



Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Música

DIVERSAS POSIBILIDADES DEL CLARINETE EN LA MUSICA
DE CAMARA DESDE EL SIGLO XVIII A LA FECHA

T E S I S

Que para obtener el Título de:
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN
"CLARINETE"

P R E S E N T A
ANA MARIA CASTRO CAZENAVE



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

	PAGINA
INTRODUCCION	iv
CAPITULOS	
I. INFORMACION GENERAL SOBRE EL CLARINETE	
I.1 Acústica (propiedades)	2
I.2 Construcción	12
I.3 Caña, origen y tratamiento	16
I.4 Historia	22
I.5 Familia	32
II. RESPIRACION	
II.1 ¿Qué es la respiración?.....	41
II.2 Anatomía y fisiología del mecanismo de producción del sonido	66
II.3 Principios, métodos y teorías de la - respiración	72
II.4 Movimientos de la respiración	74
embocadura y articulación	75
III. MUSICA DE CAMARA PARA CLARINETE DEL SIGLO XVIII A LA FECHA	
III.1 Banda militar	78
III.2 Diversas combinaciones	78
III.3 Repertorio.....	82
IV. INFORMACION GENERAL DE CADA UNA DE LAS OBRAS DE LOS DOS CONCIERTOS DIDACTICOS, DESDE LA - MAS ANTIGUA EN ESTILO A LA MAS RECIENTE, ASI COMO NOTAS BIOGRAFICAS DE CADA UNO DE LOS - COMPOSITORES.	
IV.1 Sonata en Si Menor Mayor Op. 12 No. 1 para clarinete en si b. y piano.....	103
(Yavier Lefebvre).	
IV.2 Cuarteto en Si B. Mayor Op. 8 No. 4 para cl. en si b. y cuerdas	105
(Carl Stamitz).	
IV.3 Quinteto en La Mayor K.V. 581 para cl. en la y cuarteto de cuerdas	107
(W. A. Mozart).	

IV.4	Concierto en La Mayor K.V. 622 para cl. en la y orquesta	112
	(W.A. Mozart).	
IV.5	Tres Piezas de Fantasía Op. 73 para cl. en si b. y piano	117
	(Robert Schumann).	
IV.6	Divertimento para cuarteto de alientos	119
	(Rafael de Paz).	
IV.7	Tema con Variaciones para cl. en si b. y piano	121
	(Leonardo Velázquez).	
IV.8	Serie del Puerto para quinteto de alientos	129
	(Mario Kuri-Aldana).	

V. ESTILOS, FORMAS Y TERMINOS MUSICALES QUE SE MENCIONAN A LO LARGO DE CADA UNA DE LAS OBRAS.

V.1	adorno	145
V.2	arioso	145
V.3	Bel Canto	146
V.4	cadencia	147
V.5	Clactismo	147
V.6	Concierto	148
V.7	Concierto Grosso	148
V.8	Concertino	149
V.9	Divertimento	149
V.10	Estilo Romántico	149
V.11	Fantasia	150
V.12	Lírico	150
V.13	Menuetto	150
V.14	Música de Cámara	150
V.15	Música del siglo XX	150
V.16	Sonata	151
V.17	Suite	151
V.18	Tema con variaciones	151
V.19	Rondó	152
V.20	Tempo	152

VI.	METODOLOGIA APLICADA	154
-----	----------------------------	-----

	CONCLUSIONES	161
--	--------------------	-----

	BIBLIOGRAFIA	165
--	--------------------	-----

I N T R O D U C C I O N

La presente Tesis tiene como objetivo el mostrar al - público en general que gusta de la música, al alumnado de los niveles: secundaria, propedéutico y licenciatura de una escuela de música, la belleza y posibilidades que tiene el CLARINETE en ensamble con diversos grupos de música instrumental.

Escogí como una de las opciones que existen actualmente en la Escuela Nacional de Música de la UNAM para presentar exámen profesional de "Lic. Instrumentista", el realizar un Concierto Didáctico o Ilustrativo, el cual diseñé en dos - recitales que muestran diversos estilos musicales desde el siglo XVIII a la fecha, con obras representativas de dichas épocas y escritas originalmente para clarinete.

He escogido el cuarteto y quinteto tanto de aliento - como de cuerda pues es menester observar cuan dúctil y versátil se puede convertir este bello instrumento, adaptándose ya sea de una manera brillante con instrumentos de aliento ó suave y melodiosa con ensamble de cuerdas, imitando o contras-tando.

Su voz en ambos casos se considera como el tenor del - conjunto aunque dentro de la familia de los clarinetes sea el de "si bemol" y el de "la" los sopranos.

El Clarinete es tomado muy en cuenta por compositores del siglo XVIII por tener un amplio registro de casi cuatro octavas en la culminación de su perfeccionamiento técnico - que bien podía usarse para efectos operísticos, sinfonías, bandas, ensambles de cámara, o bien, como solista imitando la voz de un tenor de amplio registro y gran expresividad.

*Historiadores de la Música consideran que su primera aparición en conjuntos instrumentales fué en el "Cántico de los Pájaros" de Rameau en la primera mitad del siglo XVIII. (50 ó 60 años después de su invención).**

En el caso de hacer dúo con el pianoforte, que precisamente es en la segunda mitad del siglo XVIII cuando surge - como tal, mantiene todavía para entonces características - clavecinísticas en música escrita para la libre realización de bajo cifrado pero que posteriormente con Haydn, Mozart y Beethoven, adquiere gran esplendor como solista en la forma sonata.

Hace espléndido conjunto con el clarinete sobre todo en el estilo romántico en el siglo XIX con compositores como - Schumann y Brahms, siendo el primero que menciono quien compone sus tres fantasías que en el segundo recital se podrán apreciar, dándo rienda suelta a la imaginación novelesca del compositor, en las que el piano deja de tener características de mero acompañante, para convertirse junto con el clarinete en un verdadero dúo de cualidades tímbricas y de expresividad.

Para el oyente, creo que es muy importante lo antes - mencionado, pero para el futuro instrumentista, mi propósito es en lo posible ayudarle a reducir las dudas con las que yo me encontré, que surgieron a lo largo de mis estudios, aclarándolas en lo posible con relación al instrumento, así como mínimas nociones de acústica y fisiología, que como clases, considero sería muy importante que se impartieran por su carácter formativo en una escuela de música, para todo ejecutante, compositor y director de orquesta.

* Información del Prof. Francisco Garduño, maestro de clarinete de la E.N.M. de la UNAM.

Así también quiero mostrarles un medio más en el cual se puedan identificar y un campo para su posible elección como futuro profesionalista.

Doy datos de información acerca de aquellos términos - musicales que usamos muchas veces sin saber a ciencia cierta su significado real y sus diferentes acepciones a través de los siglos que cambian o se modifican, para lo cual mi objetivo es organizar, interrelacionar y aclarar para su mejor uso y comprensión histórica.

Para el compositor y futuro estudiante de dirección de orquesta, abrir el entendimiento y apreciar al clarinete como un instrumento muy accesible que debe tomarse muy en cuenta para futuras producciones artísticas por su versatilidad.

Por último, alentar e impulsar al estudiante de música a la investigación y ejecución de música mexicana de compositores con una vasta producción de todo género, grandes artistas, de importante valor cultural nacional y que en vida nos permiten la posibilidad de interpretar sus obras de acuerdo a su idea original, como era costumbre antiguamente, para no perder ese vínculo importantísimo entre compositor e intérprete que nos debe comunicar siempre la producción artística.

CAPITULO I

INFORMACION GENERAL SOBRE EL CLARINETE .

I.1 ACUSTICA.

Para familiarizarse con el instrumento es muy importante comenzar sabiendo lo que con el se relaciona, como lo es el aspecto acústico que es todo aquello que tiene que ver con la formación, propagación y propiedades del sonido, así como sus aplicaciones; la adaptabilidad del sonido a un edificio o sala de conciertos, etc., que son destinados a actos públicos, iglesias, teatros, que varían mucho en propiedades acústicas, como por ejemplo, la confusión del sonido en tales lugares ha de atribuirse siempre a reflexiones de las ondas sonoras, las cuales, al dar contra las paredes o el techo, son rechazadas y chocan con las ondas procedentes de la fuente original del sonido. Se emplean varios mecanismos para neutralizar estos efectos. Por regla general, las reflexiones o ecos se hacen menos perceptibles con la supresión de superficies anchas y lisas y su sustitución por superficies quebradas, las cuales no reflejan el sonido con tanta simultaneidad como aquellas. *

La naturaleza del sonido es la energía de movimiento vibratorio y el estímulo adecuado para el oír; se transmite a los oídos por medio del aire o agua y a veces a través de los huesos de la cabeza. Se clasifican en tonos y ruidos, - los tonos son vibraciones periódicas regulares, los ruidos son vibraciones irregulares. No puede existir el sonido sin el medio que lo propague y le toma tiempo viajar a través del medio acústico, dependiendo su velocidad de la naturaleza y temperatura del medio. Ej. a 15° C. en la madera viaja a 3,300 m. x seg. y la velocidad aumenta a temperaturas más altas. * *

Los antiguos se dieron cuenta de la velocidad del sonido al notar que el relámpago se ve antes de que se escuche el trueno.

* Pag. 175 Tomo I Dic. Enciclopédico Espasa-Calpe.

* * Pag. 13 "Sensación : Percepción Auditiva de los Sentidos - menores" Ed. Trillas. Joseph Cohen.

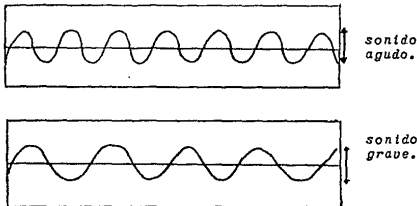
Ya en el oído, provoca una perturbación nerviosa por medio del tímpano que llega hasta nuestra información cerebral.

Las propiedades del sonido son: altura, intensidad, timbre y duración.

a) altura.- Es la elevación del sonido determinada por la frecuencia de las vibraciones del cuerpo que produce el sonido y en consecuencia el aire que lo transmite. Las vibraciones si se suceden lentamente, producen sonidos graves, pero si se suceden rápidamente, producen sonidos agudos.

Cada cuerpo tiene su propia frecuencia natural de vibración.

Ejemplos:



Ej. La nota más grave (audible) puede ser resultado de 16 vibraciones por segundo y la más aguda (audible) puede llegar a ser de 18,000 a 20,000 vibraciones o periodos por segundo.


Por lo general en la actualidad, la afinación en una orquesta es de 440 vibraciones por segundo para la nota "la" que es la nota en la que se basan para la afinación general del conjunto, pero no era la misma afinación en el pasado, la altura del diapasón de Händel que era en la que se basaban - por lo general los compositores del siglo XVIII se ajustaba a 422.5 vibr. x seg. y la altura general de ese siglo variaba


entre el "la"=415 y "la"= 430 vibraciones por segundo. (Mozart tenía un piano afinado en "la"=421.6 vibr. x seg.) *

Y es la altura que deberíamos mantener para que las obras de Haydn, Mozart, Beethoven y sus contemporáneos pudieran ser oídas en la forma en que ellos lo hubieran deseado.

Tampoco es la misma altura la usada en la actualidad en todos los países, esta varía mas aguda o mas grave. A esta afinación se le llama con el término "kammerton" o altura - filarmónica. **

b) Intensidad.- Es el grado de energía de un agente natural que depende de la mayor o menor amplitud de las ondas sonoras. Cuando las vibraciones del cuerpo que las produce - o genera son amplias, se obtiene un sonido intenso, cuando las vibraciones del agente generador de esa misma nota son cortas, el sonido resultante es débil.

Por ejemplo, la cuerda tiene su propio índice de vibración (que depende de la longitud, grosor, densidad y tensión). Si se dá un tirón suave, se producirá un cierto número de vibraciones leves por segundo, si se dá un tirón violento, - se producirá el mismo número de vibraciones por segundo, pero éstas serán más amplias, (variando a voluntad aplicando mayor o menor fuerza al posar el arco en la cuerda o al soplar en la caña a través del tubo). Ej.  + intenso

Los agentes vibratorios en el caso de los alientos son la lengüeta. Mientras este agente vibratorio mantiene su índice de vibración y su tensión, la nota permanece constante, pero al hacerlo vibrar con mayor o menor fuerza, se obtiene un sonido de mayor o menor intensidad.  - intenso
Ej.

Lo que hace vibrar la columna de aire del tubo es la presión que se forma en la embocadura. Cuando el instrumentista sopla contra el filo de la caña y los dedos al obtener los orificios operan sobre la columna de aire, alargándola o acortándola, determinando así la altura de los sonidos que emite el instrumento. =Una sola nota= es en realidad una multiplicidad de armónicos, o sea, un gran número de vibraciones fuertes y débiles que afectan simultáneamente el mismo volumen de aire. *

Para el manejo de los fenómenos acústicos es muy importante saber como interviene la articulación, así como la respiración (o presión de aire). Ver Capítulo II.

* *(La articulación en un instrumento de aliento es el control o manejo de la lengüeta o caña en la embocadura, interrumpiendo el aire o poniendo en vibración la caña mediante un movimiento de lengua para realizar diversos grados de "staccato". La articulación puede ser simple, doble y múltiple, usando una sílaba formada por consonante-vocal, pudiendo llegar al llamado trémolo o frullato (*flatterzunge* -en alemán-) inventado por R. Strauss.

A la cantidad de intensidad de volumen, se le denomina "decibelaje", ya sea musical o simples ruidos, (Por ejemplo, los escapes de vehículos automotores, aviones, etc.). Un clarinete produce de 10 a 15 decibeles, mientras una turbina de jet a 1000 metros de altura percibimos aproximadamente 180 decibeles. Ver fig. 1

* Pag. 49 Enciclop. OXFORD.

* * Pag. 17 a 56 Cap. 2 "The Art of Wind playing" A. Weisberg.
Ed. Schirmer.

En el clarinete, la presión del aliento por medio de la columna de aire, pone en vibración la lengüeta y la continúa en el interior del clarinete donde el tubo actúa como resonador y como ya hemos mencionado los dedos aplicados a los orificios afectan la longitud del tubo que acciona sobre la lengüeta regulando la velocidad de sus vibraciones para determinar su altura. Las lengüetas del clarinete y el oboe son de carrizo y su índice de vibración es regulado por la resonancia del tubo, pero se diferencian en que la del clarinete es una caña sencilla que se hace accionar por medio de la presión ejercida en la boquilla con la cual se empalma y la del oboe es una caña doble, que al empalmarse vibran conjuntamente dejando pasar el aire por un canal central dirigido hacia el tubo de forma cónica.

c) timbre o calidad del sonido.- Una cuerda que vibra, vibra en su totalidad y esto es lo que se representa a la vista, pero sus dos mitades están vibrando independientemente y como ellas, otras porciones de su longitud, (como las olas grandes del mar que tras de ellas les suceden otra serie de olas más pequeñas).

Todos los músicos saben que una cuerda gruesa y pesada tiene un tono natural más grave que una delgada; que una cuerda corta y fuerte, tiene un tono más alto que una larga, y - que mientras más tirante esté la cuerda, más alto es su tono. Por ej. la cuerda sol de un violín es más gruesa y pesada que la de mi y las del bajo del piano son más largas y más pesadas que las cuerdas del sobregajo. Cuando un violinista profesional toca =en armónicos= rozta ligeramente las cuerdas en varios puntos y pone cada uno a vibrar en dos o más segmentos. Si toca una cuerda en el centro se forma un nodo en ese punto y la frecuencia de vibración se vuelve doble de la fundamental; si se rozta la cuerda un tercio de su longitud, vibrará en tres secciones y tendrá una frecuencia tres veces mayor que la fundamental y a estos se les llama armónicos. * Ver fig. 2

Cada instrumento tiene su espectro gráfico; así un cuerno en noviento, con sus vibraciones totales produce un sonido fundamental- que es el que el oído capta con mayor precisión al mismo tiempo que produce con varias porciones de su longitud un número considerable de sonidos más agudos y esto ocurre en un instrumento de aliento con la columna de - aire, su principal agente de vibración. **

Es la presencia o ausencia (de la mayor o menor fuerza) de sonidos individuales entre estos sonidos más agudos llamados armónicos la que determina el timbre o calidad del sonido.

* pag. 292 y 293 "Física Moderna Elementaria", "d. UTEPA.

** pag. 296 Ídem.

Un tubo abierto puede vibrar por ambos lados con un nodo simple en medio y un antinodo en ambos extremos, dos nodos y tres antinodos, o tres nodos y cuatro antinodos, etc. pero un tubo cerrado que es el caso del clarinete por ser tubo cilíndrico el cual actúa por esta razón como si fuera cerrado, - puede vibrar con un nodo y un antinodo, dos nodos y dos antinodos, tres nodos y tres antinodos, etc., lo cual quiere decir que con un tubo abierto como es el caso del oboe por ser tubo cónico o la flauta, la frecuencia de vibración mas baja posible se llama fundamental y los llamados armónicos son los múltiplos enteros de la frecuencia fundamental: 2a., 4a, etc. llamándoseles armónicos pares. Con los tubos cerrados, la frecuencia mas baja también es la fundamental, pero los múltiplos de la frecuencia fundamental serán impares: 3,5, 7, etc. Ver fig. 2

Transmisión del sonido.- El sonido no se comunica en - línea recta sino simultáneamente por medio de un número infinito de esferas concéntricas (como remolinos).

La velocidad del sonido es de 20 kms. por minuto a una temperatura aproximada de 15 a 20 grados centígrados.

Acústica en la Sala de Concierto.-

Las vibraciones del sonido pueden reflejarse como la luz al encontrarse una superficie determinada (eco). Una superficie curva refleja el mismo sonido desde distintas partes, de tal manera que las líneas de vibración de la reflexión converjan en un solo foco (que es la suma de muchos ecos).

Las bóvedas y paredes redondas detrás de una plataforma son peligrosas para la música.

Una sala sin resonancia puede ser mejorada colocando una tabla de resonancia plana colocada lo suficientemente cerca del locutor o de los músicos para que el eco que produce se

funda con el sonido original de manera que lo amplifique y no se le perciba como eco.

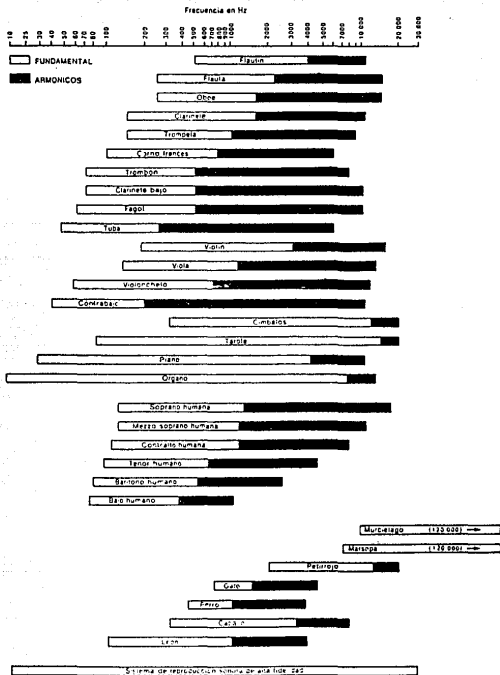
En forma similar a la luz, los sonidos pueden ser sombreados por medio del uso de material que no vibre y aislar el sonido como es el caso del unicel, por ejemplo.

Con relación a la adaptabilidad de los instrumentistas a una sala de conciertos, es muy importante tener en cuenta que si es muy amplia, se debe pronunciar el texto musical lenta y separadamente para evitar la reverberación, lo cual sucede también cuando hay cielo raso.

También se dice que el eco sucede cuando se reproducen los sonidos íntegros en locaciones que tienen más de diez y siete metros a la redonda.

El mejor efecto de una sala de conciertos no es cuando existen techos en forma de cúpula pues reverbera el sonido, lo ideal es que la parte trasera del foro tenga la forma de semicírculo (llamada concha acústica), pues aumenta la intensidad del sonido, actuando como espejo reflejante.

Así también, si la parte trasera del foro tiene la característica de ser plana, lo ideal es que esté recubierta de madera pues ésta actúa como resonador, dúctil, respetando fielmente la resonancia y timbre del instrumento.



Capitulo I fig. 1

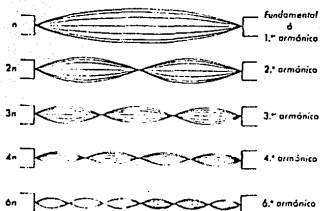


Fig. 31B. Modos de vibración para cuerdas de instrumentos musicales.

292

(* En todas las columnas vibrantes de aire, un antinodo se forma en el extremo abierto y el nodo en el extremo cerrado).

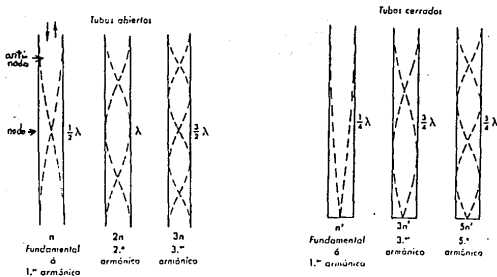


Fig. 31F. Las columnas de aire en los tubos abiertos y cerrados tienen frecuencias de vibración definidas.

I.2 Construcción.

Está integrado por: boquilla, su ligadura o abrazadera, caña y barrilete que arma el clarinete al cuerpo superior - para la mano izquierda, cuerpo inferior para la mano derecha y pabellón ó campana al extremo inferior. Ver fig. 3

Es un tubo cilíndrico dividido en dos secciones, construído ya sea de madera de ébano, ebonita, palo de rosa, madera - de peral, marfil, plástico o metal, siendo el de madera el de mejor timbre. Al pié del clarinete cuenta con una sección llamada pabellón que sirve como amplificador y dá el tamaño justo para dar la afinación correcta por la extensión del instrumento.

A la cabeza se encuentra un barrilete que une la boquilla con el tubo de extensión. Este elemento sirve para poder tener la posibilidad de ajuste de afinación mas grave o mas aguda según sea necesaria dependiendo de las necesidades del ensamble, así como cambios de temperatura que afectan a la altura del instrumento; puede ser con un barrilete mas largo o mas - corto, ó ya sea sacándolo o metiéndolo del tubo. También sirve como cámara de resonancia.

El tubo con perforaciones sirve como resonador que produce una boquilla que va a la cabeza del instrumento, la cual puede ser también de madera, ebonita, plástico o cristal, - donde se ajusta en forma empalmada una lengüeta de carrizo - llamada "cañ" de forma simple y plana de la punta; y lo suficientemente resistente para poder vibrar. Las hay delgadas y gruesas que se deben escoger dependiendo del grosor de los - labios y de la abertura de la boquilla.

La perforación cilíndrica del tubo es un factor importante en la producción de los armónicos impares, hecho - que gravita en el color del sonido, funcionando como un tubo cerrado por un extremo.

La lengüeta situada en el extremo superior del tubo sirve para cerrarlo por ese extremo, el cual actúa como si fuera "cerrado", sonando a una octava más grave que si fuera - abierto; esto explica porque difieren en altura una flauta (tubo abierto) y el clarinete (tubo cerrado).

A semejanza de otros tubos cilíndricos, el clarinete - "octava" no a la octava sino a la duodécima, llamándoseles a sus armónicos impares a diferencia de los del oboe que es cónico por lo que se le toma como tubo abierto y la flauta que producen armónicos pares, los cuales se toman como tubos abiertos.

Las notas de la primera octava se obtienen de la manera usual y el intervalo de quinta que queda antes de octavar - debe llenarse por medios que no resultan enteramente satisfactorios, ya que el sonido es aquí más débil que en cualquier otra parte de la extensión del instrumento y la digitación - embarazosa. Los mejores sectores del registro son los situados por debajo o encima de esta brecha.

Cuenta el instrumento actualmente con un número de 17 a 20 llaves, siendo el más común el primero; pero inicialmente cuando comenzó a tener características propias y no de "châ-lumeau", el clarinete contaba con solamente dos o tres llaves. (ver fig. 3 y 6).

...En la época de Mozart solo se contaba con cinco llaves para el manejo de todo su diapasón, haciendo uso muy inteligente tanto de la presión de labios, como del manejo de los - armónicos.

El registro total del clarinete común es de tres octavas mas una sexta, casi cuatro octavas. Desde mi grave a do sobre agudo, que se dividen en cuatro registros: grave, "chalumeau", registro medio como segundo registro, "clarion" como tercer registro agudo y sobreagudo como cuarto registro y último.

Ejemplo

1

The image shows a musical score for a clarinet, divided into four registers. The first register is labeled "grave" and contains a series of notes on a single staff. The second register is labeled "medio inferior" and contains a series of notes on a single staff. The third register is labeled "medio superior" and contains a series of notes on a single staff. The fourth register is labeled "sobreguada" and contains a series of notes on a single staff. The notes are written in a simple, clear style, and the registers are separated by horizontal lines. The number "1" is written to the left of the first staff.

Todos los clarinetes de la familia son transpositores, de modo que su registro real difiere en unas pocas notas de su registro escrito. La capacidad para ejecutar pianísimos, crescendos y diminuendos es mayor en los clarinetes que en cualquiera de los otros instrumentos de viento.

I.3 Caña, origen y tratamiento.

Las cañas del clarinete tienen una forma de lengüeta simple, planas por la parte de atrás hasta tener un grosor apropiado, posiblemente de 1/32 pulgadas y rebajadas hacia la punta por la parte delantera hasta dejar en ella un grosor mínimo apropiado para una buena vibración y resistencia. (ver fig. 4b)

Las cañas son cortes hechos del bambú llamado "Arundo donax" ó "sativa" desde su más antigua manufacturación. Este crece en muchas partes del mundo, pero son los más apropiados aquellos que crecen en regiones frías como lo son aquellos - países que bordean el mar mediterráneo, al sur de Francia, - en España, etc. (ver fig. 4)

Este bambú es una planta alta, dividida en nudos, de varios pies de altura, variando en diámetro de una a dos pulgadas, claro que el tamaño y el diámetro es la guía para la clase de cañas que se cortarán.

Hay que dejarse madurar al sol por tres años antes de cortarse. La primera estación de crecimiento es verde, tornándose gradualmente en amarillo al final de la segunda estación y de apariencia café al decaer en la tercera.

Una caña madura debe ser de color amarillo dorado. La cosecha para la realización de las cañas para los músicos - es invariablemente hecha durante los meses más fríos del año, generalmente entre fines de diciembre a la mitad de febrero pues sus poros no deben ser demasiado suaves, ni insuficientemente resistentes para ser elásticas.

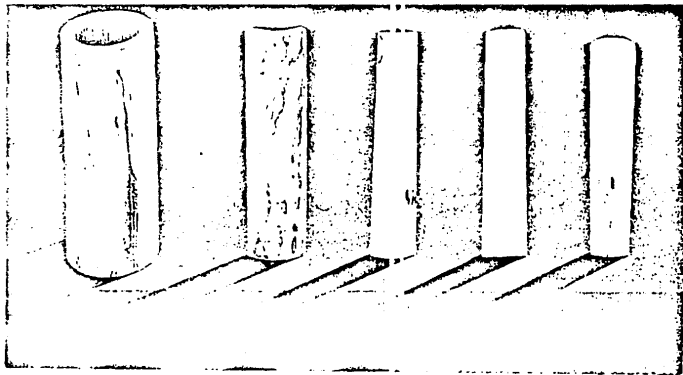
Por lo tanto, las cañas hechas de tres o más años de edad, son usualmente duras y brillantes. El resultado del cambio de época, es usualmente el cambio de color, siendo la de buena calidad, aquella de color amarillo pues las verdes son inmaduras y las café pasadas de madurez.

ORIGEN DE LA CAÑA: BAMBOO LLAMADO "ARUNDO DONAI"



Cap. I No. 4

The high production of vegetative material in Arundo donax has led to numerous experiments conducted to test its suitability for paper and rayon pulp, but the results have been generally unsatisfactory in terms of quality and cost. Only in Italy has the plant ever been used on a large scale industrial basis. The pre-World War II Italian government hoped that the high cellulose content of this quick-growing plant would make feasible the creation of a domestic textile fiber industry within a period of a few years. Mussolini, never given to moderation, personally directed the establishment in 1937 of a town, factory, and 15,000 acre donax farm south of the Adriatic Sea near the Yugoslavian border. Although extensively publicized by the dictatorship as highly successful, as a source of industrial cellulose the



COPY 1 FIG. 4B

Ajustes.-

En el caso de que la caña sea dura o blanda, se pueden hacer pequeños ajustes con el uso de un papel lija del número doble cero que podrá rebajar ligeramente pequeñas áreas que se mencionan a continuación para lograr: equilibrio, balance y conoidad en la ejecución. Ver fig. 4c

Se debe humedecer la caña antes de usarla, así como secarla antes de guardarla en un estuche especial que la mantenga lisa, firme y plana.

Una buena caña como producto final debe tener cinco criterios básicos de ejecución:

- 1.- Debe vibrar libremente y con buena resonancia.
- 2.- Debe tener buen color amarillo y estabilidad de sonido.
- 3.- Debe ser tocable en todo nivel dinámico (pp/ff) en todos los registros del instrumento.
- 4.- Debe responder bien al ataque en todos los registros, incluso en intensidades pianísimas.
- 5.- Se debe sentir confortable al instrumentista.

La mala calidad de la caña o el diseño pobre son las razones más usuales para que no se den los requisitos indispensables arriba mencionados. Hay que evitar aquella que se observe verde e inadecuadamente curada.

Toda caña debe poseer un buen corazón (sección central), la punta o extremidad debe ser delgada. Al observar através de la luz, la caña sencilla debe tener un diseño o cuerpo cóncavo, asegurándose de que las esquinas no sean demasiado delgadas pues pueden provocar un sonido nasal.

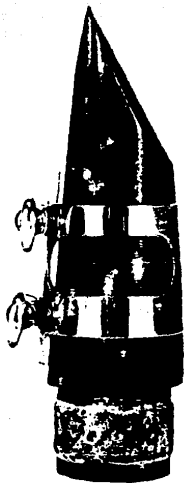
Para producir un sonido bueno y centrado, hay que tener una buena concepción mental del tono que espera uno producir. Esto es mejor imaginado através del escuchar, cantar e imaginar, aspectos importantísimos para el objetivo de la ejecución desarrollando el conocimiento de "como se siente" así como el "como suena".

A partir de principios de este siglo con la industrialización, se han hecho intentos para hacer cañas con diferentes materiales plásticos sin obtener buenos resultados.

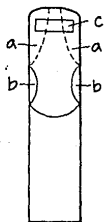
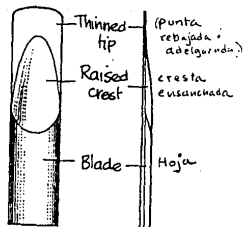
Como ayuda para el objetivo de una buena ejecución, es muy importante cuidar la postura del cuerpo que al estar en posición erguida permite el balance normal del cuerpo, con los brazos relajados (no pegados al cuerpo), el cuello sin tensiones, los hombros sin levantarse y la barbilla sin presionar contra el pecho pues son causales de tensión muscular y la producción pobre del sonido. *

* pag. 197 "Regulación de la calidad del sonido y resonancia", del libro "Musical Performance, learning theory and pedagogy", Daniel Kohut, Ed. Prentice-Hall, Inc. N.Y.

ESTRUCTURA Y AJUSTES DE LA CAÑA



BOQUILLA



- (a) Areas of hardness of blowing
áreas de dureza al soplar.
- (b) Areas of hardness of closure
áreas de dureza al cerrar
- (c) Area of brightness
área de brillantez

Reed proportion areas.

1.4 Historia.-

Su antecedente histórico parece ser el "caramillo" que designa a un instrumento hecho con ó a semejanza de la caña cuyo equivalente en francés es el "chalumeau". Ver fig. 5

En la antigüedad más remota, en Mesopotamia y Egipto, en excavaciones al sureste de Bagdad fechadas 3000 años a.C. se han encontrado numerosos relieves en placas y mosaicos que muestran escenas musicales cuyos instrumentos parecen tener la apariencia de clarinetes que revelan ser hechos de una sola pieza con perforaciones digitales y lengüa batiente hecha de la misma caña. Es interesante notar que estos primitivos clarinetes egipcios hechos de caña eran de forma integral, así que la vida del instrumento estaba limitada a la vida de la caña.

*Su invento que lo convierte en clarinete propiamente dicho se atribuye a Johan Christian Denner en Nürenberg, Alemania entre los años 1690 a 1700. Se puede decir que lo inventa a semejanza del instrumento entonces llamado "Chalumeau", pero con la característica de tener inicialmente dos llaves. * **

*Tanto Denner (gran artesano) como sus contemporáneos, conocían la existencia de antiguos instrumentos de culturas orientales que tenían la caña formando parte integral del instrumento como el "Ribgorn" o también conocido como "Jelsh Horn-pipe" (gaita), vibrando una lengüeta dentro de una cámara entre el cuerpo del instrumento y la boquilla o ya bien como parte de la boquilla para colocarse dentro de la boca y que la cavidad oral fungiese como cámara de producción tonal. Esto quedaba fuera del control directo del ejecutante y limitaba sus posibilidades de expresión. * * **

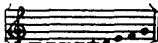
* Jack Brymer "Clarinet" pag. 16 Ed. Macdonald & Jane's Lim.Ldn.
*** Idem pag. 17



Fig 51 The author with his home-made reconstruction of a simple chalumeau. The little pipe is in D, and plays an octave below a fipple pipe of the same size and bore.

No se sabe realmente a ciencia cierta de un antecedente formal del clarinete, pero en el siglo XVII se observa la existencia de un instrumento llamado "Chalumeau" en el que se encuentra separada la caña de la boquilla y que es ajustada a ésta por medio de cordel como abrazadera a un tubo cuyo cuerpo tenía siete agujeros, seis al frente y uno atrás para el dedo pulgar. (Ver fig. 5)

La primera referencia a J.C. Denner y al clarinete fué hecha por J.S. Doppelmeier en su "Historische Nachricht von dem Nurburgischen Kaemematics und Künstlern" en 1730 y lo describe como un chalumeau pero con dos llaves diamétricamente opuestas, colocadas en lo alto del cuerpo. Se supone que este instrumento fué usado solo ocasionalmente en efectos operísticos como en el famoso ejemplo del "Orfeo" de Gluck e "Il Turno" de Steffano, obras escritas en 1709, usando solo el registro grave por su precaria construcción. Tenía un registro de nueve notas:



(todavía se conserva el nombre de "chalumeau" para designar la parte más grave del registro del clarinete.

La diferencia parece ser la disposición de las dos llaves que al colocarse en un lugar apropiado hizo un instrumento capaz de tener una pureza de sonido sobre todo el diapasón de casi tres octavas.

En el museo de Nurenberg se encuentra una réplica de un clarinete de Jacob Denner, hijo de J.C. Denner que probablemente data de 1710 a 1720 construido después de experimentos iniciales para mover los dos agujeros cubiertos por llaves en función de descubrir sus posibilidades óptimas. Se nota la esmerada búsqueda en el equilibrio del registro grave y el registro agudo que para entonces no lograba una correcta afinación, teniendo que hacer uso de la presión de los labios como única alternativa. Ver fig. 6

REPLICA DE CLARINETES MAS ANTIGUOS (CON SOLO DOS LLAVES)

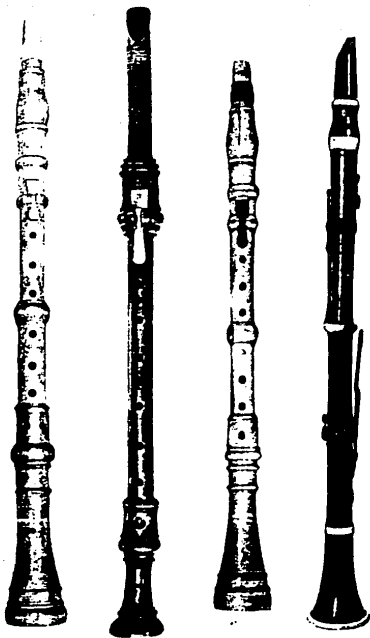


Fig 6: From left to right: replica of 2-key Jacob Denner clarinet, by Brian Ackerman of London. The instrument is in the four sections of a modern clarinet. The reed is shown on top, but could be played either in this position or below. J. C. Denner 2-key clarinet, probably the earliest clarinet in existence. Made of pearwood. 51 cms in length, diameter 4.5 cms (outside), 2.45 cms (bore). Both parts are stamped 'J. C. Denner' with 'D.F.' underneath. Superior 2-key clarinet by Scherer of London in horn, c. 1720.
Fig 7: Far right: (Anton) 6-key clarinet, c. 1820.

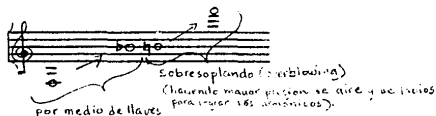
En sí lo que se le debe a J.C. Denner es el tener la idea de ajustar la caña empalmándola a una boquilla que quedara - bajo el control de los labios del instrumentista y poner una cámara tonal entre la boquilla y el tubo con orificios llamada barrilete, así como la adición de una llave que permite - usar el registro agudo del instrumento (portavoz). A través de los años se fueron agregando más y más llaves así como mejoras en él.

Cuando se le añadió al instrumento una llave más, o sea, dos, el dedo pulgar solo producía el la natural y el índice solo daba un si bemol. Juntos producían un muy pobre si natural con la mano superior.

Por fin se diferenciaba el chalumeau del clarinete pues este último además de sus dos llaves y barrilete o cámara tonal, terminaba extendiendo su longitud en su extremo inferior con una campana o pabellón añadido. * (Ver fig. 6)

Se menciona en el libro "Clarinete" escrito por Jack - Brymer que un fino ejemplo de un clarinete con dos llaves - puede ser visto en Londres en el Colegio Real de Música en la colección "Donaldson", que es uno afinado en do, hecho de marfil en 1720 en sobrias condiciones de sonido tan dulce que no tiene nada que ver con el sonido de trompeta que parece ser el dado en el origen al instrumento (de clarino, que en italiano quiere decir trompeta).

Ambos Denner, padre e hijo colocaron las dos llaves altas y cercanas de tal manera que al presionar ambas llaves se produjera un si bemol y el la natural por el índice solo.



Después insertaron una pequeña manga o tubo de metal dentro del orificio del portavoz para perfeccionar el sonido del sí bemol y prevenir la colección de humedad en un orificio tan expuesto.

La tercera llave en la historia del clarinete fué para extender el diapasón del instrumento hacia los graves dando un sí natural que pudiese producir un armónico de un sí natural a la duodécima. Esta invención se debe a Denner hijo por el año 1740. Fué un paso crucial pues significó tener un diapasón completo con digitación correcta de más de tres octavas, además de tener posibilidades cromáticas aunque algunos semitonos extremadamente pobres.

Se construyeron clarinetes de muchos tamaños para facilitar el tocar tonalidades extremas que serían imposibles tocar con uno solo.

Las llaves eran toscas y solo tenían un fieltro para taparlas, por lo que en 1760 se agregaron dos llaves más en la parte baja del tubo, dichas llaves fueron para perfeccionar el sol sostenido y fa sostenido que parecen haber sido experimentos realizados por constructores e instrumentistas, quien uno de ellos pudo haber sido probablemente Joseph Beer.

Ya antes de tener cinco llaves, fué un instrumento en el campo virtuosístico. En 1740 Antonio Vivaldi escribe 3 - concerti grossi incluyendo dos clarinetes en do y dos oboes.

Probablemente los conciertos más antiguos para el clarinete fueron los de Johann Melchior Kolter, maestro de capilla de Durlach, Alemania, en 1747 escritos para clarinete con tres llaves. En 1753 ya formaba parte importante de la Orquesta - de Mannheim con solo tres llaves y en 1778 con clarinetes con cinco llaves.

Las obras de Mozart escritas para clarinete son con cinco llaves, siendo el basset-horn o corno di bassetto su preferido.

El llamado Basset Horn fué un clarinete afinado en fa (una cuarta abajo del de si bemol) cuyo registro mas bajo se extendía usualmente a un do natural por medio de la provision de - llaves cubriendo agujeros que son accionadas por el pulgar derecho. Ver fig. 7 a y b

Mozart lo usa mucho por su sonido tan obscuro y densidad mística en su registro grave, perfecto vehículo para significar o santificar personajes como en "La Flauta Mágica" ó en el "Funeral Masónico", así como en su "Requiem" y en su "Concierto para clarinete y orquesta". También en la música de - cámara, en el trío K. 499 usualmente tocados con dos clarinetes en si bemol y un fagot, deberlan ser para tres basset-horn ó corni di bassetto, lo mismo que su quinteto K. 581 para clarinete en la y cuarteto de cuerdas, deberla ser tocado con un basset-horn y cuarteto de cuerdas.

En 1791 se aumenta la sexta llave y dos más un año después, (no encontré información definida sobre estas llaves), - pero sí de un francés llamado Simot Lyons quien fué el que - le añadió la llave del trino la-si.

En 1820 Ivan Miller, músico de la Cámara Imperial Rusa en San Petersburgo experimentó con nuevos tipos de acción de llaves. Miller, gran clarinetista se especializó en "solos" con el basset-horn y como gran conocedor del instrumento, en un recital mostró un nuevo diseño hecho para él por un artesano vienés llamado Herkein en cuyas tapas de las llaves ya no se rellenaban con fieltro, sino que se les agregaba unas zapatillas hechas con piel de becerro muy delgada, rellenas de lana que permitían sellar perfectamente los orificios, así - como la no acumulación del agua.

CORNO DI BASSETTO

antiguos

modernos



Fig 9: Antique Bassoon, Left
Anton Fritsch's probably first B
keys. Possibly before 1760. Repr.
Görsbacher, Vienna. 8 keys c.
1800.

Fig 8: Left: Modern bassoon
Extension (chromatic) to low C added
by Edward Flanagan of London. Repr.
Modern extension by E. Flanagan to make
a bassoon in A. The original
instrument is by Dullig of Potsdam,
with 13 keys - a mid-19th-century
instrument showing the influence of
Müller and Hermstedt.



Fig 10: *Latest bassoon* and lower clarinets not to scale. *Left*: Puck, London. Cocus-wood basset, barrel of unique shape, Boehm-system. Late 1900s. In good playing condition. *Far left*: Key, London. 13 keys. *Right*: U. Klmann, 19 keys, mid-19th-century.

Cap I fig. 7b

A Müller se adjudica el uso del clarinete con tres - llaves, además de inventar la abrazadera de metal en vez del uso del cordel para sostener la caña en la boquilla.

Federico Berr fué el fundador de la Escuela Francesa de Clarinete y su discípulo Jacint Elosé en 1842 le aplica al instrumento el sistema "Bohem" que consiste en diez y siete llaves y seis anillos. El sistema se debe a Theobaldo Bohem flautista de Munich, nacido en 1794 y muerto en 1881, quien inventa reemplazar el sistema de agujero adiciónales, - según las posibilidades de la mano, un sistema de anillos que permite ubicar los agujeros en las posiciones acústicas óptimas bajo el fácil control de los dedos.

Entre las primeras composiciones que se registran para el clarinete además de las de Vivaldi en 1740, mencionada con anterioridad, se encuentra una pequeña obertura para dos clarinetes y corno di caccia, ambos afinados en re, escrita por Händel. J.C. Bach usó el clarinete en sus sinfonías de alientos para los conciertos en Fauxhall Gardens en 1760. En 1753 lo emplea Johan Stamitz en sus sinfonías y en sus conciertos. Gossec lo introduce en la Orquesta de la Opera de París, lo que lo popularizó en Francia. Se escucha en Londres en 1754 y en 1758 la Orquesta de Mannheim tenía dos de ellos, lo cual hizo que gradualmente apareciera por toda Alemania y Austria en bandas militares, orquestas y ensambles de cámara.

Kozart fué el primero en darle su categoría real de gran intérprete tanto solista en su Concierto k. 622 como de gran elemento de ensamble en su Quinteto k. 581, aunque ambas obras fueron originalmente escritas para Corno di Fassetto, así - como los Divertimentos k. 229, 439 y el trío 498 para clarinete, viola y piano; aunque cabe señalar que fué el precursor de la familia Stamitz, padre e hijo en Mannheim.

Haydn lo usó menos y desconozco obras de él, aunque se le menciona en las enciclopedías de la música tales como Oxford y Dover. Weber mostró su predilección por él, Wagner suele usar tres clarinetes normales en si bemol y la y el bajo a fines del siglo XVIII, así como escribir un célebre Adagio - para clarinete y cuerdas. En ocasiones el clarinete requinto en mi bemol, en especial con Rimsky Korsakov es utilizado, - Ricardo Strauss emplea todos los clarinetes: uno en mi bemol dos en si bemol, dos en la, dos bajos en si bemol y do, y un corno di bassetto en fa.

I.5 Familia de los Clarinetes en diferente afinación.-

La familia consta de ocho distintos tamaños: pequeño requinto en si bemol, requinto en mi bemol, soprano en si - bemol, soprano en do, soprano en la, alto en mi bemol, bajo en si bemol y contrabajo en si bemol. Ver fig. 8

Antiguamente existían clarinetes en diversas alturas - para facilitar la ejecución de la música en diversas tonalidades, indicando el compositor la tonalidad que daría al ejecutante un mínimo de sostenidos o bemoles que leer, pero en la actualidad son los más usuales los de si bemol y la.

FAMILIA ACTUAL DE LOS CLARINETES.

The Clarinet



The clarinet family. Left to right: E flat soprano, B flat, E flat alto, B flat bass, B flat contra-bass. The A natural is also in common use. Others, less used, are A flat soprano, D natural soprano, bass-horn in F, and contra-alto in E flat.

El clarinete en do es usado mucho por compositores del siglo XVIII pero se ha abandonado por su afinación inexacta en sí mismo por la relación de armónicos entre registros, - siendo mucho más exacta la de sí bemol el cual además dispone ya de dos bemoles, para cuando el músico está en un tono con bemoles y el de la que cuenta con tres sostenidos para cuando el músico está en un tono de sostenidos. La música para el ~~de~~ sí bemol se escribe un tono (ó segunda mayor) más alto de lo que debe en realidad sonar y la destinada al de la, dos tonos (ó tercera menor) más alto; las cuales por medio del transporte mental con el uso del cambio de llaves o claves, se puede tocar la tonalidad requerida.

El empleo de un solo instrumento, que con la ayuda del transporte durante los movimientos de una sinfonia en sus diferentes tonalidades, tiene la ventaja de evitar el cambio de un instrumento a otro que no haya sido previamente calentado para evitar el cambio de altura o afinación consecuenta.

El clarinete bajo afinado en sí bemol, es una octava - más grave pero a menudo con una nota extra que lo hace corresponder al clarinete en la. Para evitar su largo y difícil - manejo, el extremo inferior del tubo se curva hacia arriba - terminando en una campana, mientras el extremo superior se continúa por un tubo doblado hacia arriba donde se ajusta la boquilla.

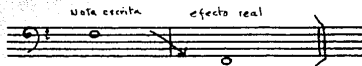
Existen dos tipos de escritura para este instrumento: el francés: escribiendo a una novena aguda de los sonidos reales en clave de sol, y el alemán: que emplea la clave de fa y escribe a una segunda de los sonidos reales.

Ej.

"Sinfonia en Mi"
C. Sch. 1808.

"Preludio Hu. de Am. de T. de J. I. - na."
R. Wagner

El contrabajo afinado en si bemol, a una octava grave del bajo. Muy usado en música de Jazz y dodecafonica.

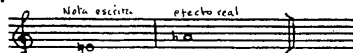


El requinto en mi bemol, afinado a una cuarta justa mas alto que el de si bemol. En 1830 hace su primera aparición - en música orquestal. Su música se escribe a una tercera menor mas bajo de lo que debe sonar en llave de sol.

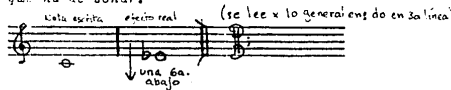


"Alegres Travesuras de Till Eulenspiegel" R. STRAUSS 1889

El requinto en re, mucho mas raro, aunque se halla indicado en unas pocas partituras desde Gluck hasta Strauss. Su música se escribe un tono mas bajo del que debe sonar en llave de sol.



El contralto en mi bemol y en fa, pertenecen a la banda militar, raro hoy en día por ser reemplazado por el saxofón contralto. Está a una sexta inferior del clarinete en do y el de fa a una quinta; o bien a una cuarta del de si bemol el de fa o a una quinta el de mi bemol. Usan clave de sol y la música se escribe a una sexta y una quinta respectivamente mas - alto de lo que ha de sonar.



El de fa es en realidad el llamado "Corno di Bassetto" (en italiano) ó Basset Horn (en alemán), que tiene una voz de contralto. Se parece al clarinete bajo pero en realidad es un instrumento afinado en fa, una cuarta abajo del de - si bemol, pero que tenía la posibilidad en su registro grave, de poder extenderse hasta un do natural por la provisión de llaves cubriendo orificios, accionadas por el pulgar derecho. Hoy en desuso. (Ver fig. 7a)

Otro clarinete también en desuso es el clarinete d'amore, de altura ligeramente más aguda.

Estos instrumentos están contruidos con dimensiones tales que sus tonalidades más fáciles y normales son, respectivamente en si bemol y la. La tonalidad de si bemol, es la de do para el pianista o instrumento temperado en do, sin tener necesidad de introducir modificaciones o alteraciones. Los compositores si quieren obtener la tonalidad de si bemol, - escriben un do, etc. ó sea una segunda mayor arriba del sonido que se desea obtener.

Esto constituye una ayuda al intérprete pero una dificultad al director que ha de transportar mentalmente por que de no ser así, tropezaría con dificultades para indicar a los instrumentistas pues la partitura y las particellas no corresponderían. Lo cierto es que ningún argumento justifica que se sigan editando de acuerdo al sistema tradicional.

El clarinete en si bemol es aquel que cuando toca su escala de Do mayor (la más simple), está realmente sonando la escala de si bemol del piano. Un clarinete en la es aquel que al tocar la escala de Do mayor, en el piano suena La mayor.

El uso de diferentes clarinetes afinados en diversas tonalidades surge en los inicios de la historia del instrumento por una muy buena razón, la imposibilidad de tocar en alguna llave remota por lo espantoso de la entonación en sus muchos sostenidos ó bemoles. Cromáticamente era honestamente desastroso, aún con la más grande habilidad para tapar medios agujeros, digitaciones cruzadas, control de embocadura, etc. - Como resultado fué el emplear uno que estuviese afinado en la tonalidad que el compositor había escrito. En Do Mayor, el - debió usar un clarinete en do, y así sucesivamente. Simplemente significaba que el instrumento no veía ningún sostenido ni bemol, tocaba todo el tiempo en do mayor el de do mayor, el de si bemol en si bemol, el de la la escala de la, etc. Pero desde que la música está escrita en toda clase de armaduras, es casi imposible imaginar todo un tendadero de clarinetes - listos para ser acomodados las necesidades de cada una de las tonalidades requeridas.

Pronto se buscó el clarinete cuya tonalidad fuese la distancia más corta de Do Mayor, capaz de cumplir con los requerimientos del compositor. Así, si por ejemplo se pedía una obra en Mi bemol Mayor, el clarinete en si bemol simplemente tocaría Fa, con un solo bemol en vez de tres. Similarmente, si el compositor escribiese en Mi Mayor, el clarinete en si bemol tendría que leer Fa sostenido Mayor, mientras que el clarinete en La tocaría un sencillo Sol Mayor. Obviamente la acción correcta es este último.

Un uso juicioso del compositor fué entonces el uso del clarinete en si bemol, el de la que pueden cubrir casi todas las tonalidades generalmente usadas. Aunque en la actualidad el clarinete moderno no toma mucho en serio este razonamiento pues se encuentra que dentro de la literatura cuenta con más de tres o cuatro alteraciones y muchos cambios de tonalidad, ó inflexiones, por lo que se ve obligado a hacer uso del transporte mental por medio del cambio de llaves.

Temperar significa ajuste de afinación para evitar - inexactitudes notables en los intervalos entre ciertas notas. Por lo tanto el clarinete en Do al producirse sus armónicos a la duodécima no correspondían claramente las quintas, siendo que los orificios deberían estar ubicados en los lugares justos para una acústica correcta, siendo más exacta la relación interódica en todo su diapasón el clarinete en si - bemol y la.

Como ya se ha explicado con anterioridad también existieron otras razones que tienen que ver específicamente con la lectura de la escritura musical para facilitar ésta, usando el menor número de alteraciones (sostenidos ó bemoles).

El joven estudiante de clarinete ha llegado a pensar - porqué no transportan los otros instrumentos en vez de ellos, siendo la razón el que tendría que cambiar toda una tradición de escritura musical de tres siglos en Europa. Probablemente en el futuro bajo el criterio de una nueva tecnología, cambien o se piensen otras relaciones, pero en obras ya editadas el problema real es la escritura.

También se ha llegado a pensar el porqué no se enseña - una digitación que pudiera ser temperada en do. Pero la razón es que la escritura al no ser fija, como por ejemplo en un - primer movimiento se pide un clarinete en si bemol, en el segundo un clarinete en do y en el tercero un clarinete en la, como es el caso de las primeras sinfonías de Beethoven, en el momento en que se comienza de clarinete, también se tendría que cambiar la nomenclatura de la digitación. Por eso se decidió que tuviera colocaciones ó digitaciones absolutas y - mejor un solfeo relativo más práctico por medio del uso del transporte mental por el cambio de llaves o claves.

(ver fig. 9).

Clarinetes del siglo XIX
(diversos intentos)



Fig 18. - Clarinetes
(from left to right) of
the late 19th
century: (a) Henry
Distin, London,
before 1837, 12
keys. A very early
example of a
clarinet made of
brass by a famous
maker of brass
instruments
(b) Clinton, London,
before 1871, 13
keys. Modern cup-
shapes. (c) Quiber,
London. An odd
instrument, with
Boehm system lower
joint and the Barret
patent on the upper.
c. 1890. (d) Clinton,
London. Simple
system. An attempt
to make an
instrument to play
in both A and B flat
by using a
concentric inner
tube with prepared
holes. Work carried
out by Albert of
Brussels c. 1899.

Fue un intento
para hacer que
el instrumento
pudiese sonar
en ambas: La
S. Boehm, no
tenía un tubo
concentrico de
esta con an-
das preparadas.

CAPITULO II

R E S P I R A C I O N

II. Es la acción de la entrada o salida de aire a los pulmones, (inhalación y exhalación respectivamente), cuyo aparato consiste de tres secciones anatómicas: a) la región de la respiración superior que consiste en la nariz, boca, faringe, - glottis, laringe y traquea; b) la cavidad torácica y c) la sección abdominal. Ver fig. 1

La respiración en su primaria función de estos componentes sirve como vía para pasar aire hacia dentro y fuera de los pulmones.

a) La nariz, cuyos cornetes o ventanas tienen en su interior cuerpos vasculares, vellosidad y mucosa que se encargan de - calentar el aire, humedecerlo y detener partículas de polvo antes de alcanzar la garganta y los pulmones. Ver fig. 2

La boca que es una cavidad con abertura cuyos labios superior e inferior nos servirán para la formación de la embocadura en el instrumento de aliento; y que internamente en la caja bucal contaremos con la lengua que nos servirá para la articulación del lenguaje. El paso del aire a través de la boca llega directamente a la garganta en mayor cantidad y rapidez. Ver fig. 3

En el caso de inhalar por la nariz es para dosificar la entrada lenta y a veces profunda del aire también, pero en el caso de los instrumentistas de aliento, se recomienda inhalar por la boca, para tomar la mayor cantidad de aire en el menor tiempo posible. Para no perder la correcta embocadura, se debe hacer a través de las comisuras de los labios haciendo uso de los músculos faciales que provocan el estiramiento de los labios dibujando una sonrisa simulada que sella el paso alrededor de la boquilla y que al contraerse mas dichos músculos permiten el paso del aire a la boca.

Ver fig. 4, 5 y 10

La faringe, que es un conducto muscular y membranoso, situado en el fondo de la boca y unido al esófago, consta de paladar blando, velo del paladar, la amígdala, las fosas nasales posteriores, el istmo de las fauces, la epiglottis que es una especie de tapa que se abre para dar paso a la comida y que permanece cerrada para dar paso al aire, la base de la lengua y la entrada de la laringe. La faringe forma parte de las vías respiratorias y digestivas, tapizada por una membrana mucosa con epitelio vibrátil en la porción nasal y pavimentoso en las otras regiones. La capa muscular está constituida por los músculos estilofaríngeos y constrictores. Ver fig. 1, 2, 3, 4.

En el caso del cantante, así como el instrumentista de aliento debe levantar el paladar blando en el istmo de las fauces para asegurar la máxima apertura de la faringe y dar paso a la libre conducción del aire. Ver fig. 5

La glottis, que es el orificio o apertura superior de la laringe, donde se hallan insertadas las cuerdas vocales, debe ensancharse, (manteniendo las cuerdas vocales en completo reposo), que además bajará en el caso de emitir notas graves o subirá en el caso de emitir los agudos para permitir la mejor colocación del sonido y la mejor producción de armónicos.

La laringe, que es el conducto ternilloso en forma de caja, se localiza en las fauces delante del esófago: comunica por una abertura con el fondo de la boca, y se une interiormente con la tráquea. Es el órgano de la voz, constituida por nueve cartílagos: tiroides, cricoides, epiglottis, dos aritenoides, dos de Santorini o cornícula y dos de Krisberg o cuñiformes, articulados entre sí y sostenidos por ligamentos y membranas fibrosas, accionadas por músculos. Ver fig. 6 y 7)

Cabe mencionar la laringe pues es donde se debe localizar las cuerdas vocales que al juntarse se ponen en vibración y producen la voz, pero que en el caso del instrumentista de aliento debe ensancharse en conjunto con la glottis y subir o bajar como antes ya se ha mencionado, dejando las cuerdas en completo reposo y no ejerciendo ninguna tensión en el área del cuello. Ver figs. 8, 9 y 10

Para asegurar esa máxima abertura, durante la inhalación se recomienda pensar en la sílaba "oh" y durante la exhalación, en la sílaba "hoh", (levantando el paladar blando). (ver figuras: 4 y 5).

La traquea es el tubo o conducto que lleva el aire directamente a los pulmones por medio de los bronquios.

b) La cavidad pectoral incluye la caja torácica, las costillas, los músculos intercostales y los pulmones, incluyendo al esternón, los cartílagos costales y vértebras dorsales. Ver figs. 11 y 13

La caja torácica no se mueve por sí misma, está en total pasividad y es reactiva. El principal agente que la mueve son los músculos intercostales que ocupan el espacio entre cada uno de los doce pares de costillas que se encuentran en ambos lados del esternón, unidos a las vértebras dorsales de la espina. Ver figs. 14, 15 y 20.

Los pulmones formados por alveolos o pequeños saquitos de aire, tampoco se expanden o contraen por sí mismos, el movimiento activo depende casi por completo de la acción de varios músculos cuya acción provee a los pulmones de espacio adicional para llenarse durante la inhalación y ser comprimidos y expeler aire durante la exhalación. Ver figs. 1, 2, 13a. y 13b.

c) La sección abdominal contiene la mayor parte del aparato digestivo, estómago, intestino grueso y delgado, hígado y páncreas, bazo, riñones y parte de los uréteres, y los músculos usados en esta sección nos sirven para iniciar la inhalación y exhalación de los pulmones. Los fisiólogos dicen que por lo menos veinte y cinco músculos son usados para estas funciones, pero entre ellos, los más importantes son: el oblicuo mayor, el oblicuo menor y el transverso, siendo el diafragma y el recto músculos reactivos. Ver fig. 16 y 17

Los músculos primarios son el diafragma y los de la pared abdominal ya mencionados, (los intercostales también están involucrados). Ver fig. 1

Los músculos del esqueleto operan en grupos de músculos que se oponen unos a otros. Al iniciar un movimiento, un grupo agonista es activado por medio de la contracción, mientras que el otro grupo (antagonista) es inhibido por la relajación.

Los músculos del esqueleto se contraen y relajan inmediatamente, exceptuando los de las paredes de los intestinos.

Ver fig. 17

Toda acción, por supuesto, es respuesta a las señales nerviosas del cerebro. Ver fig. 13 b

Los pulmones, erróneamente comparados con neumáticos o con globos, deberían más bien ser comparados con fueles, - cuya expansión responde a la acción muscular por la presión del aire que les proporciona la atmósfera externa. Ver fig. 18

Al llenar un globo o neumático requiere de la compresión del aire por sobre o debajo de la presión atmosférica, ambos objetos tienen la característica de ser elásticos; los pulmones no pueden hacer esto pues su elasticidad es mínima. La acción del fuele depende de la acción que la persona hace de él.

* El diafragma, no puede activamente sostener el sonido en la ejecución. Es una membrana muscular que separa la cavidad pectoral de la abdominal; se relaja o se contrae inmediatamente, no puede hacerlo lentamente como algunos músicos solían creer. ... Zenblin, (Willard, R.) en su libro "Speech and Hearing Science: Anatomy and Physiology", * menciona que es solo una membrana que comprime o expande la cavidad torácica por medio de los músculos, principalmente abdominales e intercostales. (El diafragma atraviesa: el esófago, el estómago, - la vena cava y la vena porta.). Ver fig. 19

Los músculos intercostales externos, asisten el diafragma durante la inhalación y los externos asisten los músculos abdominales durante la exhalación; como agonistas y antagonistas por medio de la contracción y relajación alternada. fig. 20

La respiración fundamental es un proceso natural pero en el caso del canto y del toque de instrumentos de aliento, se puede llamar respiración forzada * que no es mas que la - amplificación del proceso normal de respiración.

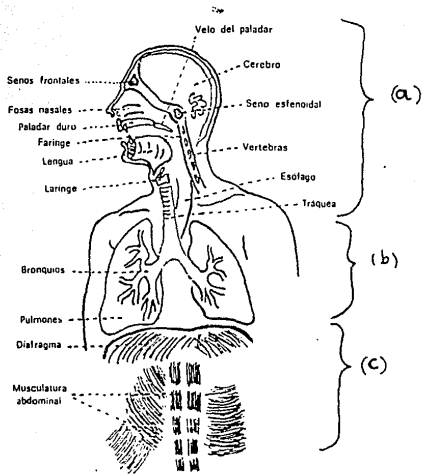
Por otro lado, al contraer los músculos abdominales, - decrece la cavidad abdominal que causa que los órganos del abdomen se muevan hacia arriba, presionando contra el diafragma, forzándolo hacia la parte superior del pecho.

Al mismo tiempo los músculos intercostales internos y otros de exhalación se contraen, decreciendo el tamaño de la cavidad pectoral a los lados.

Estas dos acciones resultan un máximo de compresión de los pulmones y viceversa en la inhalación. figs. 21, 22, 23 y 24

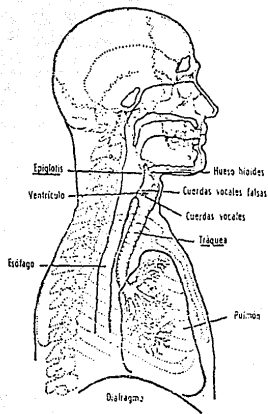
* Pag. 88 Ed. PrinceHall, Inc. Englewood Cliffs, N.J.

* * llamada así por los fisiólogos pag. 445 "Anatomía" Ed. Oxford.

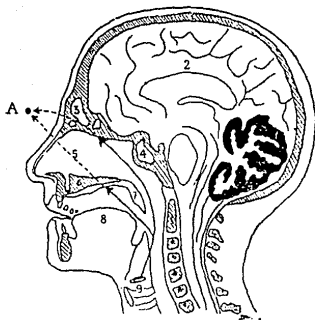


APARATO DE FONACION HUMANO

Capítulo II fig. 1

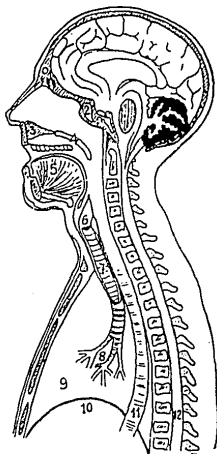


El mecanismo vocal



Cap. II. Fig. 2. — Llegada del sonido a los resonadores faciales.

- 1) Córneo. 2) Cerebro. 3) Senos frontales. 4) Seno esfenoidal. 5) Cavidad nasal.
 6) Paladar. 7) Vello del paladar. 8) Lengua. 9) Cuerdas vocales (laringes).
 A) Punto al que debe dirigirse la impetión de cuajar el sonido.

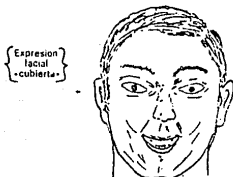


CAP. IX

FIG. 9 — Aparato vocal visto de perfil.

- 1) Senos frontales. 2) Senos esfenoidales. 3) Paladar duro. 4) Paladar blando.
- 5) Laringe. 6) Cuerdas vocales (en la laringe). 7) Tráquea (corte longitudinal).
- 8) Bronquias (ramificaciones de la tráquea). 9) Pulmón izquierdo. 10) Diafragma.
- 11) Esófago. 12) Tráquea.

SENSACION PALATAL ANTERIOR



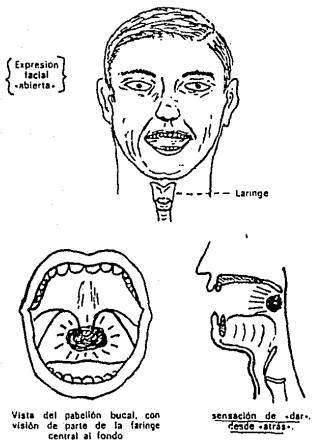
Paladar oseo y dientes
superiores, vistos
desde abajo



Sensacion de «recibir»
desde «delante»

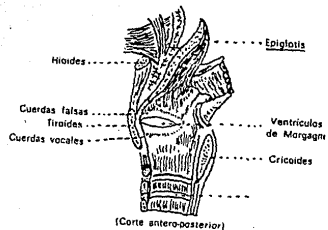
Localización de la sensación palatal anterior

SENSACION VELO-FARINGEA

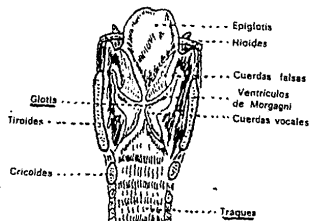


Localización de la sensación velo-faríngea

CAP. II f. 19, 5



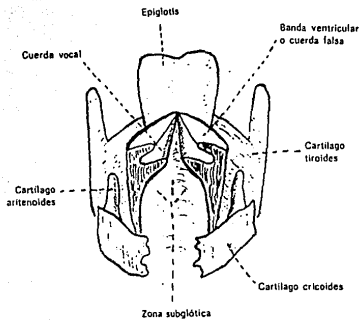
[Corte antero-posterior]



[Corte transversal]

LARINGE

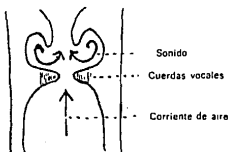
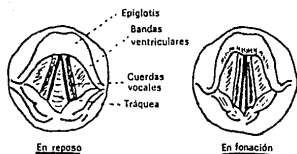
CAP. II fig. 6



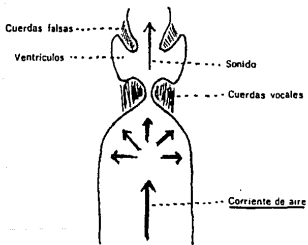
Corte esquemático de la laringe
con visión posterior de la misma

cap. II fig. 7

Cuerdas vocales
(Vista superior)



Teoría ventricular



Esquema de la presión aérea sobre las cuerdas vocales



Fig. 6-7 (derecha). Acción del músculo cutáneo del cuello.

Músculos peribucales

El más notable es el orbicular de los labios, el más grueso de todos los músculos faciales y constituye la masa principal de los labios. Al rodear a los labios, sus fibras se interdigitan con los músculos que se insertan en ellos. Se utiliza para hacer protruir a los labios, como al besar, y para pressionar los labios contra los dientes.

Hay dos músculos cuadriláteros asociados con los labios. El más extenso, elevador propio del labio superior, auxiliado por dos músculos más pequeños, eleva el labio superior. El cuadrado de la barba o del mentón, más pequeño, hace eversion del labio inferior y lo descende para expresar temor o pesar.

En la comisura bucal se insertan cuatro músculos. El cigomático se origina en el hueso del mismo nombre y, cuando se contrae, dirige la comisura bucal hacia arriba y atrás, como al sonreír. El risorio de Santorini retrae la comisura bucal al sonreír burlescamente. Cuando está contraído, el canino, que se origina en el maxilar superior y está por debajo del elevador propio del labio superior, eleva la comisura bucal. El triangular de los labios se extiende de abajo de la comisura bucal hacia la mandíbula. Dirige la comisura bucal hacia la mandíbula cuando se expresa tristeza.

Intimamente asociado con la boca, el músculo buccinador (trompetero) es el más grande de los músculos bucales y durante su contracción

sostiene al carrillo. Este músculo dirige el carrillo hacia adentro, como sucede al succionar o durante la masticación. En la parte posterior este músculo se une con el constrictor superior de la faringe.

El músculo mentoniano o de la barba, pequeño, relativamente grueso, recubre la parte frontal de la barba. Hace protruir el labio inferior y arruga la piel de la barba, como cuando se expresa duda. Si los músculos de ambos lados están bien desarrollados, puede aparecer una depresión entre ellos, el hoyuelo del mentón.

El más extenso, aunque también el más delgado de los músculos de la cara es el cutáneo del cuello, que se encuentra por debajo de la piel que recubre la mitad anterior del cuello; su contracción forma arrugas en la piel del cuello (fig 6-7).

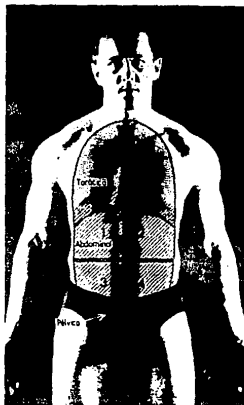


Fig. 1-3. Principales cavidades del tronco. Se muestran las cavidades tórax y pelvis en áreas punteadas. El área rayada indica la cavidad abdominal. El diafragma separa la cavidad abdominal de la tórax. Los números indican las principales cavidades del abdomen.

CAP. II fig. 11

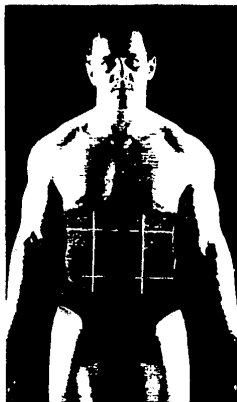


Fig. 1-4. Las nueve regiones del abdomen. Las líneas verticales son las medioclaviculares. La horizontal superior es la línea transpirilic, que se traza a nivel del borde inferior de la jaula costal. La horizontal inferior es la línea intertubercular, que pasa por los bordes superiores de los huesos ilíacos. En la línea media están las regiones epigástrico (D), región umbilical o mesogástrico (E), e hipogástrico (F). A la derecha del sujeto están las regiones hipocóndrico (A), ilíaco (B), e ilíaco o inguinal (C) derechos. Las letras con comilla indican las regiones correspondientes del lado izquierdo.

Las cavidades torácica y abdominopélvica se extienden desde la base del cuello hasta el piso de la pelvis, y están separadas por el diafragma.

Cavidad torácica

Está contenida en la jaula costal, que incluye costillas, esternón, vértebras dorsales y diafragma. Contiene la cavidad pericárdica que rodea al corazón y grandes vasos; los pulmones rodeados por la cavidad pleural, y estructuras que pasan hacia cuello y abdomen.

Cavidad abdominal

Contiene la mayor parte del aparato digestivo, cárdago, intestino grueso y delgado, hígado y páncreas. Bazo, riñones y parte de los uréteres también están contenidos en ella.

La descripción del lugar que ocupan los órganos en la cavidad abdominal se facilita subdividiéndolo en regiones topográficas (fig. 1-3): cuadrantes superiores derecho e izquierdo y cuadrantes inferiores derecho e izquierdo. Si se necesita mayor precisión, se pueden usar dos líneas verticales y dos horizontales para dividir la cavidad en nueve regiones (fig. 1-4). Las líneas verticales atraviesan las clavículas y se denominan líneas medioclaviculares. La línea horizontal superior o transpirilic está a nivel del borde inferior de la jaula costal; la línea inferior o intertubercular pasa de una cresta ilíaca a la otra. Las nueve regiones así demarcadas son, de arriba abajo en el área de la línea media: epigástrico, región umbilical o mesogástrico, e hipogástrico; y a los lados los hipocóndricos, ilíacos e ilíacos o inguinales derechos o izquierdas.

En la parte inferior, la cavidad abdominal se une a la cavidad pélvica, ninguna estructura definida las separa. En el extremo inferior del tronco, el área interna, en relación con los huesos ilíacos se divide en las cavidades pélvica real y pélvica falsa. El nombre cavidad pélvica falsa es engañoso; esta porción del tronco es en realidad el extremo más inferior de la cavidad abdominal.

La cavidad pélvica verdadera aloja los órganos internos de la reproducción, la vejiga urinaria y el extremo inferior del aparato digestivo. El límite entre las cavidades abdominal y pélvica verdadera está a la entrada de la pelvis, y lo forman los huesos púbicos en la parte anterior y el sacro en la posterior.



Fig. 3. - Caja torácica.

A: Esternón. B: Columna vertebral. C: Cartilago. De 1 a 7: Costillas verdaderas. 8, 9 y 10: Falsas costillas 11 y 12: Costillas flotantes. Las partes rayadas, en las costillas, representan los cartilagos costales, que las unen al esternón.

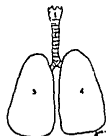


Fig. 4. - Pulmones.

1: Laringe. - 2: Tráquea. - 3: Pulmón derecho. - 4: Pulmón izquierdo.

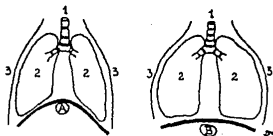
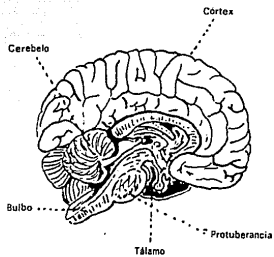
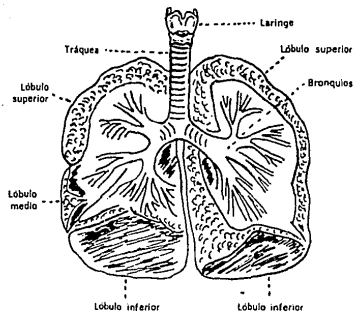


Fig. 5. - Parteciones de los pulmones y del diafragma durante la inspiración. 1) Tráquea. 2) Pulmones. 3) Pared del tórax. - (A) Diafragma en reposo. (B) Diafragma en descenso, durante la inspiración.



Corte sagital del encéfalo
 (Visión del lado izquierdo)



Los dos pulmones
 (Visión por delante)

cap. II fig. 13b

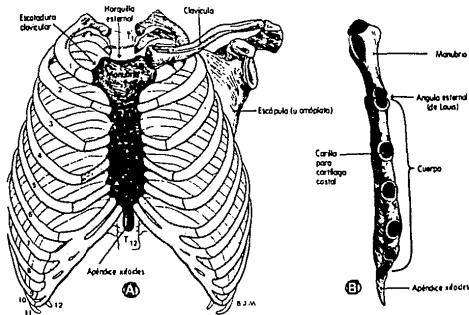


Fig. 5-14. Tórax seco. **A** componentes esqueleticos. Se muestra el cartilago en áreas punteadas. **B** extensión lateral. Las carillas articulares para los cartilagos costales están iluminadas en color.

Cap. II fig. 14

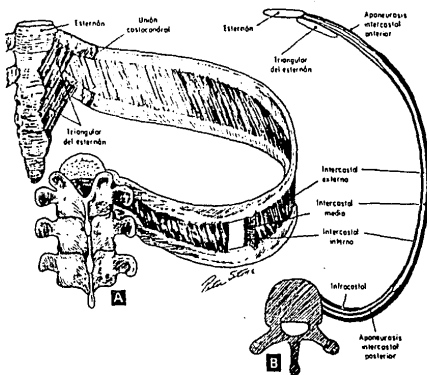


Fig. 6-20. Músculos intercostales. A, cara posterior de los músculos intercostales. B, corte transversal, omitiendo las costillas para mostrar la relación entre los músculos.

Cuadro 6-14. Músculos de la pared torácica

Músculo/nervio*	Origen	Inserción	Acción
Interno	Borde inferior de la costilla	Borde superior de la costilla inferior a la de origen	Acerca las costillas
Medio	Borde superior de la costilla	Borde inferior de la costilla superior a la de origen	Acerca las costillas
Interno	Variable en extensión, algunas veces se considera como porción profunda del intercostal medio, separados por vasos intercostales	Origen e inserción iguales a los de los intercostales medios	
Infracostal	Cara interna de las costillas inferiores cerca del ángulo	Cara interna de la segunda o tercera costilla por debajo de la de origen	Acerca las costillas
Triangular del esternón	Apófisis xifoides, tercio inferior del esternón	Cartílagos costales de las costillas segunda a sexta	Desciende los cartílagos costales y reduce el volumen torácico

* Todos son inervados segmentariamente por nervios intercostales.

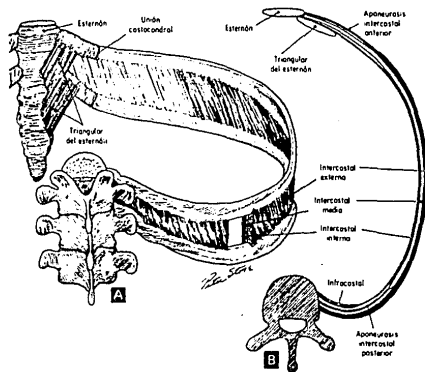


Fig. 6-20. Músculos intercostales. A, cara posterior de los músculos intercostales. B, corte transversal, omitiendo las costillas para mostrar la relación entre los músculos.

Cuadro 6-14. Músculos de la pared torácica

Músculo/nervio*	Origen	Inserción	Acción
Intercostal			
Externo	Borde inferior de la costilla	Borde superior de la costilla inferior a la de origen	Acerca las costillas
Medio	Borde superior de la costilla	Borde inferior de la costilla superior a la de origen	Acerca las costillas
Interno	Variable en extensión, algunas veces se considera como porción profunda del intercostal medio, separados por vasos intercostales.	Origen e inserción iguales a los de los intercostales medios	
Infracostal	Cara interna de las costillas inferiores cerca del ángulo	Cara interna de la segunda o tercera costilla por debajo de la de origen	Acerca las costillas
Triangular del esternón	Apéxica xifoides, tercio inferior del esternón	Cartilagos costales de las costillas segunda a sexta	Desciende los cartilagos costales y reduce el volumen torácico

* Todos son inervados segmentariamente por nervios intercostales.

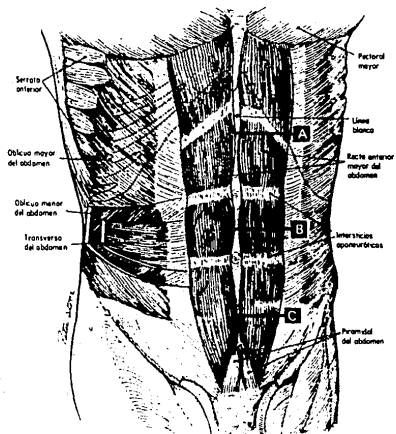


Fig. 6-21. Músculos de la pared abdominal anterior. Las letras indican las secciones en la figura 6-22. (Fotografía cortada de R. D. Zarbani en "Living Anatomy", 6th ed., Faber & Faber, Ltd., London, and Oxford University Press, New York.)

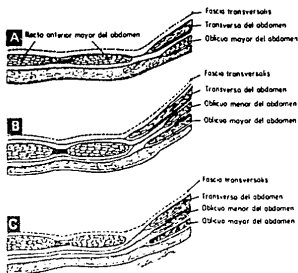
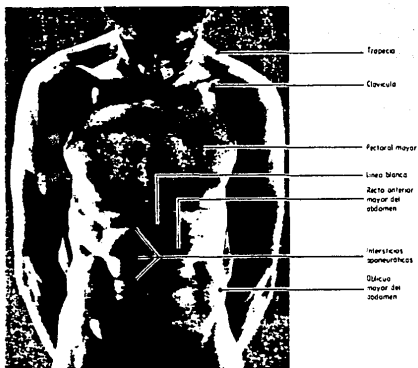
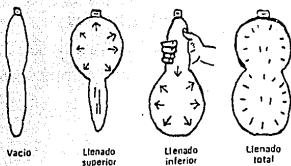
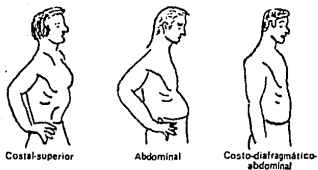


Fig. 6-22. Vaina del recto en corte transversal. Nótese las contribuciones de las aponeurosis de músculos abdominales anteroexternos. Las letras indican los niveles señalados en la figura 6-21.

Simil del globo



Tipos respiratorios



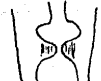
Agudo y fuerte



Agudo y plano



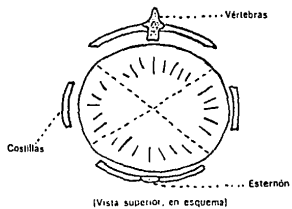
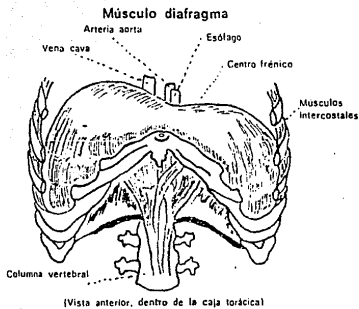
Grave y fuerte



Grave y plano



Distinta conformación y separación de los repliegues vocales, según el tono y la intensidad del sonido, conforme a la teoría mucoundulatoria de Perelló



CAP. II fig. 19

ANATOMIA Y FISIOLÓGIA DEL MECANISMO DE PRODUCCIÓN DEL SONIDO.

155 *Anatomy and Physiology of the Tone-Production Mechanism*

FIGURE 9-2

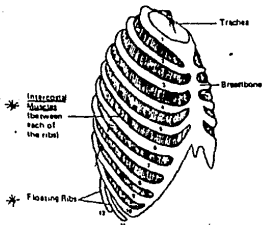
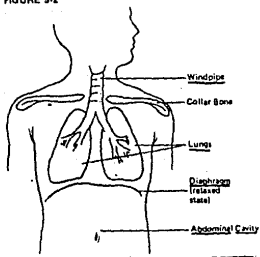


FIGURE 9-1 Thoracic Cavity—
External Side View
Henry Gray, *Anatomy of the Human Body*, 26th Edition, edited by Charles Mayo Gross (Philadelphia: Lea & Febiger, 1954). Adapted from Figure 1013, p. 231.

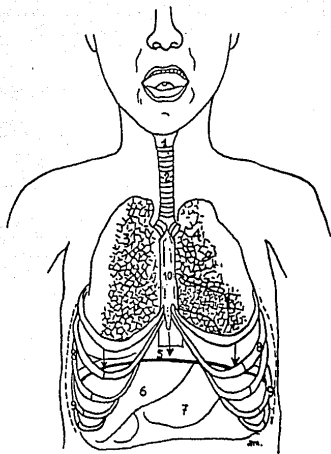
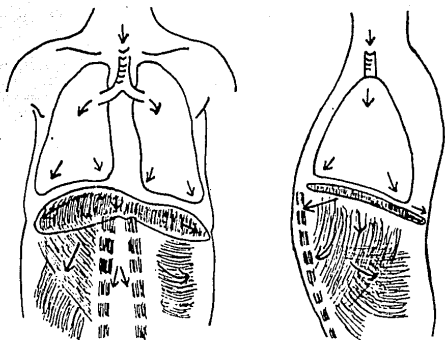


FIG. 1. - Aparato respiratorio visto de frente.

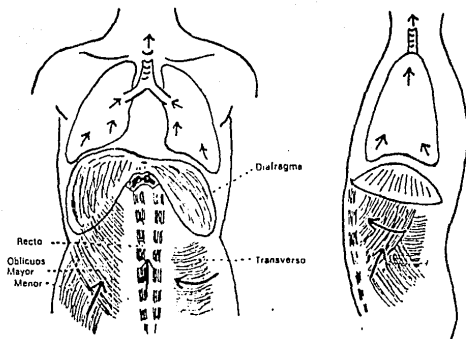
Las costillas superiores no están dibujadas, para dejar ver los pulmones. El puntado a lo largo de las costillas indica la dilatación de las mismas por la inspiración. Las flechas indican el descenso del diafragma durante la inspiración.
 1) Laringe. 2) Tríquetra. 3) Pulmón derecho. 4) Pulmón izquierdo. 5) Diafragma. 6) Hígado. 7) Estómago. 8) Falsas costillas. 9) Costillas flotantes.
 10) Esfrenón.

CAP. II fig. 21

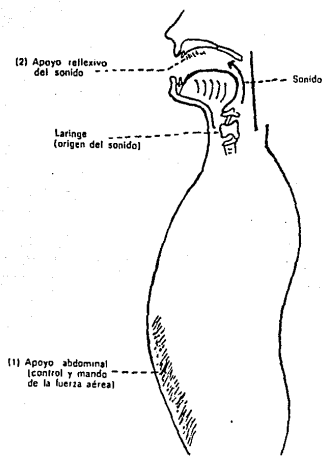


Movimientos y presiones musculares en la inspiración

CAP. II fig 22



Movimientos y presiones musculares en la espiración
(momento de cantar)



Puntos de apoyo de la voz

En la respiración forzada, simplemente inhalamos mucho mas profundamente haciendo uso de una mayor capacidad pulmonar ya sea más rápida o lentamente que la usual y expelemos mas cantidad de aire a una velocidad idem.

La cavidad oral, de acuerdo con Kofler * está controlada automáticamente por los músculos que actúan durante la respiración. A inhalación lenta, la glottis se angosta y a inhalación rápida, la glottis que es la abertura superior de la laringe se ancha.

La lengua y la faringe operan juntas, así como el levantamiento del paladar y el control de la lengua es probablemente el más sofisticado músculo de todo el cuerpo, cuyo control consciente es importantísimo en la articulación del lenguaje hablado y en la ejecución instrumental.

La respiración es vital en la producción del buen sonido pues afecta entonación, articulación, dicción, vibrato, nivel dinámico e intensidad, así como el fraseo, acentos, y otras expresiones musicales, esenciales requisitos para la buena ejecución.

Los requisitos básicos son: a) estar dispuestos a mover grandes cantidades de aire en los pulmones durante la inhalación y b) estar dispuestos a mover la misma cantidad de aire hacia afuera de los pulmones en la exhalación.

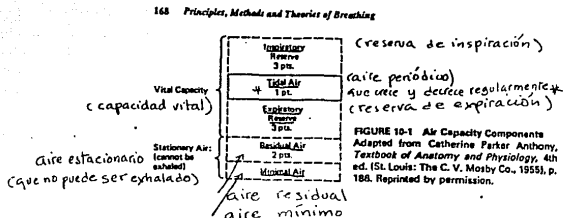
Se recomienda inhalar por medio de la boca y no de la nariz en el caso de los clarinetistas. Colwell en su libro "The Teaching of Instrumental Music", pag. 106, recomienda

* Leo Kofler... "The Art of Breathing as a basis for tone production" (el arte de la respiración como una base para la producción tonal), pag. 61, Ed. Edgar S. Yerner, N.Y.

inhalar a través de las comisuras de la boca en el caso de los clarinetistas y las razones ya se han explicado con anterioridad.

II3 Se debe dosificar el aire haciendo uso de un esquema imaginario de capacidad de respiración de acuerdo a los requerimientos del texto musical.

Principios, métodos y teorías de la respiración:
(componentes de la capacidad de aire).



El Yogi Ramacharaka en su libro "The Hindu Yogi Science of Breath" (la ciencia indú yogi de la respiración), en la - pag. 28, * señala que la respiración de la cavidad pectoral superior es ineficiente pues un máximo de esfuerzo es necesario para obtener un mínimo de respiración.

La respiración media llamada "respiración costal", se deriva de los músculos intercostales y se observa también - como ineficiente, siendo ella necesaria solo en la contracción de dichos músculos en la exhalación.

La respiración mejor es la del bajo pectoral, conocida por los músicos como la abdominal, denominada "respiración baja" donde se puede tener la expansión externa del área del abdomen durante la inhalación. (también por algunos autores - llamada diafragmática). * *

Deben operar los grupos agonistas y antagonistas balanceadamente, coordinadamente y dando una eficacia máxima de respiración. El resultado por supuesto debe ser un máximo de inhalación con un mínimo de esfuerzo. (ver movimientos de la respiración).

Por último el mecanismo de la producción de sonido depende de regular los músculos de la embocadura que es la acción y efecto de poner el clarinete en la boca, estrechando los labios al rededor de la boquilla a la cual va empalmada una caña para sellar el paso del aire y de esa manera dirigirlo como - una columna de aire desde los pulmones, continuada y dirigida hacia el interior del tubo del instrumento. (ver embocadura clarinete).

* Yoga Publication Soc., Jacksonville, Fla. 32211, 1960.

** Musical Performance: Learning theory and pedagogy, pag. 175, Ed. Prentice Hall, N.J.

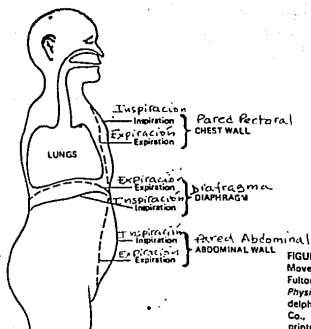


FIGURE 9-5 Breathing Movements John F. Fulton, *A Textbook of Physiology*, 17th ed. Philadelphia: W. B. Saunders Co., 1955, p. 803. Reprinted by permission.

Cap. III fig. 26

A los clarinetistas se les recomienda el uso de la letra "t" para empujar la barbilla hacia abajo, dibujando una sonrisa y usar la sífla "im" ó "im'" para conscientizar la posición de los labios que deben estar lo suficientemente tensos y la apertura entre ellos controlada para el paso del aire y la correcta disposición de la vibración en la caña en la boquilla. * (Ver fig. 27)

La apertura de los labios depende de la tensión de ellos que afecta el volumen del aire así como su grado de velocidad, a menor apertura, mayor velocidad, presión y menor volumen de aire, y viceversa. Los sonidos de mayor intensidad requieren de mayor apertura y sonidos de menor intensidad, requieren menor apertura. * (Pág. 195 Idem).

La cavidad oral que está integrada por la caja vocal, - garganta y lengua deben funcionar coordinadamente así como - que la garganta esté lo mas abierto posible para permitir el libre paso del aire. (solo en caso de "necesitar" respiración continua (llamada circular), relajar momentáneamente los mús-

* Pag. 194 Daniel Kohut "Musical Performance Learning", learning theory and pedagogy. Cap. 11.

culos de las mejillas para llenar la cavidad oral de suficiente aire para expelerlo por la boca en lo que por la nariz se vuelve a tomar el aire necesario para continuar la frase musical sin escucharse un corte o pausa.

La lengua que determina la cantidad de aire que pasa de acuerdo a la articulación requerida, debe tener por lo general una posición baja, aunque se recomienda como a los cantantes el uso de diversas sílabas rítmicas que regulan la cantidad del sonido y la resonancia.

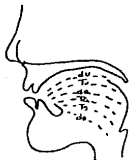
Las sílabas compuestas por vocales llamadas frontales - "e" e "i" para staccatos cortos y brillantes, y vocales llamadas medias y bajas "u", "a" y "o" para frases largas y sonidos oscuros. *

REGULACION DE LA CALIDAD DEL SONIDO Y RESONANCIA

vocales frontales



vocales medias y traseras



Ivan Trusler y Walter Ehret "Lecciones Funcionales en el Canto" 2a. Ed., 1972. pag. 94 Ed. Prentice-Hall, Inc., N.J.

* Daniel Kohut "Musical Performance, learning theory and pedagogy" Pag. 195.

ENBOCADURA CORRECTA



cap II fig 11

CAPITULO III

MUSICA DE CAMARA PARA CLARINETE DEL SIGLO XVIII A LA FECHA

III.1 Banda Militar.-

Compuesta por instrumentos de aliento madera y de cobre, cuyo origen data del siglo XVIII con Luis XVI empleando a - Lully en la orquesta para sus Bandas. En el siglo XIX el gran número de clarinetes se debe al hecho de que se les consideraba los violines de la Banda Militar ó sea la voz de soprano, hecho que persiste en la actualidad.

III.2 Diversas combinaciones.-

Se ignora su uso en J. S. Bach, pero no así en sus hijos como C.P.E. Bach quien escribió seis sonatas para clarinete, fagot y arpa; Händel escribió un trío para corno y dos clarinetes, obertura para dos clarinetes en do y corno da caccia, aria de ópera "Tanerland" (en inglés), para violines y dos clarinetes; J. Stamitz un concierto que debe ser el primero escrito para el instrumento como solista; Mozart en un concierto, doce dúos para clarinete y corno di bassetto, seis tríos para dos clarinetes y fagot y uno para clarinete, viola y piano, un adagio para dos clarinetes y tres corni di bassetto y otro en forma de cannon para doce corni di bassetto y fagot, un quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas y otro para clarinete, oboe, corno, fagot y piano. Beethoven dejó tres dúos para clarinete y fagot, un trío para clarinete, cello y piano, otro que arregló del septeto y un quinteto para clarinete, oboe, corno, fagot y piano, también una introducción tema y variaciones con clarinete y cuarteto de cuerdas, así como unas variaciones op. 33 para clarinete y piano. *

Weber, altísimo exponente de música para clarinete, dejó conciertos y un concertino, un gran dúo concertante para clarinete y piano y un quinteto op. 34 para clarinete y cuerdas. Schubert escribió "Der Hirt auf dem Felsen" (El pastor sobre la roca) para clarinete obligado, voz soprano y piano, y un octeto también. Gaetano Donizetti un concertino para clarine-

* pag. 31 "Clarinet" Jack Brymer, Ed. Macdonald & Jane's, Ldn.

te y pequeña orquesta. Schumann escribió tres fantasías op. 73 para clarinete y piano, cuatro cuentos de hadas para clarinete, viola y piano op. 113 y op. 132. Mendelssohn dos piezas de concierto para clarinete y piano. Brahms, tercer gran exponente de este instrumento (Mozart-Weber-Brahms), escribe dos sonatas para clarinete y piano, un trío para clarinete, cello y piano y un quinteto para clarinete y cuerdas (claramente inspirado en el quinteto para clarinete y cuerdas de Mozart). Cada uno de estos tres exponentes fueron incitados a componer estas obras por el contacto directo con algún virtuoso del clarinete: Mozart por Anton Stadler, Weber por H. J. Bürmann (1784-1847) y Brahms por Richard Mühlfeld (1856-1907).

De las posteriores contribuciones se encuentra: Ludwig Spohr con cuatro conciertos para clarinete y orquesta, Nicolai Rimsky Korsakov con un concierto para clarinete y Banda Militar; - Poulanc con una sonata para dos clarinetes (uno en si bemol y otro en la), así como una sonata para dos clarinetes y fagot, y otra para clarinete y piano. Glinka, un trío patético para clarinete, fagot y piano. Saint-Saëns, una sonata para clarinete y piano. Vincent D'Indy un trío para clarinete, cello y piano. Richard Strauss un dueto concertino para clarinete, fagot, cuerdas y arpa. Högner, una sonata atonal para clarinete y piano. Krenek una sonatina para flauta y clarinete. Olivier Messian, su obra capital del siglo XX el "Cuarteto para el Fin de los Tiempos".

Cabe mencionar a otros compositores como Stanford, Ferguson, Bernstein, Reger, Busoni (con un concertino para clarinete y pequeña orquesta, así como una elegía para clarinete y piano). Stravinsky realizó una versión de "La Historia del Soldado" para clarinete, violín y piano, tres piezas para clarinete solo, así como solos importantísimos en su obra sinfónica "Le Sacre du Printemps". Dubensky, Kihalovici, Holbrooke y Hindemith tienen quintetos para clarinete y cuerda, siendo este último quien tiene una sonata para clarinete y piano, así como un concierto para clarinete y orquesta sinfónica.

Schönberg, Alban Berg y Tebern han usado el clarinete - bajo en muchas de sus obras de música de cámara.

Entre compositores mexicanos encontramos en obras sinfónicas, solcs muy interesantes en Carlos Chávez, Moncayo, Silvestre Revueltas; Leonardo Veldáquez escribió un tema con - variaciones para clarinete y piano, suite para orquesta donde incluye dos clarinetes, divertimento donde incluye dos clarinetes, "Cuauhtémoc", poema sinfónico donde incluye un clarinete en mi bemol, tres clarinetes en si bemol y uno bajo; coral y variaciones con un clarinete en mi bemol, tres clarinetes en si bemol y uno bajo; cuatro episodios sinfónicos donde incluye dos clarinetes llamado "Santa Juana", "Danzas de Fuego Nuevo" donde incluye un clarinete en mi bemol y uno en si bemol; Toccata con el mismo número de clarinetes, una sinfonía "Antares" donde incluye un clarinete en mi bemol, uno bajo y dos en si bemol; variaciones sobre un tema popular mexicano para quinteto de alientos, una pequeña suite para alientos y percusiones donde lo incluye y por último incluyendo el instrumento en música de teatro, ballet y cine.

Encontramos también a Mario Kupf-Aldana con sus tres nocturnos a Ray Bradbury para clarinete y piano, un trío para flauta, clarinete y piano, "Serie del Puerto" para quinteto de - alientos, "Candelaria" para la misma dotación, "Los Cuatro - Bacabs", suite para orquesta de vientos, "Máscaras" divertimento para marimba y orquesta de vientos, "Filofonías" para octeto de alientos y percusión, "Tres-Silvestre" para nueve instrumentos donde incluye el clarinete, "Amarillo era el color de la Esperanza", oratorio para mezzosopran, narrador, y banda de Jazz donde incluye el clarinete, "Canto Latinoamericano", para barítono, Coro y banda donde incluye clarinetes, etc.

Rafael de Paz lo incluye en sus composiciones para orquesta de baile popular, así como en un divertimento para cuarteto de alientos. Joaquín Gutiérrez Heras en un trío para oboe, clarinete y fagot. J.A. Rosado en un trío para oboe, clarinete y fagot, una obra para quinteto de alientos, y una sonatina para clarinete y piano. Silvestre Revueltas, una pequeña Obertura para quinteto de alientos llamada "8 por Radio" donde incluye el clarinete y el "Renacuajo Paseador", en la que emplea también el clarinete. Rocío Sanx, un quinteto. Armando Lavalle una sonata para clarinete y piano, así como un quinteto de alientos. Ramón Ladrón de Guevara una sonata para clarinete y piano. Emmanuel Arias un quinteto para alientos. Gonzalo Carrillo, Raúl Cosío, Francisco Saván, cada uno realizando quintetos de alientos en que incluyen el clarinete. Mario Lavista incursionando notablemente en el uso del instrumento formando acordes con los armónicos del instrumento, etc.

**III.3 REPERTORIO DE LITERATURA PARA CLARINETE
Y DIVERSOS INSTRUMENTOS. ***

(diversas combinaciones de ensamble).

* Jack Brymer. "Clarinet" Ed. Macdonald & Jane's, Ldn.
pags. 212 a 245.

The Clarinet
Clarinet and Piano

1. d'Alessandro, Raffaele (1911-59). Sonata. Cologne Südwest Verlag, 1956. A modern, lightweight suite of dances.
2. Alwyn, William (1905-). Sonata in E flat. Boosey & Hawkes, 1963. Tuneful and fairly simple.
3. Arne, Thomas (1710-78). Sonata in B flat, arr Craston. O.U.P., 1954. Two contrasted movements from a harpsichord sonata. Works well.
4. Arnold, Malcolm (1921-). Sonatina Op. 29. Lengnick, 1951. Light, tuneful, short, with some diverting rhythmic tricks. A winner with audiences, like everything else by this composer.
5. Babin, Victor (1908-). 'Hillandale Waltzes'. Boosey & Hawkes, 1947. A set of tuneful variations which look trite but are subtle.
6. Bach, J. S. (1685-1750). Sonata in C, arr Harry Gee from a flute sonata. Southern Music, 1969. Useful.
7. Bärmann, H. (1784-1847). Adagio (previously thought to have been by Wagner). Breitkopf & Härtel. A lovely melody, and perfect for the clarinet.
8. Bartók, Bela (1881-1945). Sonatina, arr Gyorgy Balassa from piano movements on Transylvanian themes. Zeneműkiadó, Vallalot, 1958. Difficult on the B flat clarinet. A good show piece.
9. Bax, Arnold (1883-1953). Sonata, Murdoch, 1935. A work which the composer used to enjoy hearing, and the more romantic the approach the better. The second of the two movements is difficult and requires a clarinet in the peak of mechanical condition.
10. Berg, Alban (1885-1935). Four pieces, Op. 5. Schlesinger, 1920. One of the most rewarding works of the past half-century, it explores not only the rhythmic possibilities of the medium but its immense tonal variety. It requires a really fine piano and should not be attempted in unknown conditions.
11. Bernstein, Leonard (1918-). Sonata. Wetmark, New York, 1943. Early, but interesting. Short and with much

The Clarinet Repertoire

- rhythmic interest. Possibly better to play than to hear, but makes its mark with audiences.
12. Blavet, Michel (1700-88). Sonatina in F minor, arr Loosen from a three-movement violin sonata. Wormeisever. Helps to fill out the absent period of clarinet repertoire in a quite pleasant way.
 13. Blok, Vladimir (1912-). Sonatina. Moscow State Publishing House, 1965. Modern in harmony. Rhythmically not difficult, but requires good finger technique.
 14. Bowen, York (1884-1961). Sonata. Unfortunately in manuscript. A work which should have been published long ago. Lyrical and brilliant in parts, it will find a ready public when this is rectified.
 15. Bozza, E. (1905-). Fantaisie Italienne. Leduc. In typically brilliant French style, and with a good sense of line.
 16. Brahms, Johannes (1833-97). Sonata Op. 120 No. 1 in F minor and Op. 120 No. 2 in E flat. Published by Simrock, 1895, and by many others since. Little needs to be said about these two masterpieces except that they do belong to the clarinet and not to the viola. The greatest ever.
 17. Busch, Adolf (1891-1952). Sonata Op. 54. Not published but obtainable from the Swiss Music Archives. A fine work, long but well constructed.
 18. Busoni, F. (1866-1924). Étéque. Breitkopf & Härtel, 1921. Simple, tuneful and effective.
 19. Byrne, Andrew (1925-). Suite (three movements). Hinrichsen, 1961. Simple and effective. Good concert music for the smaller occasions. Can split into encore pieces.
 20. Cardew, Philip. Scherzo. Boosey & Hawkes, 1954. Tricky and technically difficult, but a worthwhile challenge.
 21. Carter, Elliott (1908-). Pastorale. Universal Editions. A pleasant and simple programme piece.
 22. Cooke, Arnold (1906-). Sonata. Novello, 1962. A pleasant modern work, with something of Hindemith in it, but a lot of Cooke. A good scherzo and a tarantella finale.
 23. Danzi, Franz (1763-1826). Sonata in B flat. Simrock, A good study sonata, not too difficult but not too dull.

The Clarinet

24. Debussy, Claude (1862-1918). *Première Rhapsodie*. Durand, 1910. Composed as a test-piece for the Paris Conservatoire. Difficult but rewarding. Requires stamina and imagination. The piano version is the original, though the last bars show clearly that the composer was thinking in orchestral terms, with horns.
25. Duncorn, Clyde (1920-). *Sonatina*. E. H. Moiris, New York, 1955. A modern work, not too difficult. Effective and fluent.
26. Dunhill, Thomas (1877-1946). *Fantasy Suite*. Op. 9. Boosey & Hawkes, 1941. Light music, but none the worse for that. Well contrasted movements, most of which will stand alone, particularly Nos. 3 and 5.
27. Finzi, Gerald (1901-56). *Five Bagatelles*. Boosey & Hawkes, 1945. A charming work by an English composer whose early death robbed us of much great music. The movements may be used separately, but the final Fughetta - a little masterpiece of craftsmanship - must never be missed.
28. Frimann, Witold (1889-). *Sonata*. Polskie Wydawn. Cracow. Interesting and original. A lyrical slow movement and a lively Polish dance finale.
29. Fulton, Norman (1909-). *Three Movements*. Augener, 1955. Pleasant music, and well written. Not difficult.
30. Gade, N. V. (1817-90). *Fantasy Pieces*, Op. 43. Breitkopf & Härtel, 1864. Romantic and easy for both player and listener.
31. Gal, Haim (1890-). *Sonata* Op. 84. Hinrichsen, 1965. A romantic work, but with some modern spice. Moderately difficult.
32. Garcia, Antony (1927-). *Sonata* for E flat clarinet and piano. Secaw Music, New York, 1970. Modern, not difficult, and (dare one say?) highly flavoured.
33. Gibbs, Armstrong (1889-1960). *Three Pieces*. O.U.P., 1957. Very simple, but with a final Caprice which is an excellent encore piece.
34. Grechaninov, Alexander (1864-1956). *Sonata* Op. 172. Moscow State Publishing House, 1949. A very pleasant sonata, possibly over-long but well written and very playable.

The Clarinet Repertoire

35. Hamilton, Iain (1922-). *Sonata* Op. 22. Schott, 1955. Well written for the instrument. Quite difficult, as is his Concerto.
36. Heiden, Bernard (1910-). *Sonatina*. Associated, New York, 1935. Written forty years ago, this is a fairly simple piece but has charm and style.
37. Hindemith, Paul (1895-1963). *Sonata*. Schott, 1940. A masterpiece in Hindemith's best vein. Ranks with everything else ever written for the combination, apart from the Brahms sonatas.
38. Huddnott, Alan (1929-). *Sonata*. O.U.P., 1968. Later than the Concerto and more difficult, ending with a *moto perpetuo* which is a great test of ensemble. A challenge.
39. Hoffmeister, Franz (1754-1812). *Sonata*. Musica Rara. A very early clarinet sonata, apparently in its original form, and pleasant.
40. Honegger, Arthur (1892-1955). *Sonata*. Rouart-Lerolle, 1925. A period piece, but interesting. The finale is in the jazz idiom of its day, and comes off very well.
41. Hook, James (1746-1827). *English Sonata*, arr. Loosen. Wormerveer. Probably for recorder in the original, but successful on the clarinet. Four contrasted baroque movements.
42. Horowitz, Joseph (1926-). *Three Majorcan Pieces*. Mills, 1958. Excellent representation of the traditional rhythms of the area. Not difficult. Good concert pieces, but essentially for entertainment.
43. Horowitz, Joseph. *Three Nocturnes* Op. 6. Schott, 1951. Earlier, but also well written.
44. Howells, Herbert (1892-). *Sonata*. Boosey & Hawkes, 1954. A great work. Very difficult. Should really be played on the A clarinet as it was for its premiere, with Frederick Thurston. Possible as written for the B flat, but worth the trouble to re-write.
45. Hoyer, Karl (1891-1936). *Sonata* Op. 55. Porteus, 1934. More romantic than the date would suggest. Pleasant to play.
46. Hurlstone, William 1876-1906. *Four Characteristic Pieces*. Novello, 1909. Written by a young English composer

The Clarinet

who would have become very important, but died young. They have charm, and use the clarinet with great understanding of its more recent lyrical qualities. There are at any rate two encore pieces here.

47. Ireland, John (1879-1962). Fantasy Sonata. Boosey & Hawkes, 1945. Has a difficult but arresting start and some very testing arabesque passages. Ensemble problems make this a work for advanced players only. In one movement.

48. Jacob, Gordon (1895-). Sonatina. Novello, 1949. A fairly mature work by this distinguished English composer.

49. Jetel, Rudolph (1903-). Sonata. Hofmeister, 1953. A large-scale work in the post-romantic style which characterizes all his works. Well written, as befits a composition by a master-clarinetist who is also a gifted composer.

50. Juon, Paul (1872-1940). Sonata Op. 82. Schlesinger, 1925. Short, but interesting and melodic.

51. Karg-Elert, S. (1877-1933). Sonata Op. 139. Zimmermann, 1924. Modern, difficult and stimulating.

52. Kelly, Brian (1934-). Two Concert Pieces. Novello, 1967. Light, well contrasted. The Adagio is lyrical, the Allegro aggressive.

53. Laderman, Ezra (1924-). Sonata. O.U.P., 1970. Reputedly well written, modern and original.

54. Lefèvre, J. Xavier (1763-1829). Sonata in B flat. O.U.P. 1973. Written by the clarinetist who first added the sixth key, a pupil at the Paris Conservatoire. Realized by Georgina Dibree, it is virtuoso, rather over-long, but with a rollicking last movement that can stand alone.

55. Liadov, Anatol (1855-1914). Prelude Op. 46. Moscow State Publishing House. First published in 1899. Simple and tuneful.

56. Lutoslawski, W. (1913-). Prelude, 1954. Polish State Publishing House. A piece of excellent music by Poland's leading contemporary composer. Not difficult, and effective.

57. Lutyens, Elizabeth (1906-): Valediction. Mills, 1953. A piece written in memory of Dylan Thomas. Requires a feeling for modern music, but no very advanced technique other than flexibility between registers and control in *allegretto*.

The Clarinet Repertoire

58. McCabe, John (1939-). Three Pieces. Novello, 1964. Modern in conception, but with a feeling for melody which is most welcome. The rhythms are complex, but not for the sake of complexity. Contains a fine bossa nova, in five-four time.

59. Martinu, B. (1890-1959). Sonatine. Leduc, 1957. A good work, sometimes uneven but holding interest.

60. Mendelssohn, F. (1809-47). Sonata. Leeds Music, 1941. Not the best of music by this great composer, but useful as an opening gambit in sonata-playing.

61. Mihalovici, Marcel (1894-). Sonata Op. 78. Heugel, 1959. Not easy, but reflects a thoroughly workmanlike approach. Good ensemble training.

62. Milhaud, Darius (1892-1974). Sonatina for clarinet, 1927. Witty, dissonant and full of rhythmic quirks. It also has charm. Also Duo Concertant, 1956. Similar.

63. Parrott, Ian (1916-). Aquarelle. Chester, 1952. Requires great flexibility; abrupt changes of register as well as some rhythmic patterns which need care. Many changes of mood in this five-minute piece, which is very effective if well played.

64. Pierné, Gabriel (1863-1937). Canonette Op. 19. Leduc. A charming and lively programme piece. Excellent *argpègio* study.

65. Pierné, Gabriel. Serenade, Op. 7. Leduc. Simpler, and extremely pleasant.

66. Pitfield, Thomas (1903-). Sonata. Elgin, 1966. Melodic, but with some amusing rhythmic experiments. Not difficult.

67. Pitfield, Thomas. Four Conversation Pieces, with piano or string accompaniment. Simpler, and well written.

68. Poulenc, F. (1899-1963). Sonata. Chester, 1963. One of the finest of modern sonatas. Contains the best of Poulenc's characteristics and may be said to sum up his output.

69. Prout, E. (1835-1909). Sonata Op. 26. Augener, 1886. Speaks with a now out-moded voice, but has charm and is brilliant in parts. Worth exploration.

70. Rakov, Nicolai (1908-). Sonata. Moscow State Publishing House, 1956. In the modestly modern Russian style, with a bright second movement.

71. Reger, Max (1873-1916). Sonatas Op. 49 Nos. 1 and 2

The Clarinet

For clarinet in A - a rather rare event. Fine music which somehow misses the mark with audiences, at any rate in Britain. Well worth study, especially the difficult piano part.

72. Reger, Max. Romance in G. Boosey and Hawkes. Originally written for violin and piano, this arrangement by Alfred Piguet is pleasant but unremarkable.

73. Reinecke, Carl (1824-1910). Undine sonata. Op. 167. International Music, New York. Reputed to be romantic and pleasing.

74. Richardson, Alan (1904-). Roundelay. O.U.P., 1936. A charming movement which uses the lyrical quality of the clarinet perfectly. A good programme piece.

75. Richardson, Alan. Three Pieces. Augener. Slightly later, and less immediately attractive, but well written - and extremely satisfying from the playing angle.

76. Ridout, Alan (1934-). Sonatina. Schott, 1968. Simple, but with interesting changes of time and rhythm which make it a good study to approach more modern pieces.

77. Ries, Ferdinand (1784-1838). Sonata in E flat. Op. 169. Barenreiter, 1970. Written by a great flautist who was associated with Beethoven for some years. An easy work, it goes surprisingly well on clarinet.

78. Rossini, G. (1792-1868). Fantasia. Schott, 1828. Possibly merely founded on a Rossini theme and developed by an expert in clarinet technique. Brilliant and amusing.

79. Saint-Saens, Camille (1835-1921). Sonata Op. 167. Durand, 1924. Not as easy as it looks, especially the finale. Slow movement is weak, but the third is a very attractive scherzo which can stand alone.

80. Salowski, A. (1907-). Sonatina Omega, New York, 1948. One of the brightest of contemporary works, and easy to listen to. A brilliant finale which sounds more difficult than it is.

81. Schmedek, K. Sonatine Op. 30. Doblinger, Vienna, 1963. Reputedly a well written and melodious work.

82. Schumann, Robert (1810-56). Fantasy Pieces Op. 73. Peters. For A clarinet. Excellent music, difficult to play well, but rewarding. Should never be attempted on the B flat

The Clarinet Repertoire

clarinet. For the intimate recital only.

83. Searle, Humphrey (1915-). 'Cat Variations' for clarinet in A and piano. Faber 1974. Inspired by the 'cat' theme in Prokofiev's 'Peter and the Wolf'. Six minutes of pleasant fun, not so difficult as the original, and immediately intelligible to the audience.

84. Seiber, Mátyas (1905-60). Andantino Pastorale. Schott. An excellent and deeply-felt little piece of atmosphere music. Quite simple, but not easy to play perfectly. Short and effective.

85. Shaw, Christopher (1924-). Sonata. Novello, 1948. The *tesitura* of the clarinet part is rather high for comfort, but this sonata is notable for a good scherzo. The finale is difficult to read because of tied notes, which should be dotted. Lively, and excellent study.

86. Stanford, C. V. (1852-1924). Sonata Op. 129. Stainer & Bell, 1918. A fine work which is not presented as often as it should be. Audiences enjoy it. It is pleasant and absorbing to play, and the slow movement, a 'caoine' or Irish lament, can stand alone.

87. Tartini, G. (1692-1770). Concertino, arr Gordon Jacob. Boosey & Hawkes, 1946. Arrangements of violin sonata movements, equally effective with piano accompaniment or strings. Perfectly fills the gap in the repertoire left by the paucity of classical works.

88. Telemann, G. F. (1681-1767). Sonata. International, New York, 1960. Suits the purpose of the Tartini above. Transcribed from a flute sonata.

89. Templeton, Alec (1909-53). Pocket Sized Sonatas Nos. 1 and 2. Leeds Music, New York, 1949. Most entertaining pieces using the harmonic and stylistic elements of the jazz of the thirties. An excellent concert piece. Should not be attempted without a proper knowledge of the idiom; otherwise it is embarrassing.

90. Tomasi, H. (1901-). Three pieces: (a) Introduction et Danse; (b) Complaint du jeune Indien; (c) Chant Corse. Leduc, 1949. Entertaining and useful.

91. Tuthill, Burnet C. (1888-). Fantasy Sonata Op. 3.

The Clarinet

Carl Fischer, New York, 1936. A fairly difficult single movement work by a well-known American clarinetist, composer and musicologist.

92. Viner, Gilbert (1909-68). Concertino. Boosey & Hawkes. Piquant but no great weight, by a well-known bassoonist conductor whose knowledge of wood-wind was always evident.

93. Weber, C. M. (1786-1826). Grand Duo Concertante, Op. 48. (Various publishers.) The finest of all show pieces for the medium, with a slow movement almost completely operatic in inspiration. Requires first-class playing from both partners.

94. Weinberger, J. (1896-1928). Sonatine. Carl Fischer, New York, 1940. A simple piece, valuable because of its *cantabile* character and the interest in the ensemble. Good experience.

95. Whittam, Graham (1927-). Sonatina. Leeds, 1967. Short and pithy, with some finger-twisters in the third (and last) movement.

96. Wildgans, F. (1913-). Sonatina in B minor. Dablinger, Vienna, 1963. A short work of some charm, with economy of utterance and style.

Concertos and works with orchestra

1. Arnold, Malcolm (1921-). Concerto for Clarinet and Strings. Lengnick, 1952. A fairly easy work by this always stimulating composer. Not as original as his *Sonatina*, but worth exploration. Well written for the instrument. There is talk of a new concerto, for Benny Goodman.

2. Barmann, Heinrich (1784-1847). Adagio, with strings-Breitkopf & Härtel. Formerly thought to be by Wagner. See clarinet and piano section.

3. Barmann, Karl (1811-85). Concerto Militaire. Schott, 1875. Not to be confused with his father Heinrich, whose melodic gifts were superior. A work of some technical brilliance, useful for study leading to Spohr and Weber.

4. Ben-Heim, Paul (1897-). Pastoral Varié, with strings and harp. (No publisher known, but photostat copies in many

The Clarinet Repertoire

libraries.) A pleasant short work of unusual melodic beauty in parts.

5. Bozza, E. (1905-). Concerto in B flat. Leduc, 1952. Fluent and full of problems, but with musical interest.

6. Bruns, V. (1904-). Concerto Op. 26. Hofmeister, 1952. A tricky work, but worth study. A modern sound.

7. Bush, Geoffrey (1920-). Rhapsody with strings. Elkin, 1953. An effective concert piece in the older style, also useful with piano. For A clarinet, and sometimes high in *tesitura*.

8. Busoni, F. (1866-1924). Concertino Op. 48. Breitkopf & Härtel, 1919. An unusual-sounding work with Busoni's characteristic melodic side-slips. Marred only by some string-inspired arpeggios which should be edited by the player to assist breathing.

9. Cimarosa, D. (1749-1801). Concerto with strings, arr Arthur Benjamin. Boosey & Hawkes, 1942. First played on the oboe, but equally valid on clarinet, since the original was for piano.

10. Copland, Aaron (1900-). Concerto. Boosey & Hawkes, 1950. After a slow introduction a jazzy cadenza leads to a lively final movement which is both playable and listenable. Very effective writing and good concert-technique.

11. Cruft, Adrian (1921-). Concertino with strings. Joseph Williams, 1956. A work which deserves more notice than it has had so far. It is modern-romantic and musical, and not over difficult. Piano reduction available.

12. Crusell, Bernhard (1775-1838). Three Concertos. Not published, but in several libraries (e.g. B.B.C., London). That in B flat is an interesting work and of considerable technical freedom.

13. Debussy, Claude (1862-1918). Première Rhapsodie. Durand, 1910. The finest work of its kind, even more colourful with orchestra than with piano, though more difficult to balance, except microphonically.

14. Dello Joio, Norman (1915-). Concerto. Carl Fischer, 1955. An excellent work, which makes an immediate impression on the public. Easier to balance as a recording or broadcast than as a concert piece, but always effective.

The Clarinet

15. Dubois, Pierre Max (1930-). Beaugency Concerto. Leduc, 1969. That rare creation, an uncomplicated modern French concerto. With strings, and neo-classical in effect.
16. Finzi, Gerald (1901-56). Concerto, with strings. Boosey & Hawkes, 1951. One of the very best works of this century. Not difficult, very melodic, but modern in a piquant manner. The slow movement rather over-balances the other two in length and intensity.
17. Francaix, Jean (1912-). Concerto. Editions Musicales Transatlantiques, 1963. A work for the future, possibly, when the instrument has developed further and the human hand has changed. At present, its roudles in the key of B major are beyond almost any player; but the work is a worthwhile challenge, and the A clarinet would probably provide the answer.
18. Grovlez, G. (1879-1944). Concertino. Callet & Fils, 1940. Light and melodic, like all his music. It has more the character of a suite in three movements, finishing as it does with a march.
19. Hamilton, Iain (1922-). Concerto Op. 7. Schott, 1950, London (available on hire only). A large-scale work commissioned by the Royal Philharmonic Society about 1950, it now sounds much less modern but is still a fearsome task for the soloist. Trombones in the score indicate the sort of balance problem to be faced. An interesting work.
20. Handel, G. F. (1614-1759). Concerto, with strings, arr J. Barbirolli. O.U.P., 1952. A good baroque selection of four movements which fit well together. Fills out the classical repertoire.
21. Hindemith, Paul (1895-1963). Concerto. Schott, 1950. In the late Hindemith manner. A fine work, but not as memorable as the Sonata. Difficult but effective. The orchestra must be kept at bay.
22. Hoddinott, Alan (1929-). Concerto, with strings. O.U.P., 1955. Started out in life as a concerto for the B flat clarinet. The composer wisely accepted this writer's own A clarinet edition, including some revisions in the finale. A useful work as it now stands, and a good display piece.

The Clarinet Repertoire

23. Holbrooke, Josef (1878-1958). Double concerto, 'Tamerlane', with bassoon. Modern Music, London. A romantic piece, and a good display piece for both players.
24. Horowitz, J. (1926-). Concertante with strings. Chester, 1953. Fairly difficult, but effective.
25. Hummel, J. F. (1841-1919). Concerto No. 2. Breitkopf & Härtel, 1932. A Weberish work, and brilliant.
26. Jettel, R. (1903-). Concertino. Eulenburg, 1969. Apparently only in piano accompaniment form at present. A good work in two contrasted sections, which it is hoped this fine clarinetist-composer will orchestrate.
27. Jongen, J. (1873-1953). Concertino. Gervan, Brussels, 1947. A brilliant, showy piece.
28. Keys, Ivor (1919-). Concerto, with strings. Novello, 1959. For A clarinet. Has had some successful performances. Makes a pleasant impression. Not difficult.
29. Kleinsinger, G. (1914-). 'Street Corner Concerto.' Chappell, 1953. As the title suggests, not a serious work. Jazzy in style. Pleasant and easy.
30. Krenek, Ernst (1900-). Suite with strings (or piano). Rongwen, New York, 1956. A strangely atonal work, but one which makes a good impression. Better with strings.
31. Krommer, F. (Kramar) (1759-1831). Concerto in E flat. Musica Antiqua Bohemica, 1953. A charming Weberish work which has had a considerable vogue through two recordings in recent years. Should be played more often.
32. Krommer, F. Concerto for two clarinets. Offenbach, 1962. Less successful, but one of the few worthwhile works in this form.
33. Macdonald, Malcolm (1916-). Cuban Rondo, with small orchestra. Ricordi, 1960. Idiomatic and well written. Better with a large percussion section.
34. Malco, Nicola (1888-). Concerto. Beliaeff, 1955. (Boosey & Hawkes). Easy and melodic, and quite short. A useful second work for any programme.
35. Maurer, L. (1789-1878). Concerto. Hofmeister, 1900. The same period as Weber and Spohr. Reputed to be a worthwhile work.

The Clarinet

36. Milhaud, Darius (1892-1974). Concerto. Elkan-Vogel, 1942. Like the Francaix, this work may have to wait. At present it is too tiring for any performer to play with comfort. It is attractive and worthy of attention as a challenge.
37. Molique, Bernhard (1802-69). Concertino in F minor. Bärenreiter, 1824. By a German violinist and one-time professor in London at the Royal Academy of Music. Graceful music, virtuoso without vulgarity. Moderately difficult. Should be heard more often.
38. Molter, J. M. (1695-1765). Four concertos, for clarinet in D. Brenkopf & Hartel, 1957. Brilliant and remarkable. Probably the very first clarinet concertos. Scarcely any use of the chalumeau, pointing to the fact that the new clarinet was tuned for its overblown register only.
39. Mozart, W. A. (1756-91). Concerto in A. Many publishers. Comment is superfluous. Simply the greatest clarinet concerto, almost certainly the greatest wind concerto, and one of the finest concertos in any form.
40. Musgrave, Thea (1928-). Concerto. (Should soon be published in London). A most amusing work, theatrical as well as brilliantly virtuosic. The soloist conducts various "rebel" groups in turn, superimposing these on the main orchestral palette. It comes off, and has had many hectic and hilarious performances in London and Central Europe.
41. Nielsen, Carl (1865-1931). Concerto. Dania, 1946. A modern classic, dating from 1926 and sketching the character (volatile) of the soloist Oxeuvaad. Brilliant, difficult and rewarding, it has also moments of real beauty.
42. Patatic, Ivan (1922-). Concertino. Musica Budapest, 1970. Three pieces in Bulgarian style. Rhythmically interesting and stylish. Difficult but rewarding.
43. Pixton, Walter (1894-). Concerto. Associated Music Publishers, 1968. Reputed to be difficult, intelligent and rhythmically interesting.
44. Rawsthorne, Alan (1905-71). Concerto, with strings. O.U.P., 1936. A work which has somehow been overlooked, possibly because there is no piano reduction – nor would one be playable. Not too difficult. An important work.

224

The Clarinet Repertoire

45. Reiter, A. Concerto. Doblinger, 1968. An agreeable and modern work which will give pleasure to many. Not difficult.
46. Rimsky-Korsakov, N. A. (1844-1908) Concerto, with military band. Omega, 1949. As written, quite trite and unoriginal! It can be edited and embellished to be effective and showy. Needs imagination.
47. Rossini, G. (1792-1868). Introduction, theme and variations. Sikorski. Brilliant. Probably not by Rossini. Brought to London by the late Karl Haas some years before this publication. The original manuscript has at the start 'Andante di Rossini', indicating that he wrote the tune rather than the variations. A fine show piece which badly needs a long cadenza to end it.
48. Sarkozy, Istvan. Sinfonia Concertante, with strings. Budapest Music, 1970. Florid, rhapsodic and brilliant. Difficult.
49. Selber, Mátyás (1905-60). Concertino, with strings. Schott, 1953. A work of complex tonality but simple and attractive structure and moderate difficulty. Some good tunes.
50. Siegmeyer, Elie (1909-). . . Sam Fox, 1962. One of the very best works in the jazz idiom, being more up-to-date than most. Quite difficult, but pleasant to play and well orchestrated. Requires a soloist well versed in jazz, as well as experienced in concertos.
51. Sikorski, K. (1910-). Concerto. Polish State Publishing House, 1959. In romantic style, but never dull. Difficult to play, but not to listen to.
52. Spohr, L. (1784-1859). Concertos Nos. 1, 2, 3 and 4. Peters, Breitkopf. All four are fine works and technically brilliant. Well worth careful study. The slow movements of all of them are very rewarding.
53. Stamitz, Johann (1717-57). Concerto, with strings. Leeds, 1953. Good writing by the elder Stamitz, this work was unpublished for over two hundred years. Not easy, but worth playing.
54. Stamitz, Karl (1745-1801). Concerto No. 1 in E flat. Hofmeister, 1956. Less in stature than his father's work, but

225

The Clarinet

notable for the use of the chalumeau register. Easy to play. Eleven of his concertos are listed by Burnet Tuthill, as being of varying value.

55. Stamitz, Karl. Concerto for two clarinets and orchestra. Budapest Music, 1969. Excellent baroque music, well written for the soloists and always well balanced.

56. Stanford, C. V. (1852-1924). Concerto Op. 80. Manuscript. Not generally available, but possibly to be published soon. Both clarinets (A and B flat) are used, which somewhat complicates performance, but it is an enjoyable work to play. It has a good audience reaction.

57. Strauss, Richard (1864-1949). Double concerto, with bassoon, strings and harp. Boosey & Hawkes, 1949. Late Strauss, and good in its florid way. Deserves more attention than it has had.

58. Stravinsky, I. (1882-1971). Ebony Concerto. Charles, 1946. Scored for jazz orchestra. Not really a clarinet concerto at all, but fairly interesting as a work for reed players generally.

59. Tartini, G. (1692-1770). Concertino, with strings, arr. Gordon Jacob. Boosey & Hawkes, 1945. A most useful work compounded from movements from Tartini's violin sonatas; it comes off perfectly as clarinet music, and is sufficiently brief to use as a second work in a programme. Not difficult.

60. Veale, John (1922-). Concerto. O.U.P., 1955. For A clarinet. A romantic work using a fairly large orchestra. Enjoyable and moderately difficult.

61. Winter, Gilbert (1909-68). Concertino. Boosey & Hawkes, 1955. A lightweight work by an expert on woodwind technique. Not important, but pleasant and well written.

62. Weber, C. M. (1786-1826). Concertino. Concertos Nos. 1 and 2. Many publishers. All superb in their own way, and posing problems of technique. Showy and rewarding. They are in the repertoires of all clarinetists, and much enjoyed.

63. Whittam, Graham (1927-). Concerto Op. 40. Manuscript 1959. Probably to be published soon. A well written work by a knowledgeable composer. It has had many successful per-

formances and good reviews. A notable feature is the cadenza, which shows much originality. Quite difficult.

64. Wilson, Ken. Concerto, with strings. Manuscript (c. 1960). A romantic sounding work of moderate difficulty which has been very well performed by this most able New Zealand clarinetist. Requires good musicianship. Deserves publication.

The Clarinet Repertoire

Works for Solo Clarinet

1. Baur, J. (1918-). Six Baguettes. Breitkopf & Hartel. Listed by Kroll.

2. Camilleri, Charles (1931-). 'Three Visions for an Imaginary Dancer'. Fairfield, 1968. Well written music by a Maltese composer. Good concert pieces, especially the second piece, a lively waltz.

3. Cavallini, E. (1807-74). Caprices, Hofmeister. Of varying difficulty and value. Lively and useful, probably as separate pieces rather than complete.

4. Chagrin, Francis (1905-72). Improvisation and Toccata. Augener. Brilliantly effective, but fiendishly difficult. Certainly among the finest display pieces, and standing up well to public performance before knowledgeable audiences. For experts only.

5. Hummel, Berthold (1925-). Suite. Simrock, 1965. Five movements. Well contrasted. The last two, a grotesque march and a tarantella, make good encore or concert pieces.

6. Jacob, Gordon (1895-). Five Pieces. O.U.P., 1974. Charming, easy and effective. Good concert pieces, ending with a brisk scherzo and including a 'Homage to J. S. Bach' which is in a well-calculated style.

7. Kardos, István. Solo Sonata. General Music Publishers, 1970. Eleven minutes of well contrasted and well written music with lots of rhythmic excitement.

8. Karg-Elert, S. (1877-1933). Sonata Op. 110. Grahl & Necklar. Modern sounding and rather stark. Good for study or for special purposes.

The Clarinet

9. Krenek, Ernst (1900-). Monolog. Barenreiter. Has its own melodic shape, redolent of this composer's harmonies. Effective.
10. Lang, Istvan (1933-). Monodia. Budapest Music, 1918. A fairly long piece, full of challenge. Not good concert material. Difficult.
11. Lehmann, Hans (1937-). Mosaic. Schott. Listed by Rendall.
12. Levy, Ernst (1895-). Sonata. Manuscript from Swiss Archives. Listed by Kroll.
13. Martino, D. (1931-). 'A set for clarinet.' McGinnis & Marx, 1957. Fairly simple and effective. Could be used in part.
14. Mayer, John (1929-). Raga Music. Lengnick, 1958. Nine pieces written by an expert Indian violinist in correct Raga technique. Require study for appreciation and performance. Difficult.
15. Pinkham, Daniel. Etude. Lone Press, 1963. Short, difficult and challenging.
16. Rychlik, Jan (d. 1964). Burleskni Suite. Panton, Bratislava, 1964. Very much gypsy in style, with a finale full of rhythmic twists.
17. Saucier, Gene . . . Schirmer, 1966. Good exercise in rhythmic patterns. No bar lines, but the music reveals itself easily enough. Difficult.
18. Stravinsky, Igor (1882-1971). Three Pieces. Chester, 1919. The best-known of all solo pieces for the clarinet. They display the character of the instrument well and are good Stravinsky. Difficult to play well. The last one is not really jazz, but rather Stravinsky's impression of it.
19. Sutermeister, H. (1910-). Capriccio. Schott. Lively and effective.
20. Wellesz, Egon (1885-1974). Suite Op. 74. Peters. Inclined to be cerebral and remote, but good study.

Duets with various instruments

1. Beethoven, L. van (1770-1827). Three Duos Op. 147

228

The Clarinet Repertoire

- (with bassoon). Various publishers. The best known duos for the combination. Quite good Beethoven. Difficult to sustain.
2. Berg, Alban (1885-1935). Duets (with violin). D.F.M., 1947. Listed by Kroll.
 3. Crusell, Bernhard (1775-1838). Duos for two clarinets. Peters, 1520. Good classic style. Florid and interesting.
 4. Frank, Alan (1910-). Suite for two clarinets, O.U.P., 1934. Amusing and simple.
 5. Hindemith, Paul (1895-1963). Duets (with violin). Schott, 1932. Solid and well constructed with well contrasted instrumental styles.
 6. Koechlin, Charles (1867-1950). Idyll for two clarinets. Chant du Monde. Short but pleasant. A good programme piece.
 7. Krenek, Ernst (1900-). Sonatina, with flute. Barenreiter. Listed by Kroll.
 8. Lefevre, J. (1763-1829). Six Duos Concertantes Op. 9. 10.
 11. Naderman, 1810. Unusually well balanced for the period.
 9. Poulenc, Francis (1899-1963). Duo for two clarinets. Chester, 1924. B flat and A clarinets. Highly original and characteristic. Effective. Difficult to control, but rewarding.
 10. Poulenc, Francis. Duo (with bassoon). Chester, 1922. Equal to the duos above, and equally rewarding.
 11. Pranzler, J. Three Duos Concertantes for two clarinets. Transatlantique, 1967. Surprisingly, an original work by a pupil of Haydn. Excellent classical style and obvious knowledge of the clarinet.
 12. Reizenstein, Franz (1911-68). Duo (with oboe). Galliard, 1965. Plenty of contrapuntal and melodic interest. Simple.
 13. Rieger, W. (1885-1961). Duet Op. 35 (with flute). Universal. Modern and atonal. Good introduction to modern duo playing.
 14. Salowski, A. (1907-). Duet (with flute). Omega, 1948. Florid and lively.
 15. Schuller, Gunther (1925-). Duo (with bass clarinet). Peters. Listed by Kroll.
 16. Tate, Phyllis (1911-). Sonata (with cello). O.U.P., 1949.

229

The Clarinet

A good work, too rarely performed. Not difficult for either instrument.

Trios

(a) *Trios with piano and another instrument*

1. Bach, C. P. E. (1714-88). Six sonatas (with bassoon). E.M.B., Budapest. Formal, but lively.
2. Bartók, B. (1881-1945). Contrasts (with violin). Boosey & Hawkes, 1942. A most effective and satisfying work. Originally for A and B flat clarinets, and commissioned by Benny Goodman. B flat version available, to avoid change of clarinet in the finale. Difficult.
3. Beethoven, L. van (1770-1827). Trio Op. 11 (with cello). Breitkopf & Härtel. An early work, written before Beethoven fully understood the clarinet. Fine music, which has to be made to sound as good as it is.
4. Brahms, J. (1833-97). Trio Op. 114 (with cello). Simrock, 1892. A great masterpiece for the A clarinet. It requires fluent technique and excellent musicianship. Very satisfying.
5. Bruch, Max (1838-1920). Trio (with viola). Eight Pieces Op. 83. Simrock, 1910. Rather dated in style and lacking in drama, but pleasant and worthy of attention.
6. D'Indy, V. (1851-1931). Trio (with cello) Op. 20. Hamelle, 1937. Somewhat dated in style, but good music and craftsmanship.
7. Glinka, M. (1804-57). Trio Pathétique (with bassoon). Musica Rara. An unusual sound, and a work worthy of attention.
8. Ives, Charles (1874-1954). Largo (with violin). Southern Music Co. Short, meandering and characteristic. A study in leaps to the altissimo.
9. Khachaturian, A. (1903-). Trio (with violin). Anglo-Soviet, 1932. An unusual-sounding work in which the clarinet takes on an Eastern character. Excellent study in *legato* chromatic movement.
10. Mendelssohn, F. (1809-47). Two Concert Pieces (with

The Clarinet Repertoire

basset-horn), Breitkopf & Härtel. Fascinating works, and surprisingly effective even today. The basset-horn parts require great facility in the lowest register. Ensemble problems abound.

11. Milhaud, D. (1892-1974). Suite (with violin). Senart, 1937. Spiky and humorous. Requires perfect balance and attack. Comes off well in performance.
12. Mozart, W. A. (1756-91). Trio K 498 (with viola). Breitkopf & Härtel. The greatest work for this combination. Said to have been written between games in a shuttle-alley, it shows no signs of haste or aberration. A masterpiece.
13. Reinecke, C. (1824-1910). Trio Op. 264 (with viola). Simrock. Not a masterpiece like the Mozart, but acceptable music and good craftsmanship.
14. Reizenstein, F. (1911-68). Trio (with flute and bassoon). Modern and dissonant, but easily understood. Quite difficult, but never unplayable.
15. Saint-Saens, C. (1835-1921). Trio-Serenade (with flute). Durand. Charming, and fairly simple.
16. Schumann, R. (1810-56). Fairy Pieces Op. 132. Breitkopf & Härtel. Good light pieces.
17. Stravinsky, I. (1882-1971). 'L'Histoire du Soldat'. Chester, 1920. Composer's own trio version (with violin). Surprisingly effective. Difficult. Requires either a low E flat on the A clarinet or an elastic embouchure to produce this note.
18. Tate. Phyllis (1911-). Trio (with violin): Air & Variations. O.U.P., 1959. Pleasant music, and not difficult.

(b) *Trios for three clarinets*

1. Cooke, Arnold (1906-). Suite. O.U.P., 1962. Well written and with contrapuntal interest.
2. Picket, F. Legend and Jollity. Omega. Amusing and piquant.

(c) *Trios with flute and bassoon*

1. Kaechlin, Charles (1867-1950). Trio Op. 92 in G. Senart, 1928. A pleasant romantic work with modern touches.

The Clarinet

2. Lorenzo, L. de (1875-). Trio *Eccentrico*, Op. 26. Peters. Listed by Kroll as important.
3. Piper, Willen (1894-1947). Trio. Peters. Written by a craftsman who understands the difficult balance of the combination.

(d) Trios with flute and oboe

1. Arnold, Malcolm (1921-). *Divertimento* Op. 37. Patter-son, 1952. Witty and amusing both to play and to hear. Not difficult, but tricky.
2. Benner, Richard Rodney (1936-). Trio. Universal. A quite serious work in modern guise. Difficult, but a challenge many will welcome.
3. Shostakovich, D. (1906-75). *Preludes*, Musicus, New York. Listed by Kroll.

(e) Other combinations

1. Handel, G. F. (1685-1759). *Overture* (two clarinets and horn). Schott, 1952. A surprising composition, believed to be original; first introduced to London by the late Karl Haas. Of historic rather than musical importance.
2. Mozart, W. A. (1756-91). *Canonic Adagio* (two basset-horns and bassoon). Breitkopf & Härtel. Excellent music, and satisfying to play. Short.
3. Mozart, W. A. *Five Divertimenti* (two clarinets and bassoon). Breitkopf & Härtel. Probably originally for three basset-horns; sounds even finer in this form. Always popular.
4. Stravinsky, I. (1882-1971). *Epitaph* (flute, clarinet and harp). Boosey & Hawkes, 1959. One of the strangest and certainly the shortest of pieces. Five bars in length, only three of which include the wind. A curiosity.

(f) Reed trios (oboe, clarinet, bassoon)

By far the most numerous. The following is a very short list of the best works.

1. Barraud H. (1900-). Trio. Oiseau Lyre, 1938. Florid and lively.

The Clarinet Repertoire

2. Bozza, E. (1905-). *Suite Brève* Op. 67. Leduc, 1947. Easier than most of his music, and very listenable.
3. Constant, Marius (1925-). Trio. Chester, 1949. Moderately difficult, pleasant.
4. Ferroud, P. O. (1900-36). Trio. Durand, 1934. For A clarinet. Florid.
5. Françaix, Jean (1912-). *Diversissement*. Schott, Witt., 6. Ibert, J. (1890-1962). *Five Trio Pieces*. Oiseau Lyre. One of the famous ones. Tricky, but excellent.
7. Lutoslawski, W. (1913-). Trio. Polish State Publishing House. Listed by Kroll.
8. Milhaud, D. (1892-1974). *Suite d'après Corrette*. Oiseau Lyre, 1938.
9. Milhaud, D. *Suite Pastorale*. Schott. Both in the neo-classical style rather than in Milhaud's normal language. Well balanced and clear voiced.
10. Pierrie, P. *Bucolique Variées*. Costallat, 1947. A good programme piece.
11. Poulenc, F. (1899-1963). Trio Hansen. Not the greatest Poulenc, but with much of his usual charm.
12. Schulhoff, Erwin (1894-1942). *Divertimento*. Schott, 1928. Stimulating. Not easy, but a good sound.
13. Villa-Lobos, Heitor (1887-1959). Trio. Eschig, Schott, 1921. One of the most fascinating works for the combination. Very difficult, and the difficulty not helped by the material normally provided. The score seems to be unobtainable and the parts are not only inaccurate but badly transposed, including one notable patch in the bass clef. The result is nonetheless worth the trouble.
14. Walthew, Richard (1872-1951). *Triolet*. Boosey & Hawkes, 1934. Simple and pleasant.

Quartets

(a) Quartets with piano

1. Françaix, J. (1912-). Quartet (flute, oboe, clarinet and piano). Andraud. Witty and well written.

The Clarinet

2. Hindemith, P. (1895-1963). Quartet (clarinet, violin, cello and piano). Schott, 1938. One of the two finest works for this combination. Good to play and to hear.
3. Honegger, A. (1892-1955). Rhapsodie (two flutes, clarinet and piano). Salabert. A strange work, and sad; but worth playing.
4. Messiaen, Olivier (1908-). Quatuor pour la Fin du Temps (clarinet, violin, cello and piano). Durand, 1942. The finest work for the combination; one of the great chamber works of this century. Individual, modern, difficult and rewarding.
5. Milhaud, D. (1892-1974). Sonate (flute, oboe, clarinet and piano). Durand, 1923. Much earlier than the trio, and less individual; but interesting.
6. Saint-Saens, C. (1835-1921). Caprice Op. 79 (flute, oboe, clarinet and piano). Durand. Listed by Kroll.

(b) *Quartets with strings (violin, viola, cello)*

1. Crusell, Bernhard (1775-1838). Three Quartets. Op. 2.
4. 7. Peters. Historic curiosities, not easy to locate, but amusing.
2. Hindemith, P. (1895-1963). 'Aus Plöner Musiktag.' Schott. Listed by Rendall.
3. Himmel, J. N. (1778-1837). Quartet. Musica Rara, 1958. Straightforward and simple.
4. Rawsthorne, Alan (1905-71). Quartet. O.U.P., 1950. A work of major importance. Original, rhapsodic and with a lively finale owing something to jazz in spite of its triple rhythm. Difficult.
5. Stamitz, Karl (1745-1801). Quartets. Sieber and others. Many quartets, but none of outstanding merit. They make good secondary material for a programme.

(c) *Wind quartets (flute, oboe, clarinet and bassoon)*

1. Buzzi, E. (1905-). Three Pieces (Serenade). Leduc. Pleasant and well constructed.
2. Bridge, Frank (1879-1941). Divertimento. Boosey & Hawkes, 1940. As the title suggests, diverting music. Two of

The Clarinet Repertoire

- the four movements are duets, and surprisingly effective.
3. François, Jean (1912-). Quartet. Schott. Short and pithy.
 4. Kabalevski, D. (1904-). Kindersuite Op. 27. Spratt. Listed by Kroll. Can be used effectively as illustrative material.
 5. Kay, Norman (1929-). Miniature Quartet. O.U.P., 1959. An attractive little work which has proved popular. Records well.

(d) *Wind quartets of mixed combinations*

1. Butt, James (1929-). 'Winsome's Folly' (with oboe, horn and bassoon). Boosey & Hawkes, 1957. In neo-baroque style, well written and simple.
2. Cruft, Adrian (1921-). Dance Movement (with flute, oboe and horn). Elkin. Simple and effective.
3. Goepfert, Karl. Quartet (with flute, oboe and bassoon). Rudall Carte. Simple and pleasant to play. A good scherzo.
4. Ibert, J. (1890-1962). Two Movements (with two flutes and bassoon). Leduc, 1923. A light-sounding work which requires delicate handling.
5. Mozart, W. A. (1756-91). Cassation (with oboe, horn and bassoon). Andraud. Not great Mozart, but good music.
6. Rossini, G. A. (1792-1868). Six Quartets (with flute, horn and bassoon). Schott, 1935. Works of great charm and varying difficulty. Require superb technique for telling performance.
7. Stamitz, Karl (1745-1801). Quartet Op. 8 in E flat (with oboe, horn and bassoon). Denkmaler. Munich. Listed by Kroll.
8. Sutermeister, H. (1910-). Serenade (with second clarinet, trumpet and bassoon). Schott. An unusual work, and surprisingly effective for such a combination.

Quartets

(a) *Quintets with piano*

1. Beethoven, L. van (1770-1827). Quintet Op. 16 (with oboe, horn and bassoon). Various editions. A great work which

The Clarinet

combines a virtuosic piano part with excellent wind writing. The opening is difficult for ensemble and the horn needs great agility.

2. Danzi, Franz (1763-1826). Quintet Op. 41. Benjamin. A rather staid work, but of interest.
3. Dunhill, T. (1877-1946). Quintet (with horn, violin and cello). Rudall Carte, 1913. An early work of this English composer. Melodic and pleasant.
4. Hindemith, P. (1895-1963). Three Pieces Op. 35 (with trumpet, violin and double bass). Schott. Listed by Krull and Rendall.
5. Mozart, W. A. (1756-91). Quintet K.452. Various editions. A great and mature work, witty as well as of great beauty. Not easy.
6. Rawsthorne, Alan (1905-71). Quintet (with oboe, horn and bassoon). O.U.P., 1984. A good work by this first-class composer. Too rarely performed.
7. Spohr, L. (1784-1859). Quintet Op. 52 (with flute, horn and bassoon). Peters. Listed by Krull and Rendall.

(b) Quintets with string quartet

1. Bliss, Sir Arthur (1891-1975). Quintet. Novello, 1933. For A clarinet. Certainly one of the really significant works for this combination. A fine appreciation of the possibilities of modern clarinet technique, allied to a real sense of balance and rhythmic possibilities.
2. Brahms, J. (1833-97). Quintet. Composed 1892; many editions. Possibly the greatest of them all. A work of breathtaking insight into clarinet requirements and possibilities.
3. Coleridge-Taylor, S. (1875-1912). Clarinet in A and strings. Chester.
4. Cooke, Arnold (1906-). Quintet. Boosey & Hawkes. Well written and all playable. Well worth care and attention.
5. Hindemith, Paul (1895-1963). Quintet Op. 30. Schott, 1922. An originally constructed work, too rarely played. Requires an E flat clarinet for the Ländler movement, and ends with a palindromic movement of great difficulty. Interesting.

236

The Clarinet Repertoire

6. Jacob, Gordon (1895-). Quintet. Novello, 1946. Fluent and well written, as well as easily digested by audiences.
7. Mozart, W. A. (1756-91). Quintet. Many editions. Scarcely requires mention, since it is the foundation-stone of every piece ever written in this form. Magnificent.
8. Mozart, W. A. Allegro in B flat, completed by Robert D. Lewin. Barenreiter. Interesting and playable.
9. Reger, Max (1873-1916). Quintet Op. 146. Peters, 1916. For A clarinet. Depends for its success upon a player who really knows this composer's music. Perfect craftsmanship and good musical content.
10. Weber, C. M. (1786-1826). Quintet Op. 34. Various publishers.
11. Weber, C. M. Introduction, Theme and Variations. Works in the best Weber style. Showy, effective, challenging and always amusing and enjoyable. The second work suffers from a surfeit of B flat major.

(c) Wind quintets (flute, oboe, clarinet, bassoon and horn).

- A very short list of selected works. There is much rubbish in this medium.
1. Barber, Samuel (1910-). 'Summer Music.' Schirmer, 1957. Charming and rhythmically original.
 2. Birnstle, Harrison (1934-). Refrains and Choruses. Universal. One of this composer's best works. Modern, but not impossibly so.
 3. Damase, J. M. (1928-). Seventeen Variations Op. 22. Leduc, 1952. Charming, amusing and original. Difficult.
 4. Danzi, Franz (1763-1826). Five Quintets Op. 56 to 68. Various publishers. Foundation-stones of quintet writing. Good, but dull.
 5. Françaix, Jean (1912-). Quintet. Schott, 1951. Bright and amusing. Difficult.
 6. Fricker, Peter Racine (1920-). Quintet Op. 5. Schott, 1951. An early work, and a good one. The last movement is in almost unplayable rhythm, simplified in a later edition. Should be played often.
 7. Henze, A. W. (1926-). Quintet. Schott, 1953. One of his

237

The Clarinet

best works; easy to understand, and effective.

8. Hindemith, Paul (1895-1963). *Kleine Kammermusik* Op. 24. Schott, 1922. Possibly the finest wind quintet so far written. Original, effective, moderately difficult. Above all, successful.
9. Holbrooke, Josef (1878-1958). *Quintet Op. 27*. Blenheim Press. Old-fashioned, but charming and well written.
10. Ibert, Jacques (1891-1962). *Trois Pièces Brèves*. Leduc, 1930. Charming, easy (apart from the clarinet part of the third piece) and perfect programme material.
11. Jacob, Gordon (1895-). *Quintet*. Boosey & Hawkes. Effective and well written.
12. Milhaud, D. (1892-1974). 'La Cheminée du Roi René'. Andraud, 1939. Fills the need for baroque quintet music. Antique in sound, and charming.
13. Nielsen, Carl (1865-1931). *Quintet Op. 43*. Hansen, 1923. After Hindemith, the finest. Like the clarinet and flute concertos, the quintet has echoes of the personalities of the players for whom it was written. Amusing and effective.
14. Piiper, Willem (1894-1947). *Quintet*. Donemus. Well written and elegant.
15. Reicha, A. (1770-1836). Many quintets from Op. 88 to Op. 100. All well written, but best if taken in small doses. Several separate movements are real gems.
16. Schoenberg, A. (1874-1951). *Quintet Op. 26*. Universal, 1924. A turning point in his career, since it was his first great experiment in serial form. A great work, requiring long rehearsal for success; can be done without a conductor, but is a major feat.
17. Tomasi, H. (1901-). *Quintet*. Lemoine, 1952. Conservative in style, but good programme material.
18. Vinter, Gilbert (1909-68). *Two Miniatures*. Breitkopf & Härtel. Slight but pleasant. Encore material.
19. Zafred, Mario (1922-). *Quintet*. Ricordi, 1952. Lively and original.

(d) Other quintets

1. Bach, J. C. (1735-82). (a) Four quintets. (b) Wind sym-

The Clarinet Repertoire

phonies. For two clarinets, two horns and bassoon. Surprisingly florid for the period. The symphonies, written in London for concerts in Vauxhall Gardens, are excellent programme material and show real understanding of the clarinet.

2. Mozart, W. A. (1756-91). *Adagio* (two clarinets, three basset-horns). Superbly written. Chamber.
3. Nielsen, Carl (1865-1931). 'Serenata in vano' (clarinet, bassoon, horn, cello and bass). Pleasant music, and easy apart from the bass cadenza, which can lead to bathos.
4. Rawsthorne, Alan (1905-71). *Quintet for piano, oboe, clarinet, horn and bassoon*. O.U.P., 1964. Typically approachable and enjoyable.

Sextets

(a) Piano, and wind quintet

1. Holbrooke, Josef (1878-1958). *Sextet Op. 33a*. Chester, 1906.
2. Jacob, Gordon (1895-). *Sextet*. Benjamin.
3. Piiper, Willem (1894-1947). *Sextet*. Donemus, 1923.
4. Poulenc, F. (1899-1964). *Sextet*. Chester, 1932. Brilliant and amusing.
5. Roussel, A. (1869-1937). *Divertissement Op. 6*. Rouart, 1905.

(b) Other sextets with piano

1. Copland, Aaron (1900-). *Sextet* (clarinet, piano, string quartet). Difficult, and in places needlessly so, but effective.
2. Dankworth, John (1927-). *Sextet* (clarinet, piano, string quartet). Manuscript. Effective and interesting.
3. Falla, Manuel de (1876-1946). *Concerto da Camera* (flute, oboe, clarinet, violin, cello and harpsichord). The best harpsichord concerto in chamber form.

The Clarinet

4. Onslow, George (1784-1853). Sextet (flute, clarinet, bassoon, horn, bass and piano). Brenkopf & Härtel.
5. Prokofiev, S. (1891-1953). Overture on Jewish Themes Op. 34. Brenkopf & Härtel. A florid clarinet part, worth study.

(c) *Sextets for wind alone*

1. Beethoven, L. van (1770-1927). Sextet for two clarinets, two bassoons and two horns. Brenkopf & Härtel. A great work with a lovely slow movement and a brilliant finale with superb clarinet writing.
2. Dantzi, Franz (1763-1826). Sextet in E flat. Sikorski. Dull beside the Beethoven, but well written.
3. Janacek, L. (1854-1928). "Mládí" (for flute, oboe, clarinet, bass clarinet, bassoon and horn). A great work, both difficult and rewarding.
4. Mozart, W. A. (1756-91). Serenade in E flat, K 375. Musica Rara. The original form of the great work usually played as an octet. Contains an extra trio to one of the minuet movements. Well worth attention. Exhausting in this form.
5. Seiber, Mátyás (1905-60). Serenade for two clarinets, two bassoons and two horns. Hansen. Original and appealing.

(d) *Other sextets without piano*

1. Addison, John (1920-). Serenade for flute, oboe, clarinet, bassoon, horn and harpsichord. O.U.P., 1958.
2. Bärmann, H. (1784-1847). Adagio (clarinet, string quartet, bass). Usually attributed to Wagner. A lovely tune, perfectly suited to the clarinet. Sad.
3. Ibert, Jacques (1890-1962). "Garden of Samos" (for flute, clarinet, trumpet, violin, cello and percussion). Heugel, 1935.
4. Jettel, R. (1903-). Sextet (flute, oboe, two clarinets, bassoon and horn). Doblinger. Workmanlike and playable.
5. Spohr, L. (1784-1859). Fantasy and Variations Op. 81 (clarinet, string quartet and bass). Schmitt.

The Clarinet Repertoire

Septets

1. Bach, C. P. E. (1714-88). Six Sonatas (two flutes, two clarinets, bassoon, two horns). Musica Rara. Early effective use of clarinets.
2. Beethoven, L. van (1770-1827). Septet Op. 20 (clarinet, horn, bassoon and string quartet). The greatest septet of them all. A wonderful slow movement which is one of the finest ever written. Difficult.
3. Hindenburgh, Paul (1895-1963). Septet (flute, oboe, clarinet, bass clarinet, bassoon, horn and trumpet). Schott, 1949. A most original score for a very unusual combination.
4. Ravel, Maurice (1875-1937). Introduction and allegro for flute, clarinet, strings and harp. Durand, 1906. One of the loveliest sounds in all music. Really a harp concerto, but involving great intonation and ensemble problems for all.
5. Spohr, L. (1784-1859). Septet Op. 147 (flute, clarinet, bassoon, horn, violin, cello and piano). Heavy going in parts, but good music.
6. Stravinsky, I. (1882-1971). Septet. Brenkopf & Härtel, 1953. Brittle, agile music. Original and worthy.
7. Stravinsky, I. "Histoire du Soldat" (for violin, clarinet, bassoon, trumpet, trombone, bass and percussion). A famous work, full of complex rhythms and unusual effects. A haunting score.
8. Villa-Lobos, Heitor (1887-1959). Choros No. 7 (flute, oboe, clarinet, alto saxophone, bassoon, violin and cello). Eschig, 1928. Not as fine as the trio but good music.

Octets

- (a) *Two oboes, two clarinets, two bassoons, two horns*
1. Beethoven, L. Van (1770-1827). Octet Op. 103. Various publishers. A great work, and brilliant. Also: Rondino, which contains some inspired writing for horns.
2. Haydn, J. (1732-1809). Octet in F. International Music,

The Clarinet

1901. Listed by Kröll. An interesting item.

3. Jacob, Gordon (1895-). *Diverimento*. A good work, containing virtuosic horn parts.

4. Mozart W. A. (1756-91). *Serenade in E flat, K 375*; *Serenade in C minor, K 388*; *Diverimento in E flat, K 196c*; *Diverimento in B flat, K 196f*. *Musica Rara*. Great works, all of them. The greatest is the C minor, which is among Mozart's most poignant utterances.

It is worth noting that there are great many 'lost' octets by Mozart: these are sometimes listed as 'spurious' when discovered, but recent research by Daniel N. Leeson and David Whitwell tends to suggest that most of them are original, and it is to be hoped that many may soon be available. Among them there may be several 'operas for winds', the most celebrated of which is 'Il Seraglio', in Mozart's own arrangement, not those by Sedlak or Wendi.

(b) Octets for other combinations

1. Bach, C. P. E. (1714-58). Six Sonatas (two flutes, two clarinets, two bassoons, two horns). Breitkopf & Härtel.

2. Ferguson, Howard (1908-). Octet (clarinet, bassoon, horn, string quartet, bass). Breitkopf & Härtel, 1934. Melodic and pleasant.

3. Jacob, Gordon (1895-). *Serenade* (two flutes, two oboes, two horns, two bassoons), Breitkopf & Härtel.

4. Schubert, Franz (1797-1828). Octet Op. 166 (clarinet, bassoon, horn, strings and bass). The greatest octet of any - and especially for the clarinet.

5. Spohr, L. (1784-1859). Octet Op. 32 (clarinet, two horns and string quintet). An interesting work, with virtuosic horn parts.

6. Stravinsky, I. (1882-1971). Octet (flute, clarinet, two bassoons, two trumpets, two trombones). 1924. Good middle-period Stravinsky.

The Clarinet Repertoire

Nonets

1. Goossens, E. (1893-1962). *Fantasy Nonet Op. 40* (flute, oboe, two clarinets, two bassoons, two horns, trumpet). Curwen, 1924. Wears well and should be played.

2. Gounod, C. (1818-93). *Petite Symphonie* (flute and normal wind octet). A fine work, with charm and style. The parts are so badly arranged that two sets are needed.

3. Krommer, F. (1759-1831). *Wind octet with contrafagotto, Op. 79* Hofmeister. Attractive, like all his music. Should be better known.

4. Spohr, L. (1784-1859). *Nonet Op. 31* (for wind quintet and strings). Possibly the best known of all nonets, and not without reason. A memorable work.

A few selected and valuable works for larger combinations

1. Dvořák, A. (1841-1904). *Serenade Op. 44* (eleven instruments). Simrock, 1879.

2. Mozart, W. A. (1756-91). *Serenade in B flat for thirteen wind instruments, K 361*.

3. Rawsthorne, Alan (1905-71). *Concerto for ten instruments*. O.U.P., 1962.

4. Schoenberg, A. (1874-1951). *Chamber symphony Op. 9* (fifteen instruments). Universal, 1906.

5. Siedlitzhausen, K. (1928-). *Kontrapunkte* (for ten instruments). Universal.

6. Strauss, Richard (1864-1949). *Serenade Op. 7*; *Suite Op. 4* (both for thirteen instruments). Universal, 1884.

Works including basset-horn

1. Bitwistle, Harrison (1934-). 'The World is Discovered,' or two flutes, oboe, cor anglais, clarinet, basset-horn, two bassoons and two horns. Universal.

2. Mendelssohn, F. (1809-47). *Two Concert Pieces Op. 113, 14*, for clarinet, basset-horn and piano. International.

The Clarinet

Really fine music, and effective. Difficult for the basset-horn.
3. Mozart, W. A. (1756-91). Twelve Duets for basset-horns, K 487; Canonica Adagio for two basset-horns and bassoon, K 410; Adagio for two clarinets and three basset-horns, K 411.

Graham Melville Mason of Edinburgh is making a collection of basset-horn music which should be complete and authoritative. The International Clarinet Society of Denver, Colorado, has also published a list of twenty-five chamber works including basset-horn which are of great interest to players. It is thought that this subject is outside the scope of this book.

Works for several clarinets

1. Agostini, Lucio. Trio Québécois (three clarinets), Manuscript.
 2. Fleming, Robert. Two-piece suite (two clarinets and bass clarinet), Manuscript.
 3. Weirnaeug, John (1913-). Quartet (three clarinets and bass clarinet), Manuscript.
- The three above works are recommended and recorded by Avram Galper of Toronto
4. Harvey, Paul (1935-). Four Easy Trios for three clarinets, Schott.
 5. Harvey, Paul. Quartet for three clarinets and bass clarinet, Schott.
 6. Jacob, Gordon (1895-). Quartet for four clarinets (E flat, B flat, alto, bass). A transcription of an interesting saxophone quartet published by Emerson Music of York, England.
 7. Wilson, Ken. Variations on a Theme by Paganini. Boosey & Hawkes, 1968. An amusing and well written set of variations, by a New Zealand composer, on the most familiar of Paganini's themes.

There is a large catalogue of excellent arrangements for three or four clarinets by various composer-arrangers also

The Clarinet Repertoire

published by Emerson Music. The most important part of their output is in the field of the clarinet choir, listed below.

Clarinet choir

1. Barat, J. Piece en sol mineur (clarinet with choir accompaniment), Leblanc.
 2. Cailliet, Lucien (1891-). 'Carnaval'; 'Clarinet Poem'; 'Caprice Sentimentale' (solo with choir), Leblanc.
 3. Gates, Everett (1914-). 'Seasonal Sketches.' Leblanc.
 4. Grundman, Clare (1913-). 'Caprice.' Boosey & Hawkes, 1961.
 5. Harvey, Paul (1935-). Fantasia in one movement; Sinfonia for clarinet choir; Quartet for two clarinets, bass clarinet and contrabass clarinet; Quartet for E flat, B flat clarinets, basset-horn and contrabass clarinet; Concertino for soprano saxophone and clarinet choir. Manuscript.
- Four easy trios for 3 clarinets, Schott.
- Quartet for 3 clarinets, bass clarinet, Schott.
6. Sacci, Frank, and others. Arrangements of Mozart, Tschaiikovskiy, Handel, Bach, Fachel, Palestrina and Klaus (contemporary), At State College of Fredonia (Dr William C. Willett). Recorded.
 7. Troon, Vivian (London). Arrangements of pieces by Lambert, Milhaud, Bach, Schumann and others. Manuscript.
 8. Holden, Roy (London). Similar arrangements. Recorded by his own clarinet choir.
 9. Many arrangements of popular pieces published by Emerson Music of York.

Clarinet and soprano voice with piano

1. Schubert, Franz (1797-1828). 'Der Hirt auf dem Felsen'. Needs no recommendation. A superb example of his art. Augener.
2. Vaughan Williams, Ralph (1882-1958). Vocalise. Excellent and memorable.

Clarinet and baritone voice with piano

1. Schubert, Franz (1797-1828). 'Die Verschworenen'. Little known. Should be tried. Peters.

CAPITULO IV

*INFORMACION GENERAL DE CADA UNA DE LAS OBRAS DE LOS DOS
RECITALES, DESDE LA MAS ANTIGUA EN ESTILO A LA MAS RECIENTE,
ASI COMO NOTAS BIOGRAFICAS DE CADA UNO DE LOS COMPOSITORES.*

PRIMER RECITAL ILUSTRATIVO
para presentar Exdmen Profesional

Viernes 4 de Marzo de 1988.
Sala Tochipilli, E.N.M. UNAM.

- P R O G R A M A -

- IV .6 DIVERTIMENTO RAFAEL DE PAZ
para cuarteto de alientos.
- IV .7 SERIE DEL PUERTO MARIO KURI ALDANA
para quinteto de alientos.
- Rimorón (Gustavino)
- Kilonga (Ginastera)
- Tango (Delfino)
- flauta traversa: Horacio Puchet
oboe: Walter Rojas
clarinete St b.: Ana M. Castro C.
fagot: Lourdes Palacios
corno francés : Mtro. Gordon Campbell

- I n t e r m e d i o -

- IV .2 CUARTETO EN MI B. MAYOR KARL STANITZ
Op. 8 No.4 para cl.en la
y trío de cuerdas.
- Allegro
- Andante
- Rondó
- IV .3 QUINTETO EN LA MAYOR WOLFGANG A. MOZART
K.V. 561 para clarinete
y cuarteto de cuerdas.
- Allegro
- Larghetto
- Menuetto
- Allegro con variazioni.
- 1er. violín: Francisco Maldonado E.
2o. violín: Guillermo Vázquez C.
Viola: Mtro. Victor Wansel Jiménez
Violoncello: Enrique Harnisolle
Clarinete(la) Ana M. Castro Casenave

SEGUNDO RECITAL ILUSTRATIVO
para presentar Exámen Profesional
ANA MARIA CASTRO CAZENAVE
Clarinetista

Abril de 1968.

Sala Xochipilli, F.N.M. UNAM.

- P R O G R A M A -

- IV.1 SONATA EN SI BEMOL XAVIER LEFEVRE
Op. 12 No.1 para cl. en
si bemol y piano.
- Allegro Moderato
- Adagio
- Rondó
- IV.5 TRES FANTASIAS ROBERT SCHUMANN
Op. 73 para cl. en la
y piano.
- Zart und mit Ausdruck
- Lebhaft Light
- Rasch und mit Feuer.
- IV.6 TEMA CON VARIACIONES LEONARDO VELAZQUEZ
para cl. en si bemol y
piano.
- Allegro giocoso
- Allegro
- Tempo di Blues
- Allegretto.

piano: MTRO. NESTOR CASTAFEDA LEON

- I n t e r m e d i o -

- IV.4 CONCIERTO EN LA MAYOR WOLFGANG A. MOZART
para cl. en la y orquesta.
- Allegro
- Adagio
- Rondó.

Orquesta y Solistas Invitados
Director: MTRO. CRUZ ROSAS CARRANCO.

IV.1 SONATA EN SI BEBOL MAYOR OP. 12
No. 1 PARA CLARINETE EN SI B. Y
PIANO.

XAVIER LEFEVRE

Xavier Lefevre nació en Laussane, Suiza, el 6 de Marzo de 1763 y muere en París el 9 de noviembre de 1829. Sus ancestros fueron grandes constructores de órganos.

Fue clarinetista y compositor, alumno de Michel Yost en París y por muchos años miembro de la Orquesta de la Opera. De 1795 a 1825 fue profesor de clarinete en el Conservatorio de París y desde 1807 fue miembro de la Real Capilla.

Compuso conciertos, sonatas, tríos, duetos, etc. Se le debe el haber añadido al clarinete la sexta llave (de sostenido) y compuso el método de clarinete oficial del Conservatorio que en 1802 fue traducido al alemán y al italiano.

Esta sonata tiene todas las características de pertenecer al estilo de la "Obertura Italiana" que está formada por tres movimientos: rápido-lento-rápido. Su antecedente se encuentra en Alessandro Scarlatti (1659-1725), a diferencia de la "Obertura Francesa" de dos movimientos contrastantes que tiene un fugado en la parte central y puede terminar con la repetición de la parte A, cuyo antecedente se encuentra en Lully (1632-1687).

Al comienzo de la obertura italiana, en el primer movimiento, hay una introducción que llama la atención con intensidad de "f", de carácter alegre, ligero y galante.

El segundo movimiento con carácter de danza más bien - lenta y reposada que se mantiene hasta el final, da cabida a la expresividad del instrumento de aliento.

El tercer movimiento y último, es generalmente en forma de "Rondó", cuyo carácter es de un allegretto, cuyas partes - por pequeñas secciones se repiten, pero a diferencia de la - primera vez que se exponen en forma simple, ahora se adornarán para fines de contraste y variedad.

Es realmente una obra de transición entre la obertura y sonata clásica. Se le llama también "sinfonía".

En esta obra se aplican bastantes adornos que son reminiscencias del estilo "galante" del período de Luis XV, también llamado "rococó" que quiere decir muy adornado. Su significado en la música se toma como ligero y divertido al estilo galante de principios del siglo XVIII. Estilo Galante, es una obertura italiana de forma ternaria que es el antecedente de la sonata clásica. Estilo instrumental ligero y elegante de los clavecinistas de fines del siglo XVII.

(para fines prácticos, consultar en el capítulo siguiente las acepciones de: sonata, allegro moderato, adagio y rondó).

Por último, con relación a la actuación del pianoforte, da la sensación de que tiene reminiscencias de un bajo cifrado realizado al estilo clavecinista, donde a veces se hace uso del "Bajo de Alberti" que consiste en acompañar una melodía con acordes quebrados, es decir una serie de acordes arpeggiados, (Domenico Alberti, 1710-1740), y que Mozart en el futuro lo usa mucho en su forma sonata.

III.2 CUARTETO EN MI B. KAYOR OP. 8

KARL STAMITZ.

NO. 4 PARA CL. EN SI B. Y -

CUERDAS (violín, viola y cello).

Karl Stamitz, hijo de Johann Stamitz (1717-1757), quien fué gran director de la Orquesta de Mannheim que llegó a ser la más famosa de toda Europa para ese entonces. Familia que durante la segunda mitad del siglo XVIII ejerció enorme influencia en la ejecución orquestal y composición de sinfonías.

Karl Stamitz, nace en Mannheim el 8 de Marzo de 1745 y muere en Jena el 9 de Noviembre de 1801. Compositor y violinista, violista y ejecutante también de viola d'amore. Líder de la segunda generación de compositores orquestales de Mannheim. Viajó ampliamente en representaciones y fué gran contribuyente de la literatura de la sinfonía concertante, siendo este cuarteto un vivo ejemplo.

Las características de la Orquesta de Mannheim fué el usar efectos dinámicos, textura homófona, temas contrastantes, dejar en determinadas partes al descubierta cada uno de los instrumentos, para lo cual se requiere una magnífica afinación de ensamble vientos-cuerdas. Hace uso de clichés melódicos específicos a la usanza tradicional de Mannheim. No usaba signos de repetición y el tercer movimiento por lo general es un "Rondó", como lo hacen otros compositores de Mannheim como resultado de su extenso contacto con la música francesa de los años 1770s., adoptando el patrón italiano de tres movimientos: rápido-lento-rápido.

La producción de Karl Stamitz fué vastísima: 51 sinfonías, 38 sinfonías concertantes, 60 conciertos, etc. Lo hicieron el más prolífico de Mannheim en su época.

(allegro, andante, rondó, ver capítulo V).

Cuarteto.- Grupo instrumental compuesto por cuatro integrantes que en este caso se distribuye por voces de la siguiente manera: (generalmente).

(contralto) viola

clarinete (tenor)

(soprano) violín

violoncello (bajo).

público

IV.3 *QUINTETO EN LA MAYOR K. V. 581* W. A. MOZART
para clarinete en la y cuarteto
de cuerdas: violín lo., 2o., -
viola y violoncello.

Wolfgang Amadeus Mozart, nace en Salzburgo en 1756 y muere en Viena en 1791, (Tenía oído absoluto). Sus composiciones en general se mencionan como obras de arte, perfectas en melodía, interés rítmico, colorido armónico natural, originalidad y forma.

Su padre Leopoldo Mozart era músico culto y de gran reputación en Europa como autor de una "Escuela de Violín", - tratado sobre los principios fundamentales de la ejecución del violín, obra que aún ahora resulta de gran importancia - por lo completo de ella para la ejecución correcta de la obra de Mozart. Fué excelente pedagogo y dió una sólida preparación a su hijo.

Wolfgang a los seis años de edad, junto con su hermana - "Nannerl" (Maria Ana), cuatro años más grande que él, comenzó sus viajes en calidad de concertista, despertando entusiasmo en las cortes europeas que visitaban en compañía de su padre.

Viajó a París y Londres de 1763 a 1766, a Viena e Italia de 1766 a 1771 y en 1771 a 1773.

A los 14 años el Papa lo hizo "Caballero de la Orden de la Espuela Dorada". De más edad, amengó el interés por el - "niño prodigio", sufrid entonces humillaciones y tristezas. - Entró al servicio del arzobispo de Salzburgo, conía con los sirvientes, después de haber comido tiempos anteriores con la futura reina "Maria Antonieta". Por fin fué corrido por el arzobispo y en Viena encontro apoyo moral de varios miembros de la nobleza y del Emperador, como autor de Operas, lo que hizo que alcanzara una vasta reputación pública.

A los 26 años se casó y vivió pobremente con rachas de éxito y triunfo. Comenzó su serie de grandes óperas: "Las Bodas de Fígaro". A los 31 años, "Don Juan" a los 32, "La Flauta Mágica" a los 35 (que puede considerarse como un intento nacionalista, que en realidad sería una ópera simbolista masónica que nos lleva hasta los antiguos cultos solares en Egipto, sabiendo que Mozart era un miembro relevante de la francmasonería de la época.

En 1788 a los 32 años compuso tres sinfonías, en Mi bemol, en sol menor, y en Do Mayor, denominada "Júpiter". De su breve carrera brotaron casi 50 sinfonías, casi 20 óperas y operetas, 21 conciertos para piano, 27 cuartetos de cuerdas, 40 sonatas para violín y otras diversas combinaciones.

A veces pensaba establecerse en Inglaterra pero el Emperador le acordó una pequeña pensión, dándole por descartado el plan. Se cree que murió de uremia e hizo prometer a su esposa que mantendría su muerte en secreto hasta que su amigo Albrecht-berguer alcanzara a presentar una solicitud para reemplazarle en un cargo que acababa de darle él, el de Kapellmeister de la Catedral. Su funeral se caracterizó por la más severa economía, sus amigos que acompañaban el ataúd se volvieron ante la tormenta que los amenazaba y el entierro se realizó bajo la lluvia y viento, en la fosa común destinada a los pobres y nadie señaló su ubicación. Su última obra fue el "Requiem".

El Quinteto K.V. 561 fue terminado el 29 de septiembre de 1789, compuesto en los últimos años de la vida de Mozart. Dedicado a su amigo Anton Stadler, quien fue uno de los principales instrumentistas de aliento (clarinete) de ese tiempo, - miembro de la Orquesta de Mannheim, famoso en Praga tanto como en Viena donde había sido miembro de la Orquesta de la Corte Imperial desde 1787.

Desde algunos años previamente formaba parte del círculo de amigos de Mozart y era francmasón también. Tocaron algunas veces juntos y *fué* a quien dedicó también el Concierto K.V. - 621 para clarineta y orquesta que *fué* escrito originalmente para "Basset horn" (K.V.622), al igual que el quinteto, en el que era excelente instrumentista. Mozart tomó parte en su primera presentación en público del quinteto el 22 de Diciembre de 1789 en un concierto dado a la Sociedad de Músicos pro beneficio de sus viudas y huérfanos.

Desde que por primera vez Mozart escuchó el clarinete en Londres a la edad de ocho años, quedó fascinado y en su madurez lo usó en lo más posible para sus trabajos orquestales y óperas, pero algunas veces en música de cámara.

Con su experiencia descubre que el clarinete tiene posibilidades distinguidas en combinación con las cuerdas solas.

En el cuarteto para oboe y cuerdas, así como para flauta y cuerdas, la brillante y penetrante calidad de estos instrumentos de aliento le dieron a Mozart poca opción para escribir música al estilo concertante, pero la gran extensión del clarinete, así como su especial y cálida expresividad del registro medio *fué* casi el ideal para sus objetivos de fundir y - contrastar con el sonido de la cuerda.

Este quinteto es también llamado "Stadler's Quintet", en el que se puede apreciar virtuosismo y discurso musical ya sea por su elaboración temática ó contrapuntística.

Se puede decir que tiene todas las características de haber sido compuesto por Mozart aplicando el instrumento de aliento como un "cantante" bajo la técnica del "Bel Canto" - italiano, (ver capítulo V), donde no importa el volumen sino la calidad del sonido, el lograr a media voz ("mezza voce"), crescendos y disminuyendo hasta un pianísimo sobre notas largas sostenidas, el resolver con gracia los adornos, en específico los trinos, el lograr un legatísimo en el discurso musical para hacerlo lo más expresivo posible, etc.

Es una obra de cámara que en sí consiste en un primer movimiento con carácter alegre que está formado por la exposición del tema I en la tónica y el tema II en la dominante, con signos de repetición, para pasar al desarrollo en la dominante, con signos de repetición también a la manera tradicional de la forma sonata al terminar con la reexposición de los dos temas en la tónica, siguiendo los lineamientos de la "Sonata Clásica" (con un desarrollo al estilo fugado). Es interesante destacar como en el desarrollo, el clarinete se mantiene al inicio del mismo, como un bajo de apoyo rítmico-armónico en forma de arpeggios, mientras se escucha el cuarteto de cuerdas desarrollar un interesante episodio a base de imitaciones.

En el *Larghetto*, segundo movimiento, (clara inspiración de Brahms para su adagio del Quinteto para clarinete y cuerdas), dió Mozart un tranquilo "arioso" donde el registro del "chalu-meau" es usado como efecto roncónico. Este movimiento es de carácter "lírico", lento, pausado y cantábil. Es aquí donde más se muestra la imitación de la técnica vocal aplicada al instrumento como lo es el "cantábil" y el uso de florituras (ornamentos) sobre todo en las cadencias o terminaciones de frases, trinos y apoyaturas sin caer en la exageración para no perder la belleza de la gran línea melódica dentro de la estructura que es el objetivo primordial del estilo clásico.

El *Menuetto*, forma ternaria de la danza con un perfecto equilibrio de los cinco integrantes (en compás de tres), con un perfecto equilibrio de los cinco integrantes. Se bailaba generalmente en un tiempo moderado en compás ternario con signos de repetición del tema, a lo que le seguía un trío en el que en su origen era tocado a tres voces instrumentales (haciendo contraste con el menuetto propiamente dicho) para luego retomar el primer menuetto con todos los instrumentos, (con el tiempo, deja de funcionar esta dotación, como es en el caso de este quinteto, aunque se conserva a veces el término de "trío" pues lo que prevalece es el carácter contrastante). Así sucesivamente se van intercalando tríos, por lo general unos dos

ó tres, "da capo al fine". (a la cabeza del menuetto al fin). Solo en el primer trío se escucha el total silencio del clarinete que revela el estilo estricto del cuarteto de cuerdas. El segundo trío es un didlogo concertante a la manera de un "Ländler" * entre el violín y el clarinete que termina imitando el cello.

El cuarto y último movimiento es un tema alegre con variaciones cortas que parecen ser derivadas de un tema popular llamado "A vous dirai-je, Kaman" (ó cierto aire parecido), - del que se encuentran doce variaciones por piano K.V. 265, lo que muestra su consumada habilidad elaborar un tema en - escencia. El tema de la primera variación es escuchado en la segunda y tercera variación en modo menor.

Todo el movimiento es de carácter alegre y vivaz en compás binario, terminando con una codda con el sujeto del tema.

(allegro, larghetto, menuetto, ver en capítulo V).

Quinteto,- es un grupo de cinco ejecutantes vocales o instrumentales que generalmente tiene la siguiente distribución:

(tenor) clarinete en la
(soprano) violín II violoncello (bajo)
(soprano) violín I viola (contralto)

Público

* Hyatt King, "Mozart Chamber Music" Cap. Quinteto para clarinete y cuerdas. Ed. British Broadcasting co. Ldn.

IV.º CONCIERTO EN LA MAYOR N.º. 622 F. A. MOZART
PARA CLARINETE EN LA Y ORO.

Síntesis Mozartiana.-

En Londres recibió la influencia de Christian Bach. La generación de Mozart reaccionó al arte de J.S. Bach y Händel y su música se llenó de los acentos más gentiles del estilo cortesano galante, en vez de los ritmos musculosos y sonoridades masivas del barroco. En París, Mozart entró en contacto con el estilo rococó clavecinístico y pianístico. También en París hizo su primer contacto con las óperas de Gluck, de las que aprendió su hondo respeto por la verdad dramática y la eliminación de todo lo accesorio excepto lo que era indispensable para la trama. En Italia conoció de cerca y en toda su belleza la voz humana y la virtud persuasiva del lirismo italiano. En Mannheim escuchó la mejor orquesta de Europa y admiró la luminosidad de sus dinámicos crescendos y disminuidos, al igual que la brillantez de sus instrumentos de aliento. En Viena aprendió de José Haydn la forma de aprisionar el alma de la orquesta y explorar todas las posibilidades expresivas de la forma sinfónica. Por contacto había descubierto los idiomas de la ópera seria napolitana, la ópera bufa de Pergolesi, ópera pastoral de Rousseau, y la Singspiel alemana. Podemos advertir el espíritu de ilustración en toda su claridad lógica y en la unidad de construcción de sus formas. *

En este concierto, el clarinete funge en calidad de solista, donde debe mostrar lo mejor de sus cualidades tímbricas, técnicas y de interpretación.

Originalmente fué escrito para "Corno di Bassetto", como ya antes en otros capítulos se ha mencionado, de lo cual existe una evidencia en una publicación mencionada en el libro "Clarinet" de la colección Yehudi Menuhin Music Guides, pag. 38, escrita por Oskar Kroll que menciona...

* pag. 276 y 277 de "Arte, Música e Ideas", William Flening, Ed. Interamericana.

... Mozart había escrito originalmente este concierto, para un clarinete con extensión al do grave, lo cual se muestra en la página siguiente donde se observa que en una copia del autógrafo de Mozart en el primer movimiento del concierto está escrito para un "basset-horn" en sol (instrumento raramente conocido), que Alfred Einstein lista como K. 621 b y el concierto en su forma más conocida actualmente como K. 622 para clarinete en la... Según Rychenberg, en un manuscrito también mencionado en ese libro, llega a la conclusión de que la forma original en que se debería tocar el concierto es con un clarinete bajo en la.

Este Concierto data de 1790 ó 1791 y el Quinteto en 1787, donde también se mencionan notas claramente indicadas para el instrumento mencionado.

Todas estas obras fueron dedicadas a Anton Stádler, - gran clarinetista de la época y amigo de Mozart.

Se acostumbraba realizar una cadencia al término del - primer movimiento ó en el tiempo lento del concierto (pero - Mozart a menudo usa una o más cadencias en el tercer movimiento en sus obras), donde el instrumentista podía realizar una pequeña improvisación libre realizada sobre los temas del movimiento, con una duración que variaba entre unos instantes hasta diez ó quince minutos que en este caso será corta, pero que en épocas posteriores, específicamente en el piano-forte, llegaron a ser muy extensas (como lo es en las cadencias usadas por Beethoven).

Esta obra es considerada como uno de los máximos ejemplos del Estilo Clásico para clarinete y para muchos la obra más bella escrita para este instrumento.

Musical score for page 32, featuring ten staves of music in a single system. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

Temporone of the Glance of Mozart's K. 612b in the Rhythmic-Sifting, Winterthur Orchestra in Mozart's hand.

Musical score for page 31, featuring ten staves of music in a single system. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

(concierto, allegro, adagio, rondó, ver Capítulo V).

Recientes estudios de musicología han redescubierto la extensión y la naturaleza de la obra original. En alrededor de treinta pasajes del clarinete fueron cambiadas notas individuales extragras de secciones completas, la mayoría subiéndolas una octava y privando así al concierto de fuentes de color y alterando así su línea melódica.

El primer movimiento tiene forma "sonata", en compás binario de cuatro tiempos. Perteneció al último estilo de Mozart que se distingue por una relación de diálogo más estrecha entre el solista y la orquesta, por la más extrema vitalidad de las partes de la orquesta, y porque además de presentar dos temas principales bellísimos, las secciones llamadas "puentes" bien podrían considerarse casi como otros bellos temas.

El carácter de este movimiento es alegre y majestuoso, iniciando el concierto con el tema principal en la sección de cuerdas a manera de introducción u obertura para ser tomado por el clarinete en la tonalidad Mayor. Una serie de escalas para el clarinete concluye el tema principal. Casi al mismo tiempo escuchamos una segunda melodía para el instrumento solista en un tono contrastante y melancólico en modo menor; estos tonos melancólicos están siempre presentes, aún en los momentos más radiantes del primer y del tercer movimientos.

Alfred Einstein menciona... ¡qué manera de explotar los registros del clarinete, sin caer en ninguna exhibición de virtuosismo!...

No hay ninguna oportunidad para cadenzas libres.

El segundo movimiento, adagio, tiene forma "binaria" en compás ternario. Abre sin introducción orquestal con un "candible" para el clarinete que sin duda es uno de los más bellos jamás escritos, estrechando el diálogo entre el clarinete y la orquesta a manera de "aria di portamento".

Es en este movimiento donde se muestra más claramente la aplicación de la técnica vocal del "Bel Canto" italiano - en el instrumento solista, tanto en el dominio del solfeo, - efectos dinámicos (a "mezza voce"), pureza de sonido y aplicación con gracia de florituras.

El tercer movimiento es un "rondó" en compás de seis octavos de carácter alegre y vivaz.

En el ritornello del rondó escuchamos episodios que van creciendo de manera exuberante con escalas y arpeggios decorativos que van desde las notas más bajas del clarinete hasta las más altas. Mozart explota todo su diapasón con simplicidad magistral, pero sin embargo, aún en este último movimiento - incluye sus temas expresivos y profundos.

IV.5 TRES PIEZAS DE FANTASIA OP. 73 ROBERT SCHUMANN
PARA CLARINETE EN LA Y PIANO.

Robert Schumann, nace en Zwickau, Sajonia, en 1810 y muere cerca de Bonn en 1857. Fué discípulo de Dorn y Federico Nieck, (padre de Clara quien fué su esposa). Schumann fué un excelente pianista hasta que se inutilizó un dedo y hubo de consagrarse a la composición.

Se destaca como ejemplo típico de la influencia de la literatura sobre la música en la Escuela Romántica de principios del siglo XIX. Su padre fué librero y editor por lo que tuvo acceso a una vasta literatura. Admiró a autores como E. T. A. Hoffman (Ernest Theodor Hoffman, agregando la A de Amadeus por el mismo por su gran admiración a Mozart), y Juan Paul Richter quien decía que la pintura y la música estaban unidas a la poesía. Ambos personajes eran grandes idealistas cuyo mensaje fué de importancia capital para Schumann.

Sus numerosas obras de gran valor, sobre todo los "lieder" son dignos de atención, así como sus notables composiciones para piano, los "Estudios Simfónicos", el "Carnaval", conciertos con acompañamiento de orquesta, así como sus composiciones orquestales, todo escrito en un estilo penetrante y poético.

Fué también excelente crítico de arte. Desgraciadamente sufre un ataque de locura que lo hace morir en una casa de alienados mentales.

(Estas fantasías son representativas del estilo romántico, ver capítulo V).

Para propósitos de expresividad, más que de forma, se es permitido la elasticidad en el manejo del "tempo" donde se pueden hacer rittenutos, rallentandos, ritardandos ó rubatos a discreción y a veces sin que el compositor lo indicara expresamente, cambios reales de tempo en algunas secciones.

El "Lied" ó Canción Alemana, inspirada en la poesía romántica, es una creación típica nacional de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX. Su principal exponente fué Schubert. La escuela posterior que le precede vá desde 1830 e incluye a Schumann, Franz, Brahms y Wolf. (Mozart y Beethoven fueron excelentes exponentes del género).

El nuevo florecimiento del lied estuvo ligado con el descubrimiento del valor que poseía el piano como medio ideal para acompañamiento. (yo creo que mucho más que eso fué el piano, pues su participación fué más bien de verdadero solista, fusionándose en unidad expresiva con la voz cantante.

Estas tres fantasías para clarinete y piano pueden considerarse dentro del auténtico género del "lied", por supuesto ampliamente desarrollado y en las cuales el canto con toda la expresividad de Schumann reina en todo su esplendor.

Zart und mit Ausdruck.- Delicadamente y con expresión.

Lebhaft, leicht.- Vivaz, ligero.

Rasch und mit Feuer.- Alegre y con brío.

(la traducción que hago del alemán al español indica el carácter de cada una de las fantasías).

IV.6 DIVERTIMENTO

RAFAEL DE PAZ

Rafael de Paz. (no encontré nada escrito sobre él, por lo cual solo obtuve algunos datos de una entrevista concertada con el maestro Kuri Aldana).

Parece que nació en Chiapas en 1910 y murió hace unos - dos años. Dedicó su trabajo a las casas de discos y a la dirección artística dentro de la música popular, así como elaborando baladas. Buen pianista acompañante y director de Orquesta de Baile. Hizo pocas piezas de música de concierto ó de ódmara. Entre algunas, un concierto para xilófono y pequeña orquesta, compuesta para Zeferino Nandayapa. Era arreglista básicamente para canciones de otros. La más famosa fué la - introducción a "Amor Perdido" que fué muy escuchada en los - años cincuentas. Hizo pocas composiciones, en las que destaca el divertimento para cuarteto de alientos.

Fuó contemporáneo de Gonzalo Curriel, Pérez Prado, Arca- ráz entre otros, etc. Murió a los 75 años de edad.

Este divertimento tiene la característica de tener la forma A-B-A' de manera unitaria. Presenta el primer tema de manera muy alegre, tratando de destacar cada uno de los timbres de los instrumentos y haciendo uso de ritmos desfasados y llenos de síncopas y contratiempos. El tema B es de gran contraste, de carácter lento y melancólico donde se siente el clímax de la obra al final de éste, para regresar nuevamente al tema original, agregando una pequeña coddetta para terminar la obra alegremente.

Como buen conocedor de los instrumentos de aliento, - hace un uso extraordinario de la calidad tímbrica de cada - uno de ellos y un precioso ejemplo de este género musical en la música mexicana contemporánea.

(divertimento, ver en el capítulo V).

*Cuarteto de alientos, por lo general está integrado por:
Flauta travesa, oboe, clarinete y fagot, en la siguiente -
distribución:*

<i>(contralto) oboe</i>	<i>fagot (bajo)</i>
<i>(soprano) Flauta Tr.</i>	<i>clarinete (tenor).</i>
<hr/>	
<i>Público</i>	

IV. TENA CON VARIACIONES

LEONARDO VELAZQUEZ

(Sus datos biográficos aparecen en la página siguiente). *

Esta obra fué escrita para un concierto de una serie de ellos, programado por el grupo "Nueva Música de México", fundado por jóvenes compositores del año 1957 más ó menos, para difundir sus creaciones artísticas.

Fuó compuesta para que fuese tocada por el eminente - clarinetista Anastasio Flores, primer atrilista de la Orquesta Sinfónica Nacional y el pianista Manuel de Elías, (excelentes ejecutantes).

Siendo estudiantes todavía del Conservatorio Nacional de Música, en la clase del maestro Jiménez Nabarak, se presentó un tema armónico de cuya elaboración surgió la obra completa con sus variaciones que tienen un carácter amable, ligero y alegre.

La antepenúltima variación tiene un "tempo di Blues" y la penúltima un "tempo de Swing", ambas piezas derivadas del estilo jazzístico que sobre un bajo con forma armónica muy clara, se vá desarrollando en ritmo de danza, en el caso del swing muy movida y en el caso del blues lenta.

El estilo jazzístico varía mucho de la ejecución tradicional, ya que estaba establecido ó supuesto que no se escuchara un ritmo cuadrado, no respetando los valores rítmicos, sino - dejar salir el sentimiento y expresividad del intérprete.

El "tempo di blues", es una canción de jazzailable cuya característica es una velocidad lenta de estilo más ó menos - fluido que se mantiene invariable a través de doce compases. Sus estrofas constan de tres versos y cada uno cubre cuatro compases.

* información tomada del propio compositor.

LEONARDO VELAZQUEZ VALLE

Nació en la ciudad de Oaxaca, Oax., el 6 de noviembre de 1935.

Inició sus estudios musicales en 1949 en el ciclo de Iniciación Artística del Conservatorio Nacional de Música, en donde estudió piano y solfeo con el maestro Aquilín Montiel Campillo. Al año siguiente ingresó a la Secundaria No. 26, entonces dependiente del Conservatorio, continuando sus estudios de piano con el maestro Montiel.

En 1951 inició sus estudios de composición con el maestro Blas Galindo y análisis musical con el maestro Rodolfo Halffter. En 1953 obtuvo mediante concurso, una beca para proseguir sus estudios de composición en el Conservatorio de Los Angeles, Calif., Estados Unidos, en donde estudió con el maestro Morris H. Ruger, entonces director de ese conservatorio. En 1954 regresó a la ciudad de México reincorporándose desde luego a la clase del maestro Galindo. De 1957 a 1958 llevó el curso de Armonía Moderna y Técnicas Contemporáneas de composición con el maestro Carlos Jiménez Mabarak. El curso de dirección de orquesta lo hizo con los maestros José Pablo Moncayo y Jean Galindo. Asimismo llevó un curso de tres años, para el conocimiento de los instrumentos de percusión con el maestro Carlos Luján.

TRABAJOS DESEMPEÑADOS

SUBDIRECTOR de la Orquesta del Ballet Folklórico del IMSS, de 1960 a 1964. DIRECTOR del Coro del Ballet "Danzas y cantos de México" de OPIC, de 1965 a 1968.

MAESTRO DE MÚSICA de la Academia de la Danza Mexicana del INBA de 1960 a 1973.

DIRECTOR del Coro del Instituto Politécnico Nacional, de 1968 a 1974.

FUNDADOR Y DIRECTOR de la Orquesta de Cámara de la Dirección General de Educación Extraescolar en el Medio Urbano de la SEP, desde 1967.

PROGRAMADOR MUSICAL de Radio Universidad y Productor del programa semanal

"Compositores e intérpretes de América Latina" desde 1972.

PRESIDENTE de la Liga de Compositores de Música de Concierto, durante el periodo 1973-1975.

ASESOR MUSICAL del Consejo Nacional de Cultura y Recreación de los Trabajadores (CONACURT), de 1974 a 1976.

Como Director de orquesta ha actuado, como director invitado con la Orquesta del Conservatorio, The American Wind Symphony de Pittsburgh, Perù, USA, la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México, la Orquesta de Cámara del Centro Urbano y la Orquesta Sinfónica Nacional.

En 1975 le otorgó PECIME la Dosa de Plata por el fondo musical de la película "El brazo fuerte".

VIAJES AL EXTRANJERO:

1957 - Invitado al Festival Mundial de la Juventud, celebrado en la ciudad de Moscú, Unión Soviética.

1960 - Al estreno de su poema sinfónico "Culturalémoc", efectuado en la ciudad de Pittsburgh, Perù, USA.

1961 - A Inglaterra como compositor invitado a la gira por aquel país que hizo The American Wind Symphony de Pittsburgh, durante la cual fue ejecutado su poema sinfónico "Culturalémoc".

1962 - Al estreno de sus "Variaciones para orquesta de alientos y percusiones", dirigiendo el personalmente el estreno de dicha obra, durante la gira de The American Wind Symphony, por las principales ciudades del Río Mississippi.

1964 - Gira por varios países de Europa, Medio Oriente y Asia, como director de la Orquesta del Ballet Folklórico del IMSS.

1967 - Gira por varios países de Centro y Sudamérica, como director del Coro del Ballet "Danzas y Cantos de México", de OPIC.

Con frecuencia se destaca el uso de apoyaturas y portamentos característicos del cantáble de este estilo musical que a diferencia de los clásicos que se realizaban de manera breve, estos se deslizan ó se arrastran, dando un sentido de languidez a la melodía y libertad de expresión al intérprete, pudiendo tocarlos en cualquier lugar en la forma Mayor ó menor de un intervalo y se les conoce como "blue notes".

Atañe a la música de los afroamericanos y se remonta a una tradición de los "spirituals" del año 1816, que eran las improvisaciones cantadas sobre corales luteranos que trascendieron los E.U., dando gran libertad a los valores rítmicos y a la interpretación.

La música del maestro Velázquez está enriquecida por acenotos, ritmos que no son los clásicos ó estereotipados, ritmos quebrados, fraseos irregulares, melodías disonantes, criterio abierto, en la búsqueda de más colorido en la que el intérprete tiene un papel muy importante. La búsqueda de combinaciones armónicas que enmarquen debidamente las melodías y temas elegidos. El compositor es el creador y el intérprete el recreador que conforman juntos la obra de arte.

Entre sus obras del eminente compositor, se encuentra la suite "El Brazo Fuerte" para pequeño conjunto instrumental que originalmente sirvió de fondo musical a la película del mismo nombre que data de 1959. Esta obra se caracteriza por el uso de melodías y ritmos de la música folklórica mexicana, que lleva solos muy importantes para el clarinete. En la penúltima pieza hay un dueto para clarinete y guitarra con un fondo armónico de la cuerda.

Considera el maestro Velázquez que el clarinete es muy rico en posibilidades y recursos, gran amplitud de registro, de carácter dramático, medio justo para los cantábiles, voz penetrante, lleno de recursos.

El registro medio sirve muy bien para los cantábiles, - el grave para efectos dramáticos y el agudo es penetrante y ágil.

El jazz lo ha usado ampliamente, explotando de manera exhaustiva sus recursos; elemento indispensable en las Bandas y en la música contemporánea, así como en Orquestas de Baile.

Según el maestro Velázquez, este instrumento como los ya conocidos de la orquesta, no han llegado a su punto de perfeccionamiento máximo. Todavía hay muchas posibilidades que descubrir de ellos, a pesar de que el "sintetizador" ha pretendido desplazarlos e imitarlos, pero el compositor contemporáneo debe seguir explotando las posibilidades que tenga el instrumento y de ese modo enriquecerá su paleta instrumental.

El acto creativo debe ser de una gran libertad, en cuanto al uso de los lenguajes existentes: dodecafonía, música serial, escalas modales, politonalidad, música aleatoria, música electrónica, etc., con los cuales el compositor puede expresar sus ideas musicales.

... ;Debemos ser tan abiertos como para no seguir a nadie sino a nosotros mismos!... termina diciendo el maestro Velázquez. - "Gran exponente de la música mexicana".

(En las páginas siguientes se mostrará el catálogo de obras de la vasta producción del compositor).

CATALOGO DE OBRAS

Año de Composición	Título	Duración en minutos	Editores	Observaciones
OBRAS PARA ORQUESTA				
1951	Sulte para orquesta ✓ 2 fls., 1 picc., 2 obs., 2 cls., 2 fpts., 4 crs., 2 tps., 2 timb., 1 tba., 2 perc., timb., piano, cuerdas	10'	partitura autor partes CNM	Estreno 1951. Auditorio del Conservatorio Orq. Sinf. Nal. Director: Blas Galindo
1958	Divertimento ✓ 2 fls., 2 obs., 2 cls., 2 fpts., 2 crs., 2 tps., 1 perc., timb., cuerdas	10'	partitura autor partes CNM	Estreno 1958. Auditorio del Conservatorio Orq. Sinf. del Director: Eduardo Hernández M.
1960	Cuauhtémoc ✓ Poema sinfónico para narrador y orq. de alientos y percusiones Poema: Carlos Pellicer 3 fls., 2 picc., 3 obs., 1 cr. inglés, 1 cl. Eb., 3 cls. Bb., 1 cl. bjo., 3 fpts., 1 c. fgt., 6 crs., 4 tps., 3 tibs., 1 tlb. tjo., 1 tba., narrador, 3 perc., timb.	10'	partitura y partes Ediciones Peters New York	Estreno Pittsburgh, Penn. USA. 1960. American Wind Symphony Director: Robert Austin Boutreau
1962	Choral and variations ✓ para orquesta de alientos y percusiones 3 fls., 1 picc., 3 obs., 1 cr. inglés, 1 c. Eb., 3 cls. Bb., 1 cl. bjo., 3 fpts., 1 c. fgt., 6 crs., 4 tps., 1 tlb. tjo., 1 tba., 3 perc., timb.	12' E.P.		Estreno Pittsburgh, Penn. USA. 1961. American Wind Symphony Director: Leonardo Velázquez
1964	"Santa Juana" «cuatro episodios sinfónicos. 2 fls., 2 obs., 2 cls., 2 fpts., 2 crs., 2 tps., 1 tibs., 1 tba., 2 perc., timb., cuerda	13'	partituras y partes autor	Versión de concierto sin estreno
1968	"Danzas de fuego nuevo" ✓ 1 picc., 1 fl., 1 ob., 1 cr. inglés, 1 cl. Eb., 1 cl. Bb., 1 cl. bjo., 1 fgt., 3 crs., 2 tps., 1 tlb., 1 tlb. tjo., 1 tba., 3 perc., timb., cuerda	9'	partituras y partes autor	Estreno Olimpiada 1968 Grabada Orq. Sinfónica Director: Armando Zayas
1974	Toccata , para Orquesta Sinfónica 3 fls., (3a. picc.) 2 obs., 1 cr. inglés, 1 cl. Eb., 1 cl. Bb., 1 cl. bjo., 2 fpts., 1 c. fgt., 4 crs., 3 tps., 2 tibs., 1 tlb. tjo., 1 tba., 3 perc., timb., cuerdas	12'	partituras: Autor partes OSN	Estreno 1974. Palacio Bellas Artes, Orq. Sinfónica Nacional Director: Leonardo Velázquez

Año de Composición	Título	Duración en minutos	Editores	Observaciones
1976	Concierto para piano, partes y percusiones	12	partitura y partes Autor	Estreno 1976 Pausco Bellas Artes. Concierto Liga de Compositores Director: Armando Lavalle.
1972	Sinfonía No. 1 "Antares" / 3 fls. (3a pica) 2 oboes, 1 cr. ingles, 1 cl. Eb, 2 cl. Bb, 1 cl. bjo, 2 fgts. 1 c. fg. 4 trs., 3 trps., 2 trs., 1 to. bjo., 1 to. 3 perc., timb., cuerdas	15	partitura y partes Autor	Estreno 1983 Pausco de Bellas Artes Foro Internacional de Música Nueva Director: Francisco Solti

OBRAS DE CAMARA

1959	"El brazo fuerte" 1 r., 1 fg., 1 trp., 1 to. 2 perc. guitarra, 2 vs., 2 vds. 1 c. bjo	12	E.M.M.	Estreno 1961 Conjunto Instrumental. Director Leonardo Velázquez
1971	Adagio y Scherzo para Orq. de cuerdas	6	partituras y partes autor	Estreno: 1971 Casillo de Chapultepec, Orq. de Cámara del México Director: Carlos Esteva
1969	Variaciones sobre un tema popular mexicano, para cuarteto de vientos	6	partituras y partes autor	Estreno: 1969, concierto Orq. Sinfónica de la S.E.P. Cuarteto clásico de alientos de la S.E.P.
1977	"Menestral", Sinfonía sencilla para orquesta de cuerdas	12	partitura y partes autor	obra sin estrenar
1965	"Ronda", para seis percussionistas	5	partitura y partes autor	Estreno: Auditorio del C.N.M. Los Percusionistas de México de México Director: Eduardo Mata. (Homero Valle)
1984	Concierto para piano y Orq. de cámara 1 to. 1 cl. Fl., 1 fg., 2 trs., 1 trp., 1 to. 2 perc., piano solo, cuerdas	21	partitura y partes autor	Estreno Sala Nezahualcóyotl, Cámara Mexicana Director: Armando Zayas

OBRAS PARA PIANO

1952	Suite piezas breves (valse participantes)
1959	Tres formas danzables
1967	Tocata
1975	Bagametas
1978	Micropezas

Año de Composición	Título	Duración en minutos	Editores	Observaciones
--------------------	--------	---------------------	----------	---------------

OBRAS PARA CANTO Y PIANO

1953	"Las canciones de Nezacha" (poemas de Juana de Ibarbourou)
1954	Dos poemas de García Lorca
1975	"Arrullo para Godiva Ausente" (poema de Joel Malrouquin)
1975	"Preguntas" (poema de Antonio Machado)

1982	Cantar de Marinos, para baritone y piano (texto diversos autores)
------	---

OBRAS PARA CORO A CAPELLA

Tres poemas cortos de Antonio Machado

OBRAS DIVERSOS INSTRUMENTOS SOLOS Y COMBINACIONES INSTRUMENTALES

"Elegía, para flauta sola"
"Preludio y danza" para violín solo
"Variaciones para clarinete y piano"
"Variaciones sobre un tema popular mexicano", para cuarteto de alientos
"Pequeña suite", para alientos y percusiones (10 músicos)
Cuarteto para instrumentos de arco
Trio para cuerdas
"Solitude" para flauta en sol, viola y violoncello
"Egloga" para flauta y arpa
"Abalorios" para cuarteto de cuerdas

Voz de Intención Título	Duración en minutos	Editores	Observaciones
----------------------------	------------------------	----------	---------------

MUSICA PARA TEATRO

1958 El libro de buen amor y La cena de Baltazar			Teatro moderno Dirección: Hector Mendoza
1959 Romanióff y Julietta			Teatro del Bósque Dirección: José Solé
1962 Santa Juana (B. Shaw)			Teatro Xola Dirección: Ignacio Retes
1962 La Orestíada			Teatro Xola IMSS Dirección: Ignacio Retes
1963 Romeo y Julietta (Shakespeare)			Teatro Hidalgo IMSS Dirección: Ignacio Retes
1963 Las Troyanas			Teatro Xola IMSS Dirección: José Solé
1963 Moby Dick			Teatro Xola IMSS Dirección: Ignacio Retes
1964 Medea			Teatro Xola IMSS Dirección: José Solé
1964 Fuenteovejuna			Teatro Xola Dirección: José Solé
1967 Troyo y Cresida			Teatro Comfورت INBA Dirección: Dagoberto Guilman
1967 El día que se soltaron los leones			La Habana, Cuba
1970 Galileo (B. Brecht)			Teatro Jiménez Rueda Dirección: Ignacio Retes
1975 A ninguna de las tres			Teatro Comfورت INBA Dirección: Hector Azar
1975 Corona de sombra (Lugli)			Teatro Jiménez Rueda Dirección: Rafael Lopez Marian
1975 Medusa (Carabido)			Teatro Reforma IMSS Dirección: Rafael Lopez Marian

Año de Composición Título	Duración en minutos	Editores	Observaciones
------------------------------	------------------------	----------	---------------

1977 Los empeños de un engaño			Teatro Juan Ruiz de Alarcón UNAM Dirección: German Castillo
1979 No es cordera que es cordera (Leon Felipe)			Teatro Independencia Dirección: Nestor Aldaco
1980 La hija de Rapacine (Octavio Paz)			Casa del Lago UNAM Dirección: Ignacio Hernández
1985 La flera del Ajusco (U.H. Rasón)			Teatro Santa Catalina UNAM Dirección: Martha Luria

MUSICA PARA BALLET

1956 Gorgonio Esparza			Teatro Bellas Artes INBA Coreografía: Rosa Reyna
1959 Tres juguetes mexicanos			Teatro Bellas Artes INBA Coreografía: Elena Noriega
1965 Ronda			Teatro de Bellas Artes INBA Coreografía: Guillermina Bravo
1967 Las voces antes del alba			Academia de San Carlos UNAM Coreografía: Helena Jordán
1968 Danzas para la recepción del Fuego Olímpico en Teotihuacán			Olimpiada 1968 Coreografía: Guillermo Anaya
1978 Olas y Velas			ENEP Acaslan Coreografía: Carmen Castro
1981 Solitud			ENEP Acaslan Coreografía: Carmen Castro
1982 Onirica			ENEP Acaslan Coreografía: Carmen Castro

MUSICA PARA CINE

1959 El brazo fuerte			Director: Giovanni Korporal Producción Independiente
1970 Meridiano Cien			Director: Jaskowich UNAM

Año de Composición	Título	Duración en minutos	Editores	Observaciones
1972	Tiburones Inmóviles			Documental de Ramón Bravo
1974	Calzoncín Inspector			Conacine. Director: Alfonso Arzu
1976	Cananea			Conacine. Director: Marcela Fernández Violante
1977	El vuelo de la cigüeña			Conacine. Director: Julián Pastor
1977	El jardín de los cenizas			Conacine. Director: Gonzalo Martínez
1977	Estas ruinas que ves			Conacine. Director: Julián Pastor
1978	Morir de madrugada			Conacine II. Director: Julián Pastor
1978	Misterio			Estudio Q. Director: Marcela Fernández Violante.
1979	Amigo			Producciones Galindo. Director: Tito Davison
1980	La Seducción			Conacine. Dirección Arturo Ripstein
1981	El chanfle II			Televisión. Director: Eduardo Bolaños
1981	Retiro de Muerte			Conacine. Director: Arturo Ripstein
1982	En el país de los pies ligeros			Conacine. Director: Marcela Fernández Violante
1983	El hombre de la mandolina			Conacine II. Director: Gonzalo Martínez
1983	Bajo la metralla			Conacine. Director: Felipe Cazals
1984	El más valiente del mundo			Conacine. Director: Rafael Bailón
1/85	Robachicos			Conacine. Director: Alberto Boyarquet

Año de Composición	Título	Duración en minutos	Editores	Observaciones
1985	Assueta (Luis G. Inclán)			Conacine. Director: Mano Hernández
	Nota: C.N.M. Conservatorio Nacional de Música E.P.N. Edicions Petrus, N.Y. O.S.N. Orquesta Sinfónica Nacional E.M.M. Ediciones Mexicanas de Música			

Noviembre 12
18:00 Horas

Próximo Programa

Compositor
Rodolfo Halffter.

Don Linda de Almena
(En cassette)

Concierto para violín
(En cassette)

Tercera Sonata para piano
(En vivo)

Secuencia
(En vivo)
interprete: Edson Dumay

IV.8 SERIE DEL PUERTO

MARIO KURI-ALDANA.

Mario Kuri-Aldana, nació en agosto de 1931. Estudió composición en la Escuela Nacional de Música, así como en Argentina. Han sido sus maestros: Ginastera, Messiaen, Dallapiccola y Aaron Copland.

Fue director de la Banda Sinfónica de la S.E.P.

Entre las obras más importantes del maestro Kuri-Aldana son: "Concierto de Santiago", "Xilofonías", "Formas de otros tiempos", y un buen número de obras corales: "Cantares para una niña muerta", bellísima obra y repertorio de todos los coros. El ciclo de canciones con textos en náhuatl y su carácter autóctono marca un estilo único en este compositor.

Las canciones "Binigulaza" y "El Canelo", contrastan con "Hanel Xóchitl" (al menos flores) y "Xotenehua Teotechcalli" (La piedra divina de la casa de los Dioses), que nos indican dos aspectos de sentido estilístico popular, el precortesiano y el colonial, que marca aún más el talento del maestro Kuri.

Su poema sinfónico "Real del Oro" fue terminado el 4 de junio de 1979, en la ciudad de México, lugar de residencia del compositor durante prácticamente toda su vida.

Real del Oro es el nombre de un pueblito del Estado de México que en otros tiempos fue asiento de una gran producción minera, principalmente de oro y plata. A principios de 1979 la Orquesta Sinfónica del Estado de México tuvo la iniciativa de encargar varias obras a compositores mexicanos, las cuales deberían resaltar de alguna manera los lugares de interés de dicho estado o su historia. Kuri-Aldana pasó varios años de su infancia en El Oro, nombre con el que es más conocido el lugar, por lo cual decidió dedicarle la obra de trabajo. Poco antes había fallecido Carlos Chávez, iniciador de la moderna música nacionalista mexicana. El maestro Kuri-Aldana le dedicó su nueva partitura, pues aunque nunca tuvo la ocasión de estudiar con él, sus ideas y su música, su labor administrativa en pro de la consolidación de un arte propio, le hicieron considerarlo - a la par de Silvestre Revueltas- como el maestro indis-

cutible de las nuevas generaciones. A lo largo de la partitura se filtraron las nostalgias provincianas, características del compositor, -un hombre de la ciudad que hubiera querido ser - del campo-, todo enmarcado en la belleza del lugar.

SERIE DEL PUERTO, nace del deseo de hacer algo en recuerdo y homenaje a la ciudad donde residió durante dos años y - donde estudió con notables músicos como Alberto Ginastera.

Homenaje a la ciudad de Buenos Aires "El Puerto" al que se refiere esta serie.

Se inspira en tres obras de tres compositores del mismo puerto: Carlos Guastavino en su "Rimorón" el cual tiene un - aire de juego ó ronda infantil del folklore argentino, de - carácter alegre y juguetón, con un dejo de inocencia y frescura.

La segunda pieza tomada de una canción original para - canto y piano de Alberto Ginastera, la cual hablaba acerca de un árbol, "El Arbol del Olvido", al estilo de "Milonga" que - corre paralelo al "Tango" y que autores como Borges dice tener preferencia al primero por tener un poco de carácter campirano que refleja en algunos casos la añoranza ó melancolía por los grandes espacios de la pampa argentina.

Es lenta, pausada, cantada, de frases largas y bien articuladas (un poco lloradas).

La diferencia con el Tango reside en que éste se refiere más bien al carácter urbano.

La tercera pieza, tomada de un tango de Delfino (de sobre- nombre Delfy), se llamaba "Milonguita" por coincidencia, y - decía más ó menos así: ... "Te acordás milonguita, vos eras la pebeta más linda del barrio"... de ritmo pausado, sentido y marcado. El maestro Kurt Aldana decidió llamarle solamente - "Tango".

El compositor opina que el clarinete se presta mucho a diversos contrastes y posibilidades de carácter romántico, misterioso, humorístico; con un gran registro para lograrlo.

Tiene gran difusión en las Bandas que tienen por lo menos de quince a veinte que corresponden a los violines de la orquesta sinfónica.

El clarinete ha tenido grandes posibilidades en la literatura de los E.U. por la influencia del Jazz con Benny Goodman por ejemplo. El Jazz requiere de un perfeccionamiento del instrumento, principalmente en la técnica y manejo de la armonía para la improvisación.

El clarinete bajo tiene efectos misteriosos poco iguales por otro instrumento y a la vez amenazantes. El piccolo se presta para pasajes sarcásticos y humorísticos.

El maestro Kuri menciona que no ha experimentado el que un instrumento toque dos ó más notas, ó acordes al mismo tiempo (multifónicos), siendo el caso del clarinete un instrumento melódico, prefiriendo dos ó más instrumentos para sus objetivos acústicos sin sacrificar la calidad tímbrica.

Considera el compositor que los instrumentos son bellos en sí mismos, excelso del pensamiento humano.

"El Modernismo", según Carlos Fuentes: quita las cosas, las descarta pero no deja nada con qué sustituirlas.

El maestro Kuri-Aldana piensa que decir "modernismo" es no decir nada. Los valores del arte son perennes, no envejecen. Solamente existe la diferencia entre el "buen arte" y el "mal arte".

Estos valores son establecidos por los verdaderos artistas a través de los tiempos. El mal arte sí envejece y muere, por lo tanto todo lo anterior que prevalece está constituido por valores auténticos.

La gratuita complejidad de muchos compositores contemporáneos ha sobrepasado la capacidad de entendimiento de los públicos, creando un abismo entre los nuevos creadores y la gente, principios de la música contemporánea como el de la supresión de ritmos, compases, pentagrama, armonía, contrapunto y forma han colaborado a este divorcio.

"La música es una suma de valores que viene desde los principios de la humanidad, no puede romperse arbitrariamente con todos estos principios y valores artísticos si no es apoyándose en valores igualmente fuertes y trascendentes". termina diciendo el maestro Kuri.

El compositor escribió también un quinteto llamado "Candelaria" editado por Música Rara (editorial inglesa), "Cantares", para clarinete, flauta y piano, "Tres Nocturnos" para clarinete y piano en homenaje a Ray Bradbury y "Noche de Verano" en homenaje al mismo escritor, obra sinfónica con narrador y soprano. También compuso "Del Color de la Esperanza" para orquesta de Jazz (clarinete, saxofón, trompeta, trombón, piano, bajo y batería), que lleva narrador y mezzosoprano, sobre un poema y algunas melodías de su hermano Armando Kuri-Aldana.

(En la página siguiente proporciono un catálogo clasificado de la amplia y diversa producción de este gran compositor mexicano).

* La información fue tomada directamente del propio compositor.

DATA: CATALOGO FONOLOGICO CLASIFICADO
DE LAS OBRAS
DEL COMPOSITOR MEXICANO.

CLASSIFIED CHRONOLOGICAL CATALOG
OF WORKS BY
THE MEXICAN COMPOSER

MARIO KURI-ALDANA
Nació en Tampico, Estado de Tamaulipas, el 15 de Agosto de 1931
(Born in Tampico, State of Tamaulipas, August 15, 1931)

Año de composición	Título	Duración en minutos	Editores	Estrenos
(Year of composition)	(Title)	(Duration)	(Publishers)	(First performances)
<u>Obras para Orquesta (Works for Orchestra)</u>				
1959	<u>SACRIFICIO</u> , suite sin- fónica: Allegro modera- to-Andante - Allegro con brío <u>Orquesta:</u> 3 3 3 3 - 4 3 3 1 - 5 perc, marimba - cuerdas	16	MS	Orquesta Sinfónica Nacio- nal, Palacio de Bellas - Artes, México, D.F., 1959 Director: Daniel Ibarra.
1960	<u>LOS CUATRO BACABS</u> , suite para orquesta de vientos (texto: Adela Formoso de Abregón) <u>Orquesta:</u> 6 6 6 6 - 6 6 6 2 - 5 perc, arpa - Narrador optativo.	10	CF C.F. PETERJ New York	Pittsburgh, Penn. U.S.A. 1960 American Wind Symphony Orch. Director: Robert A. Boudreau
1976	<u>CE ACATL-1521</u> , <i>Poema sinfónico</i> <u>Orquesta:</u> 3 3 3 3 - 4 3 3 1 - 5 perc, arpa - cuerdas - Narrador.	30	MS	Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por el autor. Narrador: Federico Falcón. Julio 1, 1976

- 1960 CANTO LATINOAMERICANO: MS *Op. 1974, "Movimiento" 2-
1980
Dir: Evelyn Greulich*
Orquesta: 3 3 3 3 - 4 3 3 1 - 4 perc. -
cuerdas
- Obras para Coro Mixto y Orquesta (Works for Mixed Choir and Orchestra)
- 1975 CANTAR DE LOS VENCIDOS: 30 MS *Orquesta Sinfónica Nacional
Dir: el autor. 1976*
Orquesta: 3 3 3 3 - 4 3 3 1-5 perc,
guitarra y arpa - solistas
y coro - cuerdas
- 1977 AL CHE, CANTO LATINOAMERICANO 15 MS *Op. "Vida y Movimiento"
1980. Dir: Evelyn Greulich*
Orquesta: 3 3 3 3 - 4 3 3 1 - 4 perc-coro
barítono - cuerdas
- Obras para Solista y Orquesta (Works for Soloist and Orchestra)
- 1960 TRES PIEZAS, para orquesta de cuerdas 8 EHM Orquesta Sinfónica Nacional
y oboe Ediciones Muziana Dir. Herrera de la Fuente
de México
- 1962 MASCARAS, divertimento para marimba y 10,30 CFP American Wind Symphony,
orquesta de vientos Pittsburgh, Pennsylvania,
Orquesta: 3 3 3 3 - 4 3 3 1 - 5 perc
EUA. Dir. Robert Boudreau.
Solistas: Norman Fickett y
James Preis
- 1963 PASOS, para piano y orquesta sinfónica 11 MS Orquesta Sinfónica de Guadala-
nica jara 1974 Solista: Ana Eugenia
Orquesta: 3 3 3 3 - 4 3 3 1 - 5 perc,
arpa - cuerdas González Gallo.
Director el compositor.
- 1971 CANTO DE CINCO-FLORES, para 20 MS
violonchelo y orquesta
directo: 2 2 2 2 - 2, 2 2 0 - 2 perc.

1970	<u>CONCIERTO DE SANTIAGO</u> , para Flauta, orquesta de cuerdas y percusiones	15	MS	Orquesta de Cámara de la Ciudad de México. Solista: Sergio Guzmán. Dirección del autor. Escuela Nacional de Artes Plásticas
1974	<u>CONCERTINO MEXICANO</u> , para violín y orquesta de cuerdas	13	MS	Carlos Esteve y la Orquesta Clásica de la Ciudad de México. Dirección del autor
1979	<u>REAL DEL ORO</u> <i>primera infancia</i>	14	MI	O. S. E. M. Cbs: <i>Dany Chung</i>
	Obras para Orquesta de Cuerdas (Works for String Orchestra)			
1956	<u>SUITE ANTIGUA</u>	13	MS	Anfiteatro Bolívar, México, D. F., 1956 Orq. Filarmónica de la UNAM.
1967	<u>SINFONIA "CANTABILE"</u>	16.30	MS	Dir. Eduardo Mata 1967
1968	<u>VILLA DE REYES</u> , pequeña suite para orquesta de cuerdas, niños o estudiantes	5	MS	San Luis Potosí 1969
1971	<u>FORMAS DE OTROS TIEMPOS</u> , para arpa y orquesta de cuerdas	13	MS	Orquesta de Cámara del Centro Libanés de México, D.F. 1971 Dir. el autor
	Obras para voces Solistas y Orquesta			<u>(Works for Solo Voice and Orchestra)</u>
1964	<u>AGUARDANDO SU AURORA</u> , primer canto para Cernuda, para soprano, corno, arpa y orquesta de cuerdas (Textos de Luis Cernuda) (En colaboración con A. Kuri-Aldana)	7	MS	Teatro del ballet Folclórico Solista: Guadalupe Solórzano Orquesta de Cámara de Bellas Artes. Dir. el autor.

- 4 -
- 1972 CINCO CANCIONES, para 16 MS Beatriz Aznar, Imelda Rivera y la Orquesta de Cámara de la Secretaría de Educación Pública. Director: Leopardo Velázquez. Presidente Municipal de Coahuacán, D. F.
- 1975 NOCHE DE VERANO, 15 MS Orquesta de Cámara de la Preparatoria, U.N.A.M. Director: Uberto Zanolli
- Para narrador, soprano y Orquesta
- Orquesta: 2 2 2 2 - 2 2 0 0 - perc
(1) - cuerdas
- Orquesta:
Versión reducida: 0 1 0 1 - 1 0 0 0 - cuerdas
- Betty Fabila, soprano.
Gonzalo Correa, ~~narrador~~ ^{director}.
Diciembre, 1976

Música de Cámara (Chamber Music)
Grupos de Diversos Instrumentos (Groups of various Instruments)

- 1957 DANZAS INDIAS 9 MS Escuela Nacional de Música UNAM Conjunto bajo la Dirección del autor.
- Para flauta, oboe, corno (2), y percusión (5)
- 1957 CANTO DE CINCO-FLOR, para violoncelo y piano 19 MS Teatro Degollado de Guadalajara, Jalisco, 1957
Luis y Marta García Renart.
- 1957 " A RAY BRADBURY " MS Escuela Nacional de Música, México, D. F., 1967
Roberto Briones y Ninfa - - Calvario.
- Tres Nocturnos, para clarinete y piano 7
- 1) El Anfiteatro de Mármol
 - 2) "She Walks in beauty"
 - 3) cuando amanezca...

1959	<u>SONATINA MEXICANA</u> , para violín 12 y piano Allegro Moderato Lento cantabile Allegro con brio	MS	Anfiteatro Bolívar, México. D. F., 1959 Manuel Enriquez, violín Francisco Martínez Galnares, piano.
1961	<u>CANTARES PARA UNA NIÑA MUERTA</u> 12,30 Para mezzosoprano, flauta y guitarra (poesías de A. Kuri-Aldana) Transcripción para flauta, cla- 12,30 rinete y piano (o clavecín)	MS	Casa del Lago, México 1961. Julia Akaya, mezzo y Guillermo Flores, guitarra Rubén Islas, flauta. Sala Ponce, I.N.B.A. México D. F.
1963	<u>XILOFONIAS</u> , octeto para alien- 7,30 tos y Percusión para flauta, oboe, clarinete, fagot y percusión (4)	<i>MS Ed. MUSICA RAKA Londres, Inglaterra</i> <i>MS Ediciones Mestizaje de México</i>	Centro Latinoamericano, Buenos Aires, 1963 Conjunto dirigido por Blas Atehortúa.
1964	<u>ESTE, ESE Y AQUEL</u> , para voz media, 7 flauta, violín, chelo y vibráfono (Letras de Pedro Urbina, A. Kuri-Aldana y César Vallejo)	MS	Teatro San Martín Buenos Aires, 1964 Solista: Norma Lorser Director: Blas Atehortúa.
1965	<u>TRES - SILVESTRE</u> Concierto para nueve Instrumentos 10 para oboe, clarinete, fagot, Trompeta, trombón, percusión, arpa, violín y viola	MS	Auditorio de Medicina, U.N.A.M., México, D. F. 1967 Dir: Armando Zayas.

~~DRM~~
E. MUJICA RAMA
London, Ingls terrs

1963	<u>CANDELARIA</u> , suite para quinteto de alientos	10		Palacio de Bellas Artes, México, D. F., 1966
1966	<u>AMARILLO ERA EL COLOR DE LA ESPERANZA</u> , 29 Oratorio profano para mezzosoprano, narrador, y jazz-band (Con traducción al inglés) (Sax alto, sax tenor, trompeta, trbn, P, Cb, bat, narrador, mezzo)	29	MS	Casa del Lago, U.N.A.M. 1966 Narrador: Claudio Obregón Mezzo: Margarita González Director: Armando Zayas
1968	<u>FUGA PARA METALES</u> (Original de Rafael Vizcaíno) Para trompa (4), trompeta (2), trombón (2), tuba, percusión (3) bugle, baritono	6	MS	Auditorio Nacional, México, D. F., a 1969 Dirección de Mario Kuri-Aldana Banda de la S.E.P.
1973	<u>FUENTES</u> Cinco Células Instrumentales para No-Virtuosos o Para violín y piano, o violón y piano Version: Orquesta de cuerdas. trbn		MS	Casa del Lago, U.N.A.M. México, Gilberto García y Natacha Lagunas.
1974	<u>DOS CANCIONES SIN PALABRAS</u> , para viola y guitarra		MS	
1976	<u>SERIE DEL PUERTO</u> , arreglo sobre música argentina		MS	Quinteto de Alientos del Estado de México. Toluca, Edo. de México
Obras orales (<u>Choral Works</u>)				
1961	<u>CANTARES PARA UNA NIÑA MUERTA</u> , para coro a cappella (Poesías de A.Kuri-Aldana)	12.30	RIC	México, D.F., Sociedad Coral Universitaria. Director: Juan D. Tercero.

1963	<u>PEREGRINA AGRACIADA</u> , villancico mexicano, arreglo para coro para coro a cappello	1,30	MS	Centro Latinoamericano de México, BUENOS AIRES, 1963
1969	<u>LUCERO DE DIOS Y AVE MARIA</u> , para coro mixto y órgano (En colaboración con A. Kuri-Aldana)	9	MS	Iglesia de Balvanera, México, D. F., 1969 Director: Juan D. Tercero
1970	<u>MISA MARONITA</u> , para coro mixto y órgano (En colaboración con Gonzalo Carrillo)	50	MS	Iglesia de Balvanera Director: Juan D. Tercero
1971	<u>CANTO LATINOAMERICANO</u> cantable para barítono, Coro y banda, sobre el poema de A. Kuri-Aldana	15	MS	<i>Oig. "VIOA, MOVIMIENTO" 1980</i>
1975	<u>CANTARES DEL MEXICO ANTIGUO</u>		MS	Coro de Madrigalistas del I.N.B.A. Director: José de Jesús Carreño. Pinaco- teca Virreinal. México,D.F.

Obras para Piano (Works for Piano)

1953	<u>SUITE INGENUA</u>	10	MS	Estreno en grabación, discos Kannab, 1965 Al piano el autor.
1958	<u>TRES PRELUDIOS</u> 1) Búsqueda 2) Romance 3) Lamento	7,30	LCM <i>Ediciones de LIGA DE COM- POSITORES DE MEXICO.</i>	Universidad Femenina de México, 1958 Pianista Marta García Renart.

- 8 -
- | | | | | |
|------|---|---|----|---|
| 1965 | <u>VILLANCICO, CANCION Y JARABE</u> | 4 | MS | Escuela Nacional de Música
México, D. F., 1965
pianista: Nestor Castañeda |
| 1972 | <u>SONATA EN DO</u>
Larga y libremente; Allegro cómodo
Largament o
Cadencioso con ritmo bailable
Allegro con brio. | | MS | Washington, D.C.
Ana Eugenia González Gallo
Octubre 25, 1972 |

Obras para Canto y Piano (Works for Voice and Piano)

- | | | | | |
|------|---|-------|-----|--|
| 1953 | <u>PRINCIPIO DE CUENTAS</u> , cinco canciones
para soprano y piano
(Letras de A. Kuri-Aldana) | 15 | MS | Escuela Nacional de Música
Anfiteatro Bolívar, 1953
Soprano: Socorro Sala
piano: Francisco Martínez Galnares. |
| 1961 | <u>CANTARES PARA UNA NIÑA MUERTA</u>
(Poesías de A. Khoury) | 12,30 | MS | <i>Cant. del Leg. U.N.A.M.
Julia Arizpe: mezzo-soprano!</i> |
| 1963 | <u>ESTAS CUATRO</u> , para soprano y piano
(Letras de A. Khoury) | 8 | EAM | Teatro Fábregas, México
D. F., 1963
Soprano: Enriqueta Legorreta |

- 7
- 1972 CANCIONES ESPAÑOLAS, para mezzosoprano y piano (En colaboración con Amando Kuri-Aldana) MS Imelda Rivera y Marta García Renart, en el Convento de Churubusco, México, D. F., 1975
- 1977 CANCION DE LOS NUEVOS SOLES MS *Coral de Escuelas Secundarias Técnicas 1978. Director: Julio Antonio Cass*
- CANCIONES POPULARES, de géneros diversos, algunas grabadas y editadas por casas comerciales de Méx. D.F.
- Obras para Banda (Works for Band)
- 1971 LOS CUATRO BACABS, suite 23 CFP México, D.F. Banda de Marina. Palacio de Bellas Artes. Director: Miguel Ángel Guerrero Calderón 1976
(Texto: Adela Formoso de Obregón)
- 1968 CANTO LATINOAMERICANO 10 MS
- Obras en Cinta Magnética (Works on Magnetic Tape)
- 1973 SEÑORA DE LOS SANTIAGOS, Para banda magnética en cuatro pistas MS Teatro de Arquitectura, U.N.A.M., México, D.F. 1974

PUBLICACIONES LITERARIAS (Literary Publications)

LOS CODICES COMO FUENTE DEL FOLKLORE MEXICANO.

Revista Orientación Musical. No. 165-166 Enero y Febrero de 1956.

CONCEPTO MEXICANO DE NACIONALISMO. Partiendo de

las Características Indígenas Sobrevivientes.
(Tesis) 1963

LA EXPRESION ARTISTICA Y MUSICAL DE AMERICA.

Organismo de Promoción Internacional de Cultura.
Gaceta de divulgación cultural internacional.
No. 3 - Mayo - Junio de 1967.

LOS COMPOSITORES MEXICANOS

Boletín MÚSICA de la Casa de las Américas, CUBA. Revista HETEROFONIAS, México.

NACIONALISMO POPULAR O EPIEUSMO

UNIVERSALISTA: Dos opciones para el compositor mexicano. Boletín MÚSICA, de la Casa de las Américas.

*El Quinteto de alientos está integrado generalmente por:
flauta travesa, oboe, clarinete, fagot y corno francés, -
siendo su distribución más común en la ejecución como sigue:*

(contrabajo) Corno

(contralto) oboe

fagot (bajo)

(soprano) flauta tr.

clarinete (tenor)

Público

CAPITULO V

*ESTILOS, FORMAS Y TERMINOS MUSICALES QUE SE MENCIONAN A
LO LARGO DE CADA UNA DE LAS OBRAS.*

V.1 Adorno.- El (en la Música Orquestal y de Cámara en el siglo XVIII).

Los ejecutantes del siglo XVIII acostumbraban agregar adornos libremente. Aún en la ejecución de la música de cámara y de orquesta había casos en que se toleraba tales adiciones, incluso se daba por sentado que - cuando un "tema" se repetía, el solista variaría su parte, adornándola para que no se oyera el mismo pasaje sin un nuevo interés.

Nunca se llegó a un sistema uniforme y un solo signo solía ser usado con siete u ocho significados distintos por diversos compositores y a la inversa, un solo adorno podía escribirse con siete y ocho signos diferentes. Por lo tanto al preparar las ediciones modernas de clásicos anteriores al siglo XIX, algunos revisores realizan investigaciones cuidadosas y tratan de aplicar el mejor criterio para cuidar el significado de todos los signos, salvo los pocos que ya han llegado a tener uso constante ó inevitable como lo es en Haydn y Mozart, pero encontramos muchos menos adornos que en Bach y Händel y todavía mucho menos en Beethoven.

V.2 Artoso.-Semejante a un Aria. Se puede decir que es el término medio entre el recitativo y el aria... "Tipo de canto apropiado para las grandes arias, es decir, canto sostenido, desarrollado y grave"... según Rousseau en - su "Diccionario de Musique" (en 1767).

Actualmente se usa como sinónimo de "Cantabile". Literalmente significa =aire= y en el siglo XVIII, el de un - trozo vocal de cierta extensión y desarrollo, dividido en tres secciones, de las cuales la tercera es repetición de la primera, en tanto que la segunda difiere en tema, tonalidad, carácter, etc.

V.3 *Bel Canto*.- Significa "Canto Hermoso", expresión amplia que involucra las cualidades vocales de los grandes cantantes del siglo XVII y XVIII.

Apreciaba la belleza del sonido puro e igual y el dominio perfecto de la técnica vocal usada en las composiciones "Líricas". Caccini, compositor y cantante, en sus escritos muestra claramente la seriedad de sus obligaciones y las de sus alumnos. Se exigía devoción en los solfeos, estudio detallado de los adornos, especialmente del trino; la agilidad y el dominio de la respiración, - la práctica de diversas vocales, la interpretación de - las palabras del canto, el volumen ó intensidad no era tan importante como la belleza del sonido que debía estar en primer término.

Se puede decir que en el siglo XVIII el compositor era esclavo del cantante y en el siglo XIX, el cantante comenzó a hacerse esclavo del compositor.

Fue la Época de Oro del Canto Italiano. El ideal de la voz debía, a fuerza de práctica, convertirse en un hermoso instrumento de aliento de manera que la perfección - del sonido era el requisito primordial.

(*Messa di Voce*).- Del *Bel Canto*, s. XVIII. Es la colocación de la voz que se refiere a realizar el canto a media voz, muy usada en el "Aria di Portamento" que debe ser cantada ligando mucho las notas. Puede realizar crescendos ó disminuidos sobre notas largas, pero nunca llegando a intensidades fuertes.

V. 4 Cadencia. - Significa caída. Toda figura melódica ó armónica que ha llegado a tener una relación convencional - con la conclusión de una composición, sección ó frase, se llama cadencia, exista ó no una caída en la melodía ó la voz superior de la armonía. Designa también un pasaje florido puesto antes de la cadencia misma; interpolación en la cadencia final de una arieta vocal o de un movimiento instrumental; esta costumbre data de la época del Bel Canto en el siglo XVIII. De este periodo corresponde también el concierto instrumental que adquiere de la obra el carácter para lucimiento de un solista y la cadencia prueba su inventiva y capacidad de ejecución que se debe basar en los temas musicales del movimiento en que aparece pero se suponía que la manera de tratarlas era improvisada; el éxito en la práctica del arte - de la cadencia llegó a dar la impresión de que el solista dominado por el éxtasis artístico, se separaba de sus acompañantes, dejándose llevar por la desenfrenada expresión de su entusiasmo y dominio de su técnica. En cierta época posterior, se empleó la palabra "capriccio" en lugar de cadencia. Se acostumbraba colocar - precediendo al "tutti" final del primer movimiento donde una fermata ó calderón indicaba que la cadencia iba a comenzar, generalmente hablando.

V. 5 Clacatismo. - Se usa a menudo como sello distintivo de lo que tiene un valor permanente en oposición a lo efímero. Pero en el sentido de estilo musical, se refiere al que abarca un estilo formal que advierte la intención de - acentuar los elementos de proporción y belleza para distinguirlos de la música de otro tipo cuyo principal objetivo es la expresión de emociones representadas por - motivos que originalmente se prestan más a la expresión musical racionalmente organizada bajo técnicas decoradas tanto del solfeo como del ritmo.

V.6 **Concierto.**- Implica actuación solista de un instrumento (de dos "doble concierto", etc.), en combinación con la orquesta. Corrientemente significa ponerse de acuerdo, - aunque este término es usado como simplemente "composición en la que varios ejecutantes combinan sus fuerzas contrastantes".

Concertar significa componer, arreglar, ordenar las - partes de una ó varias cosas. Acordar entre sí voces ó instrumentos músicos.

Desde Corelli a Bach a fines del siglo XVII, a una composición en la que un pequeño grupo de cuerdas alternaba - con el grupo numeroso de cuerdas de la orquesta se le - denominaba "Concertante". Al más numeroso de los grupos se llamaba *RIPPIENO* (lleno) y el más pequeño *CONCERTINO* ó *solí*.

El Concierto a fines del siglo XVIII mantenía la forma de Sonata de la época del siglo XVII ó sea tres movimientos contrastados; el primer movimiento (forma sonata), - un segundo movimiento más lento de carácter lírico y un último tercer movimiento brillante y rápido, generalmente en forma de Rondó.

En este siglo abandona el esquema de alternancia de grupo solista y grupo orquestal por solista con orquesta ó orquesta sola.

El más grande compositor de "Concerti" fué Mozart que - escribió entre 40 y 50 conciertos para distintos instrumentos, siguiéndole Beethoven. En este periodo la cadencia fué de gran importancia para lucir su habilidad de inventar ó improvisar y salvar dificultades técnicas.

V.7 **Concerto Grosso.**- Grupo de solistas que alternan con la orquesta.

V.8 Concertino.- Grupo de instrumentos solistas en la forma más antigua de concierto; "Concerto Grosso" es la acepción más corriente del siglo XVIII. Otra acepción es en tiempos posteriores la de una forma de concierto más breve y liviana, significado corriente del siglo XIX y XX. Por último se refiere al primer violín de la orquesta que ejecuta los solos.

V.9 Divertimento.- Fantasía en estilo accesible y popular. Composición instrumental compuesta por varios fragmentos de movimiento diverso; es una composición análoga a la pequeña suite, si bien de forma más libre y de menores proporciones. (generalmente).

V.10 Estilo Romántico.- Música representativa del siglo XIX que prescinde de las reglas y preceptos de los clásicos. Música subordinada a algún tema literario o pictórico - (imaginativo, novelesco, romancesco), que prefiere la idealización a la razón. Tona al individuo como el "ojo universal", encadenado a sus pasiones pero en búsqueda de un espíritu liberador que lo lleve a los ideales más elevados del ser humano.

La Escuela Romántica comienza con Weber nacido en 1786, Mendelssohn en 1809, Schumann en 1810, Wagner en 1813, - Berlioz, Chopin y Liszt, siendo los cuatro primeros quienes dieron gran importancia al clarinete por su versatilidad de expresión.

Este periodo ejerce gran influencia de las artes literarias y pictóricas en la música, como por ejemplo lo es "Fausto" de Goethe en la literatura y Delacroix en la pintura "Fausto y Mefistófeles galopando". *

* William Fleming. "Arte, Música e Ideas". Ed. Interamericana, pag. 293.

- V.11 *Fantasia*.- *Pieza que sugiere que la forma pasa a segundo término para satisfacer las exigencias de la imaginación ó el capricho. Cada fantasía tiene una estructura propia que no sigue lineamientos determinados como en la Sonata ó en la fuga por ejemplo.*
- V.12 *Lírico*.- *Poesía propia para el canto. La melodía en el clacisismo concede mayor importancia a la belleza de la forma.*
- V.13 *Menuetto*.- *Danza por parejas en compás ternario que debía ballarse ó interpretarse con aplomo y porte gentil. Fué el baile más importante del siglo XVIII.*
- V.14 *Música de Cámara*.- *Ejecución instrumental que se tocaba en pequeños salones de la realeza ó de la aristocracia en sus orígenes, tanto vocales como instrumentales que después en el siglo XVIII pasan a formar parte de teatros populares ó pequeñas salas de concierto. El adjetivo se usaba para distinguir a la "música da - cámara" de la "música da chiesa" (de iglesia). Pequeño número de instrumentistas y reducido auditorio. Entre - las composiciones que existen para este género se encuentran: cantatas, canciones a "solo", dúos, tríos, cuartetos, quintetos, etc., conciertos y sinfonías de pocas - partes, etc.*
- V.15 *Música del siglo IX*.- *Como movimiento antirromántico surge aquel que adopta armonía menos emocional y un ritmo más punzante y decidido en la que los colores tanto de los acordeos armónicos y de los instrumentos se destacan vivamente los unos de los otros en vez de mezclarse entre sí. Su mejor exponente al inicio de este periodo es Stravinsky (1881-1945) en su obra "Historia de un Soldado", como obra de transi-*

ción de un siglo a otro dentro de la música de cámara, y "Le Sacre du Printemps" como ejemplo de música para gran orquesta.

V.16 Sonata.- *Composición musical que en el primero de sus tres o cuatro movimientos de un concierto tiene generalmente las siguientes características: a) exposición - basada en dos temas, el primero en la tonalidad básica y el segundo generalmente en la tonalidad de la dominante, b) desarrollo de los temas, separándolos, creando nuevos pasajes (a menudo muy modulados), y c) reexposición donde vuelven a aparecer los temas uno y dos, en la tonalidad básica, terminando con una coda ó cadencia conclusiva. (antiguamente se aplicó el término "sonata" a la composición instrumental para diferenciarla de la vocal "cantata"). (sonata: para sonar).*

V.17 Suite.- *Es una serie de piezas musicales en conjunto. Una de las más antiguas formas de composición musical - del género instrumental para uno o varios instrumentos, con características de diversas danzas, todas escritas en la misma tonalidad. La suite moderna, es igualmente una serie de piezas cuyo conjunto se diferencia de la sinfonía y de la sonata: en la mayor libertad de procedimientos, ritmo, tonalidad, etc.*

V.18 Tema con variaciones.- *Una melodía o sujeto se presenta en toda su simplicidad en el tema y luego se repite - muchas veces con cambios que en general no ocultan su identidad. Estos cambios pueden ser de aspecto rítmico armónico, etc., tratando de conservar su identidad original con la melodía ó con la base armónica, aunque a veces se apartan mucho de ella.*

V.19 Rondó.- Forma extendida de la forma ternaria simple A B A.

En el rondó la forma se transforma en A B C A ó en una -
elaboración más amplia A B A C A D A, etc.

"Round-o" es el antiguo nombre inglés de esta forma. Las partes de la composición que aparecen entre las repeticiones del tema principal (es decir, los episodios), se llamaban "couplets" en los rondós primitivos franceses y el tema principal se denominaba "refrain".

Existen modificaciones del rondó simple y es la introducción de un desarrollo del tercer tema ó la aparición extra del tema B casi al final.= A B A, Desarrollo, A B - coda derivada de A.

La forma "Rondó-Sonata" fué muy empleada por Mózart y -
Beethoven. = A B A C A B Coda.

V.20 Tempo.- Se refiere al carácter de la obra ó movimiento más que a la velocidad en que debe ser tocada.

Allegro.- Tempo rápido, vivaz, brillante (alegre).

Allegro moderato.- Tempo alegre pero moderado.

Allegro giocoso.- Tempo alegre y jocoso.

Allegretto.- Tempo alegre pero no tanto como el allegro.

Adagio.- (descansadamente), es decir, lento pero no en extremo.

Andante.- Tempo caminado, pausado pero más ligero que el adagio.

Larghetto.- Diminutivo de Largo, es decir, de carácter lento y noble pero un poco menos que el largo.

CAPITULO VI

METODOLOGIA APLICADA

METODOLOGIA APLICADA.

La función vital de un instrumentista es la interpretación que es el acto de ejecutar una obra implicando la participación de la personalidad y del juicio, aunados al dominio instrumental.

En la preparación para presentarse en público, así como para el estudio de cada una de las obras es muy importante el manejo de la memoria que por medio de asociaciones van de la conciencia a la inconciencia y para ello es necesaria la observación y el análisis:

- a) táctil, que es el proceso de sensación, longitud de salto y digitación cómoda,*
- b) visual, que es la observación del aspecto de la - música impresa,*
- c) de las características estructurales de la música (análisis melódico, armónico y de forma), y*
- d) auditiva, que en el músico hábil registra sonidos, intervalos, armonías y las diversas relaciones entre ellos.*

El ejecutante y la música deben ser "uno". No hay más - dificultad real al tocar la pieza en público que al hacerlo en privado. Y si sobreviene alguna duda, ella será el resultado de la sugestión ó seguramente de alguna laguna en el - estudio. El ejecutante imagina que se equivoca y entonces así ocurre, si considera que "lo natural" es tocar bien, lo ha de lograr.

"El remedio de combatir el miedo al instante futuro es la concentración en el instante presente."...Kathay, así como - no pensar en la nota que sigue sino en la música para no inhibir la acción natural de la memoria.

Por lo tanto, quiero basar mis puntos de vista con respecto a la aplicación de la metodología para la mejor ejecución - del clarinete en ideas del libro: "Musical Performance, Learning Theory and Pedagogy" (Ejecución Musical, Aprendizaje teórico y Pedagógico), escrito por Daniel L. Kahut, en lo que se refiere a los cimientos del aprendizaje para la ejecución instrumental.

Estoy de acuerdo, a través de mi experiencia en la enseñanza de solfeo infantil, por medio de la observación, que - todos los seres humanos en condiciones normales, desarrollamos un "proceso natural de aprendizaje" que consiste en tres pasos: Imaginación mental (observación), imitación (para poner a prueba si la imagen ó impresión fué correcta) y práctica (a base de la repetición acierto-error).

Sinichi Suzuki en su libro "Nature by Love" (Humanizado por Amor) en sus páginas 9 a 17, recomienda que los niños deberían aprender a ejecutar la música en esencia, de la misma manera que ellos aprenden a hablar ó a caminar: desarrollando su concepción mental (imagen mental) a través del escuchar y observar, seguido por la imitación que tiene que ver con la - reproducción de las imágenes mentales grabadas en el cerebro, a través de la acción física y la práctica constante ó repetitiva a base de acierto-error.

Todo lo que realmente se necesita es un buen modelo de ejecución y ser una persona interesada y comprometida con un sincero deseo de aprender.

Porpora y otros maestros de canto usaron este método en la "Escuela Italiana" del siglo XVIII.

Para detectar y corregir errores en la ejecución, usamos los sentidos de la observación, el escuchar, y los mecanísmos kinestésicos y de balanceo del cuerpo que nos permiten evaluar el objetivo de ejecución.

Para esto, es muy importante el buen uso psicológico del consciente y del inconsciente para efectuar una buena ejecución. Y no tenerlos relacionados con conceptos tales como: bueno, - malo, inteligente, torpe, etc. que producen ansiedad y tensión muscular.

El consciente es el "yo" que ordena el objetivo y el - inconsciente es el "yo" que realiza la acción misma.

La ciencia ha modificado la ejecución instrumental con la infiltración de la música electrónica, el metrónomo, etc. beneficiando de cierta manera el perfeccionamiento de la técnica, pero el proceso básico de aprendizaje del ser humano es siempre el mismo.

David L. Kohut dice... "La vieja definición de talento es: 99 % de transpiración y un 1 % de inspiración"... (pag. 14)

La buena ejecución musical requiere de un alto nivel de coordinación neuromuscular así como una prolongada concentración mental.

Equívocamente se creía que los errores (en términos - normales de salud), se debían a una deficiencia física en la coordinación pero realmente se debe a la incorrecta imagen mental, creados por la ansiedad, mala postura ó un impropio método de estudio por ejemplo.

Para lograr una imagen correcta se requieren bases psicológicas tales como: una buena actitud (que es la decisión - firme a seguir), el desarrollo de una imagen positiva de uno mismo y la auto estima (que es la integración de la confianza y el respeto a uno mismo).

Como por ejemplo algunos estudiantes y maestros de las escuelas de música en México llevan consigo una imagen empobrecida de sí mismos pues se han repetido a sí mismos infinidad

de veces que el nivel de ejecución en nuestro país es bajo y bajo pues se enseña ó aprende la ejecución como un círculo victioso.

Kaltz en su libro "Psico-Cybernetics" Ed. Prentice-Hall pag. 31 dice que ... "Cada uno puede cambiar lo que nosotros creemos que somos, através de lo que él llama-Imaginación Creativa- que es la habilidad de usar nuestra imaginación en una forma positiva y constructiva en oposición a la negativa y - autodestructiva. Los seres humanos siempre actúan, sienten y viven de acuerdo a lo que ellos IMAGINAN que es verdad acerca de ellos y de su medio que les rodea. La imagen de uno mismo es elemento crucial en la función psicomotriz perceptual que afecta directamente la calidad de nuestras imagenes mentales.

Existen métodos para el manejo corporal y mental que si bien es algo que hemos inhibido en la edad adulta, era un uso natural en la niñez.

Dichos métodos que ayudan mucho pueden ser la práctica del yoga ó de la meditación, recomendada por muchos psicólogos como Fromm, Kaltz, Galway y pedagogos como Susuky.

El tipo de práctica que nos concierne es la "concentrativa" que es el hecho de restringirse ó disciplinarse a un - solo punto de atención. Esto involucra una rutina de observación de uno mismo, funciones y acciones habituales, brindando reflejos condicionados de regreso a nuestro consciente.

El yoga nos proporciona el descubrir nuestro cuerpo con su centro de gravedad por ejemplo, como resultado esencial de una buena postura que permita el control eficiente de nuestro cuerpo, así como el manejo de nuestra respiración en cuanto a lo que una buena técnica se refiere.

Una ejecución a nivel psicomotriz perceptual depende - pues de: una buena concepción de uno mismo, concentración - relajada, estar alerta de la retroalimentación corporal y una postura correcta.

La percepción musical está directamente relacionada con la concepción musical. Esto explica el porqué dos gentes no necesariamente interpretan la música exactamente de la misma manera. Nuestras experiencias pasadas afectan la calidad y - la expresividad de nuestra ejecución musical, para lo cual el CANTO es de vital importancia. Creo que todo aquel que se diga músico debe ser antes que nada instrumentista, siendo el instrumento musical más natural en el ser humano su propia voz, que es el que está más unido a su oído musical y el medio más lógico y natural para la reproducción de conceptos musicales.

Qué mejor vehículo para el desarrollo de la musicalidad, qué instrumento puede ser más expresivo que uno mismo.

La habilidad de cantar una frase musical correctamente antes de tocarla es crítico, pues una ejecución no puede reproducirse hasta que su concepción es clara en su oído musical. (claro ejemplo de la retroalimentación corporal).

Por último, una buena postura es necesaria para lograr - buena coordinación neuromuscular que significa poner en tensión solo aquellos músculos que estén involucrados en la acción requerida en ella, los cuales perjudican la digitación, respiración y producción tonal.

La buena postura consiste en: mantener el cuerpo en forma vertical con el cuello y la cabeza en línea recta con la espina dorsal y los pies un poco separados para tener un buen balance y libertad corporal.

Para abordar una obra me parece muy importante el buen uso del método: síntesis-análisis-síntesis.

La primera etapa tiene que ver con el desarrollo de la lectura a primera vista y la idea global del contexto musical, seguida por el análisis de sus partes en particular atención donde interviene el proceso de aprendizaje natural (observación, imitación y práctica a base de repeticiones objetivas que involucren aspectos tales como:

- 1.- coherencia rítmica
- 2.- notas correctas
- 3.- calidad sonora y entonación
- 4.- articulación
- 5.- precisión
- 6.- interpretación
- 7.- dinámica
- 8.- balance y ensamble, etc.

para por último regresar a la ejecución global confiando en el buen estudio y la confianza psicológica en uno mismo, permitiendo expresarse con libertad y respeto.

Recomiendo que se ordene el material de estudio de tal manera que el tiempo que se invierte en él esté organizado - para aprovecharlo mejor de la siguiente manera: (por objetivos a cumplir) habilidad motriz, memorización, calidad del sonido, análisis estructural ó armónico y reforzamiento, etc. pudiendo intercambiarse el orden en grados de importancia ó de avance personal.

CONCLUSIONES.

El motivo de mi tesis ha sido el mostrar las posibilidades del clarinete, vistas desde diferentes ángulos, como si se tratase de un diamante observado a través de sus diferentes facetas. Tanto históricamente, acústicamente, como de construcción y versatilidad de ensamble con diferentes grupos instrumentales desde su surgimiento a la fecha.

Es un trabajo que me ha servido mucho y que quiero hacer partícipe a mis compañeros estudiantes de música.

Acústicamente aprendí que: el sonido es generado por una fuente de energía que vibra y se transmite en forma de ondas a través de un medio acústico. Las ondas regulares son tonos, las ondas irregulares son ruidos. Las ondas sonoras presentan fenómenos de resonancia, reverberación, ondas permanentes, golpes y tonos diferenciales. Los sonidos pueden ser reflejados, refractados ó absorbidos por otros medios. Los tonos pueden descomponerse armónicamente en una fundamental y sus armónicos. La ley acústica de Ohm anuncia que el cerebro ó el oído, ó ambos, llevan a cabo esta descomposición. La frecuencia del sonido se indica en Hertz (Hz). La intensidad del sonido se indica en decibeles (dB). El oído externo amplifica el estímulo sonoro por medio de resonancias naturales, el oído interno traduce la energía mecánica recibida en impulsos nerviosos que se transmiten a lo largo del nervio auditivo. La sonoridad se mide en sonos y juntas la altura y la sonoridad dependen de la frecuencia y la intensidad del estímulo. La agudeza auditiva es función de la frecuencia, y se representa gráficamente como un audiograma. En condiciones adecuadas, un tono puede enmascarar ó suprimir a otro.

Todo esto es de gran interés para tener una clara imagen mental de lo que ocurre en el momento de la ejecución, así como el manejo de la respiración y la investigación de los datos generales acerca del instrumento que me permitieron familiarizarme ó compenetrarme más con él.

El comprobar que mi investigación acerca de los estilos musicales es satisfactoria al apoyarme en hechos ciertos y comprobables que me ayudaron a interpretar las obras de los compositores de acuerdo a su idea creativa y poderla recrear lo más fielmente posible.

La investigación de términos y acepciones que se modifican ó cambian a través del tiempo me ayudó a unificar criterios en términos históricos y por último la aplicación de una metodología razonable, el aclarar mis dudas y darme confianza en mis esfuerzos.

Mi intención ha sido pues el mostrar las diversas posibilidades que tiene el clarinete que gracias a su gran extensión de registro y cálido timbre, es un magnífico elemento para destacar como solista, en ensamble con otros instrumentos tanto de aliento, cuerda ó teclado, fungiendo como voz melódica de tenor, en el caso del clarinete en sí bemol ó la.

Otros clarinetes de la gran familia en diversas texturas están siendo explorados ó retomados en la composición moderna, pero siendo los arriba mencionados los más usuales dentro de la literatura musical tradicional.

Escogí las obras que a mi parecer son las más representativas de estas posibilidades, tanto en estilo, forma y tipo de conjunto instrumental, tomando también en cuenta mi identificación y madurez personal.

Sé de antemano que hay otros compositores que también son muy importantes como Weber y Brahms que deben formar parte del repertorio de todo clarinetista, los cuales incluiré en futuros conciertos que me identifiquen en madurez emocional, intelectual, técnica y artística, estando dispuesto también a seguir dando a conocer la versatilidad del instrumento en diversos géneros musicales.

Pienso que todo instrumentista debe tener la obligación de elevar su rango de mero atrilista ó lector de notas, tan comúnmente señalado, a músico artista consciente de su valiosa aportación como intérprete y tan importante como la del - compositor en su calidad de recreador.

La manera de lograrlo, es informándose lo más posible - de todo lo referente a las obras de los programas de concierto que va a ejecutar, extendiéndose en la medida de sus posibilidades y con objetivos claros para integrar "conocimiento y habilidad".

Así como leer, asistir a eventos culturales y participar en actividades en las que el canto y coordinación motriz perceptual lo familiaricen con su cuerpo, principal instrumento productor; estudiar los estilos y forma de expresarlos lo más fielmente posible dentro de su momento histórico, sin olvidar la constante renovación de su técnica.

Por último, haciendo alusión a un gran escritor y poeta que admiro, en uno de sus pensamientos dice:

"Si tienes vocación para escribir, debe haber en tí, sapiencia, arte y fantasía; el saber la música de las palabras, el arte de la sencillez y la magia de amar a tu lector".

...más creo que todo músico debiera interpretarlo así:

"Si tienes vocación para hacer música, debe haber en tí sapiencia, arte y fantasía; el saber el lenguaje de la música, el arte de la sencillez y la magia de amar a tu escucha".

Gibrón Jaill Gibrón.

BIBLIOGRAFIA

B I B L I O G R A F I A

- BRYMER. Jack, "CLARINET". Yehudi Menuhin Music Guides.
Ed. Macdonald & Jane's. London, 1979.
- CALPE. DICCIONARIO ENCICLOPEDICO.
Ed. Espasa-Calpe, Argentina, 1940.
- COHEN. Joseph, "SENSACION Y PERCEPCION AUDITIVA DE LOS
SENTIDOS MENORES". Temas de Psicologia, Vol. II
Ed. Trillas, Mexico.
- PLENING. William, "ARTE, MUSICA E IDEAS".
Ed. Interamericana, Mex. 1971.
- GROVE. THE NEW DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS.
Ed. Stanley Sadie, London.
- HULL. Arthur Eaglefield, "MUSIC CLASICAL, ROMANTIC
AND MODERN".
Ed. J.M. Dent & Sons Ltd., N.Y.
- KING. Hyatt, "MOZART CHAMBER MUSIC".
Ed. British Broadcasting Co., London.
- KOHUT. Daniel, "MUSICAL PERFORMANCE: LEARNING THEORY -
AND PEDAGOGY".
Ed. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J.
- MANSION. Kadeleine, "EL ESTUDIO DEL CANTO".
Ed. Ricordi, Argentina.
- OXFORD. DICCIONARIO ENCICLOPEDICO DE LA MUSICA.
Ed. Scholes. Vol. I y II.
- OXFORD. LIVING ANATOMY (ANATOMIA).
6th. Ed. Faber & Faber, Ltd., London, and Oxford
University Press, N.Y.
- REGIDOR. Arribas, Ramón, "EL APARATO DE FONACION".
Ed. Ricordi, Argentina.
- REGIDOR. Arribas, Ramón, "TEMAS DEL CANTO".
Ed. Ricordi, Argentina.
- WEISBERG. Arthur, "THE ART OF WIND PLAYING".
Ed. Schirmer Books, N.Y. USA
- WHITE. Harvey E., "FISICA MODERNA UNIVERSITARIA".
Ed. Uthea, Mex.
- VELAZQUEZ Spanish & English Dictionary.
Ed. Jilcox & Pollett Co. N.Y. 1947.