UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Música

TESIS

Organología del Clarinete. Correlación con la interpretación de un repertorio específico.

PARA OBTENER EL TÍTULO DE

Licenciatura en Música - Instrumentista Clarinete

P R E S E N T A:

Mariana Lima Loera

Asesora:

Dra. Yael Bitrán Goren

CD. MX. 2023

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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 esta 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.

Agradecimientos

Mi agradecimiento a mis padres y hermana quienes han sido el pilar más importante en mi vida.
Agradezco a la Dra. Yael Bitrán Goren por sus enseñanzas y sobretodo por ser mi fuente de inspiración como mujer investigadora musical.
Agradezco a cada uno de los profesores que han sido parte de mi formación musical, profesional y artística.
Mi agradecimiento a la Facultad de Música de la UNAM por todas las oportunidades académicas que me fueron otorgadas.

Índice general

Introducción **5**

Justificación **9**

Resumen **11**

1. Antecedentes del clarinete **15**
1.1. Organología del clarinete 15
1.2. Materiales y accesorios del clarinete 21

2. Organología del clarinete en la época de Wolfgang Amadeus Mozart **29**
2.1. El clarinete en el periodo clásico 29
2.2. Theodor Lotz 33
2.3. Wolfgang Amadeus Mozart y su relación con el clarinete . . . 37

3. Organología del clarinete en la época de Johannes Brahms **49**
3.1. El clarinete en el periodo romántico 49
3.2. Johannes Brahms y su relación con el clarinete 64

4. Organología del clarinete en la época de Claude Debussy **73**
4.1. El clarinete en el periodo moderno 73
4.2. Claude Debussy y su relación con el clarinete 79

Conclusiones **85**

Introducción

El arte es una ventana que nos permite vislumbrar el desarrollo de la humanidad, su curiosidad y su capacidad de creación. En términos generales, la creación de una obra musical se correlaciona con las innovaciones estructurales, físicas y mecánicas de un instrumento aunado a un medio social, histórico, geográfico en el que se desarrolla, por ello es tan importante contextualizar y analizar las condiciones en que emerge una nueva composición.

Según la Real Academia Española, un instrumento musical es un "objeto compuesto de una o varias piezas dispuestas de modo que sirva para producir sonidos musicales".[1] En este sentido, antes de estudiar al clarinete es necesario mencionar a sus antecesores, desde el instrumento egipico de viento *memet* que utilizaba una especie de caña, hasta el *chalumeau* con el cuál compartía algunas características importantes como el uso de caña simple, la forma, los agujeros y llaves para conseguir distintas afinaciones.

La primera documentación de la que se tiene registro del clarinete aparece en 1710 y su invención se le atribuye tradicionalmente a Johann Christoph Denner (1655 - 1707). El estudio del instrumento va más allá de estas referencias históricas, ya que para llegar a la creación y catalogación del clarinete como un instrumento consolidado tuvo que pasar por un proceso de innovaciones, cambios, pruebas y modificaciones por parte de los constructores y en algunas ocasiones por las ideas de compositores e instrumentistas.

El estudio organológico[2][3] del instrumento nos brinda datos sobre los materiales, mecanismos e innovaciones, empleadas en el proceso de construcción y mejora del instrumento. A su vez, la organología estudia los instrumen-

[1] Susan T. Sommer et al. (1981). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Vol.9, p.237.

[2] La organología es "el estudio de los instrumentos musicales de acuerdo a su historia y función social, diseño, construcción y relación con la interpretación".

[3] Ibid

tos musicales desde una perspectiva histórica que aporta un contexto, datos biográficos y relaciones artísticas y sociales, ampliando el conocimiento sobre su desarrollo. De acuerdo a los ejemplares hallados y estudiados, se demuestra que los diámetros de la cámara de los clarinetes variaba de acuerdo a la región en donde eran construídos, así como el número de llaves, materiales, sistema mecánico e incluso la técnica para tocarlos.

Estos cambios físicos repercutían principalmente en la sonoridad, registro y rangos dinámicos del instrumento, además del desarrollo de la técnica aplicada a un modelo específico de clarinete. En respuesta a estas innovaciones, la función musical del clarinete también cambió: de ser utilizado principalmente en grupos de música para exterior se convirtió en uno de los instrumentos de viento madera más utilizados en orquesta, grupos de cámara y como solista.

Los constructores son figuras importantes en el desarrollo del clarinete, gracias a su oficio el instrumento tiene un mecanismo práctico y cómodo para el ejecutante y una afinación estable. Estas características del instrumento proveyeron a los compositores e intérpretes un instrumento útil para la creación e interpretación de nueva música.

Alemania, Francia, Bélgica, Reino Unido e Italia, fueron los países con una tradición importante en la construcción de clarinetes desde el siglo XVII. J. C. Denner, Theodor Lotz (1746 - 1792), Iwan Müller (1786 - 1854), Hyacinthe Klosé (1808 - 1880) y Carl Baermann (1810 - 1885), son algunos de los constructores más reconocidos, sin embargo, hay muchos otros que en mayor o menor medida aportaron a crear el instrumento que conocemos hoy en día.

La relación entre constructores, instrumentistas y compositores se ha transformado de acuerdo a cada época, se observa que durante el siglo XVIII las relaciones entre ellos era estrecha, mientras que en el siglo XX esa interacción se transformó debido a agentes y factores propios de cada periodo. Las obras seleccionadas: Concierto para clarinete y orquesta K 622 escrito por Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791), y la Sonata No.2 Op.120 compuesta por Johannes Brahms (1833 - 1897), demuestran el intercambio de información e ideas entre intérpretes, constructores y compositores.

En esta investigación busco dar argumentos sobre cómo cada compositor de las obras seleccionadas pudo conocer, interesarse y crear composiciones para un clarinete totalmente nuevo en el siglo XVIII, con múltiples innovaciones en el siglo XIX y un instrumento consolidado en el siglo XX. La organología del clarinete y su relación con los recursos compositivos utilizados en obras escritas por compositores de diferentes épocas es un tema interesante para la interpretación del repertorio clarinetístico. Es una herramienta para la interpretación de una obra específica, ya que aunado al análisis de la obra nos aporta datos sobre la región, tipo de construcción y cualidades del instrumento de la época. Desde esta perspectiva, se revela una forma de

interpretación menos intuitiva y más informada y apegada a los recursos y características de la época.

El clarinetista e investigador Colin Lawson (1949 -) menciona en su libro *The Early Clarinet*: "en cuanto al diseño del clarinete, es evidentemente natural continuar en la búsqueda de un mejor instrumento".[4] Desde la época en que W. A. Mozart interactuó de forma directa con T. Lotz y A. Stadler se observa la necesidad e interés por construir un instrumento más afinado, con más recursos mecánicos que permitieran desarrollar interpretaciones más ágiles, con un registro más amplio y mayor rango dinámico, resultado de ello T. Lotz construyó diferentes tipos de *corni di bassetto* y clarinetes sopranos.

Posteriormente, la búsqueda de un instrumento con mejores características sonoras continuó, entre los constructores más destacados se encuentra I. Müller y su clarinete *omnitonal*, así como C. Baermann y su novedoso mecanismo, implementando más llaves para hacer más cómodas y ágiles las digitaciones. J. Brahms escuchó estos clarinetes y con esas cualidades sonoras compuso sus obras de música de cámara para el instrumento.

En el siglo XX el clarinete ya era un instrumento desarrollado con características que conservan los modelos actuales. C. Debussy escuchó un modelo de clarinete más afinado, más homogéneo en sus registros y con mayor rango dinámico debido a sus medidas, materiales y tipo de construcción. Los modelos de clarinetes actuales conservan el mecanismo de los instrumentos construídos en el siglo XX, con algunas modificaciones para generar mayor comodidad, estabilidad y agilidad en las interpretaciones, éstas características han sido aprovechadas por los compositores contemporáneos.

Un instrumento musical puede ser objeto de estudio para diferentes ámbitos académicos, entre ellos el organológico, el histórico y el interprétativo. En esta investigación se tomaron datos sobre los constuctores y evolución del instrumento para generar un acercamiento interpretativo más informado del repertorio seleccionado.

[4]Lawson, C. (2000). *The Early Clarinet A Practical Guide*. United Kingdom:Cambridge University Press.

Justificación

El estudio organológico del instrumento nos permite conocer sus características físicas y mecánicas, además de proveernos de datos sobre su contexto histórico. Los intérpretes pueden discernir esta información para tomar las decisiones menos intuitivas y con más recursos musicales y estilísticos de un repertorio específico.

Esta investigación es importante para conocer la evolución física del instrumento pero también para adentrarnos al contexto en el que éste se desarrolló y cómo influyó en el repertorio. La aproximación al repertorio musical no será la misma si se conocen los recursos compositivos del momento y las funciones musicales y sociales del clarinete; así como sus características morfológicas. La interpretación y la investigación desde mi punto de vista, deben estar intrínsecamente relacionadas para lograr reinterpretar el estilo y discurso musical y lograr una propuesta propia, reforzando la interpretación consciente.

Por ejemplo, el clarinete en la época de W. A. Mozart difería en gran parte al modelo de clarinete que conoció J. Brahms y mucho más al modelo que conoció C. Debussy. El mecanismo, los materiales, la cámara acústica, las boquillas y abrazaderas de cada uno de los modelos que se han estudiado diferían entre sí, por lo que la concepción de las obras y la utilización del instrumento en las composiciones también pudieron tener un planteamiento distinto por parte de los compositores. Sin embargo, para cada uno de estos compositores, el clarinete llegó a convertirse en uno de los instrumentos favoritos, utilizándolo en sus trabajos orquestales, obras solistas y música de cámara.

Un aspecto relevante para la realización de esta investigación será analizar la relación que había entre instrumentistas virtuosos, compositores y algunos constructores, específicamente entre W. A. Mozart - A. Stadler- T. Lotz, J. Brahms - R. Mühlfeld, y Claude Debussy - Prosper Mimart (1859 - 1928).

Resumen

Conocer la organología del clarinete nos permite aproximarnos al instrumento y a la interpretación desde una perspectiva más informada sobre él, también resalta los recursos compositivos de una época y de un estilo, todo esto en conjunto nos sitúa en la actualidad para proponer e innovar en la interpretación del instrumento.

Se seleccionaron tres períodos históricos, el clásico, el romántico y el moderno, para hacer notar las diferencias entre cada instrumento y resaltar los recursos compositivos y estilísticos. El clarinete en la época de W. A. Mozart, comenzaba a ser conocido como un instrumento orquestal, sin embargo su desarrollo aún era muy limitado, se podían encontrar clarinetes de diferentes tamaños, diferentes materiales utilizados para su construcción y un mecanismo (llaves) poco desarrollado. El aporte para la evolución del instrumento del clarinetista, compositor y constructor de instrumentos T. Lotz es uno de los temas que se explorarán y que nos ayudarán a comprender el instrumento en ese periodo. El concierto para clarinete y orquesta K 622 es una de las obras icónicas para el repertorio clarinetístico, alrededor de ella existen diversos estudios y hallazgos sobre la organología del instrumento de la época ya que la obra fue escrita para *corno di bassetto* en A, se halló un manuscrito para *corno di bassetto* en G y actualmente la versión más conocida es interpretada para clarinete en A. Es una obra que además de ser un legado artístico invaluable tiene una gran riqueza histórica que permite abordarla desde diferentes perspectivas en el ámbito de la investigación.

El siglo XIX se caracterizó por ser el periodo en que más modificaciones tuvo el instrumento. El mecanismo diseñado por C. Baermann permitió la construcción de un clarinete más estable, se le agregaron llaves a cada lado permitiendo la facilitación y comodidad de las digitaciones y con ello la agilidad en las interpretaciones, a diferencia de los diseños anteriores. J. Brahms compuso música de cámara para clarinete una vez escuchada la interpretación

de R. Mühlfeld tocando clarinetes con el diseño de C. Baermann.

El clarinete en la época de C. Debussy, tuvo un desarrollo extraordinario, por primera vez se tuvo el concepto de crear instrumentos en serie, lo que permitió homogeneizar y estandarizar de cierta forma los materiales, medidas y construcción del clarinete debido en gran parte al desarrollo tecnológico vivido en la época.

La obra *Première Rhapsodie* para clarinete nos muestra los diferentes recursos que el clarinete moderno es capaz de realizar, el rango dinámico es mucho más amplio, al controlar mejor la afinación se crean nuevos colores tímbricos, y la construcción con más llaves permite la agilidad y control técnico. A partir de esta época inicia la era del clarinete moderno.

Capítulo 1

Antecedentes del clarinete

1.1. Organología del clarinete

"Si bien quizá, al tener en nuestras manos el último modelo de clarinete sentimos poco interés por los predecesores del instrumento, consideremos que aprender acerca de su historia nos puede ayudar en la toma de decisiones interpretativas a las que nos enfrentamos diariamente".[1]

Los antecesores de los modelos de clarinetes construidos durante el siglo XVIII pueden ser rastreados hasta la tercera dinastía del Antiguo Reino de Egipto (2778 - 2723 a.C) si tomamos como referencia el instrumento llamado *Memet*, construído con dos tubos atados entre sí por piezas de tela y resina, cada uno de los tubos tenía de cuatro a seis orificios para los dedos y estaban separados por una caña expuesta, llamada idioglótica, esta caña es tallada y vibra dentro del mismo tubo de la caña, a diferencia de las actuales en las que la caña está separada de la boquilla. Existen dos tipos de cañas idioglóticas, cuando la construcción de la caña está hacia abajo se llama *downward*, y cuando está hacia arriba se llama *upward* como se muestra en la Figura 1.1 [2]

Esta caña simple es la conexión entre el instrumento llamado *memet* y el clarinete como lo conocemos hoy en día.

Una variedad de instrumentos han sido nombrados en la literatura francesa desde el siglo XII con nombres similares, estos incluyen: *chalumeau, chale-*

[1] Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet.* Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.1.

[2] Rice, A. (1992). *The Baroque Clarinet.* Oxford University Press, USA, p.2.

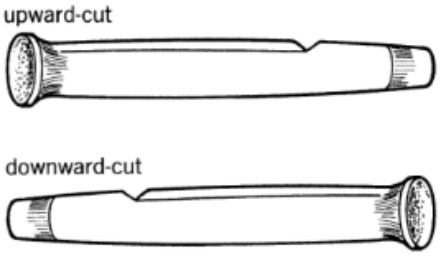

Figura 1.1: Cañas Idioglóticas

meau, chaleumiau, chalemel, canameau, cannebaux, canimeaus, chalemiaus, chalemelle, chalemele, chalemie, chalemye, chalemise, chalemine, canamelle, kalemele, qualemele y *schalmaye.* [3]

La raíz común de estos nombres son: en latín *calamum* y del griego *kalamon* o *kalamos*, de los cuales todos significan "caña- tubo". Estas raíces son interesantes para nosotros ya que claramente presagiaban el nombre del instrumento *chalumeau*, instrumento que comparte características con el clarinete.

El clarinete, a diferencia del fagot y el oboe, es un instrumento más de invención que de evolución, el único antecedente directo que se conoce es el *chalumeau*, un instrumento de viento de caña simple con agujeros en diferentes alturas del cuerpo para dar distintos tonos, algunos sin llaves y otros con una, dos o hasta siete. Una de las similitudes entre el *chalumeau* y el clarinete es la familia extensa que se creó para dar diferentes tonos, alturas y timbres.

Por ejemplo, en el tratado musical *Harmonie Universelle* (1636), Marin Mersenne (1588 - 1648) describió diferentes instrumentos de caña simple como *chalumeaux*. Fueron ilustrados cuatro tipos de *chalumeau*, como se muestra en la Figura 1.2 [4]

El primero, visto de izquierda a derecha es un tubo de sauce abierto por ambos lados, el segundo es una flauta sin ningún orificio para los dedos, el tercer y quinto instrumento tienen cañas idioglóticas hechas de tallo de trigo, el primero de ellos está abierto en la parte media del instrumento, éste tiene dos orificios para digitar mientras que el segundo ejemplar tiene tres orificios en la parte inferior del instrumento.

Estos dos últimos instrumentos muestran una construcción más sofistica-

[3] Rice, A. (1992). *The Baroque Clarinet.* Oxford University Press, USA, p.2.
[4] Ibid.

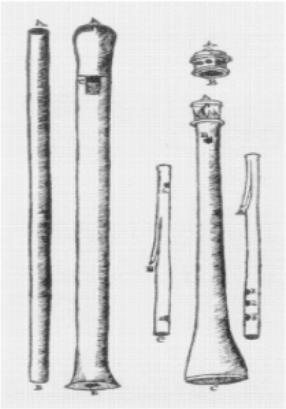

Figura 1.2: Tipos de *Chalumeaux*

da que seguramente sirvieron para el desarrollo posterior en la construcción de otros ejemplares de *chalumeau*.

Las diferencias más evidentes entre el clarinete y el *chalumeau* es la construcción, la boquilla del último era más pequeña y estaba unida al barrilete, la campana era más larga, y la llave de atrás del instrumento estaba colocada más arriba, lo que producía un sonido distinto.

Una teoría es que las digitaciones entre la flauta dulce y el *chalumeau* son similares, pudiendo derivar de esta última el *chalumeau*, pero con un registro de una octava más grave debido al tubo cilíndrico cerrado. La necesidad de desarrollar el mecanismo del instrumento surgió debido a que muchos tonos y semitonos solo podían ser obtenidos con digitaciones incómodas, cruzamiento de dedos y distancias tan largas casi imposibles de alcanzar.

La invención del primer clarinete se le atribuye tradicionalmente a Johann Christoph Denner, quien nació en Leipzig y posteriormente se mudó a Nuremberg en donde creó una gran fortuna debido a su oficio como constructor de instrumentos de viento madera. Fue considerado uno de los mejores constructores de instrumentos de Europa entre ellos, oboes, flautas y *chalumeaux*, gracias a la evidencia de diferentes documentos se sabe que J. C. Denner construyó diferentes tamaños de *chalumeaux*. De estos aún sobreviven sesenta ejemplares hasta nuestros días, que llevan su sello. Es importante mencionar que existían constructores de instrumentos en diferentes regiones de Occidente, sin embargo él es considerado como el primer constructor del clarinete.

Posteriormente su hijo Jacob Denner (1681 - 1735) continuaría con la construcción y mejoramiento del clarinete. Jacob trabajó para la corte de los Medici en Florencia en la primavera de 1708, y ahí entregó instrumentos

hechos por él, incluyendo algunos clarinetes. Era una práctica normal para la época que tanto constructores como instrumentistas aprendieran a construir o tocar distintos instrumentos, en el caso de J. Denner también fue considerado un gran oboísta.[5]

Otros constructores de instrumentos, de *chalumeaux* son: Christian Schlegel (1667 - 1746), se sabe de la posibilidad de que su padre también fuera constructor de instrumentos, Matthias Rockobaur (1708 – 1775), Jakob Baur (1743 – 1797), Friedrich Lempp (1723 – 1796) y Mathias Urban Thurner (1714 – 1786).

Theodor Lotz fue un constructor de gran relevancia, quien desafortunadamente no ha sido incluido como uno de los innovadores y constructores más importantes de clarinetes e instrumentos de doble caña. Revisaremos los aportes sustanciales que realizó durante su vida.

Como se ha mencionado haciendo referencia al trabajo de T. Lotz y de muchos otros constructores e intérpretes, en esta época no se especializaban en la construcción de un instrumento en específico, en muchos casos se construían también instrumentos de doble caña y caña simple, incluso algunos instrumentos de cuerda.

Se debe considerar que cualquier tipo de invención se da en relación a una línea de tiempo, en la cual cada evento está ligado a otro. Es decir, la invención del clarinete no se dio de la noche a la mañana, antes de él existieron instrumentos, estudios organológicos y acústicos propios del oficio de construcción que dieron paso a la creación de un nuevo instrumento llamado clarinete.

La primera documentación de la que se tiene registro acerca del clarinete, aparece en 1710, el Duque de Gronsfeld ordenó la construcción de *chalumeaux* además de dos clarinetes a J. Denner. Esta es la primera referencia conocida al clarinete. [6]

A su vez, la primera tabla de digitaciones publicada de la que se tiene evidencia fue publicada en 1732 en J.F.B.C Majer's Museum Musicum.Esta tabla fue diseñada para un clarinete con dos llaves, actualmente en algunas referencias son llamados *clarinetes barrocos*, nombrados así por la época en que fueron diseñados y construídos.

Existen algunas tablas de digitación publicadas entre 1732 a 1816, entre ellas dos tablas para clarinetes de dos llaves, dos tablas para clarinetes de tres llaves, cinco tablas para clarinetes de cuatro llaves, dieciocho tablas para clarinetes de cinco llaves y una tabla para clarinete de siete llaves.

[5] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Segunda edición, Volumen 7, p.217.

[6] Lawson, C. (2014). *Mozart concierto para clarinete.* Colombia: Universidad de la Cuenca, p.14.

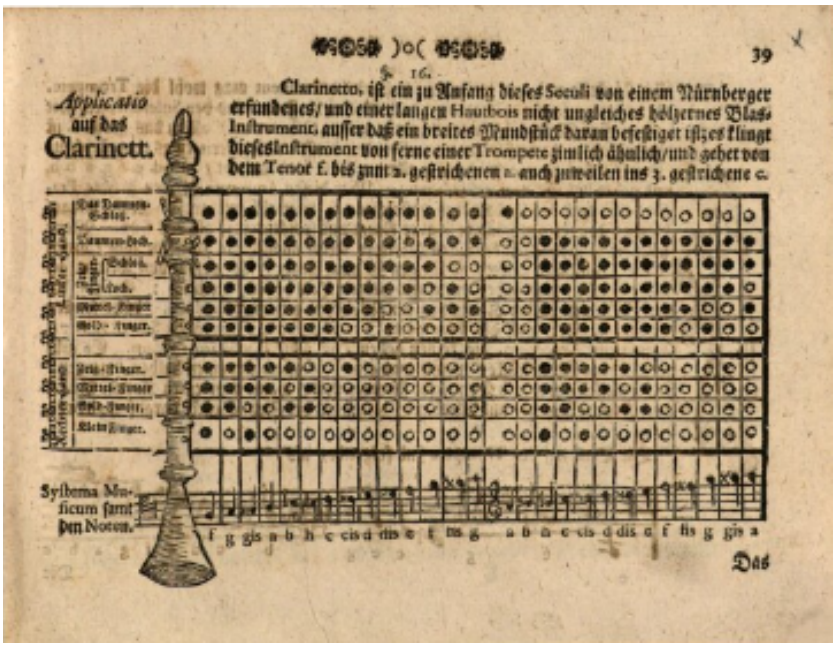

Figura 1.3: Tabla de digitaciones

A pesar de que las tablas de digitación principalmente estaban dirigidas a clarinetistas principiantes, algunos métodos como: *Méthode de Clarinette*[7] de Xavier Lefèvre muestran comentarios más detallados sobre digitaciones en un clarinete de trece llaves. Este método ha sido muy importante en el estudio organológico del clarinete ya que brinda un panorama detallado de la técnica y recursos musicales que ofrecía el clarinete de esa época. Figura 1.4[8]

Conforme los compositores conocían al instrumento y su repertorio fue ampliándose, la necesidad de mejorar el mecanismo de llaves y afinación se tornó en una actividad de búsqueda importante para los constructores e intérpretes.

En este periodo histórico, la manufactura del clarinete era completamente artesanal, desde el cuerpo del instrumento hasta la caña con que se producía el sonido. Es por esta razón que la variabilidad de los instrumentos es significativa, si bien tenían el mismo principio al ser un instrumento de madera, con una boquilla y caña simple que producía el sonido, otros elementos como la cantidad de llaves, materiales y sus disposiciones eran muy variados.

Una de las primeras descripciones del instrumento la hizo Filippo Buonanni en su tratado *Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori indicati e*

[7] Método escrito en 1802 para uso en la cátedra de clarinete en el conservatorio de París.
[8] *Méthode de Clarinette*, Imprimerie du Conservatoire de Musique, 1802.

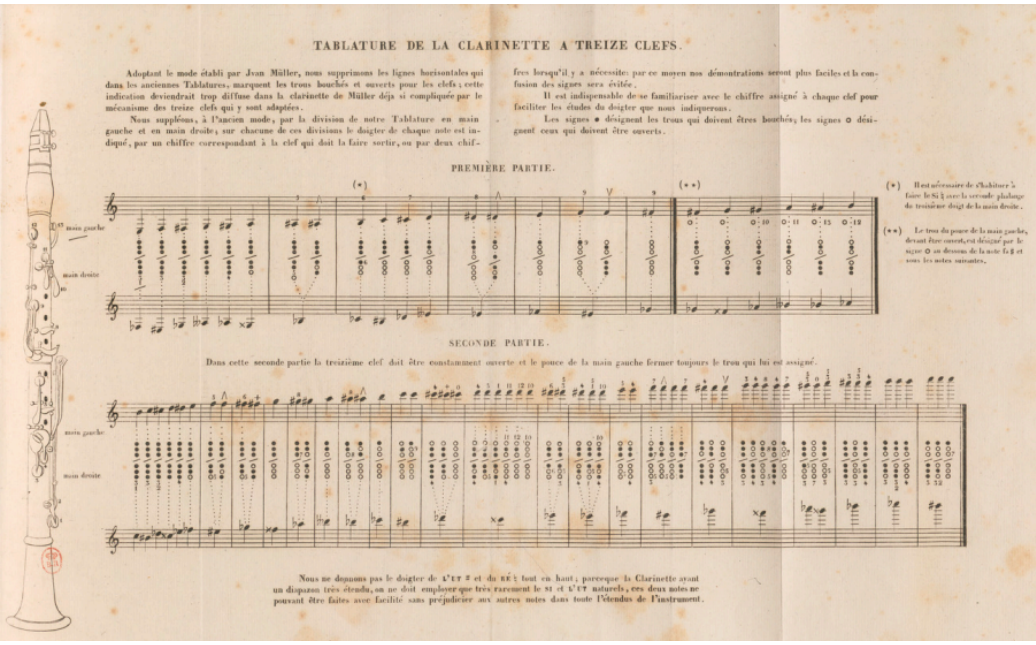

Figura 1.4: Tabla de digitaciones para clarinete de trece llaves

spiegati (Roma 1722):

"Un instrumento similar al Oboe es llamado *Clarone*[9], el cual tiene dos palmas y media de longitud y termina en una campana como de trompeta de tres pulgadas de ancho. Tiene siete orificios en el frente y uno en la parte trasera... no encontré referencia del inventor de este instrumento, una señal segura de que no proviene de la antigüedad. De hecho debe ser moderno, proveniente de las flautas. Además su sonido no es fácil de describir, tiene una calidad alta y vigorosa, que cuando se escucha puede distinguirse de una flauta, y reconocida incluso cuando se mezcla con otro instrumento musical como en una sinfonía".[10]

La llave de registro accionada con el pulgar derecho, hizo que el instrumento alcanzara un registro más alto, característica de la que carecía el *chalumeau*. La palabra clarinete hace referencia a los primeros modelos de *chalumeau* con llave de registro, ésta palabra es diminutivo de *clarino*. Los términos en francés *Clarinette* y en alemán *Klarinette* aparecieron a mitad del siglo XVIII.

Los constructores de instrumentos fueron figuras importantes para el de-

[9]La palabra italiana Clarinetto probablemente era poco común cuando Buonanni escribió el tratado.

[10]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet*. Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.20.

sarrollo artístico dentro de las cortes, por ejemplo, a finales del siglo XV en Nuremberg, los constructores pertenecientes al gremio de la corte tenían el privilegio de usar la corona imperial como parte de su sello. Esto garantizaba un gran poder y privilegio, así como clientes influyentes que permitían dar a conocer su trabajo a diferentes lugares igualmente importantes para la época.[11]

Para el desarrollo de esta investigación se debe tomar en cuenta que existen aún en la actualidad diferentes mecanismos para el clarinete, uno de ellos es el sistema *Boehm* (sistema francés) denominado así después de que Theobald Boehm (1794 - 1881) proporcionó los fundamentos teóricos de éste sistema.[12] Dicho sistema es en el que actualmente se basa la escuela de clarinete en México y en gran parte del mundo. El otro sistema que tiene gran relevancia hasta nuestros días es el sistema *Oehler* (sistema alemán) además de ser utilizado en la actualidad como fundamento de su escuela en Alemania y Austria, también es importante conocerlo ya que ha aportado a esta investigación datos organológicos relevantes.

Ambos sistemas se han mantenido en constante cambio, siempre buscando innovar y mejorar la práctica clarinetistica, en ambos casos, la búsqueda de ergonomía en el mecanismo de llaves, la experimentación en las cámaras de resonancia, las propuestas de las diferentes maderas para el cuerpo de los clarinetes y metales para las llaves, han facilitado el aprendizaje e interpretación del clarinete.

1.2. Materiales y accesorios del clarinete

"Ningún otro instrumento cuenta con tan larga y diversa familia de instrumentos como el clarinete".[13]

Los primeros clarinetes fueron construidos en la primera década del siglo XVIII, actualmente catalogados como clarinetes barrocos por la época en la que fueron diseñados. Solo existe evidencia de tres países en que fueron construídos: Alemania, Austria y República Checa, y cada uno de ellos tenía su propio gremio de constructores.

Los instrumentos de este periodo tenían diferentes colores y timbres dependiendo del registro en el que se tocasen, como señala el autor alemán

[11] Piddocke, M. (2011). *Theodor Lotz A Biographical and Organological Study.* PhD. The University of Edinburgh.

[12] Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet.* Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.4.

[13] Lawson, C. (2014). *Mozart concierto para clarinete.* Colombia: Universidad de la Cuenca, p.33.

Jacob Adlung (1699 - 1762), "Es bien sabido que el clarinete en el registro grave suena diferente al registro agudo, por lo tanto algunos lo llaman *chalumeau*".[14]

Los clarinetes de esta época tenían dos o tres llaves y eran construidos de madera con un delicado tono amarillo que con el paso del tiempo se iba oscureciendo llamada *Buxus sempervirens*, otros eran construidos de maple o ébano.

Algunos modelos de clarinetes estaban seccionados en tres partes: campana, cuerpo y boquilla, mientras que otros modelos tenían cuatro partes: campana, cuerpo inferior, cuerpo superior y boquilla, tiempo después el clarinete se seccionó en cinco partes: campana, cuerpo inferior, cuerpo superior, barrilete y boquilla, ésto ayudo en la afinación del instrumento así como en la homogeneidad de los registros, actualmente usamos este modelo de construcción.

Las dos llaves de los primeros clarinetes son la de A y la llave de registro, al tocarlas al mismo tiempo se producía B o Bb dependiendo el tipo de construcción de cada clarinete. Ambos clarinetes, los de dos y tres llaves continuaron siendo construidos hasta finales de 1760.

Los diámetros internos de los clarinetes se consideran una de las partes más importantes del instrumento ya que sus medidas influyen en la proyección del sonido. La función del tubo es permitir que atraviese el aire de forma uniforme. Los primeros clarinetes tenían un diámetro de 13mm y algunas veces estrechado en la parte inferior. En el siglo XIX el diámetro había sido incrementado en un milímetro, a mediados de este siglo medía de 14.75 a 14.85, medidas que tal vez fueron utilizadas como promedio para los diámetros modernos.[15] Una característica general de los instrumentos de esta época es que los diámetros interiores eran construídos más pequeños que en la actualidad, esto beneficiaba para alcanzar un registro más amplio dentro de sus posibilidades organológicas.

El primer constructor de clarinetes en Viena del que se tiene conocimiento fue Mathias Rockobaur[16], en la Figura 1.5[17] podemos observar las carcaterísticas de un ejemplar del clarinete barroco construído en 1750 por él. En este instrumento observamos que se introdujo una tercera llave, la de E/B. Un orificio alternativo fue provisto a cada lado del instrumento, el

[14]Lawson, C. (2000), *The Early Clarinet A Practical Guide*. United Kingdom: Cambridge University Press, p.14.

[15]Geoffrey, F. (1971). *The Clarinet. Some notes upon its history and construction*. Great Britain, p.42.

[16]Piddocke, M. (2011). *Theodor Lotz A Biographical And Organological Study*. PhD. The University of Edinburgh, p.70.

[17]Ibid.

Figura 1.5: Clarinete en C construído por M. Rockobaur

orificio no utilizado quedaba tapado, la nota que se producía es diferente en cada ejemplar con este tipo de construcción.

Debido a las diferencias inherentes entre el estilo barroco y clásico es imposible comparar los ejemplares de M. Rockobaur y T. Lotz, considerando particularmente sus diferencias de tono. Un estudio reciente realizado por E. Hoeprich menciona que el registro agudo y grave del clarinete de dos llaves diseñado por J. Denner tenía diferentes centros tonales.

La boquilla es uno de los accesorios principales del clarinete, considerado por muchos la parte esencial, la parte que dicta el color del sonido. La estructura de ésta es compleja, a lo largo del tiempo se han hecho de diferentes materiales como pasta, pero en ocasiones también es hecha de plástico, cristal, madera e incluso metal.[18]

La boquilla que se utilizaba comúnmente, tenía una amplia cámara y lo que conocemos hoy en día como barrilete no estaba separado, la parte superior de la boquilla terminaba en forma de V y contaba con dos delgados rieles en los cuales la caña vibraba. La complejidad principal de la boquilla del clarinete radica en la cámara o agujero, y en la curvatura de la superficie en donde la caña reposa.

A. Rice afirma que junto con el diámetro interior y el orificio inferior del clarinete las boquillas fueron construyéndose progresivamente más pequeñas con el fin de favorecer el registro más agudo del instrumento. Los cambios en las medidas y tipos de cortes de boquillas y cañas continúa hasta nuestros días, depende del intérprete el resultado que deseé proyectar en la interpretación de una obra.

El uso de base de cuero (lo que actualmente está recubierto de corcho) en la boquilla apareció como una característica común de algunos clarinetes y *corni di bassetto* vieneses. Tal vez tenía el propósito de reforzar, de prevenir rajaduras de la madera de la parte baja de las boquillas. Y también de facilitar el proceso de construcción. Es poco probable que la base sólo tuviera un propósito decorativo.

La región en que se hacían las boquillas también determinaban las propor-

[18]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet.* Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.25.

Figura 1.6: Detalle de sello en clarinete en Bb del contructor T. Lotz.

ciones, por ejemplo, las boquillas construidas alrededor de 1800 en Inglaterra y el norte de Alemania eran más amplias en comparación con las boquillas estrechas de Francia.

Los constructores ponían normalmente su nombre en una placa con sus apellidos o abreviaciones como firma de la construcción del instrumento, como se visualiza en la Figura 1.6[19]. Las decoraciones en los instrumentos también son rasgos que ayudan a clasificarlos dentro de un periodo o lugar. A los clarinetes se les decoraba con líneas rectas o curvas que diferenciaban al constructor, algunas otras veces se sellaban de acuerdo a la corte en la cual trabajaba.

De acuerdo a los ejemplares estudiados, la afinación de los clarinetes de la época tenía gran variabilidad, debido a su tipo de construcción, dependiendo del diámetro de la cámara de los cuerpos inferiores y superiores, las boquillas, y las campanas.

Algunos investigadores coinciden en que la afinación era dada por el órgano de la región, otros por el oboe o por la tradición del lugar. No existía una estandarización de dimensiones y materiales para la construcción del instrumento, por ende éstos estaban construídos en afinaciones de A = 415 Hz a A = 420 Hz.

Durante el siglo XVIII, la afinación del clarinete variaba de acuerdo a los lugares en los que se tocaba y regularmente seguía la afinación del oboe, ésta era una práctica común en la época, no sólo para el clarinete. Joachim Quantz (1697 - 1773) escribió en 1752: "El tono usado regularmente para afinar una orquesta siempre variaba considerablemente de acuerdo al tiempo

[19]Piddocke, M. (2011). *Theodor Lotz A Biographical And Organological Study.* PhD. The University of Edinburgh, p.118.

y lugar. El desagradable tono que prevalecía en Alemania por varios siglos era el que daban los órganos. Otros instrumentos como los violines, contrabajos, trombones, flautas, trompetas, clarinetes, etc. estaban hechos para cumplir con eso. . . ”.[20]

Otra referencia acerca de la afinación en las últimas décadas del siglo XVIII dice, se cree que la elección de la tonalidad del instrumento era trabajo del intérprete, práctica que H. Berlioz criticaba en su época.[21] Hacer conciencia de estos hechos históricos nos ayuda a abordar la música desde una perspectiva no estática, y reflexionar sobre la correlación entre las ideas estilísticas e interpretación de acuerdo al momento en que son interpretadas.

Los actuales constructores de clarinetes antiguos han descubierto que muchos clarinetes de la época estaban afinados en A = 415 Hz y A = 420 Hz, extremadamente bajo en comparación con las afinaciones utilizadas actualmente.

Para las últimas décadas del siglo XVIII, David Ross, quien tocó un clarinete del constructor M. Rockobaur, declaró: “Las observaciones personales pueden ser engañosas, pero de todos los clarinetes de tres llaves que he tocado, éste instrumento es quizás el más agradable, con un sonido dulce y redondo. La afinación es buena en ambos registros, afinado alrededor de La = 430.[22]

De los clarinetes de cuatro y cinco llaves también hay una referencia acerca de la afinación en la que se menciona que dependía de las preferencias de la región, así como de las bandas militares. Los pianos del taller vienés J. A. Stein estaban afinados en A = 421.6 Hz, pero los clarinetes contemporáneos del mismo taller los afinaban de 10 a 15 Hz más altos.[23]

Ya en 1821, Iwan Müller (1786 - 1854) en su tratado *Méthode pour la nouvelle clarinette à 13 clefs et clarinette-alto*, se queja sobre la falta de una afinación estándar en Europa, en específico en París. Los clarinetes fueron provistos de diferentes barriletes para ajustarse a diversas afinaciones, pero esta solución es de ayuda provisional ya que al ajustar algunas notas otras se ven afectadas, por lo que no es un método uniforme ni confiable de afinación.

Estas referencias nos permiten reafirmar que para la época la afinación no era estandarizada, ya que se tomaban como factores variables la región, los

[20]Rice, A. (1990). *A History Of The Clarinet To 1820.* Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International.

[21]Lawson, C. (2014). *Mozart concierto para clarinete.* Colombia: Universidad de la Cuenca, p.24.

[22]Piddocke, M.(2011). *Theodor Lotz A Biographical And Organological Study.* PhD. The University of Edinburgh, p.116.

[23]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet.* Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.93.

constructores, el material, los instrumentos, entre otros. Un tema que personalmente me parece de suma importancia conocer, ya que parece totalmente ajeno a nuestros días, en donde se ha tomado la afinación como un factor sagrado que pareciera invariable e incluso castigado si no se cumple con el canon de tocar con la afinación estándar A = 440 Hz o A = 442 Hz.

Esta estandarización se dio en 1949 con la lectura del documento: *International Standard Musical Pitch*, en este se mencionan tres puntos importantes: i) la estandarización internacional de la afinación de concierto se basó en la frecuencia de 440 ciclos por segundo para la nota A en clave de sol. ii) este valor debe ser mantenido lo más cercano posible por orquestas, coros, solistas, y en grabaciones. iii) para eliminar el alejamiento de este parámetro se elaborará un compendio de recomendaciones técnicas.

A inicios del siglo XX, los países europeos afinaban la mayoría de los instrumentos en A= 435 Hz. Por su parte, Estados Unidos, comenzó la fabricación de sus propios instrumentos afinados en A = 440 Hz. En el caso específico del clarinete, la afinación puede ser modificada cambiando el tamaño del barrilete, con este ajuste la afinación podía variar desde A = 420 Hz a A = 440 Hz.

Al clarinete de tres llaves ya existente se le agregó una llave más, en algunos casos la llave fue agregada para ser tocada con el dedo meñique derecho y así poder producir un Ab/Eb (segundo registro). En otros casos se agregó la cuarta llave del lado izquierdo y era tocada con el meñique izquierdo, de esta forma se producía un F#/C# (segundo registro). Como he descrito anteriormente, los clarinetes variaban en medidas de la cámara interna, en tamaño de los cuerpos, en diseños de boquillas, en materiales utilizados, ya que dependían de los materiales más accesibles y cercanos.

La cuarta llave fue usada de dos formas diferentes, algunos constructores agregaron la llave de Ab/Eb (segundo registro) para ser tocada con el meñique derecho, mientras que otros constructores añadieron la llave de F#/C# (segundo registro) para ser tocada con el meñique derecho. No es posible saber cuál llave fue colocada primero al clarinete. Cuando se añadieron ambas llaves simultáneamente, se dio paso al clarinete de cinco llaves, uno de los más populares. La mayoría de los clarinetistas usaron el clarinete de cinco llaves de 1770 a 1820 aproximadamente.

El clarinete de cinco llaves, por la dificultad en su digitación, estaba limitado a ser tocado en tres tonalidades mayores y tres tonalidades menores, para compensar estas limitaciones los clarinetes se construyeron en por lo menos nueve tonalidades: G, A, Bb, B C, D, Eb, E y F. Los clarinetes construídos en A, Bb, C y D, fueron los más populares porque las cualidades de su afinación eran superiores a los instrumentos construídos en las otras tonalidades. De acuerdo a F. Blasius (1758 - 1829) y X. Lefevre, alrededor

de 1800 los clarinetistas tenían que usar por lo menos dos clarinetes con los que pudieran abarcar otras tonalidades.

Existen pocos ejemplares físicos de clarinetes construídos antes del siglo XVIII, algunos de ellos de dos, tres y hasta cinco llaves, para esta época el instrumento estaba limitado en afinación, sonoridad, registro y rango dinámico. Estas características van de la mano con la poca creación de repertorio para el instrumento, en relación con siglos posteriores.

A. Rice, menciona en su libro: *The Baroque Clarinet*: "...como el clarinete era un instrumento nuevo, tomó algunos años a compositores e instrumentistas comprender las capacidades del instrumento y cómo tocarlo".[24] Algunos constructores tomaban ideas de la construcción de otros instrumentos para añadirlas al clarinete y así probar su funcionalidad, por ejemplo, C. Lawson menciona que el concepto de utilizar el pulgar derecho para extender hacia el registro grave la tesitura de un instrumento fue un recurso utilizado con anterioridad en el fagot.

Los materiales utilizados en la construcción de instrumentos como el oboe, flauta, clarinete y fagot son similares, debido a que los constructores de la época no se especializaban en la construcción de un instrumento en específico. Algunos materiales continúan empleandose en algunas piezas del clarinete, debido a la funcionalidad y tradición, tal es el caso de los muelles y agujas, elaborados de acero azul, muy similares a los actuales.[25]

[24]Rice, A. (2020), *The Baroque Clarinet and Chalumeau*, Oxford University Press, p.128.

[25]Lawson, C. (1995). *The Cambridge Companion to the Clarinet*. New York, New York.: Cambridge University Press, p.25.

Capítulo 2

Organología del clarinete en la época de Wolfgang Amadeus Mozart

2.1. El clarinete en el periodo clásico

El desarrollo del clarinete fue distinto en cada país perteneciente al continente europeo, en cada uno existían variantes en la construcción de los clarinetes y preferencias sobre las tonalidades que debían emplearse para este instrumento, los compositores de las cortes (lugares cotidianos que albergaban las artes y dictaban el gusto de la sociedad) empleaban recursos compositivos acorde a su experiencia y tradición musical, además de las diferentes funciones socio musicales que fomentaban el uso o desuso de un instrumento, así como de las formas y estilos musicales.

Conocer el ambiente social en el que se desenvolvía el gremio de constructores es de interés e importancia para comprender su función en relación al medio artístico. Después de 1800, los constructores en Viena pertenecían a gremios, a través de los cuales se regulaban todos los aspectos para un comercio apropiado. El proceso de elegibilidad de los constructores para pertenecer a estos gremios consistía en reglas estrictas, solo así los constructores podían alcanzar la categoría de *Meister* (Maestro).

Debido a lo riguroso del proceso durante éste siglo, la gran mayoría de constructores vieneses pertenecían a un grupo específico y se les denominaba Störer (artesanos no autorizados trabajando fuera del sistema de gremios,

pero su presencia era tolerada por el gobierno).[1]

El clarinete de 1760 a 1820 tenía de cuatro a cinco llaves, se le agregaron la llave de Ab y de F#. Este cambio lo proveyó de mejor afinación, resonancia y mayor facilidad técnica. La mayoría de los clarinetes del periodo Clásico estaban construídos con muelles de latón remachados en las llaves y anclados directamente al cuerpo de madera.[2]

Se consideró como un instrumento de timbre bello y de expresividad poderosa más que cualquier otro instrumento de la familia alientos madera. Esa redefinición del instrumento emulaba a la voz humana, una constante búsqueda de sonoridad apegada a la naturaleza del ser humano llevó a constructores e intérpretes al desarrollo del clarinete. Con estos cambios organológicos del instrumento, músicos virtuosos comenzaron a desarrollar una técnica instrumental más precisa, los compositores a su vez comenzaron a interesarse en escribir obras para este instrumento y comenzó a tener importancia en la música orquestal y de cámara.

C. Lawson menciona que durante el siglo XVIII el clarinete tuvo los cambios más significativos en relación a la adhesión de llaves. Estás fueron agregadas con diferentes propósitos. El primero de ellos fue la facilitación en la digitación al realizar trinos, el segundo fue la resolución de pasajes cromáticos complejos con mayor fluidez y/o mejor afinación, por último, la colocación de las nuevas llaves propició que el clarinete fuera más resonante, más audible.[3]

Cada una de estas características compartidas por C. Lawson reflejan específicamente los objetivos de los cambios organológicos en los instrumentos musicales, con cada propuesta se buscaba explorar el alcance de dicho implemento, se intentaba mejorar las condiciones para que tanto intérpretes como compositores explotaran sus recursos.

Alemania continuaba con una fuerte tradición en la construcción e innovación del sistema clarinetístico, siendo el país que producía la mayor cantidad de clarinetes. Inglaterra y Francia, también desarrollaban modelos del instrumento.

Uno de los cambios más relevantes en los modelos de esta época fue realizado en 1780 cuando la boquilla se separó del barrilete para formar partes independientes. Eric Halfpenny (1906 - 1979) demostró que en Inglaterra los constructores reparaban las puntas de las boquillas reutilizando el barrilete original.[4]

---

[1] Piddocke, M. (2011). *Theodor Lotz A Biographical And Organological Study.* PhD. The University of Edinburgh, p.67.

[2] Lawson, C. (1995). *The Cambridge Companion to the Clarinet.* New York, New York.: Cambridge University Press, p.25.

[3] Ibid.

[4] Ibid.

Estas investigaciones de las características en los métodos de construcción y reparación de instrumentos, así como de la decoración externa, el contorno de los anillos, líneas, etcétera, nos puede decir mucho más sobre la edad del instrumento, el constructor o estilo.

Existen referencias acerca del gusto e interés de compositores y público por el nuevo instrumento que poco a poco fue introducido en el repertorio, las innovaciones mecánicas en el clarinete ayudaron a su popularización. "Cuando las trompetas tocan todo suena muy fuerte, el clarinete sabe cómo colocarse..." así lo describe Johann Christoph Weigl, en *Musicalisches Theatrum* (1722).[5]

El primer trabajo para clarinete del que se tiene registro es un set de duetos anónimos, publicados por Roger, en Ámsterdam, entre 1712 y 1715, éstos desaparecieron, sin embargo se publicó una segunda edición entre 1717 y 1722, la cual aún es preservada en Bruselas.[6]

Otros compositores que comenzaron a incluir al clarinete en sus composiciones fueron Antonio Vivaldi (1678 - 1741) en su oratorio *Juditha Triumphans* (1716) incluye dos clarinetes en la pieza diecinueve, Georg Philipp Telemann (1681 – 1767) utiliza clarinetes en C y Bb en tres cantatas (1720s), George Frideric Handel (1685 - 1759) escribió para clarinete en al menos dos ocasiones, en la ópera *Tamelarno* (1744/45), y en su *Obertura* para dos clarinetes y *corno da caccia* HWV424.

Uno de los compositores que demostró un estilo muy avanzado de escritura para el clarinete en D fue Johann Melchior Molter (1696 - 1765) quien escribió seis conciertos para este instrumento. Molter escribió en el registro agudo para clarinetes C y G, lo cual era inusual; sus recursos compositivos demandaban intervalos de más de una octava, trinos, y escritura en 16vos y 32vos.[7]

En esta primera parte del desarrollo del instrumento es muy importante destacar la forma en que los compositores comenzaban a emplear el clarinete en partes esenciales armónicas dentro de la familia de los alientos. Gracias a las composiciones de las que hay registro podemos observar que el clarinete en este periodo ya se había internacionalizado, si bien en cada región podía tener características diferentes, el concepto y fin del instrumento ya era el mismo.

El desarrollo del repertorio del clarinete por ejemplo de 1750 a 1800 era

[5]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet.* Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.20.

[6]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet.* Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.31.

[7]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet.* Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.36.

utilizado mayoritariamente en bandas de música y ensambles para música en exterior, por su penetrante sonido.

La orquesta en el periodo clásico tenía las siguientes características: los integrantes de la sección de cuerdas variaba de acuerdo a las necesidades sonoras de la obra, mientras que las secciones de viento metal y madera no cambiaban, solo en algunas ocasiones la sección de maderas era doblada.[8] Otra característica importante de la práctica orquestal de la época era: "si el compositor no indicaba las articulaciones de los pasajes, la inteligencia del artista tendría que suplirlo. Si el pasaje se repetía dos veces, este tenía que ser tocado *forte* y después *piano*, o viceversa, de acuerdo al carácter de la composición. Si finalmente el pasaje es repetido más de dos veces, uno puede usar diferente articulación para agregar matiz.[9] El clarinete poco a poco formaba parte ya de la vida orquestal de los diferentes centros culturales de Mannheim, Múnich, París, Londres, Berlín y Viena.

El escritor parisino Ancelet (1712 - 1764) en su trabajo titulado: *Observations sur la musique, les musiciens, et les instruments*, publicado en 1757, se impresionó tanto por la combinación de cornos y clarinetes que declaró, "los cornos agradan todavía más que cuando acompañan a los clarinetes, instrumentos desconocidos hasta ahora en Francia, teniendo derechos en nuestros corazones y oídos que hasta ahora eran desconocidos para nosotros. ¡De qué utilidad sería para nuestros compositores el clarinete en su música!"[10]

En esta época era común reemplazar los oboes por el clarinete, tal vez por ser instrumentos melódicos y también por la popularidad y preferencia del clarinete sobre el oboe; en muchos casos el clarinete también doblaba las partes del oboe.

Para finales del siglo XVIII, el clarinete ya era utilizado en algunas obras de compositores que incluían algunas melodías, sin embargo continuaba siendo un instrumento no protagónico. Ejemplificando el punto anterior, de las 104 sinfonías escritas por J. Haydn solo en cinco incluye el clarinete: 99, 100. 101, 103 y 104, y utiliza el instrumento con cautela.[11]

Poco a poco el clarinete de cuatro y cinco llaves suplió al clarinete barroco en óperas, música de cámara y orquesta, como resultado de la popularización

[8]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet.* Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.97. Tomado de la referencia "En una carta del 11 de Abril en 1781 por W.A. Mozart, describió un concierto en donde la orquesta tenía 40 violines, 28 cuerdas graves, alientos doblados y 6 fagotes...".

[9]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet.* Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.97.

[10]Lawson, C. (2014). *Mozart concierto para clarinete.* Colombia: Universidad de la Cuenca, p.25.

[11]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet.* Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.97.

de los instrumentistas virtuosos. Esta popularización del clarinete no hubiera sido posible sin el interés de los constructores para crear un instrumento más funcional para los clarinetistas.

T. Lotz, es uno de los constructores que contribuyó en gran medida al desarrollo del clarinete en Viena. En la última década del siglo XVIII, los clarinetes de T. Lotz ya eran reconocidos en Viena, esto sugiere que sus habilidades y conocimientos en la construcción de clarinetes predominaron en el ambiente musical vienés.

2.2. Theodor Lotz

Constructor de instrumentos que vivió de 1746 a 1792, también conocido como Lots, Locz, Loz y Lutz,[12] fue una de las figuras más importantes en el medio musical durante el periodo clásico. Fue un reconocido clarinetista, compositor y constructor asociado con W. A. Mozart y A. Stadler, sin embargo a pesar de haber sido uno de los principales constructores de clarinetes, *corni di bassetto, clarinetes di bassetto*, fagotes y oboes, poco se sabe de la vida y trabajo de este importante personaje musical. Recientes investigaciones indican que su vida giró en torno al clarinete tanto como instrumentista, constructor e innovador, sin embargo algunas evidencias son ambiguas, no se han podido afirmar y otras solo han quedado como hipótesis.

En los documentos en los que es mencionado T. Lotz lo han registrado erróneamente como proveniente de Viena, sin embargo gracias a su acta de matrimonio, se sabe ahora que nació en Kirchheim, Alemania. Otro dato incorrecto acerca de su biografía es su fecha de nacimiento, gracias al mismo documento ahora conocemos que nació en 1746 y que vivió 46 años y no 44 como se había documentado anteriormente. La confusión de todos estos datos tal vez se debió a que gran parte de sus actividades registradas en cualquiera de los oficios en los que se especializó tuvieron lugar en Viena.

Aún con el panorama de información poco alentador, me parece de suma importancia conocer un poco más de aquel personaje que permitió el desarrollo del clarinete y de otros instrumentos en menor medida. Su relación con W. A. Mozart, A. Stadler y los diferentes tipos de clarinetes podrían ayudar a comprender más a fondo la evolución del mismo.

La primera aparición pública de T. Lotz como clarinetista de la que se tiene registro fue en Diciembre de 1772 en la *Tonkünstlersocietät* en Viena. Poco tiempo después, en los años 1773, 1775, los hermanos Stadler se presentaron en ese mismo lugar. Existe un registro que muestra que T. Lotz formó

[12]Rice, A. (1986) "The Clarinette d'Amour and the Basset Horn," *The Galpin Society Journal 39*, p.129.

Figura 2.1: Clarinete de cinco llaves contruído por T. Lotz.

parte de la Orquesta de Batthyány hasta 1783.[13]

Se tiene evidencia que T. Lotz en primera instancia fue intérprete y compositor y posteriormente se convirtió en constructor. Las evidencias de que T. Lotz fue un constructor de instrumentos se presentan en diferentes documentos. En 1841, Gustav Schilling consideró el trabajo de T. Lotz lo suficientemente importante para incluirlo en su enciclopedia, en ella resalta su trabajo como diseñador de *corni di Bassetto*, "... en la segunda mitad del siglo pasado el famoso constructor de instrumentos de viento de Pressburg llevó a cabo una serie de mejoras al hasta entonces muy incompleto, *corno di bassetto*... Sus clarinetes y fagotes también fueron muy apreciados, pero no tanto como sus *corni di bassetto*."[14] Para la época en que T. Lotz realizó estas innovaciones tenía aproximadamente 37 años.

Un clarinete de cinco llaves construido por T. Lotz fue fotografiado en Génova, Suiza, esta fotografía es probablemente la única disponible, en ella se puede observar el sello realizado por T. Lotz. Figura 2.1.[15]

Hay algunas evidencias someras de que T. Lotz pudo ser también un constructor de instrumentos de cuerda, sin embargo de ser esto totalmente confirmado se podría añadir que este trabajo lo hacía en segundo término. Su dedicación fue principalmente a instrumentos de viento madera, de estos hay mayor evidencia así como más pruebas y detalles de su vida en ese periodo.

La primera mención de T. Lotz como constructor está en el trabajo de Cramer en 1783.[16] Existen algunas evidencias que nos dicen que T. Lotz fue un músico de la corte de Viena. En 1785 aparece T. Lotz nuevamente como intérprete, esta vez no de clarinete, sino tocando un contrafagot cons-

[13]Piddocke, M. (2011). *Theodor Lotz A Biographical And Organological Study.* PhD. The University of Edinburgh, p.30.

[14]Piddocke, M. (2011). *Theodor Lotz A Biographical And Organological Study.* PhD. The University of Edinburgh, p.40.

[15]Piddocke, M. (2011). *Theodor Lotz A Biographical And Organological Study.* PhD. The University of Edinburgh, p.117.

[16]Piddocke, M. (2011). *Theodor Lotz A Biographical And Organological Study.* PhD. The University of Edinburgh, p.46.

truido por él mismo: "Él ha creado un Contrafagot, *Herr* Lotz ha tenido el gran honor de tocar su propio instrumento, aquí en presencia del *Kaiser*... escuchado con gran aprobación del público".[17]

Un aspecto que no debe dejarse de lado para comprender un poco más las relaciones que había entre artistas, filósofos, mecenas, aristócratas, etcétera, es la masonería. La masonería fue uno de los centros fundamentales de discusión intelectual que en el siglo XVIII tuvo su máximo desarrollo. A través del tiempo, la masonería ha sido juzgada bajo diferentes criterios, algunas veces ha sido vista con admiración y otras veces ha condenado a todos aquellos que participan y pertenecen a ella.

La masonería proveía un excelente lugar de relaciones intelectuales de las que se vieron beneficiados aquellos que pertenecían a alguna logia. Algunos músicos de la época que eran miembros de alguna logia fueron J. Haydn, W. A. Mozart, A. Stadler y T. Lotz. T. Lotz probablemente tocó el contrafagot en la obra *Maurerische Trauermusik* K 479 en la *Crowned Hope Masonic Lodge* en Viena el 7 de diciembre de 1785.[18] Lo cual podría ser una evidencia de su participación como miembro y relación con la secta.

El musicólogo austriaco Otto Erich Deutsch (1883 - 1967), encontró en los archivos estatales de Austria varias invitaciones de conciertos organizados por la logía en Viena. El 20 de Abril de 1785 a las 6:30 las logias: *"Zu den drei Adler"* y *"Zum Palmbaum"* invitaron a otras logias a un concierto en el que se presentarían los hermanos Stadler y W. A. Mozart. Después del concierto W. A. Mozart entretenía a la audiencia "con sus improvisaciones populares".[19]

Tal vez por pertenecer a ese círculo social privilegiado, los clarinetes de T. Lotz eran más caros que los de sus contemporáneos, aunado al material cuidadosamente seleccionado de la mejor calidad.

Otra importante característica del trabajo de T. Lotz como constructor es que él nunca perteneció al gremio de la corte imperial, es relevante ya que tal vez esto pudo impulsarlo a la innovación y desarrollo de los instrumentos de viento, sin las ataduras y reglas que supondría al pertenecer al gremio oficial.

Considerando la proximidad entre algunas ciudades (Würzburg, Nuremberg, Regensburg, Passau, Wels y Linz), aledañas con Viena, se puede pensar que las similitudes con instrumentos de otros lugares y de otros constructores

[17]Morrow, (2011) Concert Life, 172; Wiener Zeitung, 7th September, (1785), 2109. En Piddocke, M. *Theodor Lotz A Biographical And Organological Study*, PhD. The University of Edinburgh, p.50.

[18]Rice, A.(1986) "The Clarinette d'Amour And The Basset Horn," *The Galpin Society Journal 39*, p.130.

[19]Nettl, P. (1970). *Mozart and Masonry.* New York: Da capo press, p.18.

eran muy probables. La carrera de T. Lotz es una evidencia del flujo artístico entre diferentes lugares. Sin embargo, esto mismo dificulta saber con certeza la procedencia de algunas evidencias musicales, sobre todo cuando existen pocos clarinetes físicos de edades muy tempranas.

Un hallazgo que hace evidente el intercambio de información entre diferentes regiones, lo podemos observar en los clarinetes de T. Lotz. El agrandar el diámetro del agujero de la cámara del cuerpo del instrumento fue originalmente una mejora francesa que T. Lotz ocupó en sus construcciones. Esto sugiere que en esa época el estilo y moda francesa eran populares en tierras germanas.

Todas estas características de los instrumentos construidos por T. Lotz, así como los registros de sus actividades musicales nos hacen evidenciar que sus ideas de construcción eran influenciadas por otras que observaba en instrumentos de otras regiones.

A. Rice menciona en su libro *Del clarinete de amor al corno di bassetto* que "desde el siglo XVII en adelante la nobleza alemana copió "servilmente" a sus contemporáneos franceses... adoptando cualquier nueva tendencia a su corte".[20]

El uso de marfil no fue una característica de los clarinetes vieneses, fue más una característica de los instrumentos franceses debido a los intereses políticos que tenían con África. Como podemos notar, el contexto social es también un factor que permea en el arte de forma directa o indirectamente.

Después de haberse mudado a Viena en 1775, ya no hay referencias sobre T. Lotz de alguna reaparición como intérprete o constructor. A excepción de 1788, cuando es mencionado como el constructor del clarinete bajo de A. Stadler.[21]

El conocimiento sobre la construcción de instrumentos de viento fue compartido, aprendido o enseñado a otros constructores de la época, entre ellos, Jakob Baur (1743 - 1797), Raymound Griesbacher (1751/52 - 1818), Kaspar Tauber (1758 - 1831) alumno directo de T. Lotz y Friedrich Hamming. Algunos de ellos sucedieron el puesto de trabajo de otros, lo que lleva a una línea de pensamiento evolutivo lógico sobre la construcción de los instrumentos.

Si bien, el número de llaves en los clarinetes de T. Lotz era común para su época, la forma en que eran ensambladas fue un proceso que muchos de sus contemporáneos adquirieron y que con el tiempo fue distinguida como característica propia de los instrumentos vieneses.

Como concluye M. Piddocke, T. Lotz construyó instrumentos de mayor

[20]Rice, A. (1986). "The Clarinette d'Amour and the Basset Horn," The Galpin Society Journal 39.

[21]Lawson, C. "Basset Clarinet," 487, en Piddocke, M. (2011). *Theodor Lotz A Biographical And Organological Study. PhD.* The University of Edinburgh, p.56.

diámetro, con agujeros más grandes y ensanchó la parte inferior del instrumento en comparación con los construídos por sus contemporáneos Franz Doleisch (1748/49 – 1806) en Praga y Heinrich Grenser (1764 - 1813) en Dresden.[22] Al emplear la estructura metálica en sus diseños T. Lotz demostró inclinación no sólo por simplificar el proceso de manufactura de los clarinetes sino por hacer instrumentos más durables y prácticos.

Gracias a la investigación del trabajo de T. Lotz, a su proceso e influencia en la construcción de instrumentos sabemos que no existen factores aislados evolutivos o de desarrollo, cada uno va ligado con su anterior y con su futuro, permitiendo así una conexión intrínseca entre cada parte.

El conocimiento del contexto en el que se desempeñaban tanto constructores como instrumentistas nos permite vislumbrar un panorama considerablemente vasto de información y datos que ayudan al entendimiento de una época. Es importante contextualizar un instrumento, una obra, la vida de un compositor para de esa manera interpretar un discurso musical lo más fidedignamente posible.

2.3. Wolfgang Amadeus Mozart y su relación con el clarinete

"Ah, si tan solo tuviéramos clarinetes también. No puedes imaginar el efecto glorioso de una sinfonía con flautas, oboes y clarinetes".[23]

W. A. Mozart, es uno de los compositores más importantes de la historia musical de Occidente, ha sido estudiado por investigadores, músicos, musicólogos, organólogos, etcétera. Acotando el campo de investigación nos centraremos en W. A. Mozart y su relación e influencia en las modificaciones del *corno di bassetto*, así como en su relación con el clarinetista A. Stadler.

Una de las razones por la que algunos instrumentistas quisieran acercarse a tocar el *corno di bassetto* es por la oportunidad de tocar el repertorio tal y como fue concebido por W. A. Mozart. Entre estas composiciones están, el *Requiem* K 626 o la Serenata para trece instrumentos K 361, así como su obra más importante actualmente para el repertorio clarinetístico el Concierto para clarinete y orquesta K 622.

El clarinete y el *corno di bassetto* eran instrumentos relativamente nuevos y poco conocidos, es probable que por este motivo eran poco utilizados por

[22]Piddocke, M. (2011). *Theodor Lotz A Biographical And Organological Study.* PhD. The University of Edinburgh, p.152.

[23]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet.* Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.100.

los compositores e intérpretes, la música escrita para ellos no era frecuentemente interpretada. En la época de W. A. Mozart el clarinete aún era un instrumento utilizado mayoritariamente en ensambles al exterior, ensambles de alientos y bandas. En las primeros obras, él utilizaba al instrumento como acompañante armónico, como el oboe y el corno, no como instrumento melódico.

Afortunadamente, W. A. Mozart, como visionario de su época, fue cautivado por uno de los recursos organológicos que pocos instrumentos poseían que era el registro de cuatro octavas que abarcaba *el corno di bassetto*. W. A. Mozart escribió la primera obra para *corno di bassetto* a inicios de 1781.[24]

Sin embargo, también existían características propias del instrumento que no favorecían a su popularidad y uso cotidiano, como la poco uniformidad y contraste entre el registro grave y el registro agudo, el *corno di bassetto* es, de la familia de clarinetes, el más inestable en afinación y produce con facilidad *pifias*.[25]

La evolución del *corno di bassetto* y del *clarinete di bassetto* nos permitirá comprender la relación intrínseca entre W. A. Mozart, A. Stadler y T. Lotz; gracias al enriquecimiento intelectual entre ellos hoy en día podemos tener en el acervo musical mundial el concierto para clarinete y orquesta K 622 del compositor W.A.Mozart.

W. A. Mozart escuchó por primera vez clarinetes en su natal Salzburgo, interpretados por los músicos de las bandas de música. Los instrumentistas tocaban clarinetes de dos y tres llaves.[26] Este primer acercamiento auditivo posiblemente dio a W. A. Mozart las primeras ideas para el uso del instrumento como parte de una orquesta. El tratamiento como instrumento solista lo realizó en una etapa madura de creación musical.

Los estudios organológicos sugieren que el *corno di bassetto* fue desarrollado al sur de Alemania durante la década de 1760.[27] Una cita que apoya este dato la hizo el maestro de capilla de Linz e instrumentista de *corno di bassetto* Franz Xaver Glöggl en 1812, él afirma: "El *corno di bassetto* es un instrumento muy útil el cual fue inventado en Alemania en 1760 y en 1782 fueron realizadas varias mejoras por Theodor Lotz".[28]

[24]Poulin, P. (1976) *The Basset Clarinet Of Anton Stadler And Its Music*. Master Degree. The University of Rochester Rochester, New York, p.36.

[25]Según el diccionario de la Real Academia Española es: Error, descuido, paso o dicho desacertado. Término utilizado en la academia de clarinete al producir un sonido descompuesto.

[26]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet*. Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.100.

[27]Rice, A. (1986). The Clarinette d'Amour and Basset Horn. *The Galpin Society Journal*, 39, 97, p.100. https://doi.org/10.2307/842136

[28]Rice, A. (1986). The Clarinette d'Amour and Basset Horn. *The Galpin Society Jour-*

Como aclaración a los diferentes nombres que podemos encontrar en la bibliografía del instrumento el término *corno di bassetto* es usado en lengua italiana, sin embargo durante 1770 y 1780 el término italiano era *clarinetto d'amore* y en alemán se utiliza *bassethorn*. Otros términos usados en algunas composiciones que cayeron en desuso prontamente fueron *base-tube, baisse taille, basset-corni, clareovon* o *voce clara*, entre muchos otros. Es importante mencionarlo, ya que puede ser confuso leer diferentes términos para referirse al mismo instrumento.

La primera referencia del uso del término alemán *bassethorn* aparece en 1781 en una carta de Anton y Johann Stadler a Ignatz von Beecké cuando se encontraban buscando trabajo en la orquesta de la corte de Wallerstein.[29]

"El *corno di bassetto* fue diseñado para tocarse una cuarta por debajo del C del clarinete, comúnmente afinado en F, pero algunas veces en G, D, Eb o E. Este es más grande y largo que el clarinete soprano, y en el medio del clarinete soprano y el clarinete bajo".[30] Los primeros *corni di bassetto* fueron hechos alrededor de 1760 en Alemania, afinados en F y tenían cuatro llaves (llave de pulgar, A, F/C, C).

Cramer describió al *corno di bassetto* como "... la forma del instrumento es como una media luna, al final de ella se encuentra una caja de cuatro esquinas, dentro de la cual se pueden encontrar tres canales. Del final del último canal sobresale una campana de metal. Este instrumento está hecho de madera, tiene siete agujeros de digitación y siete llaves, se toca como un clarinete, y tiene el mismo tipo de boquilla. Su rango es del G más bajo en clave de Fa, y en el registro alto al D si la afinación está en G".[31] Sin embargo, está descripción es un tanto dudosa ya que no se tiene registro de un instrumento de T. Lotz con estas características, con el tipo de ángulo que describe ni con la afinación del mismo, ya que la afinación de este instrumento era en F.

W. A. Mozart tuvo un breve acercamiento con el *chalumeau* debido a la *Musica da Cammera* de Starzer instrumentada para dos *chalumeaux* o flautas, cinco trompetas y timbales. Es posible que la relación que sostuvo posteriormente con los hermanos Stadler, así como la audición de un clarinete y *corno di bassetto* más estables motivara a W. A. Mozart a utilizar el instrumento dentro de sus obras orquestales.

---

nal, 39, 97, p.101. https://doi.org/10.2307/842136

[29]Rice, A. (1986). The Clarinette d'Amour And Basset Horn. *The Galpin Society Journal*, 39, 97, p.99. https://doi.org/10.2307/842136

[30]Rice, A. (1986). The Clarinette d'Amour And Basset Horn. *The Galpin Society Journal*, 39, 97, p.95. https://doi.org/10.2307/842136

[31]Piddocke, M. (2011). *Theodor Lotz A Biographical And Organological Study.* PhD. The University of Edinburgh, p.154.

Los conciertos para piano K 482, K 488 y K 491 se consideran importantes ya que se podría decir que W. A. Mozart reinventa la forma y la instrumentación, incluyendo a los clarinetes. Su extraordinario uso de las sección de vientos madera se evidencia al igual que el uso de los recursos del clarinete como; melodías por terceras, acordes rotos de acompañamiento empleando el registro del *chalumeau*, y lo más importante, solos de clarinete en el registro agudo para dar textura a la orquesta.[32]

De acuerdo a los estudios organológicos realizados se sabe que las partes escritas por W. A. Mozart para *corno di bassetto* eran tocadas en instrumentos construídos por T. Lotz y por Raymund Griesbacher (1751/52 – 1818) constructor austriaco. Estos instrumentos estaban construídos con ocho llaves. Se cree que el *corno di bassetto* utilizado por A. Stadler tenía llaves adicionales en la parte extendida del instrumento y posiblemente en otras partes.[33] Cada una de estas evidencias nos ayuda a comprender el funcionamiento de la estructura musical de la época, encontramos que los constructores, compositores e intérpretes tenían una relación estrecha, todos trabajaban de acuerdo a sus necesidades compositivas o de interpretación, es por este motivo que existen tantos diseños y características particulares en los instrumentos de la época. No existían los diseños en serie, lo cual permitía amplia libertad a cada constructor.

No se sabe realmente cuándo se conocieron W. A. Mozart y los hermanos Stadler, se cree que para finales de 1781,[34] sin embargo mucha de la música escrita para clarinete o *corno di bassetto* en Viena puede ser asociada con A. Stadler. Los hermanos Stadler eran conocidos por tocar clarinete, incluso en una carta escrita por A. Stadler buscando empleo en la corte de Oettigen-Wallerstein, menciona que pueden tocar clarinete y corno di bassetto. La primera aparición pública en Viena de los hermanos clarinetistas Anton y Johann Stadler fue en 1773.[35]

W. A. Mozart compuso varias obras con *corno di bassetto* en la década de 1780. El primero de ellos fue el Adagio K 410 para dos *corni di bassetto* y fagot, y el Adagio K 411 para dos clarinetes y tres *corni di bassetto*, ambos se consideran piezas contemplativas que fueron utilizadas en ceremonias masónicas.[36] Lo que hace referencia al sonido profundo y sonoro necesario

[32]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet.* Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.106.

[33]Lawson, C. (2014). *Mozart concierto para clarinete.* Colombia: Universidad de la Cuenca, p.25.

[34]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet.* Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.103.

[35]Lawson, C. (2014). *Mozart concierto para clarinete.* Colombia: Universidad de la Cuenca, p.20.

[36]Hoeprich E. (2008). *The Clarinet.* Great Britain: The Yale Musical Instrument Series,

para ocasiones solemnes. Para esta época, como se ha mencionado, los músicos en Viena eran asociados con logias masónicas. W. A. Mozart y T. Lotz pertenecían a *Zur gekrönten Hoffnung* (La Esperanza Coronada).[37]

La serenata para doce instrumentos y contrabajo K 361/370a nombrada "Gran Partita" compuesta por W. A. Mozart en 1784, fue estrenada por A. Stadler. Su interpretación fue reconocida por Johann Friedrich Schink en 1785 en su *Litterarische Fragmente*: "¡Mi agradecimiento a ti, gran virtuoso! Nunca había escuchado cómo contribuyes con tu instrumento. Nunca hubiera imaginado que un clarinete fuera capaz de imitar la voz humana tan engañosamente como fue imitada por ti. De hecho, tu instrumento tiene un tono tan suave y amoroso que nadie con corazón puede resistirse"...[38]

Para este tiempo la reputación de los hermanos A. Stadler ya era distinguida, se reconocían como intérpretes líderes de Viena. Ambos se habían convertido en miembros de la *K. K. Hofkapelle*, en donde recibían un salario anual considerable de 400 florines.[39]

Poco tiempo después A. Stadler apareció con W. A. Mozart en el estreno del Quinteto para piano y alientos (oboe, clarinete, corno y fagot) K 452, el trabajo que W. A. Mozart describió como "la mejor cosa que he escrito en toda mi vida."[40] Un dato que me parece importantísimo resaltar en este punto es que se menciona que las partes de clarinete de la música de W. A. Mozart está perfectamente adecuada para el clarinete de cinco llaves de la época.

El Trío para clarinete, viola y piano, K 498. escrito en Eb en 1786 por W. A. Mozart, fue probablemente escrito para el ya reconocido clarinetista A. Stadler.[41] Este trío ha sido tradicionalmente nombrado *Kegelstatt trio* haciendo referencia a la forma en que el motivo inicial imita el sonido de los bolos golpeando y chocando. Una teoría alternativa sugiere que esta obra fue escrita durante un juego de bolos. Escrito para una noche en la *Hausmusik*, interpretado por la hija del botánico Nikolaus Joseph von Jacquin, Franziska en el piano, W. A. Mozart en la viola y A. Stadler en el clarinete.[42]

Yale University Press, p.105.

[37]Ibid.

[38]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet.* Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.104.

[39]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet.* Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.108.

[40]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet.* Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.104.

[41]Poulin, P. (1976). *The Basset Clarinet Of Anton Stadler And Its Music.* Master Degree. The University of Rochester Rochester, New York, p.43.

[42]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet.* Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.105.

Las joyas de la corona de la obra de W. A. Mozart para clarinete fueron el Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas K 581 (1789) y el Concierto para clarinete y orquesta K 622 (1791), ambos escritos para A. Stadler. Estas composiciones fueron escritas para un tipo de clarinete especial que A. Stadler tocaba, éste tenía extensión al registro bajo, el *clarinete di bassetto* (así conocido hoy en día) afinado en F y el cual llega hasta un C registro 4.

Desafortunadamente el manuscrito está perdido, en ausencia de la partitura original la reconstrucción se ha logrado tomando como referencia el Concierto K 622, que tiene similitudes con el Quinteto. Debido a esta falta de manuscrito tradicionalmente el concierto se interpreta con clarinete sin extensión hasta C.

De hecho, el estudio del concierto para clarinete K 622 ha servido como herramienta de estudio organológico de los instrumentos de la época y de los recursos musicales utilizados por W. A. Mozart. El borrador del primer movimiento aún sobrevive, el cuál muestra dos importantes detalles en comparación a la versión final: el borrador fue escrito en G mayor, mientras que la versión final está escrita en A mayor, el borrador está escrito en para *corno di bassetto* y la versión final está escrita para clarinete.

Existe una evidencia histórica importante que revela la relación entre W. A. Mozart, A. Stadler y T. Lotz. Por primera vez se muestra en una publicidad para una Academia el 20 de febrero de 1788 del nuevo instrumento de A. Stadler: "Herr Stadler... , tocará un concierto en el clarinete bajo y en una variación de clarinete bajo, un instrumento de nueva invención y manufactura del fabricante de instrumentos de la corte T. Lotz, este instrumento tiene dos tonos más que el clarinete normal.[43] Figura 2.2[44]

W. A. Mozart conocía los recursos tímbricos que necesitaba en cada uno de sus trabajos, el *corno di bassetto* en F lo utilizó en sus óperas *La Clemenza di Tito* con el clarinete obligado del aria: *parto ma tu ben mio* y en la ópera *Le nozze di Figaro*. Después de W. A. Mozart otros compositores también utilizaron los *corni di bassetto* en sus composiciones, por ejemplo: Beethoven, Franz Danzi (1763 - 1826), ya en otro periodo Richard Strauss (1864 - 1949) escribió también en diferentes composiciones para *corno di bassetto*.

Uno de los puntos más relevantes en este periodo fue que en el siglo XIX el *corno di bassetto* se convirtió en uno de los instrumentos favoritos por los intérpretes para mostrar su virtuosismo y lo novedoso del instrumento en sus viajes y giras, además de que algunos de ellos se convirtieron en sus propios compositores. A. Stadler compuso dieciocho tríos para *cornos di*

[43]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet*. Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.114.

[44]Ibid.

Concert-Anzeige.

Morgen, Sonntags den 3ten März, wird mit hoher Erlaubniß der Kayserl. Königl. Kammermusikus, Herr Stadler, die Ehre haben, auf der von ihm erfundenen Clarinette im hiesigen Schauspielhause ein poetisches Concert zu geben, welches in folgenden Stücken bestehen wird, als:

Eine große Sinfonie von Haydn.
Ein Clarinett-Concert von Stephanye, Schüler von Salieri, gespielt von Herrn Stadler.
Eine Arie a' ll' einer concertirenden Clarinette aus der Oper: la Clemenza di Tito, von Mozart, gesungen von Herrn Arnold.
Ein Satz einer Sinfonie.
Ein Clarinett Concert von Mozart, gespielt von Herrn Stadler.
Ein Sinfonie-Satz.
Neue Variationen für die Clarinette, gesetzt und geblasen von Herrn Stadler.
Ein Sinfonie-Satz zum Schluß.

Der Anfang ist präcise um halb Sechs Uhr.

Entree-Billets sind zu den gewöhnlichen Operpreisen bey dem Logenaufseher, Herrn Rettich, und nachher am Eingange zu haben.

N. 51.

Figura 2.2: Publicidad del concierto de A. Stadler.

bassetto, Heinrick Bachofen (1768 - 1839), Alois Beerhalter (1798 - 1858), Josef Küffner (1777 - 1856), Christian Rummel (1787 - 1849) entre algunos otros.[45] Durante este periodo era común que los clarinetistas tocaran también *corni di bassetto* y su repertorio fueran tríos, en algunas ocasiones un fagotista doblaba la parte del tercer *corno di bassetto*.

Como menciona A. Rice en su libro, tres importantes sucesos ocurrieron entre 1760 y 1820: la evolución del sistema clásico de composición, la creación de un nuevo idioma orquestal, y el desarrollo de las capacidades técnicas y tonales del clarinete.

A. Stadler demostraba fácil adaptación al cambio de instrumentos, podía interpretar el clarinete y *corno di bassetto* con virtuosismo, ésta era una habilidad que pocos músicos desarrollaban, ya que como menciona Georgina Dobrée, en su texto *Basset Horn* " Uno de los errores más comunes al tocar un *corno di bassetto* es creer que se toca de la misma forma en que se toca un clarinete soprano. . . ".[46] Actualmente, cada clarinete debe tratarse como un instrumento independiente, es decir, el clarinete bajo, clarinete alto, clarinete soprano, clarinete requinto, tienen características diferentes como: dimensiones, boquillas, mecanismos, sonoridad, que necesitan de su estudio

[45]Lawson, C. (1995). *The Cambridge Companion to the Clarinet.* New York, New York.: Cambridge University Press, p.63.

[46]Lawson, C. (1995). The Cambridge Companion To The Clarinet. New York, New York.: Cambridge University Press, p.57.

particular.

Sobre la interpretación del instrumento, tal y como menciona el investigador y clarinetista C. Lawson, nunca podremos responder si las expectativas del compositor quedarán cubiertas en interpretaciones posteriores al momento en que fue creada la obra. Incluso si pudiéramos escuchar a A. Stadler en el estreno del concierto K 622. de W. A. Mozart, podríamos no estar de acuerdo con cada una de las decisiones interpretativas tomadas por el músico, ya que actualmente tenemos otra percepción sonora, técnica y de recursos musicales que los del siglo XVIII.

De acuerdo a las investigaciones efectuadas podemos identificar algunas de las características del estilo de vida de un instrumentista virtuoso como lo fue A. Stadler y de otros músicos de la época. Al llegar a una ciudad para dar un concierto, A. Stadler tenía que realizar todos los preparativos por él mismo, tenía que contratar un lugar apropiado para realizarlos, también debía contratar a los músicos para formar una orquesta o cantantes que fueran necesarios de acuerdo al programa a interpretar. En el caso específico de A. Stadler hacía uso de su estatus de músico de la Corte Real Imperial de Viena para contratar a los dueños de los teatros, músicos, hoteleros y para atraer audiencia. En algunas ocasiones los propios solistas vendían boletos para los conciertos. Esta imagen de artista autogestor ha sido cambiante en algunos aspectos, algunas características han continuado hasta nuestros días, mientras otras tantas han desaparecido.

La figura de A. Stadler fue importante también en el aspecto académico. En un artículo, P. Poulin menciona que en el otoño de 1799 A. Stadler fue invitado por el Conde Georg Festetics a responder dieciséis preguntas, las respuestas servirían como base para la educación musical en Hungría. En julio de 1800, A. Stadler completó la serie de preguntas compiladas en un documento de cincuenta páginas titulado *Musick Plan.*[47]

A través de las respuestas plasmadas en el documento, A. Stadler brinda una perspectiva del quehacer musical del intérprete, recomienda una educación rigurosa, combinar la teoría musical, composición y ejecución con la más alta gama de conocimientos. Para A. Stadler también era importante tener cultura general, para comprender la psicología del performance.[48]

Además de esta valiosa información, A. Stadler también escribe cómo debe ser el comportamiento de un músico profesional. Él menciona por ejemplo no cansar a los cantantes con frases extensas, no retrasar o apresurar el tempo, no ridiculizar a los colegas. A. Stadler menciona una serie de textos al

[47]Poulin, P. (1990). A View Of Eighteenth-Century Musical Life And Training: Anton Stadlerś 'Musick Plan'. *Music & letters*, 71(2), 215–224.

[48]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet.* Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.118.

final del documento en donde anuncia la publicación próxima de un método para clarinete escrito por él mismo.[49] Existen referencias del método así como de su documento *Musick Plan*, sin embargo no existen publicados los documentos originales.

Como en cada época de la historia de la música, existen historias paralelas respecto a la biografía de algunos personajes, en este caso para A. Stadler, la publicación del documento *Musick Plan*, significó redimir su reputación, ya que para ese momento se decía que A. Stadler tomaba ventaja de sus colegas, y era irresponsable.

Sophie Haibel, cuñada de W. A. Mozart, relató a Nissen (1762 - 1842), quien fue biógrafo de W. A. Mozart, cómo A. Stadler robaba a W. A. Mozart. En una carta dirigida al editor Johann André (1741 - 1799), sugiere que tanto ella como otros sostenían una mala opinión sobre A. Stadler.[50]

Se sabe que después de la muerte prematura de T. Lotz en 1792, solo seis meses después que la de W. A. Mozart, A. Stadler se atribuyó la invención de los *corni di bassetto*. También se sabe que A. Stadler no pagó nunca por los instrumentos, ni por el concierto K 622, el cuál Nissen menciona fue comisionado por A. Stadler. Como menciona E. Hoeprich, se visibiliza que A. Stadler estuvo involucrado en la vida financiera y personal de W. A. Mozart, considerando el conocimiento de las deudas financieras de W. A. Mozart, A. Stadler no lo apoyó.[51] No se demerita el trabajo, creación o virtud de A. Stadler, el fin de conocer más sobre él es comprender a profundidad sus rasgos artísticos, así como sus afinidades con otros genios de la época como W. A. Mozart y T. Lotz.

La relación entre compositor, intérprete y constructor era un aspecto normal en el panorama musical de la época, no estaban disociados, lo que representaba grandes ventajas en el desarrollo creativo de los compositores, ya que tenían a la mano la experiencia y voz del intérprete, por lo que podían modificar, proponer e innovar en el discurso musical. A su vez el intérprete tenía toda la libertad y ventaja de preguntar al compositor sobre cualquier aspecto musical de la obra. Hemos notado que en algunos casos como el de W. A. Mozart y A. Stadler, al profundizar en las evidencias históricas, salen a la luz datos que también forman parte de estos personajes como seres humanos, se deja atrás al personaje artístico cuasi perfecto para dar vida y paso al ser humano y a las relaciones sociales, es por ello que es importante en todos los casos conocer el contexto en que fueron creadas las obras, los personajes que influyeron en ellas, así como otras referencias históricas que puedan sumar al

[49] Ibid.
[50] Ibid.
[51] Ibid.

entendimiento del arte como un todo.

Otros ejemplos de relaciones entre compositores e intérpretes de la época fueron: Gaspard Proksch y Johann Stamitz, Joseph Beer y Carl Stamitz, Anton Stadler y W. A. Mozart, Josef Bähr y L. van Beethoven, L. Spohr y Simon Hermstedt, C. M. von Weber y C. Baermann, respectivamente.

Además del intercambio de ideas entre compositores e instrumentistas, también fue común que los clarinetistas compusieran sus propios ejercicios técnicos, métodos y composiciones para el estudio en clase y así desarrollar la técnica del instrumento. Como es el caso de Franz Tausch (1762 - 1817), Philipp Meissner de quien se sabe compuso variaciones y conciertos para clarinete, actualmente perdidos, actualmente sobreviven cuartetos para clarinete y cuerdas y duos. Andreas Goepfert (1768 – 1818), quien estudió con W. A. Mozart, fue un compositor exitoso y un clarinetista virtuoso, entre sus composiciones existen varios dúos para clarinetes que siguen siendo material de estudio.[52]

Carl Stamitz (1745 - 1801) fue un prolífico compositor, clarinetista que entendió e innovó en el repertorio para este instrumento durante su estadía como compositor en la orquesta de Mannheim. Su repertorio va desde música de cámara con otros instrumentos de la familia de alientos madera y cuerdas hasta una serie de conciertos para clarinete y orquesta.

Joseph Beer (1744 - 1811) es considerado un virtuoso clarinetista de la época, pasó gran parte de su vida artística en París, haciendo giras de conciertos exitosas, C. Stamitz escribió la mayoría de sus conciertos para él, en el periodo de 1770 a 1784. El aporte de J. Beer radica en la propagación del clarinete como instrumento solista en algunas partes de Europa y en su formación dentro de la tradición musical francesa.

La relación entre J. Beer y C. Stamitz es otro ejemplo de la interacción cotidiana entre compositor e intérprete, este tipo de interacciones dieron como resultado la creación artística e interpretación de obras musicales que se conservan hasta ahora.

Académicamente la formación y preparación del músico era muy distinta a como la conocemos hoy en día. Gracias a la formación musical de la época, algunos clarinetistas además de interpretar el repertorio existente del instrumento, también componían su propio repertorio y ejercicios técnicos, en algunos casos también escribían para otros instrumentos de la sección.

Gracias al material recopilado podemos saber que los clarinetes y *corni di bassetto* construidos por T. Lotz, Griesbacher y Tauber, eran instrumentos con características específicas propias, ya que ellos estaban en completa

[52]Lawson, C. (1995). *The Cambridge Companion To The Clarinet*. New York, New York.: Cambridge University Press, p.76.

conexión con los compositores. Algunas de las características específicas de los instrumentos vieneses sobre otros construídos en cualquier otra parte de Europa son que los agujeros eran más grandes y la posición de la caña se debía poner sobre el labio inferior.

Para este momento, en las bandas militares, el clarinete había ganado su posición frente al oboe, en la música de cámara había destacado con las composiciones de W. A. Mozart y en su carrera como instrumento solista éste tenía ya un camino trazado con vista hacia un futuro prometedor.

Así como los instrumentos tenían características diferentes a las actuales, también su sonoridad debió ser distinta. Mantener en mente ese aspecto nos ayudará a contextualizar cada uno de los avances organológicos y los cambios que tuvieron que ocurrir para llegar a los modelos e interpretaciones actuales del clarinete.

Capítulo 3

Organología del clarinete en la época de Johannes Brahms

3.1. El clarinete en el periodo romántico

El clarinete en el periodo romántico era un instrumento popular que servía como medio para la creación e interpretación musical. La belleza de la música escrita para clarinete radica en el constante cambio a la que se somete en cada interpretación, nunca escucharemos nuevamente la versión de la primera interpretación, podemos considerar con los estudios históricos y organológicos que nos acercamos a la interpretación de la época, pero no podemos aseverar que ésta es la única y correcta forma de interpretación.

"Si el instrumento fuera definido por un color o estación, las palabras de las que está repleta la historia del clarinete son: cálido, rico, oscuro, otoñal".[1] Una descripción bastante subjetiva sobre el sonido, color y carácter del instrumento pero que utiliza muchas de las descripciones que encontramos en diferentes diccionarios, análisis, artículos y en otras referencias musicales.

A inicios del siglo XIX los clarinetes afinados en A, Bb y C, eran los usados generalmente en la orquesta. La mayoría de los compositores reconocía las diferencias tímbricas entre estos tres instrumentos, al parecer casi todos ellos tenían una idea despectiva del sonido del clarinete en C, "Su tono era *derbe* (poderoso pero áspero) y estaba más limitado que el clarinete en Bb".[2]

[1] Lawson, C. (1995). *The Cambridge Companion to the Clarinet.* New York, New York.: Cambridge University Press, p.84.

[2] Longyear, R.(1983). Clarinet Sonorities In Early Romantic Music. *The Musical Times*,

Los conciertos compuestos por Joseph Beer, Franz Tausch y C. Stamitz, fueron escritos para clarinete en Bb. Solo algunos músicos como Christian Michaelis (1770 - 1834) consideraban al clarinete en C preferible para la música tocada en el exterior por su sonido brillante, y por considerarlo más estable en el registro agudo.[3]

Durante el periodo clásico los compositores explotaron el recurso de la forma Concierto, escritos para los instrumentistas más virtuosos, mientras que en el periodo romántico las ideas compositivas se transformaron y poco a poco los trabajos para orquesta e instrumentos de viento solistas virtuosos disminuyeron.

Es muy importante contextualizar el rol del compositor e intérprete durante el siglo XIX. A diferencia de lo que vimos en el periodo clásico, en esta época la organización social se había transformado. A inicios de este siglo, la mayoría de las cortes existentes en Europa habían sido absorbidas por grandes reinados y ducados. Como consecuencia de este suceso muchas de las pequeñas orquestas desaparecieron, así como la disponibilidad para interpretar la música de los compositores de la corte.

Para llegar a este punto, el clarinete había atravesado por diversas pruebas para sobrevivir. Como instrumento orquestal, en las primeras décadas del siglo XVIII no había sido recibido con particular entusiasmo. Fue hasta la acogida en la escuela de Mannheim que el clarinete aseguró un lugar en la orquesta. Después de esto surgieron numerosas composiciones de música de cámara y música solista, lo que permitió a los intérpretes exponer al instrumento, dándolo a conocer y forjando las dos principales escuelas en la técnica clarinetística: la francesa y alemana.

Para finales del siglo XVIII el clarinete había ganado la batalla, éste ya se consideraba como un instrumento solista importante. De hecho demandaba una técnica excepcional y brillante en relación con las mejoras que iban desarrollando los constructores. Se manifiesta la estrecha relación entre la organología y mejoramiento del instrumento con la composición e interpretación para comenzar a forjar la tradición clarinetística.

A. Rice cataloga al clarinete en diferentes periodos, en relación a su desarrollo en distintos lenguajes musicales.

1. 1800 a 1840, periodo de clarinetistas solistas y de interpretación de la forma concierto. De 1810 en adelante periodo de desarrollo mecánico del instrumento.

2. 1840 a 1860, continuó el desarrollo en el mecanismo del instrumento.

p.224–226.

[3]Ibid.

Composiciones para instrumentos de viento solistas pocas veces eran programadas en salas de concierto.

3. 1860 a 1900, las composiciones para instrumento solista casi desaparecieron, a su vez surgieron sonatas y música de cámara, creaciones que eran programadas con mayor frecuencia.[4]

Ya en las primeras décadas del siglo XIX el clarinete había adquirido gran popularidad en gran parte de Europa e incluso había llegado a América, demostrando la importancia que había ganado en tan poco tiempo. C. Lawson comparte una idea interesante respecto al rol social que desempeñaba el instrumento en la época, menciona: "El clarinete se volvió más accesible, se convirtió en un instrumento para música en salas de estar y pequeñas salas de concierto".[5]

La evolución y mejora en la manufactura del piano, así como de los instrumentos de cuerda y viento hicieron que se transformara la composición, se convirtió en la época en que los compositores ahora escribían sobre todo suites, fantasías y pequeñas piezas contrastando en carácter y estilo, éstas se podían usar en conjunto o de manera individual dependiendo de la ocasión en que fueran interpretadas.

Jacques François Simiot, fue uno de los primeros constructores franceses en mejorar el clarinete del siglo XVIII, él creó el instrumento de doce llaves, además de hacer modificaciones en la posición de la llave de registro para evitar la acumulación de agua. Él expresó: "El rango, la variedad y la calidad del sonido del clarinete se distingue de los otros instrumentos de viento, el clarinete tiene todas las características que cualquier compositor desearía, y se puede tocar igualmente bien un himno de guerra que una canción de pastor".[6] J. Simiot también fue constructor de fagotes, clarinetes altos, flautas y piccolos.

En la época en que J. Brahms creó las obras de música de cámara para clarinete más ricas y representativas hasta nuestros días, el instrumento ya había evolucionado. W. A. Mozart, L. van Beethoven, R. Schumann compusieron para un instrumento anterior al conocido por J. Brahms. En palabras de C. Lawson: "El repertorio orquestal había proliferado en manos de compositores como F. Mendelshonn, siendo estas obras más complejas técnicamente que

[4]Rice, A. (1990). *A History Of The Clarinet To 1820.* Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International, p.86.

[5]Lawson, C. (1995). *The Cambridge Companion to the Clarinet.* New York, New York.: Cambridge University Press, p.76.

[6]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet.* Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.123.

las partes escritas por W. A. Mozart".[7] Esto va relacionado con el desarrollo y mejoramiento en el mecanismo y construcción del instrumento.

Desde los primeros clarinetes construidos no pararon las innovaciones, hubo gran cantidad de constructores, inventores e incluso instrumentistas con deseos de mejorar el instrumento para explotar sus recursos tímbricos a su máxima expresión.

Si bien hubo significativas modificaciones en los modelos de clarinete de la época, estas mermaban aspectos importantes como afinación, cuerpo del sonido, etcétera. Por ejemplo, en 1791 se construyó un clarinete de seis llaves, su mecanismo facilitaba los pasajes técnicos sin embargo la afinación era aún muy errática.

Fue hasta la llegada de un visionario, virtuoso y revolucionario constructor de clarinetes que éste instrumento continuó su desarrollo durante este periodo. Ivan Müller (1786 - 1854) nació en Rusia, fue un clarinetista virtuoso que hacía giras por Europa y se daba el tiempo necesario para hacer relevantes modificaciones al clarinete. En 1812 presentó ante una comisión en el Conservatorio de París su nuevo modelo de clarinete con trece llaves muy innovadoras en su disposición que permitían tocar con mayor comodidad. I. Müller es considerado uno de los constructores más importantes en el desarrollo del clarinete, además de C. Denner y T. Lotz.

Sorprendentemente ningún instrumento con la marca de I. Müller sobrevive, por lo que es probable que éste firmara con otros nombres sus innovaciones. Para 1808 I. Müller ya se encontraba en Dresden, durante su estadía trabajó con Heinrich Grenser, en conjunto diseñaron un clarinete alto en F aplicando un sistema de dieciséis llaves al *corno di bassetto*, y removiendo las cuatro llaves más graves (D, D#, C y C#).[8]

En 1809, en un concierto en el que I. Müller tocó su propio modelo de *corno di bassetto* fue objeto de una reseña por Johann Friedrich Rochlitz: "Las innovaciones del *corno di bassetto* podrían o deberían implementarse en el clarinete" también mencionó: "El uso de las zapatillas de cuero debajo de las llaves minimizaban el traqueteo de las llaves al ser presionadas".

Durante su estadía en Viena en 1809, I. Müller dio un concierto con clarinete soprano y clarinete alto. Su clarinete alto fue criticado por no tener un sonido completo como el *corno di bassetto*, sobre el clarinete soprano no se tiene algún dato, sin embargo se especula que este clarinete tenía trece llaves con una llave adicional en el pulgar.

En el siglo XIX el mecenazgo aún existía como forma de vida artística en

[7]Lawson, C. (1995). *The Cambridge Companion to the Clarinet.* New York, New York.: Cambridge University Press, p.83.

[8]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet.* Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.66.

Europa, aún cuando algunos ducados, cortes y reinados habían desaparecido. Por ejemplo, I. Müller viajó a París en 1811, patrocinado por el corredor de bolsa y clarinetista Marie - Pierre Petit quien fue un joven clarinetista promesa, él ayudó financieramente a I. Müller en la creación del prototipo del clarinete *omnitonal*.

I. Müller nombró así a su clarinete ya que se podían tocar todas las tonalidades con este instrumento,[9] de esta forma ayudaba a los clarinetistas a no tener todo un juego de clarinetes en diferentes tonalidades. Fue el primer constructor que utilizó trece llaves en su instrumento, cinco con las que contaba la mayoría de los instrumentos más ocho que él había implementado, I. Müller estaba particularmente atento a la posición del orificio del pulgar para obtener una mejor entonación.

I. Müller también inventó una abrazadera de metal con dos tornillos que sujetaban a la caña con la boquilla, aparentemente quedaba mejor sujeta y era estéticamente mejor. Recordemos que las primeras abrazaderas creadas estaban hechas de cuero o piel, esto en total correspondencia con los materiales disponibles de la época. En 1817 J. Fröhlich, escribió en AmZ que la abrazadera de I. Müller fue aprobada debido a que las cañas podían ser cambiadas relativamente más fácil.[10]

En 1812 I. Müller presentó a ocho miembros de la comisión del Conservatorio de París su modelo de clarinete Bb de trece llaves y su clarinete alto (sin especificar en qué tonalidad se encontraba, probablemente en F) para su aprobación. Sorprendentemente no aceptaron su clarinete en Bb pero sí aprobaron su clarinete alto.

Es muy interesante notar la resistencia al cambio en el aspecto artístico, algunas veces se presenta por desconocimiento o por intentar conservar las tradiciones. En el caso del clarinete soprano de I. Müller los integrantes de la comisión reconocieron que el instrumento tenía mejoras en afinación y en las capacidades técnicas, sin embargo fue rechazado debido a que su único uso podría impedir a los compositores escribir para los clarinetes afinados en C y A.

Afortunadamente la decisión fue revertida en 1814 por la comisión y se aprobó el uso del instrumento en el conservatorio de París. En 1823 I. Müller exhibió su clarinete en la Exposición de París, en la que ganó la medalla de bronce.[11]

[9] Lawson, C. (1995). *The Cambridge Companion to the Clarinet*. New York, New York.: Cambridge University Press, p.27.

[10] Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet*. Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.132.

[11] Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet*. Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.68.

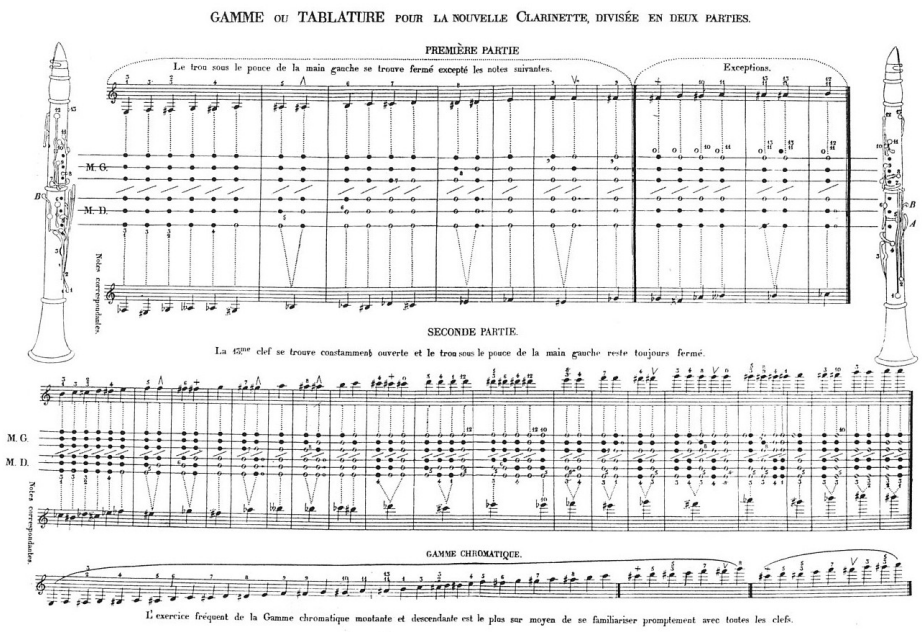

Figura 3.1: Tabla de digitaciones diseñada por I. Müller.

Como hemos mencionado, cada uno de los aportes que realizaron los constructores en la innovación y mejora del instrumento, permitieron que el desarrollo del clarinete continuara hasta llegar al instrumento que conocemos hoy en día. En el caso de I. Müller sus innovaciones se demuestran en instrumentos de otros constructores como: Gentellet, Johann Bischoff, en la época de 1820.

Las principales características de construcción del clarinete de I. Müller que se ven implementadas en otros modelos de clarinetes de otros constructores son las trece llaves, las zapatillas y la abrazadera de metal. Además estás innovaciones también fueron utilizadas por constructores alemanes y vieneses. Ya para 1820 varios constructores tomaban el modelo de I. Müller para construir sus instrumentos.

La innovación más importante del diseño de I. Müller fue el diseño de las llaves, el cuál se conserva en los instrumentos actuales, también implementados en flautas, oboes y fagotes. Se puede observar la tabla de digitaciones en la Figura 3.1[12] Las llaves se hacían de plata o latón, pero otros materiales comenzaron a surgir en 1820, uno de los más importantes fue la plata alemana, que era una aleación de níquel, zinc y cobre.

[12]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet.* Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.134.

Los compositores que escribieron específicamente para el modelo de I. Müller fueron Antonin Reicha (1770 - 1836), quien escribió un *Grand Concerto* en Sol y el Quinteto para el clarinete Op. 89 para el clarinetista Jacques - Jules Bouffil, quien ya utilizaba el modelo diseñado por I. Müller. Para ese momento, el trabajo entre constructores, compositores e intérpretes se continúa dando como una práctica normal. Otros compositores que escribieron música para el nuevo diseño de Müller fueron: P. J. Riotte y Abraham Schneider.

El diseño de I. Müller fue revisado por muchos otros constructores, algunos de ellos agregando llaves o rodillos al sistema mecánico propuesto por I. Müller. Nuevamente reconocemos que los cambios se dan de manera cronológica y que no depende de una sola persona o circunstancia un cambio trascendente históricamente, sino que es la acumulación de acciones realizadas por diferentes inventores e innovaciones, así como de circunstancias sociales o políticas que impulsan un desarrollo trascendental en un tiempo determinado, en este caso específico en la organología del clarinete.

Con el atrevido diseño del clarinete de trece llaves de I. Müller la idea de que cada nota tuviera su propio orificio o llave había sido alcanzada, sin embargo, con la subsecuente pérdida de la antigua digitación cambió la naturaleza del sonido del clarinete. Cada uno de estos cambios en el instrumento suponía horas de práctica y trabajo por parte del maestro, compositor e intérprete para familiarizarse y adquirir su nuevo conocimiento.

A consecuencia de la popularización del clarinete *omnitonal* muchos compositores abandonaron la idea de componer para clarinete en C, ya que transportar las particellas a clarinete en Bb era más fácil. Resalta que los compositores de esta época eligieron al clarinete en Bb como favorito para sus composiciones, tanto en el repertorio solista, como orquestal, para música de cámara, etc. compositores como L. van Beethoven, C. M. von Weber, y L. Spohr compusieron casi todo su repertorio para clarinete en Bb. Los últimos compositores que escribieron para clarinete en C fueron F. Liszt (1811 - 1886), B. Smetana (1824 - 1884) y G. Verdi. (1813 -1901).

Por otro lado Jean - Xavier Lefèvre (1763-1829), quien fue profesor en el Conservatorio de París (1795 - 1825), compuso música y un importante método para clarinete de seis llaves, el cuál fue traducido a diferentes idiomas. Él creía totalmente en este tipo de clarinete, rehusándose a adoptar alguna de las mejoras en el instrumento realizadas en el primer cuarto del siglo XVIII. Fue hasta 1824 que X. Lefèvre adquirió un clarinete de trece llaves.

I. Müller continuó con una gira extensiva para dar a conocer su innovador diseño de clarinete, principalmente en Italia. En 1831 trabajó en la Ópera de

Italia, siendo el segundo clarinete el joven Hyacinth Klosé[13], quien también es una de las figuras angulares en la historia del instrumento.

Hyacinth Klosé fue el último y más importante constructor de clarinetes, a quien se le conoce como el padre del clarinete moderno, fue quien inventó lo que conocemos hasta nuestros días como "sistema Boehm". En 1839 exhibió en París un clarinete con diecisiete llaves y un sistema de seis anillos que parecía totalmente nuevo a lo que anteriormente se había hecho. Este sistema tenía grandes ventajas en el sistema de digitaciones sobre todo de la mano derecha y también grandes avances en la zona media del instrumento que siempre había tenido problemas de resonancia y afinación.

H. Klosé, además de ser un visionario del instrumento, era un excelente clarinetista y compositor, su método *Méthode pour servir à l'enseignement de la clarinette à anneaux mobiles et de celle à treize clefs*, publicado en 1843, ha demostrado ser uno de los más duraderos hasta nuestro días, ha sido traducido a varios idiomas, reimpreso y revisado a través del tiempo. Lo innovador en este método es el poco texto que contiene, y en su lugar provee una gran cantidad de ejercicios y estudios, además de explicar los recursos básicos técnicos, digitaciones, postura y posicionamiento de la caña y embocadura.

Además, H. Klosé fue un clarinetista sensible a su entorno y llevaba a la interpretación las ideas de su época, él escribió: "Sin las gradaciones necesarias de luz y sombra, la música sería pálida y sin color, las melodías requieren expresión así como la tierra requiere luz, así como el cuerpo necesita un alma".[14]

El repertorio escrito para clarinete durante el periodo romántico es importante desde el punto de vista histórico, musical y técnico del instrumento. Como menciona A. Rice en *The Clarinet*, "si existiera una época de oro sobre el desarrollo del clarinete, hubiera ocurrido durante las primeras décadas del siglo XIX".[15]

En este periodo se sumó la creatividad y actividad músical en un torbellino de ideas y creaciones por parte de constructores, compositores e intérpretes. Creando el ambiente perfecto para el desarrollo de estas ideas desde todos los frentes. Según A. Rice, los años formativos del mecanismo del clarinete fueron de 1835 a 1850. Para 1825 aproximadamente, las habilidades de los constructores habían madurado significativamente en relación con sus prede-

[13]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet*. Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.137.

[14]Lawson, C. (2000). *The Early Clarinet A Practical Guide*. United Kingdom: Cambridge University Press, p.62.

[15]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet*. Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.146.

cesores, sobre todo en regiones como Francia y Bélgica.[16]

H. Klosé y Joseph Berr (1744 - 1812) habían estado colaborando con Auguste Buffet en París de 1839 a 1843 para producir un clarinete con los principios de *Boehm*. Estos fueron los primeros en colocar los orificios en el cuerpo del instrumento de acuerdo a las leyes de la acústica y no en conveniencia con la digitación, también idearon un mecanismo adecuado para cubrirlos.

Hay dos puntos que son importantes de aclarar, el primero de ellos es que Boehm no tuvo nada que ver con el diseño de este instrumento. El segundo punto es que los inventores patentaron su diseño en 1844 con el nombre de *clarinette à anneaux mobiles*, el nombre *clarinette système Boehm* fue utilizado tiempo después por conveniencia y brevedad.

El modelo *Boehm* estándar tiene veinticuatro orificios, diecisiete llaves y seis anillos, resolviendo algunos de los problemas del modelo de I. Müller. El uso de este modelo se expandió rápidamente por Francia, y fue usado en todos los conservatorios. Al observar este modelo, algunos constructores comenzaron a mejorar el clarinete de trece llaves. La importación de cientos de clarinetes *Boehm* de Francia a Estados Unidos sugiere que también en el continente americano predominó el sistema *Boehm*.

Las principales diferencias entre el sistema francés y alemán son: en digitación el sistema *Boehm* no tiene comparación, en primer lugar, las posiciones se encuentran acomodadas ergonómicamente, el mecanismo es más rápido y responde mejor, particularmente por las distancias cortas al utilizar los dedos meñiques.

La segunda característica que diferencia al sistema francés del alemán, es que el primero tiene más digitaciones duplicadas y pocas son posiciones de *tenedor* (llamadas así a aquellas posiciones en las que dos dedos no continuos cubren los orificios, mientras que el de enmedio queda libre).

Generalmente los clarinetistas de instrumentos con sistema *Boehm* utilizaban boquillas más anchas y cortas en comparación con las utilizadas en instrumentos del sistema I. Müller. Entre ambos instrumentos la afinación era casi la misma, variaba más dependiendo del cuidado del constructor durante el proceso.

El siglo XIX es el periodo más prolífico de trabajos escritos para clarinete, además de las obras para orquesta, música de cámara y solo, muchos métodos para el mejoramiento técnico del instrumento fueron publicados en esta época. Otro factor a considerar es que en este periodo, los compositores tenían un conocimiento más certero y estaban más familiarizados con el

[16]Rice, A. (1990). *A History Of The Clarinet To 1820*. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International, p. 96.

instrumento, gracias a las innovaciones en el mecanismo del instrumento, se pudieron concebir conciertos y obras como las de: B. Crusell, L. Spohr y C. M. von Weber.

Algunos trabajos importantes en el catálogo clarintesitico en esta época son: Heinrich Baermann (1784 - 1847), *Andante e Tema con variazioni in C* de G. Rossini (1792 - 1868) dedicado a su estudiante Alessandro Abate, Ernesto Cavallini (1807 - 1874) compuso numerosas piezas para clarinete, escritas para demostrar virtuosismo, llamadas Fantasia, Romanza, Elegie, Melodia. (Formas musicales comunes en esta época para todos los instrumentos musicales). La sonata en Eb de F. Mendelssohn. La sonata para clarinete de Franz Danzi (1763 - 1826), N. Bergmüller escribió el Duo Op.15.

El clarinete también cobró protagonismo en las composiciones orquestales que cada vez eran más exigentes técnicamente y musicalmente, por ejemplo, las sinfonías de L. van Beethoven, F. Schubert, F. Mendelssohn y H. Berlioz. Es probable que este nuevo uso del clarinete como instrumento principal dentro de la orquesta esté relacionado con su evolución en la estabilidad del sonido y de la afinación.

Compositores de ópera también encontraron en el clarinete un instrumento de un timbre perfecto para acompañar la voz, entre ellos están las composiciones de: G. Rossini, V. Bellini, G. Donizetti y G. Verdi. Varios de éstos compositores fueron atraídos por el clarinete debido a algunas de sus características, como el control en las dinámicas que poseía en relación con otros instrumentos de la misma sección, lo cuál lo hacía sumamente expresivo.

El clarinete podía cambiar de rango dinámico de forma extremadamente rápida, es decir, ir de forte a piano casi inmediatamente. Ningún otro instrumento podía interpretar de forma tan clara las frases musicales aún tocando como si fuera un susurro. Un ejemplo de ello lo podemos escuchar en el primer movimiento de la Sinfonía No.6, conocida como *Sinfonía Patética* de P. Tchaikowsky en donde escribió cuatro pianissimo en su melodía para clarinete en A, dirigiéndola una octava abajo en un susurro hacía el clarinete bajo. Este control dinámico y expresivo no sólo se da en los clarinetes sopranos sino también en el clarinete bajo y *corni di bassetto*.

Gracias a la cámara cilíndrica del clarinete es que éste se diferencia del resto de los instrumentos de la familia de alientos madera, es por este motivo que la generación de armónicos se da por doceavas y no por octavas como el resto. La agilidad es otra característica del clarinete que los compositores de la época tomaban en cuenta al componer. Ninguna otra madera alcanzaba saltos de más de dos octavas. Este recurso compositivo inició con los compositores de la escuela de Mannheim y fue desarrollado por W. A. Mozart en su máximo esplendor.

Por ejemplo, estos saltos de octavas y quintas ocurren en el segundo mo-

vimiento de su quinteto y concierto para clarinete de W. A. Mozart. Tiempo después C. M. von Weber también utilizó este recurso en su segundo concierto para clarinete y orquesta en el primer compás, en donde inicia con un F sobreagudo y cae tres octavas. Estos recursos compositivos eran pensados para el tipo de instrumento con el que se relacionaban en ese momento y dedicados a virtuosos del clarinete, en este caso A. Stadler y H. Bärmann respectivamente.

Cada variación en el color del sonido debe sacarnos de la monotonía para brindarnos interés, calidez y vivacidad en la interpretación. Para muchos compositores estas eran características que poseía el clarinete y por ello el instrumento en esta época ya tenía reconocimiento como instrumento solista y orquestal.

Un hecho histórico relevante que se dio en esta época fue la institucionalización del academicismo formal de la música, materializada en conservatorios, el primero de ellos fundado en París en 1795, seguidos por el de Praga en 1811, Vienna en 1817 y Londres en 1822.[17] Los cambios organológicos de los instrumentos de viento madera, así como la instrucción formal que podía ahora brindarse en los conservatorios ayudó a formar un estilo por país. Durante este periodo aparecieron docenas de métodos de clarinete, combinando información de la novedad del diseño del clarinete de trece llaves y de los clarinetes mejor conocidos hasta la época de cinco llaves.

En total relación con los cambios organológicos del clarinete, la técnica del instrumento también se mostraba cambiante. Con la adición de nuevas llaves la técnica de los dedos mejoró significativamente. El clarinete omnitonal construído por I. Müller, había proveído de libertad tonal al clarinete. Todas las mejoras organológicas conllevan tiempo y una resistencia natural al cambio. A pesar de que algunos instrumentistas continuaban utilizando el set de tres clarinetes (C, A y Bb), ya compositores como L. van Beethoven y F. Schubert expandían en sus trabajos el rango de armonías. Por otro lado, algunos compositores mantenían la idea de que la elección del instrumento que debía ser utilizado era responsabilidad del compositor, por ejemplo R. Schumann, F. Liszt e incluso J. Brahms escribieron para clarinete en C, hecho que nos hace pensar en la preferencia por instrumentos tradicionales.

Una cita de un escrito de H. Berlioz expresa perfectamente el pensamiento de los compositores sobre el respeto de los intérpretes por los instrumentos musicales para los que fueron escritas sus composiciones. “Generalmente, los intérpretes deben usar solamente el instrumento indicado por el compositor. Desde que cada instrumento tiene un carácter peculiar y timbre definido, se

[17] Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet.* Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.158.

asume que el compositor prefirió uno sobre el otro por estos motivos y no por mero capricho. Tocar el clarinete en Bb transportando todo es un acto de deslealtad hacia el compositor en varias instancias. Esta deslealtad llega a ser más obvia y grave cuando, por ejemplo, el clarinete en A es pensado por el compositor para alcanzar un E grave (produciendo un C#). Esto ocurre frecuentemente... ¿Qué podría hacer el clarinetista tocando clarinete Bb en este caso, si la nota más grave es E (produciendo un D)? Él podría transportar la nota una octava más arriba, destruyendo el efecto deseado por el compositor. ¡Esto es intolerable!".[18]

Esta cita y fenómeno en particular, me parece interesantísima, ya que por primera vez se ve un punto de quiebre entre la relación entre compositores e instrumentistas, si bien aún algunos compositores tenían la postura de crear para los instrumentos más innovadores, otros se mantenían herméticos. Ambos puntos de vista me parecen válidos y propios de las modificaciones desarrolladas en un brevísimo lapso de tiempo. Es en este momento en donde, desde mi punto de vista, se comienza a generar la ruptura del fenómeno de producción musical visto con anterioridad, en el que el constructor - compositor- intérprete mantenían una relación estrecha en la que tomaban acuerdos y resolvían necesidades mutuas durante el proceso creativo.

Es muy significativo como clarinetista moderno, conocer que los constructores y estudiosos de los instrumentos de la época se encontraban en constante búsqueda de mejoramiento sonoro y mecánico, para facilitar el discurso e interpretación por parte de los clarinetistas de la época. Como se mencionó, en ese momento se publicaron gran cantidad de métodos y tratados sobre la interpretación del clarinete en los cuales se visibilizan deficiencias sonoras propias del instrumento, es interesante notar que algunas de ellas se conservan hasta nuestros días.

Como escribió F. Berr en su método para clarinete publicado en 1836, "Generalmente las notas más sensibles en una melodía deben ser escuchadas lo más alto posible, para ello se deben usar las digitaciones antiguas, ya que usando únicamente las llaves estas notas serían muy bajas, las notas en el registro grave son la excepción porque (sin el uso de llaves) estas no suenan con claridad. Si la digitación lo permite, el uso de las llaves ayuda a alcanzar la afinación óptima de la nota."[19]

Otra consideración que menciona F. Berr en su método completo de clarinete es: "Para hacer desaparecer las diferencias tímbricas naturales resul-

[18]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet.* Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.165.

[19]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet.* Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.167.

tantes de la construcción actual del clarinete, hay que tocar en los registros del *chalumeau* e intermedios; la falta de sonoridad de los primeros perjudica esencialmente a los segundos... Estas fallas en los instrumentos dan lugar a una práctica constante y a sutiles decisiones que un artista dotado de gusto y tacto comprende inmediatamente desde el comienzo del estudio".

Estas recomendaciones están dirigidas al intérprete; pero hay otras dirigidas a los que escriben para clarinete que no conocen los diferentes sonidos y las singularidades de su digitación; creemos útil señalar a los compositores los pasajes que deben elegir sobre otros que serían impracticables o erróneos".[20]

Algunas ideas en los cambios en el diseño y construcción del clarinete no obtenían los resultados sonoros inmediatos que maestros y alumnos requerían, por ejemplo Fröhlich ya había mencionado en 1810: "Ciertamente, la adición de llaves y la necesidad de tocar en diferentes tonalidades hace a los intérpretes menos sensibles para afinar intervalos puros".[21]

A finales del siglo XVIII y principios del XIX el clarinete producía su sonido con la caña sobre la boquilla apuntando hacia arriba, es decir la vibración se producía al colocar el labio superior e incluso los dientes superiores, a diferencia de la forma actual, en la que la caña va por debajo, activando la vibración al reposarla en el labio inferior.

Se sabe que Austria y Alemania utilizaban la posición de la boquilla y la caña con la técnica actual, esta técnica fue introducida y adoptada en el Conservatorio de París hasta 1831.[22] En Italia, la técnica de la caña hacia arriba prevaleció más tiempo, el clarinetista Ferdinando Busoni (1834 - 1909) defendió esta técnica, conocida como la *scuola napoletana*.

El método de la caña hacia arriba fue criticado ya que era considerado como un *système vicieux* ya que el intérprete no podía tocar suavemente y las pifias eran comunes. Algunos defensores afirmaban que al tocar el clarinete se podía cambiar de registro fácilmente y en el registro agudo se podía obtener un sonido más estridente y penetrante, especialmente en música interpretada al exterior.[23]

Revisar las ideas de la época sobre la técnica y los recursos musicales que ofrecía el instrumento, supone un hallazgo fehaciente sobre la evolución organológica del clarinete y sobre la evolución de la enseñanza, su interpretación y su ejecución. Nos plantea los fundamentos de los cuales venimos,

[20]F.Berr, *Méthode Complète de Clarinette*, Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): VM8 H-4, p.7.

[21]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet*. Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.167.

[22]Longyear, R. (1983). Clarinet Sonorities in Early Romantic Music. *The Musical Times*, 124(1682), p.224–226. https://doi.org/10.2307/962035

[23]Ibid.

comprendemos cuales son nuestras bases clarinetísticas, y nos ayuda a tener una mejor comprensión de la interpretación del instrumento actual.

Por ejemplo, actualmente sabemos que la articulación en este periodo de tiempo era más fácil que en la época de W. A. Mozart. En los métodos técnicos de I. Müller, F. Berr, Thomas Lindsay Willman (1784 - 1840), entre otros, aconsejaban utilizar las sílabas "tu" o "ti" para iniciar una nota, sin dudar que la lengua debía ser usada. Frölich a su vez recomienda la sílaba "ha" para tocar cuando la caña estuviera arriba y "ta" para cuando la caña estuviera abajo.[24] También se asume que todo clarinetista tenía que dominar varias formas de articulación, C. M. von Weber por ejemplo, frecuentemente motiva a los clarinetistas a tocar *legato*, pero también es extremadamente claro cuando requiere se toque *stacatto*.

No existen evidencias suficientes para asegurar cúal repertorio fue escrito específicamente para la técnica de boquilla hacia arriba o hacia abajo. Se cree que las composiciones de G. Rossini (1792 - 1868) y G. Donizetti (1797 - 1848) eran escritas para clarinete con técnica de caña arriba, porque podría producir un sonido brillante, por ejemplo en los solos para clarinete escritos en la obertura *Semiramide* de G. Rossini.

A diferencia de los trabajos de G. Rossini y G. Donizetti se cree que G. Verdi escribió pensando en la técnica de caña hacia abajo, ya que compuso las melodías clarinetísticas en el registro grave del instrumento, además, el inicio de su carrera transcurrió en Milán, ciudad que en esa época estaba influenciada por músicos vieneses que usaban la técnica de caña hacia abajo.[25]

Hay dos características interpretativas fundamentadas en esta época que me parecen son imprescindibles de conocer para realizar una interpretación a conciencia de las obras de la época. La primera de ellas es que la música del periodo romántico temprano contiene frecuentemente frases más largas que en cualquier otra época y que en algunas ocasiones la duración precisa de las frases es inexacta. Se asume que la interpretación de las obras en ese momento era más libre.

Con los nuevos recursos físicos del clarinete, la ornamentación (apoyaturas, mordentes y trinos) también cambió, como menciona Fröhlich , la adición de las nuevas llaves facilitó que los trinos se hicieran más cómodos, tarea imposible si se utilizaba el clarinete "normal" de cinco llaves.[26]

La segunda característica interpretativa en la música de esta época es el

[24]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet*. Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.168.

[25]Longyear, R. (1983). Clarinet Sonorities in Early Romantic Music. *The Musical Times*, 124(1682), 224–226. https://doi.org/10.2307/962035

[26]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet*. Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.169.

uso del *vibrato*. Existen numerosas referencias sobre el vibrato en métodos de aliento madera del siglo XIX pero no pueden ser conectadas específicamente con el clarinete. Algunas de estas referencias mencionan que el *vibrato* debe hacerse con el aire en oposición al *vibrato* con los dedos, el cual para esa época se consideraba obsoleto. Justo como ahora, el uso del vibrato en los instrumentos de viento madera en el siglo XIX era una cuestión de gusto, estilo y lugar.

Consideremos un factor relevante en la construcción de clarinetes en esta época, para las primeras décadas del siglo XIX, específicamente 1820 y 1830, se comenzaron a establecer los primeros talleres cerca de París, por ejemplo el del hijo de Denis Buffet - Auger, Louis - Auguste Buffet estableció su taller en 1830, construyó clarinetes con el sistema que I. Müller había diseñado, clarinetes bajos y otros instrumentos de viento madera.[27]

Por primera vez había una mayor producción de instrumentos, lo que popularizó las novedades en los diseños. Además de la institucionalización de la educación musical con la creación de los primeros conservatorios y la publicación de métodos por parte de los instrumentistas y profesores, diseñaron el camino para forjar la escuela de clarinete occidental.

Todo cambio conlleva consecuencias hacia un futuro inmediato, en el caso del clarinete, su manufactura creció como nunca antes, permitiendo la popularización del instrumento, a su vez, esto dio paso a que la comunidad clarinetística creciera, reflejándose no solo en el número de clarinetistas, sino en la producción musical, instituciones musicales, orquestas y bandas sinfónicas.

En la segunda mitad del siglo XIX la orquesta también tuvo cambios significativos, la cantidad de músicos requeridos se amplió de acuerdo a las necesidades de los compositores e ideología de la época. Compositores como R. Schumann, F. Liszt, J. Brahms, A. Bruckner, P. Tchaikovsky, R. Strauss, S. Rachmaninov y G. Mahler tomaban en cuenta ya al clarinete como esencial dentro de sus composiciones orquestales, aumentando la cantidad de instrumentistas de viento para equilibrar las secciones de cuerdas y metales.

Detallar los cambios organológicos, conocer las prácticas del gremio musical, analizar el repertorio escrito para el instrumento de la época, nos brinda un panorama amplio y concreto para conocer e interpretar desde una perspectiva informada, lo que permitirá proponer con base en el conocimiento adquirido.

[27]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet*. Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.146.

3.2. Johannes Brahms y su relación con el clarinete

Para la época en que Johannes Brahms creó sus obras para clarinete, los dos sistemas predominantes del instrumento eran *Boehm* y *Oehler*. Si bien en la segunda mitad del siglo XIX hubo muchos otros cambios organológicos, estos fueron poco duraderos. En este periodo muchos constructores diseñaban modelos innovadores que, debido a su complejidad, no lograron perdurar.

Munich se había convertido en el centro de producción de instrumentos de aliento, dando pie a la innovación de prototipos de clarinetes. Georg Ottensteiner (1815 - 1879) en conjunto con C. Baermann crearon el sistema *Baermann*, Figura 3.2[28] importante en la investigación ya que fue el tipo de clarinete para el cual J. Brahms compuso sus obras.

En su método para clarinete *Vollständige Clarinett Schule*, C. Baermann menciona: "Trabajé por mucho tiempo con G. Ottensteiner y al final logramos extender el sistema de digitación del sistema *Boehm*. El problema que me propuse resolver fue sin perder el carácter del instrumento resolver sus debilidades en afinación en las notas de los orificios y aligerar y simplificar el mecanismo de digitaciones. Para este último punto, todas las notas más difíciles pueden ser tocadas con dos diferentes dedos, así que una llave puede ser manipulada por la mano izquierda o derecha. . . [29]

Este mismo principio de digitación mantenemos en los modelos actuales de clarinetes, haciendo evidente la relevancia en la innovación del trabajo de C. Baermann y G. Ottensteiner.

Un quehacer de los constructores alemanes durante este periodo fue la experimentación en la construcción de boquillas, algunos de los talleres comenzaron a especializarse en la producción de éstas, en su método *Vollständige Clarinett Schule*, Baermann escribe: "El diseño de boquillas es infinitamente variable ya que los constructores las producen con diferentes formas, diámetros y cámaras, de acuerdo a la ciudad en donde se encuentren".[30]

Para la última mitad del siglo XIX, con todos los cambios organológicos en el clarinete, más constructores estaban a favor de utilizar madera de granadilla para el cuerpo del instrumento, por su fuerza, estabilidad y calidad del sonido. Sin embargo, algunos problemas propios de los materiales utilizados continúan hasta nuestros días, por ejemplo, en el artículo *El clarinete* del primer volumen del diccionario *Grove*, el autor Dr W. H. Stone afirma:

[28]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet*. Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.176.
[29]Ibid.
[30]Ibid.

Figura 3.2: Clarinetes en A y Bb de sistema Richard Mühlfeld Ottensteiner (Museo de Meiningen).

"El clarinete es singularmente susceptible a los cambios atmosféricos y sube de tono considerablemente, de hecho mucho más que otros instrumentos con el calor".

El modelo de clarinete conocido como *Baermann* fue el utilizado por Richard Mühlfeld (1856 - 1907) en sus interpretaciones. Él había conocido los instrumentos gracias a su compañero Wilhelm Reif quien estudiaba con C. Baermann. La primera vez que J. Brahms escuchó a R. Mühlfeld, fue en la primavera de 1891, con la orquesta de la corte del ducado de Meiningen interpretando el concierto en Fa menor de C. M. von Weber.[31]

R. Mühlfeld fue un violinista y clarinetista alemán, además dirigió su propio coro de voces masculinas. En esa época varios músicos eran multi - instrumentistas. Los clarinetes pertenecientes a R. Mühlfeld que se conservan en el Stadtmuseum en Meiningen sugieren que él tocaba en una afinación cercana a la actual A = 440 Hz. Recientemente estos instrumentos fueron probados y se dieron cuenta que los clarinetes tienen una excelente afinación.[32]

Se sabe que R. Mühlfeld fue autodidacta y que su excepcional talento se basaba en su interpretación más que en su técnica. Algunos críticos contemporáneos mencionaron su falta de desarrollo técnico en el instrumento.

En esta época J. Brahms llevaba un período de un año sin componer, por lo que se ha demostrado que las interpretaciones del clarinetista R. Mühlfeld inspiraron a J. Brahms a componer en un breve periodo de tiempo. Durante el verano de 1891 escribió el Trío Op.114 y el Quinteto Op. 115.[33] Además de inspirar a J. Brahms, otros compositores como Gustav Jenner (1865 - 1920) y Walter Rabl (1873 - 1940) también escribieron para R. Mühlfeld.

J. Brahms marcó su retorno a la composición de música de cámara con las obras escritas para clarinete. Sin duda el quinteto ha pasado a la historia como uno de los trabajos más importantes y representativos del período romántico. Es muy significativo que J. Brahms haya elegido el clarinete en A para ambos trabajos, parece que R. Mühlfeld discutió la diferencia de tono y respuesta entre los clarinetes A y Bb.

Existe evidencia de que J. Brahms escuchó los *corni di bassetto* sin embargo no escribió ninguna obra para este instrumento. En una carta dirigida a Clara Schumann escrita en 1855 mencionó: "Para mi gran alegría (la cantante señora Guhrau) fue acompañada por dos *corni di bassetto*... No pienso en

[31]Lawson, C. (1995). *The Cambridge Companion To The Clarinet.* New York, New York.: Cambridge University Press, p.97.

[32]Lawson, C. (2000). *The early clarinet: A Practical Guide.* Cambridge University Press, p.94.

[33]Lawson, C. (1998). *Cambridge Music Handbooks: Brahms: Clarinet Quintet.* Cambridge University Press, p.34.

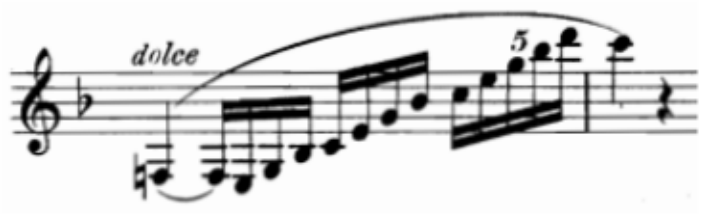

Figura 3.3: Ejemplo de rango del registro del clarinete en Sonata No. 2 de J. Brahms.

ningún otro instrumento que pueda mezclarse tan bien con la voz humana".[34]

Las siguientes obras compuestas por J. Brahms fueron las sonatas en F menor y Eb mayor Op. 120 y fueron publicadas el 7 de enero de 1895, incluída la versión para viola. Estas sonatas se encuentran por encima de la clasificación de las demás, consideradas de los trabajos más significativos de su repertorio camerístico. Las sonatas fueron escritas en 1894, al igual que el concierto para clarinete y orquesta K 622, W. A. Mozart y J. Brahms compusieron las obras camerísticas más importantes para el clarinete cerca del final de sus vidas.

Una vez publicadas las sonatas, J. Brahms presentó el manuscrito autógrafo con la dedicatoria: "Para Richard Mühlfeld, el maestro de este hermoso instrumento, en sincero agradecimiento".[35] J. Brahms consideró el registro agudo del clarinete como el corazón del instrumento, pero también incorporó el registro del *chalumeau* en sus melodías. Por ejemplo en la Sonata No. 2 podemos observarlo en el primer movimiento. Figura 3.3.[36]

Como se ha mencionado, las diferencias significativas entre los instrumentos de la época, los materiales y recursos compositivos, nos hacen pensar en las diferencias entre las interpretaciones de la música en la época en que fue escrita y la actual. En el caso de las Sonatas para clarinete, se suman los cambios que existen en el score autógrafo a la primera edición, por ejemplo, de la primera sonata, los primeros compases originalmente están escritos una octava más abajo, en muchas partes de las obras, las diferencias en articulación y dinámicas son numerosas. De la segunda sonata, la indicación original de tempo era solamente *Appassionato*, actualmente la indicación completa que podemos ver en la partitura es: *Appassionato, ma non troppo Allegro.*

[34]Lawson, C. (1995). *The Cambridge Companion To The Clarinet.* New York, New York.: Cambridge University Press, p.61.

[35]Botstein, L. (1999). *The Compleat Brahms A Guide to the Musical Works of Johannes Brahms*: New York W.W. Norton & Company, p. 102.

[36]`https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/18/IMSLP110287-PMLP81214-Brahms_Op.120_No.2_Cl.pdf`

Las sonatas para clarinete en Bb escritas por J. Brahms, fueron compuestas para este instrumento tal vez por las características propias del instrumento, que permitía realizar frases más largas y expresividad más profunda, en comparación al clarinete en A, que fue utilizado para el Trío y Quinteto, en los cuales el compositor quería un resultado más tranquilo y sutil en su interpretación.

J. Brahms escribió a su amiga Clara Schumann (1819 - 1896) "nadie puede tocar el clarinete tan hermosamente como R. Mühlfeld". Se creó una amistad estrecha entre J. Brahms y R. Mühlfeld[37], ambos se adentraron en una gira de conciertos, interpretando las composiciones realizadas por J. Brahms. El compositor se vio particularmente tocado por la sensibilidad de R. Mühlfeld, refiriéndose a él como: *Meine Primadona, Fräulein Klarinette* y el ruiseñor de la orquesta.[38] Las interpretaciones de las obras de J. Brahms fueron realizadas en muchas ocasiones por el cuarteto de su también amigo Joseph Joachim (1831 - 1907).

J. Joachim fue un violinista húngaro quien conoció a J. Brahms en 1853, cuando éste visitó Hanover, en donde J. Joachim era director. Ambos se hicieron amigos, compartiendo su espíritu artístico, intercambiaron ejercicios contrapuntísticos, ejercicios de composición, consejos y sugerencias. (J. Joachim le dio consejos sustanciales acerca del concierto para violín).[39]

J. Joachim envió una carta al director y compositor Sir Charles Stanford, mencionando lo especial del sonido e interpretación de R. Mühlfeld, con quien ya había interpretado la música de J. Brahms en varios escenarios. "... Mr, Mühlfeld quien es miembro de la banda de Meiningen y gran compañero, yo nunca había escuchado un sonido con esa variedad de tonos y expresividad."[40] Esto nos habla de la admiración y buena relación que había entre el compositor e intérpretes. En diferentes documentos se menciona y halaga el sonido y expresividad que producían los clarinetes de R. Mühlfeld. En buena parte, gracias al trabajo de R. Mühlfeld otros compositores además de J. Brahms escribieron para quinteto, integrado por clarinete y cuarteto de cuerdas.

En el obituario de R. Mühlfeld se menciona: Herr Richard Mühlfeld, el eminente clarinetista de la Orquesta de Meiningen, murió repentinamente en Meiningen el 1 de Junio. Uno de los mejores clarinetistas en técnica,

[37]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet.* Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.193.

[38]Ibid.

[39]Musgrave, M. (2003). *Performing Brahms, Early Evidence Of Performance Style.* Cambrige University Press, United Kingdom, p.34.

[40]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet.* Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.195.

afinación y fraseo. Herr Mühlfeld siempre estará asociado con J. Brahms, quien lo "descubrió" en 1891, como resultado J. Brahms escribió para él el quinteto para clarinete y cuerdas Op. 115. El distinguido artista tocó esta obra el 28 de Marzo de 1892 en el *Monday Popular Concert*. De 1884 a 1896 fue clarinetista principal de Bayreuth.[41]

El musicólogo Karl Geirinnger (1899 - 1989) mencionó: "uno encuentra en las sonatas de clarinete una explotación extraordinaria de posibilidades del instrumento, particularmente en el cambio efectivo de un registro más agudo a uno más grave, una ternura melancólica que raramente estalla en acentos más enérgicos o alegres, y una espléndida perfección de la forma en todos los movimientos".[42]

Una gran cantidad de repertorio conforma hoy el día a día del estudio del clarinete, en ellos se ven gran cantidad de recursos como articulación, vibrato, afinación, tempo, rubato, sonido, calidad y ornamentación.

Si adecuamos esta agógica musical a las interpretaciones actuales podrían ser en mayor o menor medida juzgadas como medidas extremas para la expresividad, sin embargo, no podemos hacer un juicio sobre el mensaje que el compositor intentaba transmitir al intérprete. Lo que deja más preguntas que respuestas acerca del término "correcta interpretación".

En este sentido, la interpretación de R. Mühlfeld de las sonatas escritas por J. Brahms han sido cuestionadas por su formación como instrumentista de cuerda. Los recursos interpretativos como vibratos, articulaciones y fraseo varían entre instrumentos, este caso específico es un ejemplo de la amplitud de posibilidades interpretativas al abordar una obra.

Otros cambios significativos en la escritura musical del periodo romántico sin duda son las indicaciones metronómicas y la afinación. Ambos conceptos son desde mi punto de vista primordiales, tomando éstos en cuenta podría cambiar nuestra percepción sobre la toma de decisiones al abordar una obra compuesta en este periodo.

Por un lado, las cifras metronómicas más allá de significar un cambio en la medición del tiempo, representaban por así decirlo, una instrucción puntual de interpretación. El uso del metrónomo ha sido un tema constantemente controversial en el entorno interpretativo, por un lado, algunos intérpretes afirman que si realmente se entiende el discurso musical instintivamente se comprenderá el tempo correcto y que el seguimiento estricto de la velocidad en que debe ser tocada una obra puede generar una interpretación mecanizada.

[41](1907). Obituary: *Herr Richard Mühlfeld*, en The Musical Times, Vol.48, No.773. Musical Times Publications Ltd, p.469.

[42]Botstein, L. (1999). *The Compleat Brahms A Guide To The Musical Works Of Johannes Brahms*: New York W.W. Norton & Company, p.102.

Por otro lado, otros intérpretes sugieren que el uso del metrónomo ayuda a comprender la música completamente, en este sentido cualquier indicación del compositor es una ayuda para el intérprete.

En cuestión de afinación, actualmente nuestro oído ha sido educado para escuchar los instrumentos afinados en A = 440 Hz, A = 441 Hz y A = 442 Hz , si bien existen estas variantes de acuerdo a la región en que sean interpretadas, nuestro oído reconoce y asimila esta afinación como correcta. Recordemos que los clarinetes construídos en las últimas décadas del siglo XVIII estaban afinados en: A = 415 Hz y A = 420 Hz, afinaciones más bajas que las actuales.

I. Müller además de ser un reconocido constructor de clarinetes también propuso que fuera homogénea la afinación en los distintos centros musicales de Europa. Para la mitad del siglo XIX la afinación se encontraba en un espiral ascendente inconfundible. Ciudades como Londres, Viena y París durante 1850 alcanzaban afinaciones de A = 450 Hz.

En una convención internacional realizada en 1858 en París, se adoptó al *diapasón normal* en A = 439 Hz como oficial, afinación considerablemente más baja que la de la época, sin embargo ya en la práctica, la afinación en A = 439 Hz comenzó a descender hasta los últimos años del siglo XIX.[43] La afinación del diapasón normal fue implementada también en la ópera de Viena en 1860 y un año después por la *Hofkapelle*.

En una carta dirigida a C. Schumann escrita por J. Brahms en 1894, con respecto a la afinación de los clarinetes de R. Mühlfeld sugiere que su piano estaba afinado en A = 440 Hz o más alto: "Tengo que decirte algo que tal vez sea un poco incómodo para los dos. R. Mühlfeld te enviará su diapasón, para que el piano con el que está tocando pueda ser afinado así. Sus clarinetes solo le permiten ceder muy poco con otros instrumentos".[44]

Estas evidencias nos dicen que los clarinetes estaban más cercanos a la afinación de los instrumentos modernos que otros instrumentos temperados como el piano.

Los instrumentos de viento obedecían a las afinaciones de las bandas militares en donde seguían representando un rol importante, sin dejar de lado la música orquestal y ópera. A mediados del siglo XIX la formación orquestal también evolucionaba, dependiendo de los requerimientos de la obra o del compositor, los integrantes podían alcanzar hasta los cien músicos. Hasta el momento no se sabe la preferencia de J. Brahms sobre la cantidad de músicos para la interpretación de sus obras.

[43]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet*. Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.204.

[44]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet*. Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.205.

El siglo XIX representa una época de cambio profundo en la percepción y representación musical, ya que surgieron los principales cambios organológicos del instrumento, mismos que perduran hasta nuestros días. En este periodo también se institucionaliza la música y se crean los primeros centros de enseñanza musical, llamados conservatorios, en ellos las cátedras estaban dadas por instrumentistas reconocidos, quienes crearon métodos y composiciones que fundamentaron la técnica del clarinete.

La creación y uso del *diapasón normal* es un cambio tan importante que hasta nuestros días hemos homogeneizado globalmente la afinación. Los cambios en la estructura orquestal debido también a los cambios organológicos en instrumentos de viento especialmente continúan hasta nuestros días.

J. Brahms pudo desarrollarse en la época de mayor esplendor organológico clarinetístico, gozó de la amistad de grandes instrumentistas, quienes según las evidencias se retroalimentaban y aconsejaban para intercambiar sus ideas. Según la evidencia histórica, no hubo un momento más fructífero en la innovación de instrumentos de viento y no habría otra igual, esto habla de la importancia de conocer éste periodo histórico ya que organológicamente es el más rico para la historia del clarinete.

Capítulo 4

Organología del clarinete en la época de Claude Debussy

4.1. El clarinete en el periodo moderno

Durante el siglo XX algunos constructores aún realizaban modificaciones al clarinete, buscando eficientar el mecanismo, sonoridad y afinación a los instrumentos ya existentes. Los talleres creados en el siglo XIX se dedicaban a modificar en mayor o menor medida el mecanismo, las boquillas, cañas, afinación, materiales, es decir, innovaban en todo aquello que pudiera mejorar el estudio e interpretaciones del instrumentista, ya que los clarinetes aún conservaban algunas deficiencias en su estructura, por ejemplo, las notas graves aún eran ligeramente bajas, y las notas del registro agudo, ligeramente altas.[1]

En esta época, los clarinetistas deseaban tener un sonido más amplio, lo que impulsaba a los constructores a crear clarinetes con agujeros más grandes, esto permitió ampliar el registro del instrumento. Sin embargo, al resolver uno de estos problemas se creaba otro de afinación o calidad del sonido.

Los clarinetes afinados en C, D, F, habían caído en desuso, siendo los clarinetes afinados en Bb y A los más desarrollados y favoritos de los compositores. Sin embargo, en algunas zonas como el sureste de Europa, algunos clarinetistas preferían tocar particellas de clarinete en A en clarinete en Bb,

[1] Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet*. Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.206.

de esta forma evitaban tener dos instrumentos.[2]

Según la clasificación de Rice, el clarinete durante el siglo XX presenta las siguientes características:

1. 1900 a 1925, grandes avances en la técnica, muy oportuna de acuerdo a las necesidades musicales de los compositores.

2. 1925 a la fecha. Este periodo está marcado por el resurgimiento de las composiciones para instrumentos de viento solistas y un renacer del instrumento debido en gran medida a la radio y la grabación de sonido.[3]

El sistema *Boehm* de 1950 difiere en gran medida del diseñado en 1843. El modelo favorito en ese momento continuaba siendo el de diecisiete llaves y seis anillos, conocido como *plain Boehm* o *Boehm Ordinaire*, ahora las llaves eran más largas, específicamente para los dedos meñiques, mientras que los orificios eran más pequeños que en el primer diseño.

Para este momento los clarinetistas de las orquestas preferían el sistema *Boehm* sin mejoras o adiciones ya que lo hacían un instrumento más pesado y de sonido más brillante. Naturalmente, con el paso del tiempo, las exigencias en el perfeccionamiento técnico a los clarinetistas dieron paso a la práctica musical profesional.

El academicismo comenzó a concretarse para el instrumento. La enseñanza del clarinete se estandarizó gracias a los métodos publicados durante el siglo XIX. Por ejemplo, en 1900, se utilizaba en la cátedra de clarinete de los conservatorios el método escrito por H. Klosé: *Méthode Klosé* (1843), éste había sido revisado por distintos compositores como Paul Jeanjean (1874 - 1929) y Henri Paradis (1861 - 1940), quienes habían añadido sus propios estudios de extractos orquestales. Incluso el clarinetista ruso Simeon Bellison (1881 - 1953) quien utilizaba clarinetes alemanes había editado este método.

Otro método popular utilizado en la enseñanza profesional del instrumento fue el escrito por Prosper Mimart: *Méthode nouvelle de Clarinette* (1911) a quien mencionaremos más adelante por tener relevancia en la obra escrita por Debussy: *Première Rhapsodie*. Este método fue importante ya que fue escrito para el sistema *Boehm*. Posteriormente Gustav Langenus (1883 - 1957) publicó una versión para el método *Baermann*.

Rudolf Jettel (1903 - 1981) escribió en el prefacio de su método *Klarinetten Schule*: "el alumno no debe estar satisfecho solamente con el trabajo de

[2]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet*. Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.207.

[3]Rice, A. (1990). *A History Of The Clarinet To 1820*. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International, p.86.

dedos, labios y respiración. Es muy importante entrenar los oídos también. El estudiante tiene que imitar a su maestro y a artistas famosos. Solamente puede ser considerado artista a quien combine ambas perfectamente, técnica impecable y sonido animado. La musicalidad correspondiente claro que es un prerrequisito necesario".[4]

Aún con este tipo de pensamiento, el siglo XX presenció y enfatizó el crecimiento de la técnica entendida como expresión musical. Así mismo surge en este momento la tendencia de impresionar a las audiencias tocando más rápido, más agudo y más fuerte, en lugar de buscar una profunda expresión musical. Los estudios técnicos del instrumento son la máxima prioridad.

La articulación ideal es en la que cada ataque suene exactamente igual, por ejemplo, en las revisiones del método de H. Klosé, las metas son siempre mantener un sonido puro y sonoro, se sugiere un acercamiento al clarinete diferente que el establecido en siglos anteriores, por ejemplo, H. Klosé sugiere un acercamiento académico y formal al instrumento, indica gráficamente la postura y embocadura del instrumento, aspectos que anteriormente no habían sido revisados.

El incremento de integrantes en las orquestas sinfónicas en los primeros años del siglo XX, así como el tenso ambiente político en Europa dio paso a la movilidad de músicos de este continente hacía América. El enriquecimiento musical resultante de este intercambio cultural generó el sincretismo entre recursos propios provenientes de distintos contextos así como la convivencia de las distintas escuelas y sistemas de clarinete.

Uno de los casos de músicos emigrados fue el de S. Bellison, un clarinetista ruso que se convirtió en miembro de la Filarmónica de Nueva York en 1921 tocando instrumentos alemanes, mientras que sus colegas y compañeros de sección Augustin Duquès (1899 - 1972) y G. Langenus tocaban con instrumentos de sistema *Boehm*. Como testimonio de su afinidad con el repertorio francés, a pesar de tocar clarinetes *Oehler*, Bellison estrenó la obra *Première Rhapsodie* de C. Debussy en Rusia, dirigido por el mismo compositor en 1924.

Como instrumento orquestal, el clarinete ya tenía un lugar establecido dentro de la sección de maderas en el siglo XX, utilizado normalmente en pares (clarinete primero/ clarinete segundo) y frecuentemente extendiéndose a una sección más grande. Por ejemplo en la obra *Elektra* (1909) de R. Strauss la sección alcanzó un total de ocho integrantes (clarinete en Eb, dos clarinetes en Bb, dos clarinetes en A, dos *corni di bassetto* y un clarinete bajo).

El clarinete fue elegido como uno de los instrumentos favoritos para los compositores, ellos ya conocían sus características, las cuales eran utilizadas

[4]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet*. Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.227.

en sus composiciones. Muchos trabajos orquestales fueron compuestos en esta época, en ellos se presentaba al clarinete como un instrumento importante dentro de los discursos musicales. También la ópera francesa tuvo una presencia importante en los escenarios parisinos, lo que permitió a su vez como una consecuencia de estos eventos musicales la contratación de varios clarinetistas. Entre estos compositores se encuentran: Claude Debussy y Cesar Franck. (1822 - 1890).

Como se ha revisado, los sistemas en el mecanismo del clarinete más conocidos desde el siglo XIX y hasta nuestros días son el sistema *Boehm, Oehler* y *Baermann*. Durante el siglo XX se hicieron nuevas patentes con cambios poco significativos, por ejemplo en el caso de Paul Evette y Ernest Schaeffer, quienes compraron *Buffet Crampton*, patentaron mejoras en la nota de garganta Bb, alternativas para el trino y un barrilete extendible.

Otros constructores franceses importantes, *LeBlanc* y *Selmer*, también desarrollaron nuevas mejoras en sus modelos de clarinetes. Es interesante notar que estos tres constructores interesados en innovar desde la línea de trabajo desarrollada en sus talleres, actualmente son los dominantes del mercado clarinetístico, debido a que en general la calidad de sonido de los instrumentos es mayor.

Además de Francia y Alemania, otros países continuaban también con la producción de clarinetes, en mayor o menor medida. Por ejemplo: en Italia la firma *Rampone & Cazzani* construyó clarinetes con el sistema *Boehm*. En Inglaterra los clarinetes con sistema Boehm comenzaron a popularizarse, la firma *Boosey & Co.* producía estos instrumentos en Manchester. En Bélgica dos constructores fueron los más importantes, Albert y Mahillon, en esta región los sistemas *Albert* y *Boehm* eran muy conocidos.

Estados Unidos incursionó en el mundo clarinetístico en el Siglo XX, debido a las guerras, el intercambio cultural entre Europa y América incrementó, dando como resultado nuevas aproximaciones sonoras y nuevos recursos compositivos como el serialismo que exigían adaptabilidad por parte de los instrumentistas. Varios clarinetistas abrieron sus talleres en los primeros años del siglo, en un inicio los productos eran de importación europea, pero con el paso del tiempo comenzaron a crear sus propios modelos, este es el caso de *Bettoney* en Boston y *Penzel-Müller* en Long Island, en el caso de Henri y Alexander Selmer vendían clarinetes en Boston importados desde su fábrica en París.

Un accesorio de gran relevancia en la práctica clarinetística es la boquilla, ya que es la encargada de dar color y el timbre característico al sonido que emite, como se mencionó anteriormente, incluso se desarrollaron dos técnicas diferentes del uso de la boquilla, con la caña hacia arriba y la caña hacia abajo, ambas brindaban características específicas al sonido, timbre y arti-

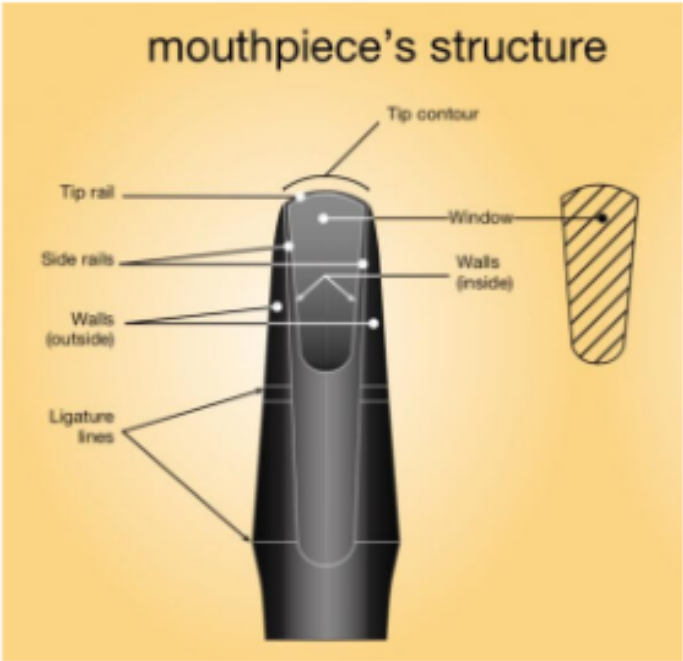

Figura 4.1: Estructura de boquilla clarinete en Bb.

culaciones.

En el siglo XX, por primera vez, las boquillas ya tenían una medida estandarizada, las pequeñas variaciones se relacionaban con el tipo de material, la diferencia en el diámetro, la cámara y en el tallado. Figura 4.1.[5] Por ejemplo, las boquillas francesas generalmente destacan por tener la curva de los rieles abierta, especialmente en la punta de la boquilla. En contraste con las boquillas francesas, las boquillas alemanas son construidas con la curva de los rieles cerrada. Cada una de estas características brinda un color y sonido distinto, depende del intérprete la elección de la misma, de acuerdo a la búsqueda del sonido deseado.

La estandarización de la boquilla permitió que ésta pudiera ser utilizada para los diferentes clarinetes, ésta fue una innovación frente a lo ocurrido en el siglo XIX, ya que en esa época cada clarinete necesitaba una boquilla diferente debido a las medidas que poseían.

A diferencia de la boquilla, la estandarización de la abrazadera se dio a mediados del siglo XX, la abrazadera era de metal con dos tornillos. En 1950 Daniel Bonade (1896 - 1976)[6] diseñó un nuevo modelo de abrazadera con

[5]Music, Inc. https://buddyrogers.com/vandoren-m15-clarinet-mouthpiece/

[6]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet*. Great Britain: The Yale Musical Instrument Series,

un tipo de tornillo que asegura la caña con dos pequeñas barras de metal con la finalidad de que la caña vibre más libremente. Esta abrazadera aún es conocida y usada por clarinetistas actuales. Ya en las últimas décadas del siglo XX y hasta nuestro días, las abrazaderas son hechas de diferentes materiales como: plástico, cuero, cuerdas tejidas, oro - plata, además de las tradicionales de niquel - plata.

Antes de la Revolución Industrial, la adquisición de un instrumento musical significaba un proceso personalizado entre comprador y constructor. La elaboración del instrumento se realizaba de manera artesanal, cada accesorio era elaborado para el instrumento que había sido ordenado. Como vimos, la construcción de clarinetes en periodos históricos anteriores a éste, dependía en gran parte de la región en la que eran construídos.

A raíz de este cambio ideológico post revolución, la industrialización comenzó a permear en muchos de los procesos mecánicos que eran utilizados en la época, y la construcción de instrumentos musicales no fue la excepción.

Durante el siglo XX, ya había instalados y conformados algunos de los talleres con mayor tradición en Europa. *Buffet, Selmer, Leblanc*, entre otros, éstos comenzaron la construcción de clarinetes en masa, lo que requirió el empleo de nuevas técnicas de producción y mayor fuerza laboral. *Buffet Crampon* por ejemplo, contrató alrededor de 175 trabajadores en su fábrica en Mantes- la- ville. En esta fábrica se llegan a manufacturar hasta cien clarinetes por semana, lo que demuestra la enorme producción del instrumento, su popularización y distribución del mismo.

Aunque las máquinas computarizadas logran convertir un pedazo de madera en el cuerpo del clarinete con agujeros, bordes, chimeneas y muelles en minutos con un acabado razonablemente bueno, el trabajo de ensamblaje de llaves, y terminado de montaje en el cuerpo del clarinete es realizado y revisado manualmente por un equipo de constructores capacitados en el trabajo con clarinetes.

Por ejemplo, los instrumentos construídos en talleres franceses son ensamblados por constructores quienes tienen una relación cercana con instrumentistas profesionales, de tal forma que pueden recibir consejos e ideas para mejorar y construir nuevos diseños. Antes de que un instrumento salga de la fábrica es probado por un clarinetista profesional.

Ante esta situación surge la duda, ¿el proceso artesanal de la construcción de clarinetes ha muerto?: "Tal vez no ha muerto, pero seguramente está desapareciendo. Nos encontramos ante el inminente reemplazo del hombre por máquinas que facilitan los procesos, economizan materiales y crean un resultado exacto. Tal vez el proceso de ensamblaje y prueba del instrumento

Yale University Press, p.215.

es lo que aún le brinda alma artesanal al clarinete".[7]

Podemos decir entonces que el siglo XX fue una época de producción más que de innovación, los modelos tradicionales habían alcanzado tal desarrollo en el siglo pasado, que las mejoras fueron poco significativas.

En países en donde antes no había talleres o constructores comenzaron a construir y difundir sus modelos y marcas de clarinete, tal es el caso de *Yamaha* en Japón y de el constructor Luis Rossi (1947 -) en América del Sur. Los modelos de Rossi se caracterizan por ser fabricados en distintas maderas entre ellas palo de rosa, además de unir el cuerpo superior e inferior en una sola pieza, de esta forma la llave de C#G# queda más abajo, el mecanismo también mejora el Bb "de garganta", los anillos son fabricados con metal más delgado y en el caso del barrilete y campana en algunos modelos los anillos son eliminados, estas modificaciones ofrecen modelos de clarinetes peculiares e innovadores.

Para este momento la aproximación a la composición era naturalmente diferente, ya que los recursos técnicos del instrumento y del lenguaje musical habían cambiado. Pocos compositores utilizaban notación musical tradicional durante el siglo XX, empleaban nuevos recursos como cintas, audiovisuales, computadoras, etcétera.

Mucho del repertorio escrito durante el siglo XX fue compuesto para clarinete solo, varios de estos trabajos requerían técnicas especiales. Algunas composiciones que ejemplifican estas características son: *Three Pieces for Solo Clarinet* de Igor Stravinsky (1882 - 1971) escritas para su mecenas Werner Reinhart, a quién también otros compositores dedicaron algunas de sus composiciones, es el caso de Paul Hindemith (1895 - 1963). Otros ejemplos de composiciones para clarinete solo son: *Sonata* de John Cage (1912 - 1992), *Sequenza IX* de Luciano Berio (1925 - 2003), *New York Counterpoint* de Steve Reich (1936 -) por mencionar solo algunas.

4.2. Claude Debussy y su relación con el clarinete

C. Debussy lucha por la originalidad radical.[8] Él utiliza un lenguaje creativo y novedoso, aunado a las formas tradicionales. Tal vez ningún otro com-

[7]Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet.* Great Britain: The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, p.216.

[8]Hepokoski, J. A. (1984). *Formulaic Openings in Debussy.* 19th-Century Music, 8(1), 44–59. https://doi.org/10.2307/746250

positor ejemplifique tan bien el *fin - de - siècle*.[9]

El mundo musical francés de la época del *fin - de - siècle*, tuvo como fin la liberación de las normas artísticas heredadas. C. Debussy conocía la imposibilidad social de que sus nuevas formas de composición fueran plenamente aceptadas. París en las décadas de 1880 puede ser definida como una ciudad cosmopolita, en ese momento ninguna otra ciudad ofrecía tan grande concentración de cultura, creatividad, y riqueza.

A inicios del siglo XX el estilo francés generalmente considerado ligero, deslumbrante e impresionista, contrastaba con el estilo alemán, descrito como provisto de sonidos más oscuros, robustos y serios. Específicamente en el caso del clarinete ya en este momento estaban institucionalizadas dos escuelas, tanto la francesa como la alemana, así como una preferencia entre los dos principales sistemas prevalentes en el clarinete, el *Boehm* y *Oehler*.

La cooperación entre compositores, instrumentistas y constructores durante este periodo llevó al desarrollo de nuevas técnicas de composición. Es en este siglo que se conjuntan importantes cambios sociales que dan pie a la multiculturalidad, transformación en los discursos musicales, así como la explotación en la técnica de un instrumento casi perfecto como el clarinete.

Al igual que el repertorio seleccionado de cada periodo, el concierto K 622 para clarinete y orquesta escrito por W. A. Mozart, la Sonata No.2 compuesta por J. Brahms y la *Première Rhapsodie* de C. Debussy, fueron concebidas en la última etapa creativa de cada uno de los compositores.

Este punto es relevante ya que nos indica que el proceso creativo y estilo de los compositores ya estaba forjado, así como su conocimiento y tratamiento del instrumento. También, la relación e influencia que existe entre compositores ha sido una práctica común en el ámbito artístico. Sin embargo, no todos los encuentros eran exitosos. En el caso de C. Debussy se sabe que antes de arribar a Viena, envió varias cartas a J. Brahms para conocerse y éstas nunca fueron respondidas. Finalmente gracias a la embajada francesa se arregló un encuentro entre ambos, J. Brahms se mostró molesto y preguntó si C. Debussy era el joven francés que lo había importunado con sus cartas, cuando C. Debussy lo afirmó, J. Brahms exclamó "¡No permitan que vuelva a suceder".[10]

En 1907, C. Debussy fue uno de los jurados en los exámenes de instrumentos de viento en el concejo supremo de la sección de música en el conservatorio de París de donde era miembro, él quedó sorprendido con las sonoridades de las flautas, oboes, clarinetes y fagotes. Esta experiencia fue tan significativa

[9]Referente a los últimos años del siglo XIX, especialmente en arte, cultura y pensamientos de la época.

[10]Thompson, O. 1937. *Debussy Man And Artist*. New York: Dover Publications, inc, p.85.

que accedió a componer dos piezas para los participantes del concurso en 1910, una pieza para el concurso y otra composición para ser leída a primera vista.

La pieza del concurso lleva el nombre de *Première Rhapsodie*, fue compuesta en Diciembre de 1909 y Enero de 1910, primeramente escrita para ser acompañada con piano y posteriormente en 1910-11 realizó el arreglo para orquesta. La otra pieza fue titulada *Petite Pièce* también transcrita para orquesta. En 1910, C. Debussy también formó parte del jurado de la competencia.[11]

La obra fue dedicada al prominente profesor de clarinete del conservatorio de París, Prospère Mimart (1859 - 1928). C. Debussy escuchó su interpretación con la técnica de "doble labio" es decir, ambos labios cubriendo los dientes inferiores y superiores, produciendo mayor suavidad.

C. Debussy escribió que "el concurso de clarinete (el día previo) fue extremadamente exitoso, a juzgar por las expresiones faciales de mis colegas la *Rhapsodie* fue un éxito... Uno de los candidatos Vandercruyssen la tocó con el corazón y muy musicalmente".[12]

En la Figura 4.2.[13] podemos observar a P. Mimart en el piano , con sus estudiantes del conservatorio de París, incluyendo a D. Bonade quinto desde la derecha (quien fue mencionado como innovador de la abrazadera del clarinete).

Esta obra atendió a las demandas y exigencias propias de las composiciones de concurso, las cuales estaban diseñadas para desafiar tanto técnicamente como musicalmente a los intérpretes. C. Debussy utiliza pasajes líricos con aquellos que demandan mayor velocidad, la *Première Rhapsodie* se divide en cuatro entidades temáticas, cada una con su tempo, que van de muy lento (*rêveusement lent*), a moderadamente lento (*poco mosso*), a moderadamente rápido (*modérément animé*), a muy rápido (*scherzando*). De esta forma C. Debussy agrega dominio sutil sobre la frecuencia de tempo y estados de ánimo.

Esta obra se caracteriza por estos numerosos cambios de tempo, dando la sensación de aceleración y desaceleración, también se hace presente el cambio de instrumentación en cuanto a densidad y textura. La instrumentación que se observa en la *Première Rhapsodie* permite tres posibilidades, solo piano, solo clarinete y tutti. La instrumentación cambia cuando uno de los instru-

[11]Vallas, L., O'Brien, M. and O'Brien, G., (2012). *Claude Debussy, His Life And Works.* New York: Dover Publications, p.190.

[12]Debussy, C. /1987) *Debussy Letters.* Ed. François Lesure, trans. Roger Nichols. Cambridge, Massachusetts: Harvard, p.222.

[13]Rice, A.(2017). *Notes for clarinetists: A Guide To The Repertoire.* New York. Oxford University Press, p.59.

Figura 4.2: Clase en el Conservatorio de París.

mentos se une a otro después de haber descansado y cuando ambos tocan por turnos. Estas características se muestran en el análisis de la Figura 4.3.[14]

Después del estreno la obra siguió interpretándose en diferentes escenarios, ejemplo de ello lo vemos en una carta escrita en 1910 en la cuál G. Faurè escribe a C. Debussy: "En cuanto a la pieza de clarinete de la que Mimart está tan orgulloso y tan feliz, será programada si tu quieres para la próxima temporada".[15]

En 1911 la obra fue interpretada en Rusia, se desconoce si la versión utilizada fue con piano u orquesta. C. Debussy escribió a su editor Jacques Durand (1885 - 1928) que la reacción del público no fue completamente positiva. Se sabe que a C. Debussy en algunos casos no le gustaba que se cambiaran las interpretaciones, incluso cuando no estaba de acuerdo con ellas.

Por ejemplo, cuando uno de los miembros del cuarteto Poulet le preguntó si estaba de acuerdo con la interpretación y si correspondía a sus intenciones, C. Debussy respondió: "De ninguna manera, pero pensándolo dos veces... no cambien nada, esto podría arruinar la coherencia y la sinceridad de su interpretación, se podría perder la elocuencia y su color original".[16]

[14]Trezise, S. (2003). *The Cambridge Companion of Debussy*: Cambridge University Press, United Kingdom, p.219.

[15]Deux Lettres de Gabriel Fauré a C. Debussy (1910-1917). (1962). *Revue de Musicologie*, 48(125), 75–76. https://doi.org/10.2307/927163

[16]Trezise, S. (2003). *The Cambridge Companion of Debussy: Cambridge University Press*, United Kingdom, p.273

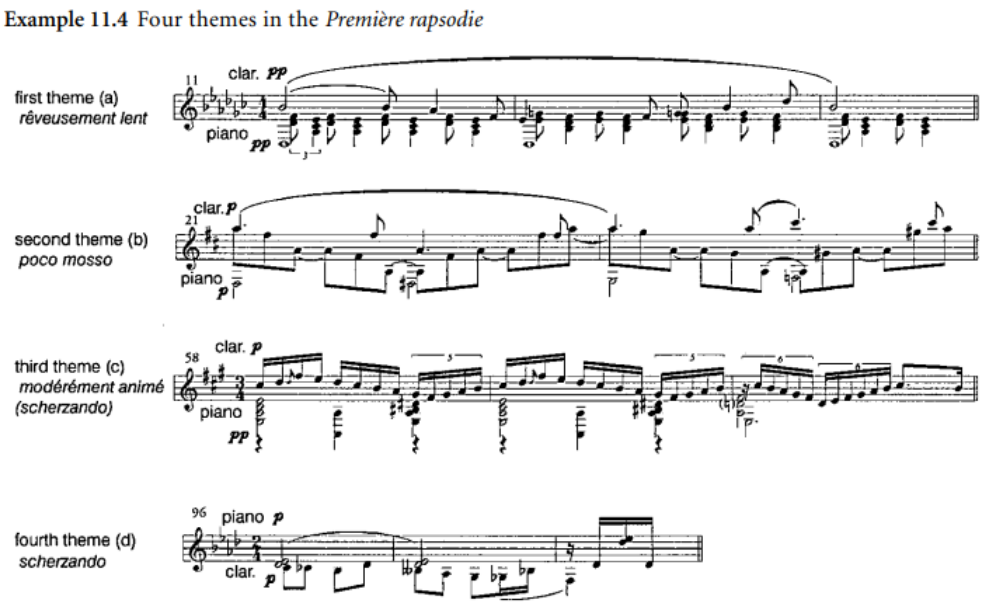

Figura 4.3: Cuatro temas en la obra *Première Rhapsodie*

Esta obra había sido preparada por *Ediciones Durand* en sus dos versiones, con piano y orquesta, y el autógrafo con partitura completa. Las alteraciones accidentales fueron sustituídas por sus armaduras correspondientes en las partes de instrumentos de viento metal, lógicamente para reducir la cantidad de alteraciones accidentales, tal vez C. Debussy no estaba de acuerdo con estos cambios en las ediciones pero tenían lógica para facilitar la lectura.[17]

La primera interpretación en París de la obra *Première Rhapsodie* orquestada fue el 3 de Mayo de 1919, después de la muerte de C. Debussy. Gaston Hamelin (1884 - 1951) fue el solista en el estreno, posteriormente durante la década de 1920 se realizó la primera grabación de la obra.[18]

El recurso musical que utiliza C. Debussy para esta obra es denominado de *apertura monofónica*, este mismo recurso lo utiliza en obras como: *L'Enfant prodigue, Harmonie du soir* de las canciones de *Baudelaire, Dialogue du vent et de la mer* de *La Mer*, entre otras. Este recurso musical se conforma por tres fases, la segunda es la que define la fórmula más claramente.

[17]Howat, R. (1978). *Early Debussy* [Review of Fantaisie Pour Piano Et Orchestre, Arr. for Two Pianos; Première rhapsodie pour orchestre Avec clarinette principale en sib, by M. Pommer, Debussy, & R. Zimmermann]. The Musical Times, 119(1624), 523–523. `https://doi.org/10.2307/959949`

[18]Rice, A. R. (2017). *Notes for clarinetists: A guide to the repertoire.* New York. Oxford University Press, p.59.

1. El silencio antecediendo el inicio de las notas. En algunas ocasiones C. Debussy sustituye el silencio con una nota pedal. Utiliza las funciones del pedal como metáfora de un comienzo silencioso.

2. Una línea melódica sin acompañamiento irrumpe el silencio. Inicialmente la línea melódica comienza con una nota prolongada en *piano* o *pianissimo*, y se desliza sutilmente en un movimiento rítmico de una manera en la que no es reconocible la métrica. La línea melódica frecuentemente regresa a los puntos del tono inicial, generalmente implicando débilmente la tonalidad ya que se usan otros recursos como; pentatonismo, cromatismo, modos, entre otros.

3. La línea melódica se expande hacia una textura polifónica y algunas veces establece la tónica de una vez, en otras ocasiones la línea pasa por algunas pre cadencias armónicas antes de llegar a la clara y resonante tónica.[19]

El recurso *apertura monofónica* fue utilizado por varios antecesores, principalmente a mediados y finales del siglo XIX, entre ellos F. Lizst (1811 - 1886), R. Wagner (1813 - 1883), J. Massenet (1842 - 1912).

[19]Hepokoski, J.(1984). *Formulaic Openings in Debussy.* 19th-Century Music, 8(1), 44–59. https://doi.org/10.2307/746250

Conclusiones

Los instrumentos musicales son una herramienta para el estudio histórico de una época, a través de ellos podemos conocer su contexto histórico, social, tecnológico e ideológico. A través del estudio de la evolución de un instrumento se puede analizar y comprender el repertorio escrito para un instrumento que desde su invención ha estado en constante cambio. Como menciona A. Rice, el conocimiento de los instrumentos históricos nos ofrece una oportunidad de acercamiento al mundo sonoro de un compositor en específico. Se tomaron en cuenta los estudios de más de tres siglos de desarrollo del clarinete, comenzando por mencionar a su antecesor el *chalumeau* y a los clarinetes más primitivos de dos llaves, pasando por el modelo de J. C. Denner, T. Lotz, I. Müller, C. Baermann, entre otros, hasta llegar a los clarinetes modernos.

Ningún instrumento ha sido diseñado y construído sin requerir cambios en su diseño, debido a la adecuaciones y a las necesidades prácticas e interpretativas de los músicos. El clarinete es uno de los instrumentos con más modificaciones desde los primeros modelos, esto debido al constante interés de constructores, compositores e intérpretes.

No es posible saber si W. A. Mozart habría escrito el Concierto K 622 sin haber conocido al constructor T. Lotz o sin las ideas y virtuosismo de A. Stadler. Lo que ahora sabemos gracias a las evidencias organológicas es que el instrumento para el que fue escrito tenía un registro más grave, la mayoría de los instrumentos en la época tenían un diámetro más estrecho por lo que la sonoridad era distinta a la conocida actualmente y que la afinación variaba de acuerdo a la región. En este sentido, considero que la idea y obra musical concebida por un compositor está totalmente influida por los recursos instrumentales, sonoros y técnicos de los instrumentos. A su vez el desarrollo, innovación e importancia de los instrumentos en el ámbito musical está en total relación al contexto social.

Desde mi punto de vista y después de conocer las características del clarinete, la interpretación del concierto K 622 de W. A. Mozart se puede abordar

como una obra para un instrumento en gran medida diferente al conocido hoy en día tanto en su sonoridad, como en su mecanismo. Lo anterior permite transmitir un discurso con el lenguaje de la época pero con herramientas actuales lo que proyecta una interpretación enriquecida.

Se demostró que conforme el clarinete obtuvo perfeccionamiento en su mecanismo, y afinación, mayor fue su uso en orquestas y grupos de cámara, a su vez el interés de los compositores por escribir más obras para el instrumento fue de acuerdo a la popularización del instrumento. Al igual que las ideas del periodo clásico fueron reemplazadas por las nuevas formas e ideas del periodo romántico, la construcción e innovación en la construcción del clarinete continuó, el resultante de este proceso fue un clarinete de trece llaves y la diferenciación de dos sistemas de mecanismo creados y popularizados en diferentes regiones, el sistema *Boehm* y el sistema *Oehler*.

Los compositores del periodo romántico compusieron sus obras para un instrumento más ágil en el mecanismo y con menos problemas de afinación. Las primeras cátedras de clarinete establecidas en los primeros conservatorios impulsaron la creación de la correcta técnica para tocar e interpretar el instrumento. Algunos instrumentistas y profesores escribieron los primeros métodos para el instrumento.

Todos estos cambios posicionaron al clarinete como uno de los instrumentos de viento madera favoritos. Los clarinetes diseñados por C. Baermann que J. Brahms escuchó en la interpretación de su amigo R. Mühlfeld eran diferentes a los instrumentos que escuchó W. A. Mozart. Este instrumento contaba con trece llaves, estaba afinado más alto que los clarinetes del periodo clásico y el diámetro era más grande, modificando así los rangos dinámicos.

Al escuchar el sonido del instrumento bajo la interpretación de R. Mühlfeld, J. Brahms escribió varias obras para clarinete, entre ellas la Sonata No.2 Op.120, en ella se observan recursos musicales como ligaduras y rangos dinámicos que son difíciles pensar en conseguir con instrumentos anteriores. Constructores y clarinetistas continuaron con su labor constante por mejorar el instrumento, haciéndolo más práctico, más sonoro, más afinado, más cómodo.

El clarinete en el periodo moderno ya era un instrumento solista y orquestal conocido y consolidado. El instrumento contaba con un mecanismo casi como el utilizado actualmente, la búsqueda por innovar cesó y se centró en el perfeccionamiento de los modelos y mecanismos construídos con anterioridad. A diferencia de épocas anteriores, la construcción de instrumentos dejó de ser meramente artesanal para dar paso a la industrialización, lo que permitió la popularización del instrumento.

Los recursos musicales utilizados por C. Debussy en su obra *Première Rhapsodie* atienden totalmente al clarinete de la época. Las dinámicas, la

agilidad necesaria para resolver los pasajes más rápidos así como la afinación necesaria para crear las indicaciones agógicas de la partitura tal vez solo pueden ser resultado del clarinete para el que C. Debussy compuso.

Con la organología como herramienta de estudio de las obras seleccionadas, reafirmo que tanto compositores como intérpretes determinan en gran medida la creación de obras e interpretaciones de acuerdo a las características físicas y sonoras del instrumento de su contexto. Mientras que los constructores son los agentes visionarios e innovadores que materializan sus ideas, en menor o mayor medida influenciados por otros constructores, clarinetistas y compositores.

Otra de las preguntas más inquietantes durante mi formación como clarinetista fue resuelta durante esta investigación: ¿por qué el clarinete en Bb había sido el elegido por compositores e intérpretes como el instrumento principal en lugar del clarinete en C o A?, la respuesta se encontró en: "Los clarinetes inicialmente se desarrollaron en diferentes tonalidades porque los instrumentistas no podían interpretar música con más de uno o dos sostenidos o bemoles. Además de que el clarinete en Bb poseé una calidad de sonido superior, que de hecho se ha confirmado con el tiempo".[20]

Es de gran importancia que como intérpretes asumamos la responsabilidad de investigar acerca de nuestro instrumento, del repertorio, de estilo, técnica, etcétera. Cada uno de estos recursos nos servirán para crear una interpretación propia, con voz y estilo personal, bien informada. Personalmente creo que las interpretaciones trascendentes son el resultado de la investigación y la práctica que convergen para crear un discurso fidedigno .

Un artista debe estar en constante búsqueda de interpretaciones verdaderas, se puede valer de recursos como la investigación histórica, la organología, la técnica, etcétera, para conseguir ese fin.

[20]Rice, A. (1995). *The Clarinet In The Classical Period*: Oxford University Press, p.136.

Bibliografía

Botstein, Leon et al. *The Compleat Brahms: a guide to the musical works of Johannes Brahms*. WW Norton & Company, 1999.

Debussy, Claude. *Letters, ed. François Lesure and Roger Nichols, trans. Roger Nichols*. 1987.

Hepokoski, James. "Formulaic openings in Debussy". En: *Nineteenth-Century Music* (1984), págs. 44-59.

Herlin, Denis. "Les études debussystes dans la Revue de musicologie. Une place paradoxale". En: *Revue de musicologie* 104.1/2 (2018), págs. 75-76.

Hoeprich, Eric. *The clarinet*. Yale University Press, 2008.

Howat, Roy. *Early Debussy*. 1978.

Lawson, Colin. *Brahms: Clarinet Quintet*. Cambridge University Press, 1998.

— *Mozart concierto para clarinete*. Universidad de la Cuenca, 2014.

— *The Cambridge companion to the clarinet*. Cambridge University Press, 1995.

— *The early clarinet: A practical guide*. Cambridge University Press, 2000.

Longyear, Rey. "Clarinet Sonorities in Early Romantic Music". En: *The Musical Times* 124.1682 (1983).

Maier, Joseph. *Museum Musicum Theoretico-Practicum: das ist: Neu-eröffneter Theoretisch-und Praktischer Musik-Saal*. 1732.

Morrison, Philip. *The New Grove dictionary of music and musicians*. 1981.

Nettl, Paul. *Mozart and Masonry*. New York: Da capo press, 1970.

Piddocke, Melanie. "Theodor Lotz: a biographical and organological study". En: (2012).

Poulin, Pamela. "A View of Eighteenth-Century Musical Life and Training: Anton Stadler's' Musick Plan'". En: *Music & Letters* 71.2 (1990).

— "The basset clarinet of Anton Stadler and its music." En: (1983).

Rice, Albert. "A History of the Clarinet to 1820". En: (1987).

Rice, Albert. *Notes for Clarinetists: A Guide to the Repertoire*. Oxford University Press, 2016.

— *The Baroque Clarinet and Chalumeau*. Oxford University Press, 2020.

— *The clarinet in the classical period*. Oxford University Press on Demand, 2008.

— "The Clarinette d'Amour and the basset horn". En: *The Galpin Society Journal* 39 (1986), págs. 97-111.

Rice, Albert R. *The Baroque Clarinet*. Oxford University Press, USA, 1992.

Sommer, Susan T. et al. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 1981.

Thompson, Oscar. "Debussy". En: *Man and Artist. New York: Dodd, Mead and Co* (1937).

Trezise, Simon, Jonathan Cross y Trezise Simon. *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge University Press, 2003.

Wen, Eric et al. *Performing Brahms: early evidence of performance style*. Vol. 1. Cambridge University Press, 2003.

Winternitz, Emanuel. *The Clarinet: Some Notes upon Its History and Construction by F. Geoffrey Rendall*. 1961.