreta poco y en determinados conservatorios de la geografía española. Musicalmente hablando no revolucionó exhaustivamente el panorama de la época en lo que a técnica instrumental se refiere, pero constituye una piedra angular dentro de los grandes clarinetistas españoles de nuestra historia moderna. Yuste agregó un reducido número de obras al gran corpus de piezas existentes para clarinete. Además, colaboró en trasladar el nacionalismo musical a dicho instrumento, un hecho que ya otros compositores como Pedrell, Albéniz, Granados, Turina, Falla, etc., llevaron anteriormente al piano, a la guitarra y al género sinfónico, entre otros.

Desde siempre ha habido información general e historias sobre el autor circulando de forma oral¹, pero nunca se han llevado al papel ni se pudo contrastar de una forma escrita. Hoy en día se está haciendo un esfuerzo por llevar toda esta investigación a libros y tesis, para que el tiempo no desvirtúe la que se puede considerar la magnificencia de una escuela nacional de músicos que ha aportado su granito de arena a la historia universal de la música.

¹ Una de las anécdotas más celebres que se cuentan sobre la relación entre Miguel Yuste y Julián Menéndez es la siguiente: Cuando el compositor gaditano terminó de escribir *Capricho Píntoresco*, le instó a Julián Menéndez (alumno suyo y al que iba dedicada la obra) que la interpretase a primera vista. Fue tal la perfección con la que tocó la obra que todo el mundo en la sala quedó estupefacta, y se dijo que era un genio del clarinete.

2. Biografía y Obra de Miguel Yuste

Miguel Yuste Moreno (Alcalá del Valle [Cádiz] 1870, ? 1947²), se puede considerar uno de los clarinetistas más importantes que ha tenido nuestro país. A los ocho años quedó huérfano y se trasladó a Madrid, donde comenzó sus estudios musicales bajo la tutela de José Chacón. Proseguiría su aprendizaje en el Real Conservatorio Nacional con los catedráticos de clarinete Antonio Llanos y Manuel González, alcanzando al poco tiempo grandes logros:

«Los premios del Conservatorio. Además de los alumnos del conservatorio cuyos nombres publicamos ayer, han obtenido premios los siguientes: [...] *clarinete*. Segundos premios D. Camilo Aizcorbe, D. Enrique Nicolás y Don Miguel Yuste; [...]»³

Finalizó solfeo, armonía y clarinete en 1889, alcanzando las máximas notas y ganando el primer premio en dichas enseñanzas. Su proyección profesional comenzó a los quince años, aprobando las oposiciones para la Banda de Ópera de los Jardines del Buen Retiro. Su sonido y musicalidad logró sorprender al director Luigi Mancinelli, el cual mandó rápidamente que ocupase un primer puesto que conservaría durante mucho tiempo. Cuando se creó la Banda Municipal de Madrid, ocupó por ofrecimiento del maestro Villa la plaza de clarinete solista, y más tarde fue subdirector de la organización al morir el maestro Garay. Interpretó y estrenó para la sociedad de conciertos numerosas obras para agrupaciones de cámara de los compositores de la talla de Mozart, Brahms, Beethoven, Saint-Saëns y Carl María von Weber entre otros:

«El concierto celebrado esta tarde, ante una numerosa y distinguida concurrencia, en la Exposición Histórica, bajo la dirección del Sr. Fernández Arbós ha resultado brillantísimo.

Merecieron los honores de la repetición, entre otros números, el aire de baile de las *escenas pintorescas* de Massenet, en que el Sr. Larrocha ha ejecutado primorosamente un solo de violoncello, así como el *Larghetto* del quinteto para clarinete e instrumentos de cuerda de Mozart, en que estaba á

² "[...] murió en Málaga, murió por el año 47 porque le dio una trombosis o algo así, que se quedó con un brazo". Entrevista a Máximo Muñoz Pavón, 3 de Diciembre de 2009. Madrid

³ *El Imparcial* (Madrid). Viernes 25 de Junio de 1888, pág. 2



cargo del Sr. Yuste el solo de clarinete interpretado notablemente S. A. R. la infanta D^a Isabel, ha honrado el espectáculo con su presencia»⁴

« [...] La segunda parte contenía dos novedades: la *Sonata*, para piano y clarinete de Weber y dos tiempos de una *Suite*, de Rogelio Villar.

La música de cámara de Weber se ejecuta poco. Como todos los compositores, escribió muchas obras de circunstancias, pedidas por amigos suyos o para hacer lucir en ellas el talento de algún instrumentista; y así es como la amistad de Brahms hacia el clarinetista Mühlfeld le hizo escribir las sonatas, el trío y el quinteto de clarinete, además de destinar al clarinetista Baermann varios frutos de su talento, mostrando siempre una predilección especial, hasta en su música dramática, por el timbre poético y sentimental del instrumento en cuestión.

Entre otras, escribió para clarinete unas variaciones con piano (ob. 33), un gran dúo concertante para dichos instrumentos (ob. 48), dos conciertos y un concertino (obs. 73, 71 y 26), y un quinteto con instrumento de arco (ob. 34).

La sonata ejecutada ayer no es tal sonata: es el gran dúo (obra 48) que antes he citado; dúo dramático y escénico por su carácter, compuesto de un *allegro*, un *andante* y un *rondó* final. En él alternan la expresión romántica y la frivolidad desenvuelta. No me parece obra de un gran valor: curiosa, y nada más. Lo Sres. Yuste y Enguila fueron muy aplaudidos en su ejecución. [...]»⁵

Según Álvaro Estefanía, en su pequeño estudio sobre la figura de Yuste: «Es autor de innumerables e interesantes transcripciones para la corporación municipal, además de obras propias, tanto para banda como para orquesta y otros instrumentos, muchas de las cuales se encuentran en el archivo de la banda y otras se han extraviado durante la guerra»⁶.

⁴ *La Época* (Madrid). Viernes 26 de Mayo de 1893, pág. 3

⁵ *Ibíd.* Sábado 16 de Febrero de 1909, pág. 1. Me ha parecido interesante trasladar la crítica del periódico de una forma íntegra, por la curiosidad el tema tratado en este documento histórico, que a su vez toca de lleno al clarinete y a la persona de Miguel Yuste Moreno. Aprovechando la alusión a Brahms, es importante señalar que el clarinetista gaditano estrenó algunas obras de cámara en España.

⁶ PÉREZ PIQUER, Enrique. «La obra para clarinete y piano de Miguel Yuste». En: *La obra para clarinete y piano de Miguel Yuste*, p. 2.

Se adaptó perfectamente a las exigencias que dictaba la época; ejemplo de ello es la gran aceptación que se tenía de su insigne figura en los medios locales de prensa (de hecho, en la hemeroteca nacional constan muchas más entradas de sus conciertos y agrupaciones de cámara que su alumno Julián Menéndez, del que encontramos escuetas apariciones⁷); o la popularidad de sus composiciones y adaptaciones para grupo de cámara que él mismo interpretaba en el palacio de Oriente de Madrid en las numerosas veladas musicales que la Infanta Isabel organizaba. Su gran prestigio fue causa suficiente para designarle clarinete de la Real Capilla.



Miguel Yuste Moreno a la edad de 54 años



Miguel Yuste en una foto para la Banda Municipal

Según afirma Enrique Pérez Piquer en una entrevista que mantuvo con una de las hijas de Miguel Yuste, los manuscritos, entre los que se encontraban partituras para clarinete y otros instrumentos fueron utilizados como combustible para calentar durante el invierno a los combatientes del bando nacional en el asedio a Madrid. Su casa formaba parte de las residencias colindantes del Retiro, que por su morfología terrestre suponía a las tropas franquistas un puesto fijo estratégico sobre el cual disuadir la última resistencia republicana en la capital.

⁷ Es muy probable que se debiese al cambio de tendencias musicales. No olvidemos que la radio iba sustituyendo paulatinamente a la prensa como medio de comunicación de las masas. Esto explica que poco a poco se iban incluyendo menos artículos sobre conciertos en los periódicos de la época.

En 1904, tras la disolución de la Sociedad de Conciertos, organizó junto a otros músicos entusiastas la Orquesta Sinfónica de Madrid, de la que fue clarinete solista⁸. Formó parte de otros conjuntos musicales como la orquesta de la Ópera o la Banda del Real Cuerpo de Alabarderos. El diario de su época (*La correspondencia de España* en su edición del 26 de Junio de 1889) recoge la interpretación que le aupó al primer puesto en dicha institución):

«Los ejercicios públicos de oposición á premios más brillantes que se han verificado al presente en la escuela Nacional de Música, fueron éstos: [...]

Y terminó los concursos estos, el profesor de Alabarderos, D. Miguel Yuste, alumno de 6º, y último año de clarinete de D. Manuel González, y primer premio de armonía. Fue calurosamente aplaudido primero, y después de obtener el primer premio por aclamación, recibió plácemes generales.

Componían el jurado los Sres. Monasterio, presidente; Martín (director de la banda de Alabarderos); López Juarranz (de la de un regimiento de línea); Morilleó, Gosset y Sotillo, vocales, y Chapí (D. Ruperto), secretario, que salieron complacidos de ejercicios tan sobresalientes»⁹.

También formó parte de la Banda Municipal, en la que ingresaría de solista en 1909 con su creación como organizador de agrupaciones y eventos musicales (estuvo como subdirector de la banda hasta 1931). «Desempeñó cargos importantes en la junta directiva del Teatro Real y el de tesorero en la Sociedad de Conciertos y el Conservatorio, siendo uno de los músicos que organizaron la Orquesta Sinfónica»¹⁰.

Sin embargo, la faceta más importante que mostró este gran clarinetista y compositor español fue sin duda su labor como pedagogo y docente. Cuando el catedrático de clarinete Manuel González murió en 1905, la plaza de profesor de clarinete quedó vacante y Miguel Yuste pasó a ocuparla de forma interina hasta que en 1910 lo haría con carácter numerario. Muchos de sus alumnos llegaron a puestos importantes, creando toda una singular escuela de clarinete que perdura hasta nuestros días.

«[...] un trabajo educativo que ha dado ilustres músicos en esta

⁸ Reseñado en el libro: *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*. Madrid, Alianza Editorial, 1994.

⁹ *La correspondencia de España* (Madrid). Miércoles 26 de Junio de 1889, pág. 3

¹⁰ MUÑOZ TUÑÓN, Adelaida. «Yuste Moreno, Miguel». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 1999, vol. 10, pág. 1069

especialidad instrumental, como el ya aludido y mucho más conocido Julián Menéndez (1896 – 1975) y su hermano Antonio, fundadores de la Orquesta Nacional, solistas de la sinfónica de Madrid y que finalmente siguieron la labor desempeñada por su maestro en la Banda Municipal de Madrid, con la transcripción de partituras de gran envergadura. Leocadio Parras ha sido solista en la orquesta Nacional hasta su fallecimiento en 1973. José Talens, profesor del mismo Enrique Pérez y discípulo de Yuste, ha fallecido hace pocos años, fue solista de la desaparecido Orquesta Filarmónica de Madrid y solista en la Banda Municipal»

Creó un sinfín de obras para todo tipo de agrupaciones. En su haber se hallan cincuenta obras destinadas a orquesta, banda y otros instrumentos, entre las que podemos resaltar *Aires nacionales hispanoamericanos*. Las composiciones para clarinete más representativas son: *Ingenuidad Op. 8 y 59*, *Estudio Melódico Op. 33*, *Solo de concurso Op. 39*, *Capricho Pintoresco Op. 41*, *Vibraciones del alma Op. 45* y *Estudio de Concierto Op. 148*.



Miguel Yuste componiendo en su residencia veraniega

3. Repercusiones

La relevancia de compositores como Yuste, Menéndez o Romero en la generación actual de clarinetistas es bastante notable. En la última década del s. XX y primera década del s. XXI, maestros y profesores han unido sus fuerzas para rescatar la música de muchos compositores españoles olvidados. Gracias a la curiosidad y el afán de desvelar los secretos que entrañan, se han creado cursillos específicos de clarinete como pueden ser el de Julián Menéndez¹¹ en Ávila o el de Liria en Valencia, donde se trabaja de una forma activa la vida y obra de estas figuras; se han realizado grabaciones del repertorio existente de cada uno por Enrique Pérez Piquer, Joan Enric Lluna, Oscar Espina Ruiz, Maximiliano Martín Inocencio Negrín y Carlos Casadó Tarín entre otros.



Mosaico con las portadas de las grabaciones más conocidas de Yuste y Menéndez

Asimismo, se está emprendiendo un laborioso trabajo de investigación para revelar todos los interrogantes que surgen sobre su vida y obra, ya que todavía quedan vivos algunos alumnos de Menéndez y

¹¹ Creado en 1995, el cursillo de verano para clarinetes “Julián Menéndez”, rinde homenaje al compositor, tratándose su figura intensamente. Para más información: <http://www.mafermusica.com/julianmenendez.com>

Miguel Yuste además de su familia (hijos y nietos) y amigos. Mediante las aportaciones de Enrique Pérez Piquer y sus grabaciones inéditas, aderezadas con investigaciones sobre la vida y obra de Yuste y Menéndez, Francisco Fernández Vicedo con su DEA (Diploma de Estudios Avanzados): *El repertorio camerístico español para clarinete y piano (1900- 1950): la influencia de los géneros populares y el contexto bandístico*¹² o Pedro Rubio Olivares con la recuperación de partituras de la época bajo la editorial Bassus, se ha podido rescatar algo de información sobre la vida y obra de muchos de los clarinetistas españoles del siglo XIX y XX.

En las programaciones de los Conservatorios superiores de Madrid o Sevilla, entre otros, se estudian de manera intensa los ejercicios de mecanismo de Romero y Julián Menéndez, amén de sus obras para clarinete y piano. Para terminar, se incluyen algunas declaraciones de clarinetistas importantes en el panorama musical español que versan sobre la influencia de Yuste y Menéndez:

«I think of course Yuste had an influence [on] Spanish clarinetists. I think it was in two aspects. First of all, his technique was amazing as you can see in his pieces, and as Menéndez later and Romero before, it [was] a [difficult] aspect of [their music], and perhaps [because of] this, [his] music has not been [performed much] in concerts or recordings. Enrique Pérez told me that his teacher (an old man [friend] of Menéndez at the Municipal Band of Madrid) asked Menéndez if his music could be played. Then Menéndez took his clarinet and show[ed] him [how] to do it. If you listen to the recent recordings of Enrique Pérez [playing] Yuste or Menéndez you can recognize the extreme difficult pieces they are. However, all of us practice them, and it give[s] us a strong formation in technique.[...]»¹³

«[With] respect to the influence [of Miguel Yuste], [Pérez] agrees with me [that]

¹² FERNÁNDEZ VICEDO, Fco. José. *El repertorio camerístico español para clarinete y piano (1900- 1950): la influencia de los géneros populares y el contexto bandístico*. Trabajo DEA inédito, dirigido por la Dra. Gemma Pérez Zalduondo. Universidad de Granada: 2004.

RODRÍGUEZ LORENZO, Gloria Araceli. *El clarinetista, profesor y compositor Miguel Yuste Moreno (1870-1947): Estudio biográfico y analítico*. (Tesis Doctoral). Universidad de Oviedo: 2009.

¹³ «Pienso desde luego que Yuste influyó en los clarinetistas españoles, sobre todo en dos aspectos. Para empezar, su técnica era increíble como puedes comprobar en sus piezas, al igual que Menéndez después y Romero antes; quizás por eso, su música no se tocó en conciertos o se grabó. Enrique Pérez me dijo que su maestro (un hombre mayor amigo de Menéndez de la Banda Municipal de Madrid) preguntó a Menéndez si su música podía ser interpretada. Entonces éste cogió su clarinete y le mostró cómo interpretarla. Si tú escuchas las últimas grabaciones de Enrique Pérez tocando Yuste o Menéndez, puedes reconocer la extrema dificultad que tienen dichas piezas. Sin embargo, todos nosotros las practicamos, proporcionando una sólida formación en técnica. [...] Carta de Carlos Casadó (requinto en la Orquesta Nacional Española –O.N.E.–) a Rachel McLare. 23 de Febrero de 2005. (Cit en McLAREN, Rachel. *Miguel Yuste: his work for clarinet and his influence on the spanish clarinet school of playing in the twentieth century*, 2005. Texas (EE.UU.) Tesis de la Universidad “North Texas”)



lyricism and good technique [were] the [biggest] influences and legacy from Yuste. He [also] thinks that in Spain there is not a special quality of sound we inherited from Yuste. Pérez thinks that Spanish clarinetists [throughout] history have received many influences from the sound of different countries of Europe. Many clarinetists thought a lot about what kind of sound they [were] looking for, brilliant or dark. There was a fight [about these] characteristics of the sound...which is better, dark or brilliant?[...] ¹⁴

¹⁴ “Respecto a su influencia [de Miguel Yuste], estarás de acuerdo conmigo que el lirismo y la buena técnica son dos influencias del legado de Yuste. Él [Enrique Pérez Piquer] piensa que en España no hay una especial calidad de sonido heredada de Yuste sino que los clarinetistas españoles desde el principio de su historia han recibido muchas influencias de diferentes países europeos. Muchos clarinetistas han pensado mucho sobre el tipo de sonido que andan buscando, brillante u oscuro. Hay una lucha en las características del sonido... Cuál es mejor, ¿oscuro o brillante?” *Ibid.*

4. Análisis de *Capricho pintoresco* de Miguel Yuste

4.1. Influencia de su música

Todas las composiciones disponibles para clarinete y piano de Miguel Yuste Moreno están escritas en si bemol¹⁵ y en un solo movimiento. Ninguno de los documentos precisa la fecha de composición ni el lugar donde se escribieron dichas piezas musicales, con lo que sólo podemos esbozar un extenso período que abarca desde 1909 a 1936 para encuadrar su producción. Se sabe también que las obras que componía estaban destinadas al Conservatorio Superior de Música de Madrid para la ejecución de audiciones y exámenes, aunque dada su dificultad y musicalidad, se tiene constancia de su utilización en diferentes oposiciones de clarinete, como la Banda Municipal o diferentes bandas militares. Podemos igualmente concretar el estilo musical que comparten todas sus composiciones, siendo éste de una índole neorromántica con tintes neoclásicos y colores impresionistas, resaltando ante todo un afán por perfeccionar de una manera exquisita la técnica del instrumento sin olvidar la versatilidad para recrear pasajes lentos, sentimentales y dramáticos.

José Avilés (alumno de Miguel Yuste, nacido en 1916) recuerda las palabras de su maestro: “Yo no sé de armonía, pero tengo la melodía y la armonía en mi cabeza. Me imagino cómo debería sonar y trato de escribirlo”. Los sonidos que Yuste plasmaba en sus composiciones estaban influenciados considerablemente por la música que imperaba en aquel momento en España, la música de su tiempo. Se tiene constancia de que en numerosas ocasiones, Yuste ganaba un dinero extra ofreciéndose para tocar zarzuelas y música tradicional española (en lo referente a espectáculos cantados y bailados: jotas de numerosas comunidades: Aragón, Extremadura, las dos Castillas, Navarra... las seguidillas, los fandangos, el flamenco andaluz con su cante jondo y el chotis madrileño. Para orquesta o banda se tocaban los pasodobles y las marchas de procesión y demás música autóctona). Es, por lo tanto, un claro indicio de la marca que dejó la música folklórica española en el vocabulario musical de Miguel Yuste, impregnando profundamente toda su carrera musical. Antes de acometer el análisis de las obras, se procederá a desvelar las características comunes que mantienen el folklore español y la obra de este músico gaditano, recurriendo a ejemplos para su mejor comprensión.

¹⁵ Todavía en España coexistía el clarinete de principios de siglo XIX, de “13 llaves” con el “sistema Boehm” de anillos móviles debido al retraso que presentaba España en la incorporación de las novedades Europeas. Hablando dilatadamente con Máximo Muñoz Pavón (Magán -Toledo- 1922) sobre este tema, pude llegar a la conclusión que ambos sistemas se utilizaban indistintamente para representar las obras del repertorio, siendo con el clarinete de 13 llaves más fácil ejecutar determinados pasajes por su semejanza al sistema alemán Oehler.

Las características nacionalistas¹⁶ que marcan el devenir de la música para clarinete y piano de Miguel Yuste son las siguientes:

1. El empleo de ritmos de bailes regionales tradicionales,

Como hicieron sus compatriotas catalanes Isaac Albéniz y Enrique Granados en sus obras para piano, Miguel Yuste Moreno utiliza este recurso de una manera profusa en sus composiciones para clarinete. Las secciones que contienen los patrones rítmicos repetidos en metros binarios y ternarios actúan como base o bordón (son siempre ejecutados por el piano) para el despliegue de una melodía danzable y bien enmarcada dentro del compás (siempre ejecutada por el instrumento solista). Por lo general, estas partes están precedidas por una cadencia virtuosa. En este ejemplo se puede apreciar el ritmo repetido de danza en metro binario de ascendencia catalana: se trata de una sardana¹⁷ (he estimado conveniente adjuntar el fragmento de la danza número 8 de las *Danzas españolas* de Enrique Granados para que se pueda observar la similitud de la forma y articulación del baile regional).

¹⁶ Dentro del Nacionalismo, podemos citar el Pintoresquismo musical como vertiente utilizada por Yuste para su producción musical. Esta corriente artística está vinculada a la recuperación de aires y melodías propias de la tradición popular española, y especialmente andaluza, que se desarrolla a partir de mediados del siglo XIX. Entre las obras más importantes de este movimiento musical destacamos las obras para violín y orquesta de Jesús de Monasterio, *Escenas andaluzas* de Tomás Bretón o *Recuerdos de Andalucía* de Luis Mariani.

¹⁷ La Sardana es una danza en grupo y en círculo, que se baila generalmente en Cataluña, Andorra y en el Rosellón (norte de Cataluña). Aunque en su origen la música fue tocada por solistas o mínimas agrupaciones instrumentales de composición variable, la sardana es tocada actualmente por una *cobla* (una banda de viento con contrabajo), que consta de 12 instrumentos tocados por 11 músicos. Cinco de estos instrumentos (tenora, Gralla, tible, flabiol y tamboril) son instrumentos típicamente catalanes o versiones diferenciadas sólo usadas en Cataluña. Los otros (trompeta, trombón, fliscorno y contrabajo) son más convencionales. En la obra de Yuste, se refleja de alguna manera los dos estratos de la Sardana, el bajo y bordón constituido por los instrumentos más graves y medios los desempeñaría el piano en disposición acórdica vertical, mostrando el ritmo. El rol de la Gralla, flabiol y tible (todos ellos instrumentos solistas) estaría representado por el clarinete con la voz principal.

Ejemplo Número 1
Miguel Yuste: Capricho Pintoresco¹⁸
CC. 44-56



Alléretto mosso. (♩ = 108)

mf

¹⁸YUSTE, Miguel. *Capricho Pintoresco para clarinete con acompañamiento de piano Op. 41*. Madrid: Unión Musical española, 1958



Ejemplo Número 2

Enrique Granados: Danza No. 8 de "Doce danzas españolas"¹⁹

CC. 44-56

più molto

p

meno

a tempo

¹⁹GRANADOS, Enrique. *Danza N° 8 (Sardana Op. 37) de la suite "Danzas Españolas"*. EE.UU: Dover Publications, 1987

También podemos apreciar más ritmos de baile dentro del *Capricho Pintoresco* que nos recuerdan al baile más tradicional español; se trata de un pasodoble. Sus características de metro binario junto a un bordón de corcheas con melodía sincopada recuerdan a los grandes éxitos de aquel entonces como *Suspiros de España*, *Gallito*, *Manolete* o *El Patronista Cañí*. Estos números musicales se encontraban dentro de las zarzuelas, las cuales estaban constituidas por variadas músicas costumbristas del territorio español.

Ejemplo Número 3
Miguel Yuste: Capricho Pintoresco
CC. 84-100

The musical score for 'Capricho Pintoresco' by Miguel Yuste, measures 84-100, is presented in four systems. Each system contains a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include piano (p), fortissimo (ff), and crescendo (cresc.). The score ends with a fermata over the final chord.

2. El empleo de **Armonía modal** del folklore.

Muchos de los elementos armónicos usados en la música folklórica española se pueden englobar dentro de los límites de la "Armonía Clásica". Sin embargo, debido a las reminiscencias litúrgicas medievales y la música profana que se asimilan a la música pagana, las escalas modales son utilizadas para aportar el color



característico de la música tradicional española. Además, Yuste solapa esa modalidad con pasajes tonales románticos e impresionistas. Un ejemplo de la utilización de escalas modales se observa en el siguiente fragmento, que empieza sobre un si frigio (si – do – re – mi – fa# – sol – la) o escala andaluza. Si nos fijamos también, el cromatismo melódico afecta de igual manera al cromatismo armónico como reminiscencia de la música árabe y andalusí, dando como resultado armonías aumentadas. Se pueden observar también los giros melódicos típicos del período nacionalista, como son el de segunda mayor sobre el I y VII grado y sobre el V y IV grado de la escala frigia. El siguiente fragmento ilustra todo lo anteriormente comentado:

Ejemplo Número 4

Miguel Yuste: Capricho Pintoresco

CC. 1-16

Adagio. (♩ = 60)

Clarinet en Si^b

p *poco rall.* *a tpo.*

PIANO

p

poco sf *espress.* *pp*

un poco più lento. *a tpo.*

pp ma espress. *dim.* *f con anima.*

f sostenuto.

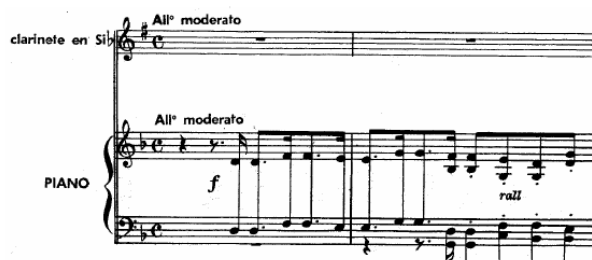
3. Las características de zarzuela.

El clarinete dispone de un repertorio extenso en lo que se refiere a adaptaciones y paráfrasis de obras líricas como óperas y géneros similares. El siglo XIX fue la época dorada de estas composiciones, que se aprovechaban del éxito del género vocal a la que intentaban emular. Algunos de los compositores más importantes de esta tendencia son: Luigi Bassi, Ernesto Becucci, Domenico Liberani, Donato Lovreglio, etc. Miguel Yuste aprovecha las características del teatro lírico español, plasmando en sus obras infinidad de guiños a los recitativos y arias del género. Los siguientes fragmentos ejemplifican la utilización de la armonía y la melodía para recrear paisajes típicamente castellanos: la armonía por terceras menores, muy utilizada sobre todo en cadencias frigias (Yuste desglosa por terceras consecutivas el primer tetracordo de re menor (re – mi – fa- sol), a modo de recitativo de zarzuela), los recitativos y arias y el carácter chulesco de los chulapos y chulapas del Madrid castizo.

Ejemplo Número 5

Miguel Yuste: *Ingenuidad*²⁰

CC. 1-2



clarinete en Sib

Allº moderato

PIANO

f

rall

Avanzando más en esta pieza, se observa cómo antes de empezar la nueva sección en si bemol mayor, el clarinete termina un recitativo y comienza la consecuente aria (iniciando una bonita melodía lírica, como si de un cantante se tratara).

²⁰ YUSTE, Miguel. *Ingenuidad Op. 8/59*. Madrid: Mundimúsica ediciones, S.L. 1997

Ejemplo Número 5
Miguel Yuste: Ingenuidad
CC. 6-20

Otro ejemplo de la socarronería zarzuelística lo tenemos en la siguiente selección, donde el clarinete reivindica una situación desenfadada y algo hilarante que recuerda a los inconfundibles diálogos ininteligibles de los personajes cómicos:

Ejemplo Número 4
Miguel Yuste: Capricho Pintoresco
CC. 101-105



4.2. Análisis de *Capricho Pintoresco*:

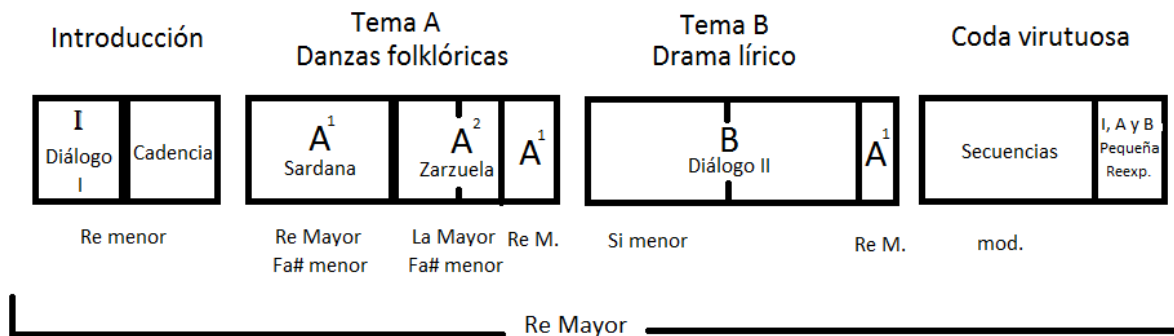
Forma de la pieza:

Estructura general. Gran dimensión:

Se pueden distinguir cuatro partes bien diferenciadas en la obra. Primeramente tendríamos una Introducción (CC. 1→43) en la que Miguel Yuste expone todo el material musical melódico y rítmico que abarca la obra. Seguidamente, nos encontramos con una exposición (CC. 44→245), donde se formulan dos temas contrastantes: El Tema A (danzas de folklore –Sardana y Zazuela– CC.44→84 y 85→120 respectivamente) caracterizado por el ritmo de baile vivaz, alegre, burlesco y enérgico, y un tema B (Andante lírico, CC. 139→221) de carácter lírico y dramático contrapuesto a las danzas precedentes. Antes de pasar a otra sección, repite el tema A y utiliza ese mismo motivo para hacer un puente hacia la siguiente parte. Para finalizar la pieza, el compositor hace una recapitulación en forma de Coda virtuosa (CC. 245→294), recordando de una manera fugaz la Introducción, el tema A y B. Yuste utiliza la forma libremente, sin estar sujeto a técnicas de composición escolástica.



Análisis formal Capricho Píntoresco



Mediana y pequeña dimensión:

Introducción: Dentro de la introducción podemos diferenciar dos partes contrastantes: 1. Un diálogo entre clarinete (escala modal) y piano (armonía tonal) inaugura la obra (CC.1→22), surgiendo un enfrentamiento en los parámetros armónicos y melódicos que posteriormente confraternizará en un pasaje modal-tonal realizado conjuntamente por los dos instrumentos.

2. Para cerrar esta primera sección, Miguel Yuste elabora una cadencia virtuosa del clarinete que da a conocer el material rítmico que se va a utilizar posteriormente en el transcurso musical (CC.23→43).

Exposición: Tema A (Danzas del folklore):

1. **Sardana (A1):** El piano introduce un patrón rítmico marcado y (homofónico) que da paso a una melodía ágil en Re Mayor. El compositor induce variedad en la enunciación de la sardana con el cambio de tonalidad (Fa# menor, III grado de la tonalidad), formulando el mismo patrón melódico y el ritmo con leves modificaciones, dando un toque de color. El tema A es repetido cuatro veces seguidas, dos veces en tonalidad mayor y otras dos en tonalidad menor.
2. **Zarzuela:** Una barra doble de separación augura otro cambio importante. El ritmo de negra y corcheas es sustituido por un continuo de corcheas que muestran un pasodoble. Hemos cambiado de tonalidad: La Mayor, dominante de la tonalidad principal. Es probable que la enfatización a Fa# menor que hizo Yuste en el cambio de color del Tema A le sirviese como pretexto para la modulación diatónica a La mayor, dado que Fa# es el relativo de la nueva

tonalidad y dominante de III de la anterior (se muestra además la incidencia de las relaciones mediáticas como recurso a la hora de modular). El piano siempre inicia el ritmo y la melodía, como si de un bordón se tratara para la intervención solística del clarinete. Más adelante arranca un nuevo tema en Fa# menor que crispa el ambiente lírico que había dejado el pasodoble. Es un nuevo pasaje homofónico a modo de sátira o burla al estilo zarzuelístico que forma un pasaje regresivo a Re Mayor, o sea, una estructura en Espejo: I – III – V – III – I. Vuelve pues a la Sardana como recapitulación adornando los pasajes ya de por sí veloces con grupetos y trinos (no quiere desgastar el material principal y para ello, Miguel Yuste varía la forma en que aparece con respecto a la primera vez).

Tema B (Lírico dramático): Otra barra doble de compás ayudada por dos acordes en *sforzando* del piano avvicina otra sección contrastante. Los valores marciales cortos del acompañamiento han dado paso a notas largas tenidas y corales en disposición cerrada. Es de suponer la marcada tradición musical en la pieza: el tema A tiene un carácter “masculino”, donde el ritmo apuntillado junto con la fuerza que desprenden las figuraciones rítmicas breves se contraponen con un tema B en el relativo menor (práctica que ya se hacía en el barroco con la forma suite y prosiguió en clasicismo y romanticismo) y en piano, le otorga un rol “femenino” a la sección. Después de repetir dos veces el tema B, que empieza con la quinta del acorde (Si – Re – Fa#, misma nota con la que empieza la Sardana, aunque en ese contexto es la tercera nota del acorde de Re Mayor), nos llama la atención el Sol# (+VI), que le otorga un color especial. Después intenta volver al tema de Sardana simplificando el acompañamiento y haciendo un acercamiento a la tonalidad inicial de Re Mayor, pero no se consuma. Por último el clarinete vuelve a dejar clara la tonalidad de Si menor. La sección que se sucede sigue el mismo patrón, sólo que se intercambian los roles de solista y acompañamiento. Una pequeña sección cadencial finaliza esta sección con una activación rítmica (los tresillos de corcheas) que lleva al tema A, la Sardana.

Coda virtuosa: En esta sección veremos cómo se reexponen todos los elementos característicos de la obra. La sardana que ya se ha escuchado en tres ocasiones estrena la última parte de la pieza, aunque sólo se repite una vez, puesto que sirve como pretexto para introducir una sección cadencial hacia la coda final. El leitmotiv de la sardana se reduce a dos compases que forman secuencias ascendentes y descendentes (de especial atención es la utilización de la escala modal que recuerda a la introducción) para incurrir en una reducción rítmica tensiva. Con el *Poco meno mosso* se comienza un pasaje virtuoso y modulante (pasa por



algunas tonalidades como son: Re M (I), Sol menor (-IV -IV de Rem-), Mib Mayor (-II), Mi mayor (II), la menor (V menor), fa Mayor (V → -VI), Sib Mayor (-VI –VI de Re menor-), haciendo una síntesis armónica de la obra entera y llevando al clarinete a su máximo esplendor. Como colofón a este despliegue técnico, añade dos motivos ascendentes con diferentes características: para el primer patrón, utiliza la cabeza del motivo de la sardana, y para el último se sirve de la duplicación del tresillo de semicorcheas que encontramos en la Introducción. Ya en los estertores del capricho, el compositor hace un pequeño guiño a los tres temas más representativos, resultando una cadencia perfecta que cierra por fin la obra: la primera semifrase modal de la introducción en Sol menor frigio como subdominante de IV menor.

Características armónicas:

1.- **Armonía modal:** En ciertos fragmentos utiliza este recurso pintoresquista para evocar a la música tradicional.

2.- **Armonía postromántica:** Se aprecia en el tratamiento de las modulaciones, que progresan por relaciones mediánticas.

La armonía se enriquece con **cromatismos y modulaciones** frecuentes que no da tiempo a afianzar. El proceso armónico está aderezado con muchas notas añadidas y de adorno a la armonía básica, que confieren una gama de colores realmente amplia.

El **uso de pedales** de dominante y de tónica simultáneos otorga a la obra características politonales. En las danzas se entiende como “colchón” melódico, y en otros fragmentos se amplían aún más las funciones de dominante y subdominante añadiendo más colores al discurso musical.

La **enarmonía** se utiliza para facilitar la lectura, ya que muchas veces nos vamos a tonalidades con muchas alteraciones (Ejemplo CC.108→109).

Características melódicas:

El clarinete actúa como **solista**, portando la melodía más importante. Algunas veces se intercambian los papeles a la hora de la melodía, pero son escasas.

En la parte fuerte de compás coinciden el piano y el clarinete con las notas reales de la tonalidad, acentuándolas y prolongando sus valores momentáneamente (se puede ver perfectamente en las notas largas de la Sardana, normalmente acaban en tónica o dominante). En la introducción la **melodía** va por grados conjuntos, salvando algunos saltos de tercera y cuarta, excepto en la cadencia del solista, donde se pueden observar intervalos aumentados de 2ª 4ª y 5ª, e incluso intervalos de 6ª y 7ª mayores y menores. En

los bailes regionales nos encontramos con lo contrario, priman los saltos de 3ª y 4ª en su mayor parte, llegando a haber saltos de 5ª y de 6ª. El tema lírico-dramático mezcla el tratamiento melódico de la introducción y el de las danzas regionales, aunque los grados conjuntos siguen siendo la tónica, ayudados por el piano, con una textura más simple y comprimida que también mueve sus voces de manera recatada. Será la última vez que esto ocurra, porque hasta el final de la obra, el clarinete hará gala de su presencia virtuosa ejecutando grandes arpegios y secuencias melódicas de gran dificultad.

Los **giros melódicos** y notas de ornamentación. El giro melódico recurrente es el descenso por grados conjuntos desde la tercera de la tonalidad (muchas veces desde el segundo grado) hacia la sensible y la posterior subida a la tónica, que dota a la composición de elementos típicamente españoles. Esto se puede comprobar sobre todo en la introducción y el tema B. Los floreos y trinos sirven para embellecer y dificultar intencionadamente la ejecución del solista, además nos sirven para no desgastar el tema de la sardana (ya que aparece en numerosas ocasiones – 4 veces–).

La melodía está aderezada con un sinfín de **anotaciones de estilo** (*Sostenuto, con ánimo, ma espress. Con pasión...*) y referencias dinámicas y agógicas, que no hacen más que afirmar la romántica tendencia del compositor. Todo esto lleva a los instrumentos a un grado máximo de expresividad melódica.

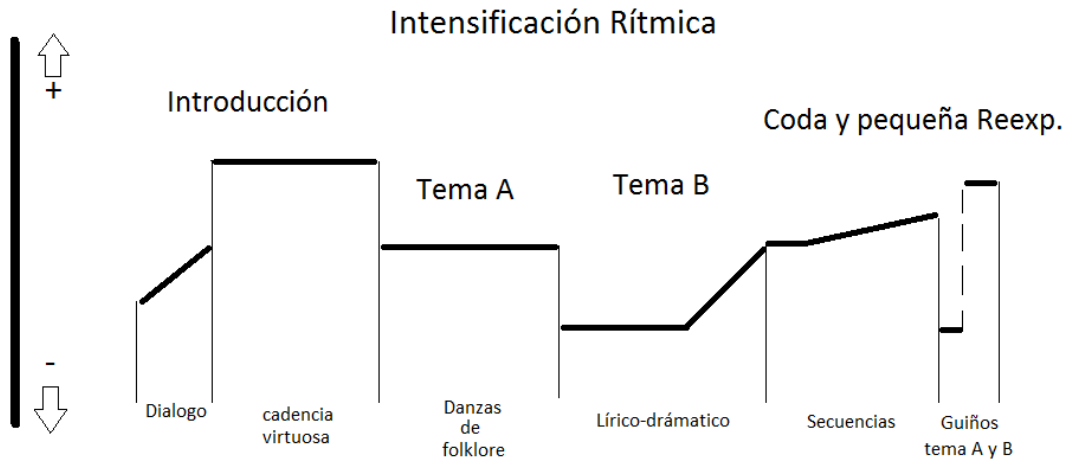
El **ámbito de la obra** es para el clarinete de tres octavas y una tercera (Re 2 → Sol 5)²¹ y para el piano de cinco octavas y una quinta (Re 0 → La 5). Se lleva a los instrumentos al límite (sobre todo el clarinete, al que le falta poco para completar la gama de sonidos posibles –tres sonidos: La#, Si y Do–) y que junto con la técnica instrumental se puede entender la preocupación de los profesores y catedráticos por incluirlos en las oposiciones de la época.

Características rítmicas:

Concretamente en esta pieza, el ritmo es un punto clave del análisis. Para la delimitación de secciones, la textura cambia junto con las pautas métricas. En los ritmos de danza, el pulso de un instrumento de percusión está implícito en la escritura pianística, siendo éste una base dinámica para la melodía. El tema B se queda “en el aire”, al no tener un pulso bien marcado (el piano prácticamente se dedica a hacer notas largas), es pues un área de relajación rítmica que choca con el tratamiento del tema A; aunque, más adelante, intentará reactivar el pulso con un continuo de tresillos de corchea. La coda conclusiva es una vuelta a la

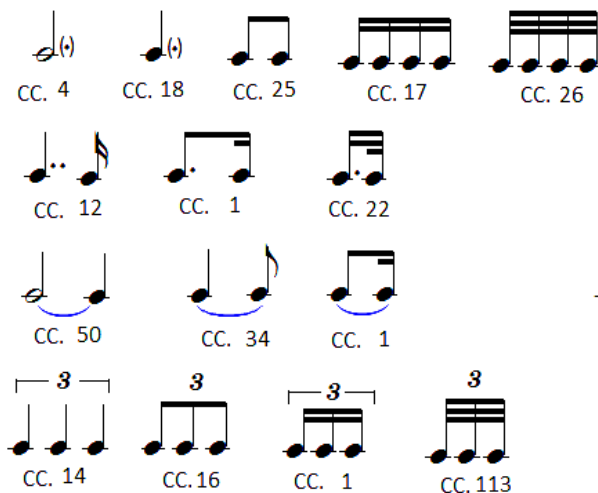
²¹ Sistema de notación musical Franco Belga: es un índice acústico que toma como referencia el *do* de la segunda línea adicional inferior en clave de fa, asignándole el número 1; es decir, dándole el nombre de *do*₁ (se lee “do uno” o “do primera”). De esta manera, el *do* central del piano sería un *do*₃, y el *la* de esa misma octava (el famoso «*la* 440») se llamaría *la*₃

intensificación rítmica propiciada por la tensión acumulada durante toda la obra. Podemos dibujar un diagrama del ritmo que nos sirva para comprender la evolución de éste a lo largo de la obra:



La ampliación y reducción de la figuración rítmica es muy importante como nexo entre las diferentes partes, en el ejemplo de la tabla inferior se observa cómo Yuste trata las células rítmicas por aumentación y reducción y dónde las utiliza:

Diagrama de intensificación rítmica



El compositor busca además enfrentar en numerosas ocasiones las figuras ternarias con las binarias simultáneamente. Un claro ejemplo de ello lo tenemos el pasaje del compás 194, donde la mano derecha del

piano hace la melodía en metro binario y la mano izquierda acompaña con tresillos de corchea.

Características texturales:

Miguel Yuste utiliza los cambios de textura para diferenciar las secciones y para conferir dinamismo o estatismo a la música. La mayor parte del tiempo es una simple melodía acompañada, aunque de vez en cuando utiliza el contrapunto imitativo entre clarinete y piano en las partes de pregunta y respuesta. El empleo de corales homofónicos es recurrente en el tema B (ejemplo: CC. 149).



5. Conclusión:

Con el análisis de esta obra queda de manifiesto la calidad compositiva de Miguel Yuste Moreno. Se pueden encontrar innumerables detalles que se van sucediendo el discurso musical en el ámbito melódico, rítmico y sobre todo armónico, que no merman espacio al lirismo y la sencillez expresiva que despliega el instrumento para conseguir una obra equilibrada y cercana a un público que disfruta escuchando melodías inspiradas de su patria.

Es importante señalar que aunque no fue un gran pionero de la técnica instrumental del clarinete, sí evolucionó algunos aspectos expresivos y técnicos del instrumento, dando como resultado varias generaciones de clarinetistas que hoy en día recogen todavía su herencia.

6. Bibliografía:

Libros y libretos:

BANÚS, Rafael; GAGO, Luis Carlos. *Atlas de música*, 2 vols. Madrid: Alianza Editorial, 2009.

Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana (Emilio Casares, dir.). Madrid: SGAE, 1999. 10 vols.

ESPINA RUIZ, Oskar; NAGASAWA, Noriko. *Julián Menéndez Rediscovered*. Kobaltone, KB 13703, 2004. Libreto

GENOVÉS PITARCH, Gaspar. *La Banda Sinfónica Municipal de Madrid 1909 – 2009*, Madrid: Ediciones la Librería, 2009.

MCLAREN, Rachel. *Miguel Yuste: his work for clarinet and his influence on the spanish clarinet school of playing in the twentieth century*, 2005. Texas (EE.UU.) Tesis de la Universidad "North Texas"

New Grove Dictionary of Music and Musicians, (Stanley Sadie, dir.). 2ª ed. Nueva York: Macmillan Publishers Ltd., 2001. 29 vols

PÉREZ PIQUER, Enrique; BAÑADOS LIRA, Anibal. *Clar i net*. Dahiz Productions, DDD, 2006. Libreto

_____. *La obra para clarinete y piano de Miguel Yuste*. Logomusic Records, LCD 1001, 1995. Libreto

WESTON, Pamela. *Clarinet Virtuosi of the Past*. Gran Bretaña: Halstan and Co. Ltd., 1977.

www.wikipedia.es "Sardana", <http://es.wikipedia.org/wiki/Sardana>, consultado la última vez el 30/03/2011

Partituras:

YUSTE, Miguel. *Ingenuidad, op. 8/59 para clarinete y piano*. Madrid: Mundimúsica S.L., 1997.

_____. *Capricho Pintoresco, op. 41 para Clarinete con Acompañamiento de Piano*. Madrid: Union Musical Ediciones S.L., 1958.

6.1 Discografía:

La Obra Para Clarinete y Piano de Miguel Yuste. Obras de Miguel YUSTE MORENO. Enrique PÉREZ PIQUER clarinete, Anibal BAÑADOS LIRA piano. Logomusic Records, LCD 1001, 1995.

Fantasías Mediterráneas: Spanish Music for Clarinet and Piano. Obras de Miguel YUSTE MORENO. Joan ENRIC LLUNA clarinete, Jan GRUITHUYZEN piano. Clarinet Classics, CC 0017, 1997.

Capricho Pintoresco: Música Española para clarinete. Obras de Miguel YUSTE MORENO, Miguel. Joan ENRIC LLUNA clarinete, Artur PIZARRO piano. Harmonia Mundi, HMI 87022, 1999.

MARTÍN, Maximiliano; NEGRÍN, Inocencio. *Fantasia*. Obras de Witold LUTOSLAWSKI, Miguel YUSTE, Claude DEBUSSY, Francis Poulenc, Carl NIELSEN, Antonio ROMERO Y ANDÍA. Linn Records, 2006.

MARTÍN, Maximiliano; MITCHEL, Scott. *Vibraciones del Alma*. Obras de Miguel YUSTE, Henri RABAUD, Antonio ROMERO Y ANDÍA, John McCABE, Charles-Marie WIDOR, Carl Maria VON WEBER, 2009.