



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Música

Trabalho de Projeto

Escritura e instrumento. Conceptos interrelacionados.

Elvira Montoya García

Orientador(es) | Benoît Gibson

Évora 2021



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Música

Trabalho de Projeto

Escritura e instrumento. Conceptos interrelacionados.

Elvira Montoya García

Orientador(es) | Benoît Gibson

Évora 2021



O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Filipe Santos Oliveira (Universidade de Évora)

Vogais | Benoît Gibson (Universidade de Évora) (Orientador)
Monika Streitová (Universidade de Évora) (Arguente)

RESUMEN

El trabajo desarrollado a continuación analiza la evolución de la escritura del repertorio de clarinete desde el Clasicismo hasta el siglo XX. Para ello he tenido en cuenta un factor de vital importancia en el que me apoyaré para avanzar en este proyecto; me refiero naturalmente a la evolución del instrumento. Con ello no pretendo describir la evolución organológica paso a paso, sería inabarcable en este trabajo, simplemente me ciño a tres momentos concretos.

Las obras elegidas para llevar a cabo este estudio son representativas de algunos de los períodos más importantes de la Historia de la música, así como relevantes de la propia literatura del clarinete.

- Clasicismo: *Concierto para clarinete KV 622* de W. A. Mozart.
- Romanticismo: *Piezas de fantasía op. 73* de R. Schumann.
- Siglo XX: *Primera Rapsodia para clarinete* de C. Debussy, *Tres Piezas para clarinete solo* de I. Stravinsky y *Sonata para clarinete y piano* de F. Poulenc.

La estructura del trabajo se divide en cinco secciones, como cinco son las corrientes estilísticas que abarca. Comenzaré realizando una reseña bibliográfica del compositor a tratar. En segundo lugar, trataré las circunstancias en la que fue escrita la obra, abordando las características de la misma junto a un esquema analítico. Por último, relacionaré la forma en la que las mejoras técnicas que van apareciendo en el clarinete afectan a la escritura de la música en la que es protagonista, utilizando pasajes representativos de cada una de las obras que interpretaré en mi recital.

Palabras clave: Clarinete, historia, evolución, repertorio, organología.

ABSTRACT

Composition and instrument. Interrelated concepts.

The task here developed aims to analyze the evolution of clarinet writing from classicism to the twentieth century. In order to achieve this I have taken into consideration a fundamental matter which I have set as the base of my research and followed progressively, I am referring to the evolution of the instrument itself. Nevertheless I do not intend to describe such evolution step by step as it would be out of this task's scope. I am just going to be making reference to three specific moments in time.

The works chosen to carry this research are representative of some of the most important periods in music history as well as relevant in relation to the literature for clarinet.

- Classicism: *Clarinet Concerto KV 622* by W. A. Mozart.

- Romanticism: *Fantasy Pieces op. 73* by R. Schumann.

- 20th Century: *Première Rhapsodie* by C. Debussy, *Three Pieces for solo clarinet* by I. Stravinsky and *Sonate for clarinet and piano* by F. Poulenc.

The task is structured in five sections, as five are the stylistic currents it deals with. I am going to start by providing a bibliographical report on the composer here studied. Secondly I am going to develop on the circumstances in which each work was written, looking at their features and analyzing them by means of a diagram. Finally I am going to connect the way the best techniques for clarinet have affected music writing through the use of representative passages of each work that I am playing in my recital

Key words: Clarinet, history, evolution, repertoire, organology.

RESUMO

Escrita e instrumento. Conceitos interrelacionados.

O trabalho desenvolvido a seguir analisa a evolução da escrita do repertório para clarinete desde o Classicismo até o século XX. Para isso, levei em consideração um fator de vital importância com o qual contarei para avançar neste projeto; Refiro-me naturalmente à evolução do instrumento. Com isto não pretendo descrever passo a passo a evolução organológica, seria interminável neste trabalho, limitando-me apenas a três momentos específicos.

As obras escolhidas para realizar este estudo são representativas de alguns dos períodos mais importantes da História da música, bem como relevantes para a própria literatura clarinete.

- Classicismo: *Concerto para clarinete KV 622* de W. A. Mozart.

- Romantismo: *Peças de fantasia op. 73* por R. Schumann.

- Século 20: *Primeira Rapsódia para clarinete* de C. Debussy, *Três peças para clarinete solo* de I. Stravinsky e *Sonata para clarinete e piano* de F. Poulenc.

A estrutura da obra está dividida em cinco seções, sendo cinco as correntes estilísticas que ela engloba. Começarei fazendo uma revisão bibliográfica do compositor a ser tratado. Em segundo lugar, tratarei das circunstâncias em que a obra foi escrita, abordando suas características juntamente com um esquema analítico. Por fim, relatarei a forma como as melhorias técnicas que surgem no clarinete afetam a escrita da música da qual ele é o protagonista, utilizando passagens representativas de cada uma das obras que irei apresentar em meu recital.

Palavras-chave: Clarinete, história, evolução, repertório, organologia.

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| INTRODUCCIÓN..... | 1 |
| Justificación | 1 |
| Estado de la cuestión | 2 |
| Objetivos..... | 4 |
| Metodología..... | 5 |
| DESARROLLO..... | 6 |
| Capítulo 1: Concierto para clarinete y orquesta KV 622 en La Mayor, de W. A. Mozart..... | 6 |
| Compositor | 6 |
| Obra | 7 |
| El desarrollo organológico del clarinete y la escritura en el <i>Concierto para clarinete KV 622 en La M</i> de W. A. Mozart..... | 10 |
| Capítulo 2: Piezas de Fantasía op. 73 para clarinete y piano, de R. Schumann . | 20 |
| Compositor | 20 |
| Obra | 21 |
| El desarrollo organológico del clarinete y la escritura en las <i>Piezas de Fantasía op. 73</i> de R. Schumann..... | 24 |
| Capítulo 3: Primera Rapsodia para clarinete de C. Debussy..... | 32 |
| Compositor | 32 |
| Obra | 33 |
| El desarrollo organológico del clarinete y la escritura en la <i>Primera Rapsodia para clarinete y piano</i> de C. Debussy..... | 35 |
| Capítulo 4: Tres piezas para clarinete solo de I. Stravinsky..... | 41 |
| Compositor | 41 |
| Obra | 43 |
| El desarrollo organológico del clarinete y la escritura en las <i>Tres Piezas para clarinete solo</i> de I. Stravinsky..... | 47 |
| Capítulo 5: Sonata para clarinete y piano de F. Poulenc..... | 52 |
| Compositor | 52 |
| Obra | 53 |
| El desarrollo organológico del clarinete y la escritura en la <i>Sonata para clarinete y piano</i> de F. Poulenc | 56 |
| CONCLUSIONES..... | 62 |
| REFERENCIAS | 64 |

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

| | |
|---|----|
| Ilustración 1 Mozart (1801/2003). Cadencia cc. 127 primer movimiento..... | 10 |
| Ilustración 2 Mozart (1801/2003). Cadencia cc. 315 primer movimiento..... | 10 |
| Ilustración 3 Fotografía clarinete de cinco llaves..... | 11 |
| Ilustración 4 Diagrama clarinete de cinco llaves..... | 11 |
| Ilustración 5 Fotografía clarinete di basseto construido por Lotz..... | 12 |
| Ilustración 6 Mozart (1801/2003). Pasaje primer movimiento (cc. 67)..... | 14 |
| Ilustración 7 Mozart (1801/2003). Pasaje tercer movimiento (cc. 95) | 14 |
| Ilustración 8 Mozart (1801/2003). Pasaje tercer movimiento (cc. 93) | 15 |
| Ilustración 9 Mozart (1801/2003). Pasaje primer movimiento (cc. 134)..... | 15 |
| Ilustración 10 Mozart (1801/2003). Pasaje primer movimiento (cc. 138-139) | 15 |
| Ilustración 11 Mozart (1801/2003). Pasaje segundo movimiento (cc. 39-40)..... | 16 |
| Ilustración 12 Mozart (1801/2003). Pasaje primer movimiento (cc. 225-226) | 16 |
| Ilustración 13 Mozart (1801/2003). Pasaje primer movimiento (cc. 57-64)..... | 17 |
| Ilustración 14 Mozart (1801/2003). Pasaje segundo movimiento (cc. 1-8)..... | 17 |
| Ilustración 15 Mozart (1801/2003). Pasaje tercer movimiento (cc. 1-8)..... | 18 |
| Ilustración 16 Reissenberger y Hoeprich (2014, p. 453). Fotografía clarinete de once llaves..... | 26 |
| Ilustración 17 Reissenberger y Hoeprich (2014, p. 454). Diagrama clarinete de once llaves..... | 26 |
| Ilustración 18 Hepp y Rohde (1991, p. 2). Sinfonía n. 6 L. V. Beethoven, primer movimiento (cc. 418-492) | 26 |
| Ilustración 19 Hepp y Rohde (1991, p. 10). Rapsodia Húngara n.2, F. Liszt, (cc. 11-33) | 27 |
| Ilustración 20 Schumann (1849/2005). Pasaje segunda pieza (cc. 28-29)..... | 27 |
| Ilustración 21 Schumann (1849/2005). Pasaje segunda pieza (cc. 47-48)..... | 28 |
| Ilustración 22 Spohr (1812/2015). Pasaje primer movimiento (cc. 243-244)..... | 28 |
| Ilustración 23 Schumann (1849/2005). Pasaje tercera pieza (cc. 1-5)..... | 29 |

| | |
|---|----|
| Ilustración 24 Schumann (1849/2005). Pasaje tercera pieza (cc. 25-31)..... | 29 |
| Ilustración 25 Schumann (1849/2005). Pasaje primera pieza (cc. 30-32)..... | 30 |
| Ilustración 26 Schumann (1854/1988). Pasaje cuarto movimiento (cc. 3-5)..... | 31 |
| Ilustración 27 Fotografía clarinete de diecisiete llaves..... | 37 |
| Ilustración 28 Diagrama clarinete de diecisiete llaves..... | 37 |
| Ilustración 29 Debussy (1910). Pasaje rapsodia (cc. 7 del n. 3 de ensayo) | 37 |
| Ilustración 30 Debussy (1910). Pasaje rapsodia (cc. 1 del n. 5 de ensayo) | 38 |
| Ilustración 31 Debussy (1910). Pasaje rapsodia (cc. 1 del n. 7 de ensayo) | 39 |
| Ilustración 32 Debussy (1910). Pasaje rapsodia (cc. 1 del n. 11 de ensayo) | 39 |
| Ilustración 33 Stravinsky (1920/1993). Pasaje primera pieza (cc. 1-3)..... | 48 |
| Ilustración 34 Stravinsky (1920/1993). Pasaje primera pieza (cc. 24-25)..... | 48 |
| Ilustración 35 Stravinsky (1920/1993). Pasaje segunda pieza..... | 49 |
| Ilustración 36 Stravinsky (1920/1993). Pasaje segunda pieza..... | 49 |
| Ilustración 37 Stravinsky (1920/1993). Pasaje segunda pieza. | 50 |
| Ilustración 38 Stravinsky (1920/1993). Pasaje tercera pieza (cc. 1-6)..... | 51 |
| Ilustración 39 Stravinsky (1920/1993). Pasaje tercera pieza (cc. 57-61)..... | 51 |
| Ilustración 40 Poulenc (1963/2006). Pasaje primer movimiento (cc. 1-8) | 57 |
| Ilustración 41 Poulenc (1963/2006). Pasaje primer movimiento (cc. 26-30) | 58 |
| Ilustración 42 Poulenc (1963/2006). Pasaje segundo movimiento (cc. 57-58). | 58 |
| Ilustración 43 Poulenc (1963/2006). Pasaje tercer movimiento (cc. 26-29)..... | 59 |
| Ilustración 44 Poulenc (1963/2006). Pasaje primer movimiento (cc. 40-44) | 59 |
| Ilustración 45 Diagrama posición Mib5 clarinete..... | 60 |
| Ilustración 46 Diagrama posición Reb5 clarinete | 60 |
| Ilustración 47 Poulenc (1963/2006). Pasaje tercer movimiento (cc. 10-11)..... | 60 |
| Ilustración 48 Poulenc (1963/2006). Pasaje tercer movimiento (cc. 108-109)..... | 61 |

ÍNDICE DE TABLAS

| | |
|---|----|
| Tabla 1 Cuadro de análisis primer movimiento del Concierto para clarinete KV 622 en La M de W. A. Mozart | 8 |
| Tabla 2 Cuadro de análisis segundo movimiento del Concierto para clarinete KV 622 en La M de W. A. Mozart..... | 9 |
| Tabla 3 Cuadro de análisis tercer movimiento del Concierto para clarinete KV 622 en La M de W. A. Mozart | 9 |
| Tabla 4 Cuadro evolución marca Buffet-Crampon | 19 |
| Tabla 5 Cuadro de análisis primera pieza de las Piezas de Fantasía op. 73 de R. Schumann | 22 |
| Tabla 6 Cuadro de análisis segunda pieza de las Piezas de Fantasía op. 73 de R. Schumann | 23 |
| Tabla 7 Cuadro de análisis tercera pieza de las Piezas de Fantasía op. 73 de R. Schumann | 23 |
| Tabla 8 Cuadro de análisis de la Primera Rapsodia de C. Debussy | 34 |
| Tabla 9 Cuadro de análisis primera pieza de las Tres piezas para clarinete solo de I. Stravinsky | 45 |
| Tabla 10 Cuadro de análisis segunda pieza de las Tres piezas para clarinete solo de I. Stravinsky | 46 |
| Tabla 11 Cuadro de análisis tercera pieza de las Tres piezas para clarinete solo de I. Stravinsky | 46 |
| Tabla 12 Cuadro de análisis primer movimiento de la Sonata para clarinete y piano de F. Poulenc | 55 |
| Tabla 13 Cuadro de análisis segundo movimiento de la Sonata para clarinete y piano de F. Poulenc | 55 |
| Tabla 14 Cuadro de análisis tercer movimiento de la Sonata para clarinete y piano de F. Poulenc | 56 |

INTRODUCCIÓN

Justificación

El Trabajo de Fin de Máster supone la culminación de los estudios de posgrado. Por ello pienso que la temática de este trabajo debe, de alguna manera, reflejar algunas de las inquietudes que se han despertado en estos dos años. Una de ellas es sin duda la historia de mi instrumento, pero no sabía exactamente cómo enfocarlo para que no fuese simplemente el relato de la evolución del clarinete. Tras una búsqueda de información en tesis de otras universidades y referencias bibliográficas que tratasen sobre diferentes aspectos del clarinete, decidí unir la evolución del instrumento con la escritura. Empecé a recopilar información al respecto y poco a poco fue tomando forma la idea.

El siguiente paso era elegir piezas representativas de diferentes estilos. Tenía claro que dos de los grandes periodos, el Clasicismo y el Romanticismo, debían estar presentes. Comenzando por el periodo clásico, la obra característica del repertorio para clarinete es, sin duda, el *Concierto para clarinete y orquesta KV 622 en La M* del compositor W. A. Mozart. En cuanto al otro período, opté por una pieza para clarinete y piano, *Piezas de Fantasía op. 73* de R. Schumann.

Teniendo en cuenta la temática del presente trabajo, sabemos que el clarinete a partir del siglo XX no ha evolucionado organológicamente. Básicamente la fisonomía de nuestro instrumento es la misma. Es por ello que pensé en una pieza de principios de siglo, que fuese ilustrativa de la transformación que había experimentado el clarinete desde el Romanticismo, y por extensión su escritura. De igual modo, escogí dos piezas más que fuesen compuestas más a mediados de siglo, pudiendo de este modo mostrar diferentes corrientes estilísticas del siglo XX

Por todo ello, las piezas seleccionadas para desarrollar este trabajo son las siguientes:

- *Concierto para clarinete y orquesta KV 622 en La M* de W. A. Mozart.
- *Piezas de Fantasía para clarinete y piano op. 73* de R. Schumann.
- *Primera rapsodia para clarinete y piano* de C. Debussy.
- *Tres piezas para clarinete solo* de I. Stravinsky.
- *Sonata para clarinete y piano* de F. Poulenc.

Estado de la cuestión

Debido a la singularidad del presente Trabajo Fin de Máster, nos encontramos ante una estructura innovadora, ya que no encontramos ningún trabajo previo que haya abordado en un mismo estudio el repertorio presentado tratando la relación existente entre la evolución organológica del clarinete y la forma de escribir para el mismo de los compositores citados.

Es de vital importancia conocer estudios previos que hayan tratado la organología y la escritura para clarinete en diferentes periodos compositivos. Es por ello que, aunque hemos consultado muchos libros, artículos, revistas, los cuales se han citado a lo largo del texto y podemos encontrar en la bibliografía del mismo, debemos reseñar las siguientes referencias bibliográficas que de forma indirecta sustentan la veracidad del texto presentado a continuación.

Los libros presentados como más relevantes en este objeto de estudio han sido seleccionados por el reconocimiento científico de sus autores, así como la aceptación de los mismos por la gran mayoría de la sociedad clarinetística.

Un libro que no podemos dejar de reseñar es *The Cambridge Companion to the Clarinet* escrito por Colin Lawson y editado en 1995 por Cambridge University Press. Aunque no es un libro actual y en nuestro trabajo nos hemos apoyado en fuentes más recientes, nos ha aportado una información relevante sobre características de estilo y repertorio de las obras tratadas en este estudio.

Otro libro que podemos reseñar es *The Clarinet in the Classical Period* escrito por Eric Hoeprich y editado en 2003 por Oxford University Press. En este trabajo, podemos encontrar aspectos específicos sobre el instrumento y la escritura durante el periodo clásico, los cuales hemos podido relacionar con el primer capítulo de nuestro ensayo.

Continuaremos hablando del que es sin duda, uno de los manuales clarinetísticos por excelencia. *The Clarinet*, escrito por el mismo autor y editado por Yale University Press en 2008 presenta información relevante en los ámbitos organológicos, estilísticos, pedagógicos y de repertorio. En definitiva, un completo tratado en el que nuestro instrumento es protagonista. De este libro, hemos contrastado información sobre el desarrollo organológico del instrumento en los diferentes periodos de las composiciones

de nuestro ensayo y, especialmente, sobre la escritura en Mozart ya que dedica un capítulo por completo al compositor austriaco.

Por otro lado, debemos hablar del libro titulado *El Clarinete: Acústica, historia y práctica* del clarinetista y musicólogo español Vicente Pastor, editado en 2010 por Rivera Editores. En este trabajo, el autor realiza un amplio análisis de la evolución organológica del clarinete. Abarca desde los orígenes de los aerófonos de madera, pasando por el *chalumeau*, el que es considerado antecesor directo del clarinete y todas las diferentes variantes del instrumento que conocemos desde su creación en la segunda mitad del siglo XVII hasta el siglo XX. Es este último apartado, el que sin duda nos ha aportado información relevante para poder relacionar el repertorio escogido con las características del instrumento de cada periodo. Este conocimiento organológico también nos ha servido para poder interpretar de una forma eficiente las grabaciones presentadas con instrumentos historicistas.

El trabajo más parecido en cuanto a estructura y objeto de estudio lo encontramos en el libro *Notes for Clarinetists: A Guide to the Repertoire* escrito por Albert R. Rice y editado en 2017 por Oxford University Press. Aunque no aborda directamente la relación entre la evolución organológica del clarinete y el repertorio en el que es protagonista, realiza un exhaustivo análisis estilístico, formal y armónico. Además, presenta detalles importantes del autor y el momento compositivo de cada una de las piezas tratadas, aspectos primordiales para realizar interpretaciones veraces.

Como hemos comprobado tras la presentación de nuestro estado de la cuestión, y tras realizar una búsqueda exhaustiva de información, hemos podido comprobar que el estudio organológico del instrumento está más estudiado y desarrollado que el estudio del repertorio y estilo. Es por ello que, en la simbiosis entre organología y escritura (protagonista de nuestro trabajo), la segunda parte ha estado apoyada en todo momento por los estudios de la primera. De este modo, hemos conseguido crear un apartado equilibrado y cohesionado entre los elementos a desarrollar en nuestra investigación, aunque el estado de la cuestión no estuviese en un mismo nivel de desarrollo.

Objetivos

Los objetivos a alcanzar con el desarrollo de este Trabajo Fin de Máster son los siguientes:

Objetivo principal

1. Analizar la relación entre la evolución organológica y la escritura del clarinete a través del análisis de repertorio característico del mismo.

Objetivo secundario

1. Mostrar la evolución organológica del instrumento a lo largo de los periodos que abarcan este trabajo.

2. Interpretar un programa de concierto exigente para el intérprete con obras representativas de la literatura del clarinete, realizando una interpretación fiel al estilo de cada una de ellas.

3. Presentar las distintas obras desde un punto de vista interpretativo, mostrando las distintas sonoridades y colores que ofrece el clarinete.

Metodología

Una vez decidido el tema a tratar en mi trabajo y establecidos los objetivos que debo marcarme para desarrollarlo, necesitaré un itinerario a seguir para poder organizar cada una de las etapas del presente estudio. La intención es diseñar una estructura para el *Concierto para clarinete KV 622 en La M de W. A. Mozart* y posteriormente aplicarla al resto de obras a tratar. De esta manera crearé un desarrollo coherente y homogéneo en sus cinco capítulos (uno por cada autor). El procedimiento será el siguiente:

- Seleccionar una obra significativa escrita para el instrumento en dicho periodo.
- Recopilar información sobre el compositor y la obra.
- Escuchar distintas grabaciones de las obras a interpretar, así como otras composiciones de dichos compositores para aumentar mi conocimiento sobre el estilo.
- Analizar formal y estéticamente la obra.
- Estudiar detalladamente la forma de escribir que utilizó cada uno de los compositores en el repertorio elegido.
- Buscar el instrumento de la época y estudiar sus características.
- Mostrar grabaciones propias de distintos pasajes del repertorio con instrumentos de época.

Una vez realizado esto, seleccionaré la información más relevante y relacionaré la escritura de la pieza con el instrumento de la época dándole forma al cuerpo del texto. Seguidamente haré lo propio con las otras cuatro piezas y, a continuación, redactaré las conclusiones que se desprendan de dicho estudio. Por último, ordenaré toda la bibliografía y fuentes consultadas para la realización de este proyecto, realizaré el resumen del presente estudio y finalizaré con la realización de índice y portada.

Por consiguiente, la estructura será igual en todos los capítulos. Cada apartado contará con tres secciones: compositor (una biografía del compositor), obra (en qué circunstancias fue escrita la obra en cuestión, factores que intervinieron en la composición, incluyendo un análisis de la obra) y relación del clarinete y la obra (la evolución organológica del instrumento hasta el momento de composición de la pieza relacionándola con la escritura empleada en la pieza escogida, aportando fragmentos de la obra analizándolos e incluyendo grabaciones de dichos pasajes).

DESARROLLO

Capítulo 1: Concierto para clarinete y orquesta KV 622 en La Mayor, de W. A. Mozart

Comenzaremos con el Clasicismo, momento en el que el clarinete comienza a tener un papel más destacado. Gracias a Johann Stamitz¹, fundador de la escuela de Mannheim, el clarinete ocupó un lugar estable en la orquesta de la corte de Mannheim (*Hofkapelle*) desde, al menos, el año 1759 (Calabuig, 2007). Más tarde, Wolfgang Amadeus Mozart impulsa el repertorio escrito para nuestro instrumento, y es por este motivo, por lo que he escogido su *Concierto para clarinete y orquesta en La M KV 622*.

Compositor

Wolfgang Amadeus Mozart, compositor, pianista y clavecinista, nació en Salzburgo (Austria) el 27 de enero de 1756 y falleció en Viena el 5 de diciembre de 1791. Desde temprana edad mostró un gran talento como músico, por lo que su padre no dudó en organizar diversos viajes por cortes de Europa para exhibir sus habilidades como niño prodigio. Entre 1772 y 1780 vivió en Salzburgo trabajando como violinista en su corte. Un año más tarde, y a pesar de las objeciones de su padre, dejó la corte de Salzburgo y se instaló en Viena donde se ganó la vida como profesor, concertista y compositor. Se casó con Constanze Weber y tuvo seis hijos. Es considerado como uno de los grandes genios de la historia de la música (Burkholder, Grout y Palisca, 2015, p. 858-659). Debido a su importancia en la evolución de la escritura para clarinete, creo necesario presentar los siguientes datos antes de comenzar con el desarrollo de su concierto para clarinete.

W. A. Mozart fue el compositor que impulsó realmente la música para clarinete, aunque no reparó en él en sus primeras obras. Los principales motivos pudieron ser los problemas técnicos y de afinación que existían en esa época y la escasez de clarinetistas en Salzburgo. En 1777, en una de sus estancias en Mannheim, comenzó a tener relación con el director de la orquesta de la ciudad, Johann Stamitz, y descubrió que llevaban usando el clarinete desde 1759. Quedó impresionado por el color que aportaba a la sección de vientos y por su capacidad de imitar la voz humana. Fue entonces cuando comenzó a

¹Johann Stamitz (1717-1757): Compositor, violinista y director de orquesta checo. Fundador de la orquesta de Mannheim; compuso, al igual que su hijo, varios conciertos para clarinete.

escribir para él. Los clarinetistas de la Orquesta de Mannheim eran Johannes Hampel, Michael Qualleberg, Jacob Tausch y Franz Tausch² (hijo de Jacob Tausch), siendo este último el más relevante (Lawson, 1995, p. 93).

A partir de aquí comenzó una relación entre compositor e instrumento a la que todavía le faltaba un ingrediente fundamental: el intérprete. Unos años más adelante, en 1781, asiste al estreno de su *Serenata en Mib M KV 375 'Nachtmusik'*, para dos clarinetes, dos fagotes y dos trompas. De ese concierto da cuenta a su padre en una carta en los siguientes términos: 'Los seis caballeros que la han interpretado son unos pobres mendigos, que no obstante tocan bastante bien, en particular el primer clarinete y los dos trompas'³ (Hoeprich, 2008, p. 103).

Parece probable que el clarinetista mencionado fuese Anton Stadler⁴, y es a partir de ese momento cuando se establece ese triángulo que dará lugar a dos de las obras más importantes escritas para clarinete, y otras tantas de menor entidad. Me refiero, naturalmente, al *Concierto para clarinete y orquesta KV 622 en La M (1791)* y al *Quinteto para clarinete y cuerdas KV 581 en La M (1789)* (Andrés, 2009, p. 100).

La amistad entre los dos músicos austriacos masones se fue afianzando los años siguientes, y Mozart fue desarrollando así mismo la escritura para clarinete plasmada en obras como los *Seis Nocturnos* para tres voces y tres cornos di basseto, los *Divertimentos K437 y K438* para dos clarinetes y un corno di basseto, los *Divertimentos K346, K436, K439 y K549* para tres cornos di basseto, o el trío *Kegelstatt KV 498* para clarinete, viola y piano. En las óperas también fue atribuyendo pasajes más solistas como por ejemplo en *Così fan tutte* y *La clemenza di Tito* (Ortigosa, 2017, p. 102).

Obra

El *Concierto en La Mayor para clarinete* fue estrenado el 16 de octubre de 1791 en Praga (mismo año de composición que el *Quinteto para clarinete y cuerdas KV 581 en La M*). Siendo Stadler el dedicatario, fue él el clarinetista que interpretó por primera vez el concierto. Gracias a él, han llegado a nuestros días obras tan relevantes en la historia

² Franz Tausch (1762-1817): Clarinetista nacido en Alemania, perteneciente a la Corte de Berlín. Fundó en Berlín en el año 1805, junto al clarinetista checo Joseph Beer el Conservatorio para Instrumentos de Viento, el cual tuvo alumnos como Bernhard Crusell o Heinrich Baermann.

³ 'Die 6 Hern solche exequirn sind arme Schlucker, aber ganz hübsch zusammenblasen, besonders der erste Clarinettist, die 2 Waldhornisten.' Traducción propia.

⁴ Anton Stadler (1753-1812): Clarinetista e intérprete de corno di basseto austriaco.

de la música, aunque también es a él al que podemos acusar de la pérdida de los manuscritos originales del concierto⁵. Al carecer del manuscrito, las reconstrucciones del Concierto conocido como es hoy día surgen de distintas fuentes históricas, como un borrador de 199 compases escritos para corno di basseto en Sol, y más adelante ediciones que adaptaron ciertos pasajes para el clarinete moderno (Rice, 2017, p. 132-134).

En la edición actual de la editorial Bärenreiter, podemos observar cómo hay dos partituras diferenciadas: una para el clarinete en La moderno, y una segunda partitura escrita para clarinete di basseto en La (instrumento para el cual se escribió este concierto).

Análisis

El análisis formal no es el punto central de mi estudio, pero considero importante realizar un breve esquema para conseguir una visión global de cada una de las obras.

El primer movimiento *Allegro*, escrito en un compás de 4/4 y en la tonalidad de La Mayor. Conforme se desarrolla el movimiento modula a ciertas tonalidades: al relativo menor (Fa# menor), el homónimo de la tonalidad principal (La menor), al relativo mayor de ésta (Do Mayor), a la dominante (Mi Mayor) o a su relativo menor (Do# menor). Tiene la estructura tripartita en forma sonata, donde podemos observar una introducción orquestal con el tema principal:

Tabla 1

Cuadro de análisis primer movimiento del Concierto para clarinete KV 622 en La M de W. A. Mozart

| I. Allegro | |
|-----------------------------|---------------|
| Exposición orquestal | cc. 1 – 56 |
| Exposición | cc. 57 – 153 |
| Ritornello | cc. 154 – 171 |
| Desarrollo | cc. 172 – 250 |
| Recapitulación | cc. 251 – 323 |
| Coda | cc. 324– 359 |

⁵ Se cree que Stadler vendió los manuscritos originales del concierto.

En el *Adagio*, escrito en un compás de 3/4, la tonalidad principal es la subdominante respecto al primer movimiento, Re Mayor. Las frases están construidas en periodos de ocho compases, comenzando la melodía el clarinete y repitiéndola la orquesta en *tutti*, dando el equilibrio requerido en el clasicismo. Éste era un recurso que Mozart empleó en otras de sus obras como, por ejemplo, en el segundo movimiento *Adagio* del *Concierto para piano K 491 en Do m* (Rice, 2017, p. 130).

Tabla 2

Cuadro de análisis segundo movimiento del Concierto para clarinete KV 622 en La M de W. A. Mozart

| II. Adagio | |
|-------------------|-------------|
| A | cc. 1 – 32 |
| B | cc. 33 – 59 |
| A' | cc. 60 – 82 |
| Coda | cc. 83 – 98 |

El *Rondó* está escrito en un compás de 6/8 y como su nombre indica, alterna diferentes temas con el tema principal, siguiendo la estructura de ocho compases por frase, con el formato de pregunta-respuesta entre el clarinete y la orquesta. Escrito en la tonalidad principal de la obra, La Mayor, modulando a las mismas tonalidades que en el primer movimiento del concierto.

Tabla 3

Cuadro de análisis tercer movimiento del Concierto para clarinete KV 622 en La M de W. A. Mozart

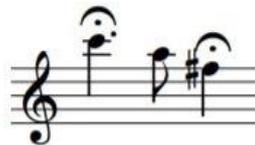
| III. Rondó | |
|-------------------|---------------|
| A | cc. 1 – 56 |
| B | cc. 57 – 113 |
| A' | cc. 114 – 137 |
| C | cc. 138 – 187 |
| B' | cc. 188 – 246 |
| A | cc. 247 – 300 |
| Coda | cc. 301 - 353 |

En el Clasicismo, los músicos debían tener un cierto conocimiento de la armonía y la melodía, lo cual los hacía aptos para interpretar los aspectos implícitos en el ritmo o armonía y adaptarlas a su técnica y fraseo. Ornamentos, improvisaciones y cadencias son aspectos recurrentes en la música del período clásico. Según el compositor y pianista Daniel Gottlob Türk⁶, la ornamentación debía ser un recurso cuidado, debía estar guiada por el contexto, en los momentos donde el material motivico se repitiese. (Lawson, 1996, p. 74-75) En el *Concierto para clarinete* de Mozart estos momentos aparecen, por ejemplo, en el primer movimiento, entre los compases 120 y 123, 177 y 180, y 182 y 184; por lo que serían el lugar idóneo para añadir pequeñas ornamentaciones o adornos. Otro lugar adecuado serían las cadencias, aunque este concierto carece verdaderamente de oportunidades, únicamente encontramos las fermatas de los compases 129 y 315 del primer movimiento y el compás 59 del segundo movimiento que insinúan una ligera cadencia⁷.

Diversos autores nos plantean la pregunta de si realmente la ornamentación aporta algo a la idea musical o, por el contrario, si es preferible expresar la idea musical de forma más clara y sencilla. Ellos aconsejan ser cautelosos, y no exceder más de lo que podría ser considerado natural dentro del contexto de la obra (Lawson, 1996, p. 73-76). Por tales argumentos, he decidido interpretar en el primer movimiento únicamente la cadencia de la reexposición (compás 315), y en la exposición tocar los valores largos que van hacia el calderón del compás 127.

Ilustración 1

Cadencia cc. 127 primer movimiento



Nota. Mozart (1801/2003).

Ilustración 2

Cadencia cc. 315 primer movimiento



Nota. Mozart (1801/2003).

⁶ Daniel Gottlob Türk (1750-1813): Compositor, organista y teórico alemán destacado del período clásico.

⁷ La cadencia del segundo movimiento ha sido tomada de los compases 49 y 50 del segundo movimiento del *Quinteto para clarinete y cuerdas KV 581*.

El desarrollo organológico del clarinete y la escritura en el *Concierto para clarinete KV 622 en La M* de W. A. Mozart

Hasta el Clasicismo, el clarinete fue un instrumento muy rudimentario. Nace a finales del siglo XVII cuando Johann Christoph Denner, en la década de 1690 realiza una serie de mejoras a su antecesor, el *chalumeau*⁸. Amplía la longitud del tubo y por tanto su extensión en cuanto a registro se refiere, incorporando al final un pabellón o campana, logrando de este modo una afinación más justa y un sonido más flexible. Todas las mejoras presentadas impulsaron la creación de nuevo repertorio. Más adelante, en 1701, continúa su hijo Jacob añadiendo una tercera llave (Mi2) (Pastor, 2010, p. 218)⁹.

Constructores alemanes e ingleses le incorporan dos llaves más (Sol#2/Re#4 y Fa#2/Do#4 respectivamente), que junto a las ya existentes suman un total de cinco llaves, convirtiéndolo en el clarinete estándar del período clásico. No tenemos evidencias de quién concretamente añadió dichas llaves, ni cual existió antes. Este fue el instrumento para el que Mozart compuso varias de sus obras (Pastor, 2010, p. 235-236).

Ilustración 3

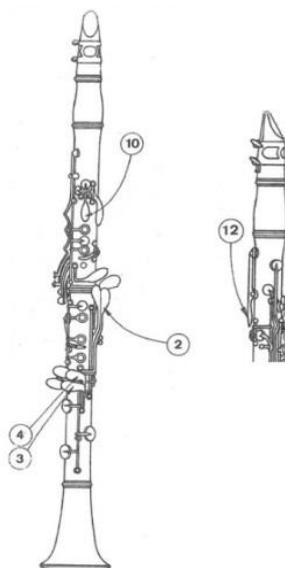
Fotografía clarinete de cinco llaves



Nota. Imagen extraída de:
<http://plerobertoclasicismoumh.blogspot.com/2015/01/el-clarinete-del-clasicismo.html>

Ilustración 4

Diagrama clarinete de cinco llaves



Nota. Imagen extraída de:
<http://auladeclarinete.weebly.com/tabla-de-posiciones-y-numeracioacuten-de-llaves.html>

⁸ Instrumento de viento de madera de boj, con siete agujeros, dos llaves (llave doceava y llave 10) y una sección superior terminada en una boquilla sobre la que se acopla una caña atándola con un cordón.

⁹ Durante la totalidad del escrito emplearemos el sistema de índice acústico franco-belga.

Sin embargo, aprovechando que Stadler era un destacado intérprete de corno di basseto, decidió escribir piezas para dicho instrumento (Rice, 2017, p. 132). El corno di basseto es un tipo de clarinete contralto o tenor afinado normalmente en Fa que tuvo su origen a mediados del siglo XVIII en Alemania, con llaves y agujeros adicionales para poder ejecutar notas más graves que con el clarinete soprano. Su tubo cilíndrico es más largo y curvo en la zona cerca de la boquilla, con una gran campana orientada hacia arriba, lo cual hace que pueda proyectar su sonido más fácilmente. Suele estar construido con madera de ébano, siendo su sonido más cálido y dulce. Se dice que puede ser el antecesor directo del clarinete bajo, inventado a principios del siglo XIX (Baines, 1991, p. 126).

En 1784, el constructor alemán Theodor Lotz construye el primer clarinete para Stadler. A partir de ese momento, comienzan a trabajar juntos en la búsqueda de mejoras para el instrumento. En 1788, construye unos clarinetes afinados en Sib y Do los cuales poseían una mayor extensión del tubo lo cual permitía ampliar el registro de Mi² a Do² (Re² y Do²). Dos años más tarde, en 1790, consigue construir un clarinete que puede descender de Mi² a Do² cromáticamente (Mi², Mi^{b2}, Re², Re^{b2} y Do²). Este clarinete, denominado clarinete di basseto, poseía un total de diez llaves, un cuerpo largo curvado en la parte superior y una terminación en forma de L conectada a una pequeña campana redonda. (Rice, 2017, p. 133). Así fue como gracias al nuevo instrumento y a la solicitud de Stadler hacia Mozart para que escribiese un concierto para el clarinete di basseto, hoy día podemos disfrutar de esta pieza (Herraiz, 2020). Por ello, podemos ver que en este caso la evolución del instrumento condicionó a una nueva escritura. Gracias a los clarinetistas virtuosos que hubo a lo largo de la historia, los cuales demandaron mejoras en nuestro instrumento, el clarinete ha evolucionado hasta como lo conocemos hoy día.

Ilustración 5

Fotografía clarinete di basseto construido por Lotz



Nota. Imagen extraída de: <https://www.melomanodigital.com/el-concierto-para-clarinete-y-orquesta-en-la-mayor-de-wolfgang-a-mozart/>

La tonalidad principal de la pieza es La Mayor hablando en Do. Si tenemos en cuenta que el clarinete toca en La, la tonalidad resultante, con la que interpretará su papel, será Do Mayor. Esto no ocurre por casualidad, es una tonalidad muy cómoda para el clarinete de la época puesto que no hay alteraciones en la armadura y levantando ordenadamente los dedos podíamos subir hasta completar casi tres octavas sin recurrir a complicadas combinaciones, naturalmente hablamos de escalas diatónicas. El cromatismo en toda su extensión todavía no era posible. Por ello se construyeron instrumentos en diferentes tonos, siendo los más comunes Sib, La y Do. Este último fue cayendo en desuso (aunque compositores tan relevantes como Beethoven lo usaron en sus sinfonías) quedando los dos primeros como predominantes. Aun así, el clarinete pasa de ser un mero relleno armónico a un instrumento con cierta relevancia, con pequeñas intervenciones solísticas en la música sinfónica. Conscientes de las posibilidades del clarinete y de su potencial, se empieza a escribir composiciones tanto de cámara como de solista con orquesta donde seguimos encontrando tonalidades con pocas alteraciones. Algunos ejemplos son la *Sonata n. 2 para clarinete y piano en Mib M* (1788-1803) de François Devienne (Fa M para el clarinete), el *Concierto para clarinete y orquesta en Sib M*¹⁰ de Johann Stamitz (Do M para el clarinete) o el *Trío para clarinete, viola y piano KV 498 en Mib M* (1786) de W. A. Mozart (Fa M para el clarinete). Mozart recomendaba escribir en estas tonalidades dadas las características del clarinete de 5 llaves (Rice, 2003, p. 134).

Una vez descrita la escritura en términos generales vamos a localizar todas esas características en puntos concretos de la pieza con la intención de ilustrar y ampliar todo lo relatado. Antes mencionábamos la comodidad de las tonalidades elegidas por W. A. Mozart, pero es importante señalar que dicha comodidad era relativa. Con el instrumento de hoy día no plantearía problemas técnicos, pero con el de la época hay muchos pasajes que necesitaban de una destreza notable, bien por afinación, por complejas posiciones debido a la escasez de llaves... Sin embargo, hemos de decir que todos ellos están muy bien elegidos, como se puede ver a continuación.

¹⁰ La mayor parte de los manuscritos originales se extraviaron, por lo que no es posible datar el año de la composición del concierto.

Ilustración 6

Pasaje primer movimiento (cc. 67)



Nota. Mozart (1801/2003).

Ilustración 7

Pasaje tercer movimiento (cc. 95)



Nota. Mozart (1801/2003).

Si observamos los fragmentos de las imágenes anteriores veremos un grupo de semicorcheas en registro medio y agudo con unas características muy concretas, que detallaremos a continuación, para que fuese viable a la velocidad demandada. Hablamos de escalas por grados conjuntos en las que incluye cromatismos cuidadosamente seleccionados (recordemos que la escala cromática completa no era posible todavía), ya sea porque existía una llave a tal efecto (como es el caso de Do#4 y Mib4), porque había una posición no natural pero posible (como Sol#4 y Sib4) o porque tenía una posición natural (como Fa#4). Para igualar estas tres opciones en cuanto a sonoridad, color, timbre e incluso afinación, usaban cañas muy flexibles que asegurasen la calidad e igualdad entre sonidos con diferentes posiciones.

En cuanto a lo que a registro se refiere, no se excedía en notas sobreagudas. El ámbito de escritura va desde Mi2 hasta Mi5, un registro amplio, de casi tres octavas completas (exceptuando un Sol5 que aparece en el tercer movimiento). Este rango no podría haberse ejecutado con un clarinete anterior. Gracias a las mejoras realizadas al *chalumeau* que derivaron al clarinete y posteriormente al clarinete de cinco llaves del que hablamos, la escritura pudo desarrollarse con las nuevas posibilidades del instrumento, por lo que este es un claro ejemplo de relación entre instrumento y escritura.

Ilustración 8

Pasaje tercer movimiento (cc. 93)



Nota. Mozart (1801/2003).

Otra combinación de notas que encontramos en esta pieza, y en otras citadas anteriormente, son acordes de triada desplegados, en esta ocasión, en figuración de semicorcheas, en distintas inversiones. Todos los sonidos de los arpeggios se hacen con posiciones naturales, lo que hacía posible su ejecución a una velocidad considerable.

Ilustración 9

Pasaje primer movimiento (cc. 134)



Nota. Mozart (1801/2003).

Ilustración 10

Pasaje primer movimiento (cc. 138-139)



Nota. Mozart (1801/2003).

También incluyo unos vídeos grabados por mí en los que interpreto la frase inicial de cada uno de los movimientos del *Concierto para clarinete KV 622 en La M*, y un pasaje del segundo movimiento formado por grupetos. En primer lugar, podréis observar los pasajes en cuestión y, a continuación, unos enlaces de YouTube donde realizo una

grabación con un clarinete histórico de cinco llaves y una grabación con mi clarinete moderno.

En cuanto a los adornos, debemos decir que son un recurso muy utilizado de la época y en este concierto encontramos dos tipos diferentes: grupetos y trinos. En el segundo movimiento podemos mostrar un grupeto, el cual guía para concluir una frase. En sus dos niveles se ejecuta con posiciones reales, lo que hace posible la velocidad necesaria. También lo podemos encontrar con el signo ∞.

Ilustración 11

Pasaje segundo movimiento (cc. 39-40)



Nota. Mozart (1801/2003).

Grabación clarinete moderno: <https://www.youtube.com/watch?v=S1MfDhXWBB8>

Grabación clarinete histórico: https://www.youtube.com/watch?v=Bb1Hlh4Y_Z4

Respecto a los trinos, debemos señalar que es muy común su uso en el período clásico para cerrar una frase o una sección. En este concierto podemos observar que en el primer y tercer movimiento hay un trino cada vez que concluye una parte grande (exposición, desarrollo, y reexposición).

Ilustración 12

Pasaje primer movimiento (cc. 225-226)



Nota. Mozart (1801/2003).

He añadido las primeras frases de cada uno de los movimientos del concierto. Me parece interesante poder escuchar con un clarinete de la época cómo sonaba este

instrumento y las dificultades técnicas y de afinación con los que convivían los músicos del momento, pudiendo observar cómo ha cambiado nuestro instrumento estos años con las grabaciones del clarinete moderno.

Ilustración 13

Pasaje primer movimiento (cc. 57-64)



Nota. Mozart (1801/2003).

Grabación clarinete moderno: <https://www.youtube.com/watch?v=NazGdDytW9o>

Grabación clarinete histórico: https://www.youtube.com/watch?v=0tLLO_NqH2c

Si observamos el vídeo, podemos ver las posiciones con las que se toca este pasaje, que son diferentes a las del clarinete actual. Podemos reseñar especialmente el penúltimo compás que aparece en este fragmento. El Fa4 se realiza en posición de horquilla, y el Sol#4 también, pero quitándole el dedo anular de la mano izquierda. Resulta un poco confuso la realización de este compás, pues debe realizarse a cierta velocidad y que tenga una ligadura hace que el cambio de posiciones deba ser muy preciso, de lo contrario nos encontraríamos con notas intermedias no deseadas.

Ilustración 14

Pasaje segundo movimiento (cc. 1-8)



Nota. Mozart (1801/2003).

Grabación clarinete moderno: <https://www.youtube.com/watch?v=MfMjBx5tGRk>

Grabación clarinete histórico: <https://www.youtube.com/watch?v=rY2rvToy5bE>

Otro aspecto que debemos tener en cuenta es la amplitud del sonido. Los clarinetes en el periodo clásico, debido a su fisonomía, producían un sonido más pequeño y brillante que los clarinetes de hoy día. Esto es debido a los materiales con los que se elaboraban, las zapatillas perdían aire y existía el problema de la condensación del agua en el tubo. Estas características se reflejaban también en la afinación del instrumento. Partiendo de que estaban afinados en 420 hz y no en 440 hz como actualmente, la afinación nos resulta extraña al oído. Debemos añadir que, al ser un instrumento aún muy rudimentario, no todas las notas estaban afinadas correctamente, y en estas grabaciones lo hemos podido comprobar.

Ilustración 15

Pasaje tercer movimiento (cc. 1-8)



Nota. Mozart (1801/2003).

Grabación clarinete moderno: <https://www.youtube.com/watch?v=90BD1e7Nqhs>

Grabación clarinete histórico: https://www.youtube.com/watch?v=LzO0wFL_vog

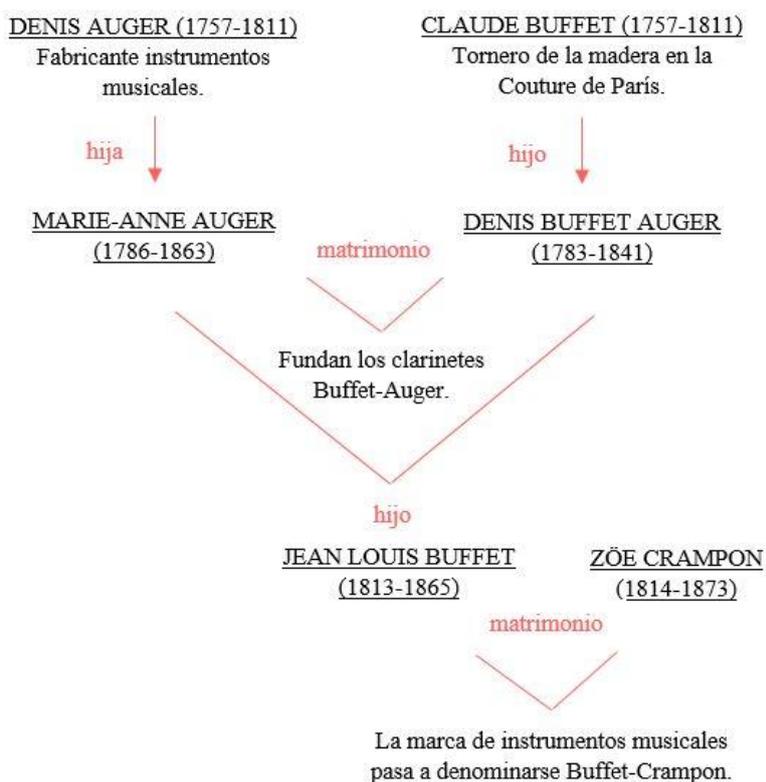
En este fragmento del tercer movimiento podemos resaltar las mismas cuestiones. A ellas, podemos añadir la dificultad para articular correctamente con la que nos encontramos en clarinetes de este periodo. Al ser un sonido más pequeño, es más frágil también, por lo que deberemos articular mucho más suave que con los clarinetes actuales si no queremos que se rompa el sonido. Debido a ello, y para no realizar una interpretación incorrecta, el penúltimo compás estará articulado con una ligadura que lo abarca por completo.

Para concluir este primer capítulo, me gustaría explicar el origen del instrumento histórico con el que he tocado en los vídeos anteriores. Este clarinete fue construido en 1800 por el fabricante de instrumentos musicales Denis Buffet Auger, más conocido Denis Auger.

La marca de instrumentos Auger derivará en Buffet-Crampon. Para mostrar brevemente cómo llegó a como la conocemos hoy día nuestro a continuación un cuadro explicativo:

Tabla 4

Cuadro evolución marca Buffet-Crampon, elaboración propia. Consultado en: https://rp-archivesmusiquefacteurs.blogspot.com/2009/11/la-famille-buffet-jean-louis-buffet_30.html?m=1



El clarinete en cuestión está elaborado con madera de boj y aros de marfil, realizado en cinco partes, posee cinco llaves de latón cuadradas y planas. Es un clarinete en Do que está afinado a 420 hz. Aunque este concierto fue escrito para clarinete di basseto en La y no para un clarinete, interpretar esta pieza con un clarinete de la época me parece muy interesante para mostrar las características sonoras y técnicas que poseían en ese tiempo. Como podemos observar, las posiciones varían bastante de las del clarinete actual, siendo muchos más complejas y enrevesadas. También es interesante que, para que el instrumento suene con un buen sonido, se debe tocar con un material muy flexible, las cañas deben ser de números bajos (2 o 2 ½). A continuación, interpreto el mismo pasaje con el clarinete en La, instrumento con el que comúnmente se interpreta este concierto.

Capítulo 2: Piezas de Fantasía op. 73 para clarinete y piano, de R. Schumann

Dando paso al Romanticismo, creo que no hay compositor de literatura de clarinete más representativo de este movimiento que Robert Schumann. De sus piezas para clarinete y piano, he escogido las *Piezas de Fantasía op. 73* pues fue la primera obra que escribió para esta formación y la más relevante del repertorio para clarinete.

Compositor

Robert Schumann, compositor, pianista y crítico musical, nació en Zwickau (Alemania) el 8 de junio de 1810 y falleció en Bonn (Alemania) el 29 de julio de 1856. Gracias a su padre, vendedor de libros, desde muy joven despertó gran interés por la literatura y la poesía. Asimismo, comenzó sus estudios de piano, en los que destacó rápidamente, componiendo sus primeras piezas a los siete años de edad. En su adolescencia fallece su padre, momento en el que su madre intentó que abandonara la música. Comenzó a estudiar la carrera de derecho en la Universidad de Leipzig, estudios que abandonaría un año más tarde. Es en ese momento, 1830, impulsado por sus deseos de llegar a ser un virtuoso del teclado se traslada a la casa de su mentor y profesor Friedrich Wieck. Desafortunadamente sufre una lesión en la mano derecha de la que nunca se recuperó, este hecho obligó al músico alemán a abandonar su carrera como pianista y a centrarse en la composición. Recibió clases de composición y teoría de la música del profesor alemán Heinrich Dorn. En 1834 fundó la revista *Neue Zeitschrift für Musik*¹¹, donde se trataban las tendencias musicales del momento. En la revista participaban grandes músicos como: Julius Knorr, Félix Mendelssohn o Clara Wieck, más conocida como Clara Schumann¹².

A partir de ese momento y animado por su esposa, Schumann amplía su abanico compositivo, antes reservado a obras para teclado. Comienza a componer canciones, sinfonías orquestales, conciertos, música de cámara... dejando piezas significativas en todos

¹¹ *Neue Zeitschrift für Musik*: Revista publicada en Leipzig que trataba las tendencias de la música contemporánea.

¹² Clara Schumann, hija de su profesor Friedrich Wieck. Ha sido una de las más importantes pianistas y compositoras de toda la historia, siempre a la sombra de su marido por el simple hecho de ser mujer. Fue la principal intérprete de las obras de Schumann, con el que contraería matrimonio en 1840 pese a las objeciones de su padre, tuvieron ocho hijos.

los géneros musicales en los que compuso, sirviendo hoy día como modelo del Romanticismo.

Fue profesor de piano y composición en el Conservatorio de Leipzig, más tarde director musical en Dresde y por último director musical en Dusseldorf. En el año 1853 intentó suicidarse, pues padecía depresiones desde su juventud, por lo que fue ingresado en un sanatorio en el que falleció dos años más tarde debido a la demencia causada posiblemente por la sífilis que contrajo años atrás (Daverio y Sams, 2001).

Obra

Las *Piezas de Fantasía* fueron llamadas originalmente *Soiréestücke für Clarinette und Klavier* (Piezas de Fiesta Nocturna para clarinete y piano). Schumann escribió las dos primeras piezas el 11 de febrero de 1849, y la tercera dos días más tarde. En el diario del compositor podemos ver que ensayó esta pieza con el clarinetista Johann G. Kotte¹³. Aunque no hay ningún documento que asevere que las piezas fueron dedicadas al clarinetista citado, diversas fuentes bibliográficas sugieren que su relación con Kotte fue el detonante de las piezas para clarinete del compositor alemán: *Piezas de Fantasía* op. 73 para clarinete y piano, *Tres Romanzas* op. 94 para clarinete y piano y el trío *Märchenerzählungen* op. 132 para clarinete, viola y piano. Un año más tarde de la composición de las *Piezas de Fantasía*, el 14 de enero de 1850, fueron estrenadas por el clarinetista Müller¹⁴ y el pianista Dentler en Leipzig, siendo bien recibidas por el público y la prensa (Rice, 2017, p. 198-199).

Schumann era un compositor que revisaba una y otra vez sus obras, es por este motivo por el que podemos ver varias versiones de una misma pieza. Las *Piezas de Fantasía* fueron publicadas con su nombre primitivo *Soiréestücke* en 1849 y en julio del mismo año encontramos una segunda publicación con el título actual, *Fantasiestücke*, editada por Kassel. De esta pieza conservamos hoy día dos versiones diferentes: una primera basada en el manuscrito preservado en la Biblioteca Nacional de París, con el título de *Soiréestücke* editada por Alan Hacker y Richard Platt y publicada por la editorial Faber (Londres 1985). La segunda, publicada por la editorial Henle Verlag y editada por

¹³ Johann Gottlieb Kotte (1797-1857): Nacido en Alemania, fue clarinete solista de la Royal Orquesta de Dresde. Su relación con Schumann comenzó en Leipzig en el año 1837.

¹⁴ Ivan Müller (1786-1854): Nacido en Alemania, fue un clarinetista y constructor de instrumentos importante de su época. Presentó un clarinete de trece llaves, conocido como clarinete omnitónico, el primer clarinete con el que se podía tocar la escala cromática completa.

Ernst Hertrich (Munich 2005) con el título de *Fantasiestücke*, se basa en la edición de Kassel y una edición publicada por Clara Schumann en 1853, la cual tiene como diferencias, a parte del título, una repetición en la primera pieza y dos acordes añadidos en la segunda pieza. (Reissenberger y Hoeprich, 2014, p. 449).

Las piezas están escritas para clarinete en La, y es que Schumann prefería este instrumento pues su sonido era más profundo y suave que el clarinete en Si *b*. Es usual ver en sus obras de música de cámara transcripciones realizadas por el propio compositor para otros instrumentos, las *Piezas de Fantasía* están escritas también para violonchelo y para violín; de este modo podía obtener mayores ganancias de una pieza. *Las Tres Romanzas op. 94* están escritas también para oboe y para violín (Rice, 2017, p. 201).

Análisis

La primera pieza, *Zart und mit Ausdruck*, se traduce como ‘tierno y con expresión’. Está escrita en compás de 4/4 y en la tonalidad de La menor, (Do menor para el clarinete en La). Tiene estructura de forma sonata, pero está muy cercano a la forma lied. Podemos observar durante toda la pieza el motor sonoro de los tresillos por parte del piano, mientras por otro lado comienza la relación de pregunta y respuesta entre ambos instrumentos. La pieza gira hacia la tonalidad de Fa menor en el desarrollo para volver a la tonalidad principal modulando hacia el homónimo, La Mayor, en la última frase que servirá como nexo de unión entre la primera y la segunda pieza.

Tabla 5

Cuadro de análisis primera pieza de las Piezas de Fantasía op. 73 de R. Schumann

| I. <i>Zart und mit Ausdruck</i> | |
|--|-------------|
| Exposición | cc. 1 – 21 |
| Desarrollo | cc. 21 – 37 |
| Recapitulación | cc. 37 – 57 |
| Coda | cc. 57 – 69 |

La segunda pieza, *Lebhaft, leicht*, se traduce como ‘Vivo y ligero’. Está escrita en compás de 4/4 y en La Mayor (Do Mayor para el clarinete), tal y como Schumann dejó los últimos compases de la primera pieza. Tiene forma ternaria, siendo la primera y

tercera sección muy parecidas entre sí, contando además con una parte central contrastante, que modula a la tonalidad de Fa Mayor y Do Mayor. Continuamos con la interlocución de preguntas y respuestas entre el piano y el clarinete. En la Coda, el compositor escribe *Nach und nach ruhiger*, ‘Poco a poco más tranquilo’, señalando que debemos disminuir el *tempo* y a su vez la dinámica del sonido indicado con el término *diminuendo*.

Tabla 6

Cuadro de análisis segunda pieza de las Piezas de Fantasía op. 73 de R. Schumann

| II. <i>Lebhaft, leicht</i> | |
|-----------------------------------|-------------|
| A | cc. 1 – 26 |
| B | cc. 27 – 42 |
| A' | cc. 51 – 63 |
| Coda | cc. 64 – 73 |

La tercera y última pieza, *Rash und mit Feuer*, se traduce como ‘Rápido y con fuego’. Está escrita de nuevo en compás de 4/4 y en estructura ternaria. La parte A está escrita en la tonalidad de La Mayor (Do Mayor para el clarinete), la parte B en La menor (Do menor para el clarinete), y la vuelta al tema A' de nuevo en la tonalidad principal de la pieza.

Tabla 7

Cuadro de análisis tercera pieza de las Piezas de Fantasía op. 73 de R. Schumann

| III. <i>Rash und mit Feuer</i> | |
|---------------------------------------|-------------|
| A | cc. 1 – 24 |
| B | cc. 25 – 45 |
| A' | cc. 45 – 68 |
| Coda | cc. 68 – 98 |

En el Romanticismo, la calidad del sonido era un elemento indispensable para ser un buen músico. Según Baermann, ‘una técnica de digitación excelente no es agradable si ésta carece de un buen sonido, ya que el sonido es el medio por el cual el artista habla al corazón y al oyente, y los dedos son solo para producir las notas.’ (Reissenberger y Hoeprich, 2014, p. 455-456). El ideal romántico sugiere la búsqueda hacia un ideal noble, trabajar arduamente para poder avanzar y conseguir un nivel de perfección. Este sentimiento de continua lucha la podemos observar en esta pieza. De nuevo, Baermann nos aconseja un conocimiento previo del estilo, ‘No debemos interpretar a Mozart al estilo de Beethoven, o a Weber al estilo de Spohr, pues delataría su profunda falta de comprensión’. (Reissenberger y Hoeprich, 2014, p. 455-457).

Podemos observar las siguientes diferencias entre una obra del periodo clásico y otra del romántico: en una pieza romántica no podremos añadir adornos o trinos cuando el material temático se repita. Podemos observar el cambio constante de dinámicas y reguladores, siempre escritos por el compositor. Las frases son más largas y desarrolladas, y aparece el uso del tiempo *rubato* en momentos clave de la pieza. Es usual ayudarse con un tempo un poco más movido en las partes que llevan al clímax de la obra, son elementos recurrentes en el periodo romántico que podemos tomar para las *Piezas de Fantasía op. 73*. (Reissenberger y Hoeprich, 2014, p. 455-457).

El desarrollo organológico del clarinete y la escritura en las *Piezas de Fantasía op. 73* de R. Schumann

En las primeras décadas del siglo XIX el clarinete experimentó un gran desarrollo organológico tanto en diseño como en número de llaves. De la misma manera, dicho desarrollo provocó una evolución en el repertorio escrito.

El clarinete que usaba Kotte difería bastante del clarinete de cinco llaves que tocaba Stadler. En 1791, Xavier Lefèvre¹⁵ le añadió una sexta llave (Do#3/Sol#4) que evitaba posiciones incómodas y de afinación poco fiable. Al mismo tiempo, el constructor alemán Johann Friedrich Floth presentó un clarinete de ocho llaves. Más tarde, en 1808, el constructor Jacques François Simiot le colocó una séptima llave que permitía realizar los trinos con mayor facilidad y tocar hasta la nota Sol#5. También le colocó un tubo de metal

¹⁵ Xavier Lefèvre (1763-1829): Clarinetista suizo de la Ópera de París, fue el primer profesor del Conservatorio de París. Es conocido también por sus famosas 12 sonatas para clarinete, su *Méthode du Clarinette* y su legado en la evolución del clarinete.

recubriendo el orificio del agujero pulgar erradicando el problema de condensación de agua (Muñoz, 2009).

Dependiendo de la zona geográfica, la octava, novena y décima llave podían variar, en Inglaterra buscaron llaves para ejecutar trinos y en el resto de Europa ampliar el ámbito tonal, es por esto por lo que es muy difícil especificar qué constructor añadió qué llave. A partir de esta época, la ebonita pasa a ser el material empleado para elaborar los clarinetes, sin embargo, estos cambios fueron siempre muy progresivos (Pastor, 2010, p. 316-320).

Así llegamos al clarinete de once llaves fabricado por el constructor Carl Theodor Golden de Dresde, aún construido con madera de boj. Este tipo de instrumento fue el utilizado por Kotte para interpretar la obra que estamos analizando (Rice, 2017, p. 199). Compositores románticos comenzaron a escribir piezas con gran dificultad técnica. Schumann supo aprovechar las innovaciones presentadas, pero teniendo presente las limitaciones que aún existían en el clarinete. De este modo, y afianzando la colaboración entre el clarinetista y el compositor, creó una obra adecuada al clarinete de la época. (Reissenberger y Hoeprich, 2014, p. 452).

Las mejoras presentadas en el instrumento, junto a la labor de clarinetistas de la época hizo que compositores como Schumann, Rossini, Spohr o Weber compusiesen obras que hoy día son esenciales en el repertorio de todo clarinetista (Pastor, 2010, p. 336-337).

A continuación, muestro un clarinete de once llaves construido por el constructor de instrumentos de Dresde Carl Gottlob Bormann y el diagrama de las llaves a su derecha. Este clarinete se asemeja al utilizado por el clarinetista alemán Kotte:

Ilustración 16

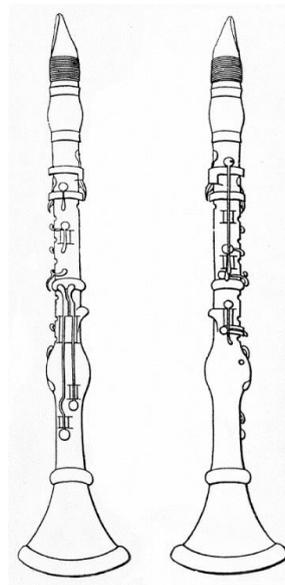
Fotografía clarinete de once llaves



Nota. Reissenberger y Hoeplich (2014, p. 453)

Ilustración 17

Diagrama clarinete de once llaves



Nota. Reissenberger y Hoeplich (2014, p. 454)

Observando el repertorio de la época, podemos observar que los compositores apostaron por el clarinete escribiéndole solos y dándole más responsabilidades que en el período clásico. Aunque creció su protagonismo es conveniente decir que estos pasajes se componen de arpeggios, grados conjuntos y pocas alteraciones accidentales en su mayoría, aunque en menor medida que en el período anterior. Prueba de ello son la *Sinfonía n° 6 ‘pastoral’ en Fa M* (1808) de L. van Beethoven, o la *Rapsodia Húngara n° 2 en Do# menor* (1847) de F. Liszt, ambos ejemplos los podemos ver a continuación.

Ilustración 18

Sinfonía n. 6 L. V. Beethoven, primer movimiento (cc. 418-492)



Nota. Hepp y Rohde (1991, p. 2).

Ilustración 19

Rapsodia Húngara n.2, F. Liszt, (cc. 11-33)

The image shows a musical score for Liszt's Hungarian Rhapsody No. 2, measures 11-33. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with a *cresc.* marking. The second staff contains a complex chromatic scale passage, marked *p dolce e con grazia*. The third and fourth staves continue the chromatic scale, with *rit.* markings. The fifth staff shows the chromatic scale ascending and then descending, marked *rit.* and *f*. The sixth staff concludes the passage with a *molto dim. e rit.* marking and a *p* dynamic.

Nota. Hepp y Rohde (1991, p. 10).

Si observamos conciertos de compositores anteriores, como C. y J. Stamitz o W. A. Mozart, podemos ver que están escritos en tonalidades mayores. A parte de la tonalidad menor, hay otros aspectos que diferencian la anterior pieza perteneciente al periodo clásico con esta pieza que nos lleva hacia el periodo romántico.

Debido a la evolución del instrumento ya era posible ejecutar escalas cromáticas, por lo que Schumann no dudó en incluirlas en distintos pasajes de la obra como se muestra en la imagen perteneciente a la parte B de la segunda pieza, escrita para clarinete en La.

Ilustración 20

Pasaje segunda pieza (cc. 28-29)

The image shows a musical score for Schumann's second piece, measures 28-29. It consists of a single staff of music. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The music features a chromatic scale passage, marked *p*.

Nota. Schumann (1849/2005).

Ilustración 21

Pasaje segunda pieza (cc. 47-48)



Nota. Schumann (1849/2005).

En cuanto al registro del clarinete, en el periodo romántico hay una diferencia notable. Aunque Schumann no ahonda mucho en el registro grave del clarinete, su escritura va de Si₂ hasta Fa₅, un registro de casi tres octavas. Otros compositores que escribieron para clarinete como Louis Spohr en su *Concierto para clarinete n° 1 op. 26 en Do m* (1809) amplió este registro de Mi₂ hasta Do₆ que es, en teoría, la nota más aguda del instrumento, explotando al máximo el registro de nuestro instrumento, como podemos ver en el siguiente ejemplo.

Ilustración 22

Pasaje primer movimiento (cc. 243-244)



Nota. Spohr (1812/2015).

Otro aspecto a destacar son los cambios de articulación que podemos observar respecto al período clásico. En el Clasicismo lo común era articular 2 ligadas y 6 picadas, todo ligado, o todo picado en compases de subdivisión binaria. Como podemos observar en los fragmentos de la tercera pieza que vemos más abajo, Schumann modifica constantemente las articulaciones, alarga o acorta las ligaduras a su antojo sin importar el número de notas que abarca. Esta pieza sigue aparentemente la estructura de sonata, pero cuando observamos detenidamente podemos ver que ya no se forma únicamente de grados conjuntos, arpeggios o modulaciones a tonalidades vecinas, gracias a que la afinación del nuevo instrumento era más eficiente que su antecesor de cinco llaves. Hay más riqueza en los giros melódicos.

Ilustración 23

Pasaje tercera pieza (cc. 1-5)



Nota. Schumann (1849/2005).

Grabación clarinete moderno: <https://www.youtube.com/watch?v=YCrwZdn7goQ>

Grabación clarinete histórico: https://www.youtube.com/watch?v=D8_nOBcu1ok

Como hemos podido escuchar, del clarinete clásico al romántico hay un gran cambio. Posee un sonido con más cuerpo y la afinación mejora notablemente, aunque aún se realizarán mejoras en estos ámbitos en los años posteriores. Sin embargo, aún podemos observar en el vídeo el uso de posiciones de horquilla para la nota Fa4, elemento que distorsiona con un pasaje en *legato*.

Tras analizar las diferentes piezas de cámara que escribió Schumann para nuestro instrumento, los acentos como *sf* y cambios drásticos de dinámica como *fp* son aspectos característicos. Estos elementos requieren un gran control de embocadura y flexibilidad por parte del clarinetista para lograr lo que el compositor exige en el momento en cuestión, como podemos observar a continuación.

Ilustración 24

Pasaje tercera pieza (cc. 25-31)



Nota. Schumann (1849/2005).

Grabación clarinete moderno: <https://www.youtube.com/watch?v=CYqGvi22at0>

Grabación clarinete histórico: <https://www.youtube.com/watch?v=nVVmFagA2RM>

Como pieza musical del periodo romántico, podemos ver que las frases son más largas e irregulares, con giros melódicos totalmente diferentes al periodo anterior, buscando la subjetividad emocional. En este fragmento, podemos ver reflejada esa búsqueda del clímax de la frase con los acentos, reguladores y una melodía ascendente que deberemos interpretar con un sonido amplio, sin cortar la frase dividiéndola en pequeñas ligaduras.

Schumann no duda en explotar al máximo las características del nuevo clarinete. Además de la amplitud de las frases, los acentos y cambios de dinámica, el compositor alemán incluye pasajes con bastantes notas alteradas. Este hecho fue posible gracias a la evolución que había sufrido el clarinete desde la época de Mozart. Un claro ejemplo puede ser el siguiente pasaje de la primera pieza. En esta grabación podemos observar que ya no existe dificultad para tocar el fragmento, ya que disponemos de un clarinete lo suficiente desarrollado, y con las llaves necesarias, para descartar posiciones incómodas.

Ilustración 25

Pasaje primera pieza (cc. 30-32)



Nota. Schumann (1849/2005).

Grabación clarinete moderno: <https://www.youtube.com/watch?v=rtmLISaFGb4>

Grabación clarinete histórico: <https://www.youtube.com/watch?v=USpFYcPTK-c>

Para finalizar, me gustaría incluir un extracto de la pieza de cámara *Märchenerzählungen*, op 132 para clarinete, viola y piano, también de R. Schumann. En la siguiente imagen podemos observar que el compositor escribe pasajes que requieren una técnica depurada para el clarinetista debido a varios factores: la velocidad, la amplitud de los intervalos y la articulación *staccato* con acentos en la segunda y cuarta parte del compás. Esta nueva forma de escribir, más compleja técnicamente, es una de las principales innovaciones de la escritura romántica. Vemos en imagen parte del cuarto movimiento.

Ilustración 26

Pasaje cuarto movimiento (cc. 3-5)



Nota. Schumann (1854/1988).

Concluimos, al igual que en el primer capítulo, comentando el origen del clarinete con el que toco los fragmentos de esta obra. En este caso, interpreto los pasajes con un clarinete histórico de trece llaves. Este clarinete fue construido en 1850 por el fabricante de instrumentos musicales francés Martin Thibouville.

El clarinete está elaborado con madera de boj y aros en marfil, realizado en cinco partes, posee trece llaves de latón. Las zapatillas redondas están dentro de una cazoleta y la madera presenta un contrahundido para que dicha zapatilla tape mejor evitando que escape aire. El meñique derecho ya acciona una llave y no un agujero, buscando una mejor afinación. Es un clarinete de sistema Ivan Müller afinado en 445 hz.

Capítulo 3: Primera Rapsodia para clarinete de C. Debussy

Comienza el siglo XX y con él una gran diversidad de corrientes artísticas. En los siguientes capítulos podremos ver tres de las corrientes más importantes del siglo. En este en concreto trataremos el Impresionismo musical a manos de su mayor representante, C. Debussy, a través de su *Primera Rapsodia* para clarinete y piano. La pieza escogida forma parte del repertorio de todo clarinetista, por lo que decidí incluirla en este estudio.

Compositor

Achille-Claude Debussy, pianista y compositor nació en Saint Germain-en-Laye (Francia) el 22 de agosto de 1862 y falleció en París el 25 de marzo de 1918. Creció en el seno de una familia humilde y aprendió a leer y escribir con su madre pues no pudo acudir a la escuela. Estudió piano desde los 8 años con su tía Clementina Debussy, más adelante comenzó estudios de violín con Cerutti. Preparó las pruebas de ingreso al conservatorio con Mauté de Fleurville (supuestamente, una alumna de Chopin) y en 1872 comenzó sus estudios en el Conservatorio de París, donde contó con profesores como Antoine François Marmontel¹⁶ y Albert Lavignac¹⁷, entre otros. (Lesure y Howat, 2001).

En 1880 por recomendación de Marmontel comenzó a trabajar como pianista acompañante, motivo por el que viajó a Rusia y escuchó obras de compositores nacionalistas que influyeron en sus obras posteriores. En 1884 ganó el Premio de Roma¹⁸ con la cantata *L'enfant prodigue* (El hijo pródigo) con texto de Édouard Guinand. El premio fue una beca para estudiar en la Academia de Bellas Artes La Villa Médici en Roma, la cual abandonó dos años más tarde por sus severas normas (Lesure y Howat, 2001).

Tras su estancia en Roma regresó a París en 1887. Comenzó a tener contacto y a escribir música para poetas impresionistas de la capital francesa como Charles Baudelaire o Paul Verlaine. De hecho, su música se identifica con el Impresionismo (término que el propio Debussy rechazaba para su música), aunque algunos autores ven su estilo más

¹⁶ Antoine François Marmontel (1816-1898): Pianista francés con una alta reputación como profesor en el Conservatorio de París desde 1848, con alumnos destacados como Vicent d'Indy o Théodore Dubois.

¹⁷ Albert Lavignac (1846-1916): Profesor francés de solfeo en el Conservatorio de París y alumno de Ambroise Thomas.

¹⁸ *Prix de Rome*: Beca para estudiar en la Academia de Bellas Artes La Villa Médici de Roma, ofrecida por el Gobierno francés desde el año 1663 a través de un exigente concurso. Ganaron esta beca tales compositores como Hector Berlioz, Ambroise Thomas o Georges Bizet.

cercano al Simbolismo, ya que tenía relación con poetas simbolistas. En París permaneció hasta su muerte en el año 1918 (Burkholder et al, 2015, p. 927).

La música de Debussy busca evocar estados de ánimo, atmósferas o sentimientos. Defendía la sensibilidad y contención propias de la música de su país y rehusaba de las ideas expresivas de la música alemana a pesar de la fascinación que tenía hacia las obras de Richard Wagner. Creó un estilo individual inspirándose en la música de otras culturas (especialmente el Gamelán Javanés procedente de Asia que descubrió en la Exposición Universal de París de 1889) (*La voz de Galicia*, 2013, 23 de agosto), en la música medieval (particularmente en el órgano paralelo) y en compositores rusos como Modest Mussorgsky, Mili Balakirev o Nikolái Rimski-Kórsakov.

Obra

En 1909, el director del Conservatorio Nacional de París, Gabriel Fauré, propuso a Debussy como parte del jurado de las audiciones de ingreso al conservatorio, quedando gratamente sorprendido con el alto nivel de los alumnos de viento-madera. Un año más tarde, en 1910, recibió el encargo de componer una obra para la prueba de acceso de clarinete con acompañamiento de piano que tituló *Première Rhapsodie*, y otra para la prueba de lectura a primera vista que denominó *Petite Pièce*. Ese mismo verano Debussy presenció los exámenes de clarinete, donde once estudiantes interpretaron sus obras (Rice, 2017, p. 58).

En una carta a su editor, Jacques Durand, Debussy dijo:

‘El examen de clarinete ha sido realmente brillante, y a juzgar por la expresión de mis compañeros, la Rapsodia ha sido un éxito. Uno de los examinados, Vandercruyssen, la tocó de memoria y con gran musicalidad, los otros fueron correctos y mediocres’¹⁹. (Debussy, 1910/2004, p. 5).

La obra fue dedicada al clarinetista Prosper Mimart²⁰ y se estrenó en la Sala Gaveau de París el 16 de enero de 1911. La obra fue orquestada en agosto de 1911 aunque no fue hasta 1919, después de la muerte de Debussy, cuando la versión con orquesta se estrenó

¹⁹ ‘Le Concours de clarinette a été excessivement brillant, et, si j’en juge par la tête que faisaient mes confrères, la Rapsodie était réussie! L’un des concurrents: Vandercruyssen, l’a jouée par coeur et en grand musicien. Les autres, c’était propre et médiocre.’

²⁰ Prosper Mimart (1859-1928): profesor de clarinete del Conservatorio de París entre 1905 y 1918.

en París con el clarinetista Gaston Hamelin²¹. También realizaría la primera grabación de la Rapsodia durante la década de 1920 (Rice, 2017, p. 59).

Análisis

La palabra rapsodia procede del griego y significaba literalmente ‘cantos unidos’. Es un término escogido para designar obras de un solo movimiento en el período romántico, en el que se van encadenando una serie de temas creando una estructura libre. En la pieza se puede distinguir una forma ternaria A-B-A con introducción y coda. Igualmente destaca la ambigüedad tonal y el uso de modos. La pieza comienza en la tonalidad de Solb Mayor, aunque después de la introducción no tarda en modular hacia otras tonalidades como Re Mayor, Sib menor, Reb Mayor, La Mayor o Lab Mayor, para volver de nuevo al tema A’ en Solb Mayor y concluir la pieza.

Tabla 8

Cuadro de análisis de la Primera Rapsodia de C. Debussy

| <i>Primera Rapsodia</i> | |
|-------------------------|---------------|
| Introducción | cc. 1 – 8 |
| A | cc. 9 – 57 |
| B | cc. 58 – 151 |
| A’ | cc. 152 – 196 |
| Coda | cc. 197 – 206 |

Debido a los avances de la sociedad, la tecnología y el arte, en el siglo XX podemos encontrar una amplia variedad estilística. En cada región surgieron nuevas corrientes artísticas, desde el Ragtime y el Jazz en Norteamérica, el Expresionismo en Alemania y Austria, y en Francia el Impresionismo. Esta corriente fue denominada así en la segunda mitad del siglo XIX, apareciendo primeramente en la pintura, a la que se debe su nombre gracias al cuadro de Monet *Impresión: amanecer* (1872). Esta corriente artística no

²¹ Gaston Hamelin (1884-1951): clarinetista francés que perteneció a la Orquesta Sinfónica de Boston hasta que dejó de ser renovado por tocar un clarinete de metal Selmer. También defendía la embocadura de doble labio, abogando una mayor fluidez del sonido y menor presión de la mandíbula.

buscaba plasmar las cosas de forma realista, sino reflejar la impresión que tiene el autor (Burkholder et al, 2015, p. 907-909).

El compositor francés ha sido bautizado como gran abanderado de la corriente musical Impresionismo, aunque es más próximo al Simbolismo, por su amistad con poetas simbolistas y por utilizar textos de esta corriente para sus obras dramáticas y canciones. Esta tendencia busca evocar un estado de ánimo o una atmósfera y crea imágenes musicales mediante la repetición de ciertos elementos: escalas de tonos enteros, escalas pentatónicas, diferentes timbres sonoros... También muestra un motivo principal que va repitiéndose durante la obra, y no necesariamente deben desarrollarse, sino que puede aparecer con alguna variación. La música de Debussy es contraria a la anterior música del periodo romántico, no cuenta una historia, busca lo contrario, crear algo totalmente diferente a lo anterior, un estilo individual (Burkholder et al, 2015, p. 927-928).

La música de Debussy ha sido fuente de inspiración de gran cantidad de compositores de principios y mediados del siglo XX, desde Ravel o Messiaen en su país natal hasta compositores tan diversos como Falla, Stravinsky o Strauss (Burkholder et al, 2015, p. 931).

El desarrollo organológico del clarinete y la escritura en la *Primera Rapsodia para clarinete y piano* de C. Debussy

Del clarinete que utilizó J. G. Kotte en 1849 a la primera década del siglo XX el clarinete experimentó un gran desarrollo. Voy a describir de forma breve dicha evolución (aunque algunos de estos cambios se produjesen antes de la fecha anteriormente indicada, debido a escasez de medios de comunicación de la época y a la especialización en cada país, veo conveniente mostrarlos) para comprender la revolución que supuso para compositores e intérpretes tener este instrumento a su servicio.

A partir de 1812 se comenzó a implantar gracias al constructor Ivan Müller la abrazadera de metal, pues de esta forma era más sencillo y rápido colocar la caña en la boquilla. Se sustituyeron las antiguas zapatillas de fieltro por otras de cuero que evitaban las pequeñas fugas de aire, lo que permitió añadir más llaves y, por extensión, hacer el instrumento más ágil. En ese mismo año presentó su clarinete de trece llaves, mejorando

la afinación y con una llave para cada semitono, conocido como clarinete omnitónico (Muñoz, 2009).

También debemos reseñar a Johann Georg Heinrich Backofen y su método para clarinete *Anweisung zur Klarinette nebst einer kurzen Abhandlung über das Basset-horn* (escrito 1802 y revisado en 1824). En el tratado mencionado se recomienda cambiar la posición de la boquilla situando la caña en la parte inferior. De este modo, no había que forrar con los labios en ambos lados, sino sólo en el labio inferior y apoyar los dientes superiores en la boquilla. Este cambio fue apareciendo poco a poco a partir del año 1829, siendo oficial en el Conservatorio de París en el año 1831, y en Inglaterra hacia la segunda mitad del siglo (Pastor, 2010, p. 254).

En el año 1843 los constructores Hyacinthe Klosé y Louis-Auguste Buffet (hijo) diseñaron un clarinete de 17 llaves y 6 anillos aplicando el sistema de anillos móviles que Theobald Boehm empleó en la flauta (término por el cual actualmente se conoce a este sistema), logrando eliminar digitaciones cruzadas. Otro dato reseñable es el cambio de material empleado para construir los clarinetes, a partir de la década de los años 1840-50 se empezó a construir clarinetes con madera de granadilla (Pastor, 2010, p. 91).

Desde entonces y hasta la fecha la fisonomía básica del instrumento no ha cambiado. Naturalmente asistimos cada cierto tiempo a la presentación de nuevos diseños que se limitan más a cambios estéticos que físicos²². Este instrumento fue acogido en casi todo el mundo conocido como Sistema Francés o Sistema Boehm. Alemania y Austria decidieron apostar por el sistema Albert²³ que fue evolucionando hasta el actual Sistema Alemán o Sistema Oehler.

²² Por este motivo, y a partir de los siguientes capítulos, no habrá apartado de la evolución del clarinete, pues el clarinete de 17 llaves de Debussy es el mismo empleado en las obras de Stravinsky y Poulenc.

²³ Sistema Albert: Clarinete elaborado por el constructor belga Eugène Albert (1816-1890), el cual tiene incorporado unos rodillos en las llaves de los meñiques para agilizar pasajes, aunque este clarinete presentaba problemas técnicos como las digitaciones cruzadas (Baines, 1991, p. 136).

Ilustración 27

Fotografía clarinete de diecisiete llaves

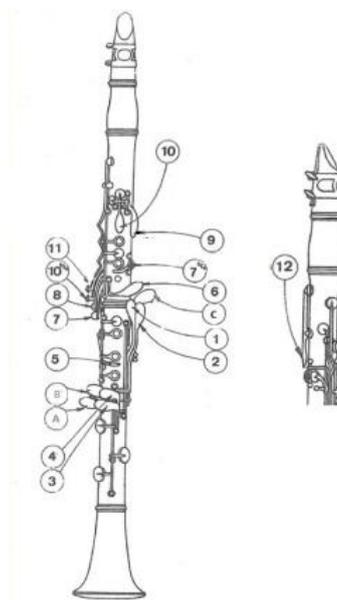


Nota. Imagen extraída de:

<https://www.atelierdecelia.com/clarinete-sib-buffet-c12-bc1134c20-p-1-50-62/>

Ilustración 28

Diagrama clarinete de diecisiete llaves



Nota. Imagen extraída de:

<http://auladecarinete.weebly.com/tabla-de-posiciones-y-numeracioacuten-de-llaves.html>

Dando paso a la escritura para clarinete empleada por el compositor francés, comienzo por un pasaje de fusas de gran complejidad técnica donde el clarinetista debe mantener la dinámica de piano mientras sube al registro sobreagudo. Debido a las alteraciones escritas debe hacer uso de diferentes llaves (ya incorporadas al clarinete de 17 llaves de la época), un pasaje imposible de ejecutar con un clarinete como el empleado en la época de Mozart o Schumann.

Ilustración 29

Pasaje rapsodia (cc. 7 del n. 3 de ensayo)



Nota. Debussy (1910).

Grabación clarinete: https://www.youtube.com/watch?v=_fonsoSK1Rs

Las escalas de tonos enteros y las escalas pentatónicas aparecen por toda la obra, y es que son un elemento característico de la música de Debussy, por lo que para poder interpretar esta pieza en estilo debemos tener un conocimiento de las mismas.

Otro fragmento a reseñar es el siguiente, es necesario el uso de llaves auxiliares debido a la armadura (casi todas las notas del pasaje están alteradas ascendentemente) y de nuevo está presente la dinámica *piano*, incrementando aún más su dificultad de ejecución.

Ilustración 30

Pasaje rapsodia (cc. 1 del n. 5 de ensayo)



Nota. Debussy (1910).

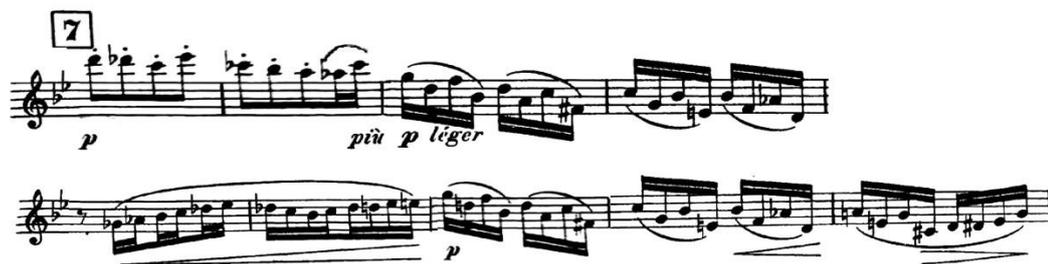
Grabación clarinete: <https://www.youtube.com/watch?v=NP5GUukQzUI>

Una característica importante que todo músico debe saber a la hora de interpretar esta pieza es la flexibilidad del *tempo*. La música de Debussy es mucho más flexible que la de los estilos anteriores, y es que, en la búsqueda de la creación de diferentes atmósferas, el *tempo* puede fluctuar un poco, como es el caso de este fragmento con la indicación de *Scherzando*. De igual modo, la estructura de sus piezas se adapta a cada una de ellas sin seguir, normalmente, patrones estructurales determinados. Además, este estilo musical busca evocar sensaciones y no sentimientos. En esta pieza Debussy muestra estas características a través de los distintos colores que puede crear el clarinete.

En el siguiente ejemplo, la dificultad reside en los saltos de 4ªJ, 5ªd y 5ªJ que nos encontramos en *legato* y en *piano*, sin olvidar la velocidad solicitada por el compositor. Cada intervalo requiere un salto de octava del cual no debe percatarse el oyente, debe sonar completamente ligado y tal y como viene reflejado en la partitura, ligero. Otro ejemplo que representa la dificultad de la obra pueden ser las notas en el registro sobreagudo articuladas staccato y de nuevo en matiz de *piano*. Articular corto en este registro y dinámica requiere un gran control de la embocadura para que no suene agresivo.

Ilustración 31

Pasaje rapsodia (cc. 1 del n. 7 de ensayo)



Nota. Debussy (1910).

Grabación clarinete: <https://www.youtube.com/watch?v=KGWLxM6ml8o>

En la coda encontramos otro ejemplo de complejidad técnica en el que es necesario las dobles llaves de los meñiques para superarlos a la velocidad demandada. Sin las llaves 1, 2, 3, 4, A, B y C este pasaje no sería posible, pues debemos pasar de un meñique a otro. A continuación, adjunto un enlace de YouTube donde podemos ver una secuencia de diagramas de elaboración propia con las posiciones necesarias para poder ejecutar el pasaje.

Secuencia diagramas: <https://www.youtube.com/watch?v=IqL5OtZWRCM>

Ilustración 32

Pasaje rapsodia (cc. 1 del n. 11 de ensayo)



Nota. Debussy (1910).

Grabación clarinete: <https://www.youtube.com/watch?v=Sa9tm513ZEU>

Concluimos este capítulo de igual modo que los anteriores. El clarinete moderno empleado para las grabaciones es un clarinete en Si *b* de la marca Buffet Crampon, modelo R13 Prestige. Está afinado en 440 hz y tiene 18 llaves, el máximo número en un clarinete actual. La decimoctava llave es la que acciona las notas Sol#2/Re#4 con el meñique izquierdo. Las llaves son plateadas y el cuerpo de madera de granadilla está seccionado en cinco partes. Por último, decir que fue construido en el año 2013.

Capítulo 4: Tres piezas para clarinete solo de I. Stravinsky

El músico ruso Igor Stravinsky fue uno de los compositores más influyentes del siglo XX. Aunque escribió en diferentes corrientes musicales dependiendo del momento de su vida, nos centraremos concretamente en una de sus obras, las *Tres piezas para clarinete solo*. Éstas, tienen características de distintos estilos como el neoclasicismo o el jazz, que veremos más en profundidad a continuación.

Compositor

Igor Stravinsky, pianista, compositor y director de orquesta, nació en Orianenbaum (Rusia) el 17 de junio de 1882 y falleció en Nueva York el 6 de abril de 1971. Proviene de una familia bien situada, su padre era un cantante de la Ópera Imperial de San Petersburgo. Comenzó desde temprana edad sus estudios musicales con clases particulares de piano, contrapunto y armonía. En 1901, Stravinsky comenzó los estudios de derecho en la Universidad Estatal de San Petersburgo, aunque los abandonó más tarde para centrarse en la composición. Comenzó a recibir clases particulares de Rimski-Korsakov, nunca estudió enseñanzas regladas de música en un conservatorio. En 1909 obtuvo el apoyo de personas relevantes como Serguéi Diáguilev²⁴, quien después de escuchar sus obras *Scherzo fantástico* (1908) y *Fuegos artificiales* (1910), le encargó al compositor varios trabajos. Debemos destacar la importancia de la relación de los dos artistas en *El pájaro de fuego* (1910), *Petrushka* (1911) y *La consagración de la primavera* (1913), ballets rusos que hoy día son algunas de las composiciones más destacadas del compositor ruso. Tras el éxito internacional que adquirió gracias a estas composiciones, obtuvo la nacionalidad francesa y se instala en París, centro artístico de referencia en la época, donde se codeó con compositores destacados del momento como C. Debussy, M. Ravel o E. Saite (Walsh, 2001).

Podemos clasificar las obras de Stravinsky en tres etapas, la primera es conocida como periodo ruso. En esta primera etapa encontramos los anteriormente mencionados ballets rusos, fueron el inicio de este periodo y contaron con características comunes: obras escritas para una orquesta muy numerosa, motivos y temas basados en el folclore ruso, abandono de la tonalidad con el uso de disonancias y ritmos y acentos irregulares.

²⁴ Serguéi Diaghilev (1872-1929): Empresario promotor de los Ballets Rusos. Encargó música para ballet de compositores como I. Stravinsky, C. Debussy, R. Strauss o M. Ravel, entre otros. Diaghilev impulsó el arte ruso por toda Europa.

Este periodo muestra la influencia de su mentor Rimski-Korsakov (Burkholder et al, 2015, p. 969).

Desafortunadamente en el año 1914 comenzó la Primera Guerra Mundial, por este motivo Stravinsky tuvo que exiliarse en Suiza con su mujer Catherine Gavrilova Nossenko y sus cuatro hijos. Debido a la situación provocada por la guerra y la caída de la economía, el compositor ruso pasó de tener bastantes recursos a mantener a duras penas a su familia. En 1917, debido a la situación política en Europa, se interrumpieron los ballets rusos de Diaghilev, motivo por el que Stravinsky se vio obligado a concentrarse en obras escénicas con una pequeña plantilla para sobrevivir (Stravinsky, 1936, p. 53-58). Una de las obras más destacadas de esta época fue *La Historia de un soldado* (1918) o *Ragtime para 11 instrumentos* (1918) obras con pinceladas del nuevo movimiento artístico, jazz. En esta misma fecha es cuando compuso las *Tres piezas para clarinete solo* (1918).

No es hasta 1920 cuando se instala con su familia de nuevo en Francia y da inicio a su segunda etapa, conocida como periodo neoclásico. Stravinsky intentó dar una vuelta a la música de compositores de estilos anteriores como: Mozart, Bach o Haydn entre otros. Este movimiento nació en oposición al Romanticismo y su subjetividad, y al Expresionismo propio de compositores alemanes. El estilo neoclásico utiliza las armonías, motivos y formas propias del periodo clásico, pero une dichos elementos junto a elementos totalmente contemporáneos (ritmos irregulares, disonancias...). Gracias al anterior mencionado empresario ruso Diaguilev, tuvo la oportunidad de codearse con personajes relevantes de la época como el pintor español Pablo Ruiz Picasso en *Pulcinella* (1920) o el poeta francés Jean Cocteau en *Oedipus Rex* (1927). El *Octeto para instrumentos de viento* (1923) es considerada como un claro modelo de música neoclásica, aunque destacan también obras como *La carrera del libertino* (1951) en homenaje a W. A. Mozart o *El beso del hada* (1928) recordando la música del compositor P. I. Tchaikovsky (Burkholder et al, 2015, p. 975-976).

Los últimos años en los que vivió en Francia fueron bastante complicados para el compositor ruso. Su mujer e hijas contrajeron tuberculosis y fallecieron entre 1938 y 1939. Ese mismo año, en el mes de septiembre se mudó a los Estados Unidos poco después del comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Junto a él, le acompañó Vera de

Bosset, amante del compositor desde hacía muchos años y con la que contrajo matrimonio en Massachusetts en marzo de 1940.

El tercer y último periodo compositivo tiene lugar en Estados Unidos. Se caracteriza por el uso del *dodecafonismo* heredado del compositor A. Schoenberg (aunque esperó que éste falleciera para utilizar esta técnica compositiva). A este estilo, Stravinsky le da su sello personal combinándolo con elementos de otros estilos del momento como el *jazz*. De este periodo compositivo podemos destacar obras como *Cantata* (1952), *In memoriam Dylan Thomas* (1954), *Three Songs from William Shakespeare* (1953) o *Ebony Concerto* para clarinete (1945) (Serracanta, 2014).

El compositor ruso muere en Nueva York en el año 1971 de un ataque al corazón. Igor Stravinsky es uno de los compositores más influyentes del siglo XX, el cual ha mostrado en sus obras las tendencias más importantes del último siglo.

Obra

Las *Tres piezas para clarinete solo* del compositor ruso Igor Stravinsky fueron compuestas en el año 1918. Las piezas, al igual que *Historia de un soldado* fueron dedicadas a Werner Reinhart²⁵, quien le ayudó económicamente patrocinando la primera actuación de la *Historia de un soldado* el 28 de septiembre de 1918 en el Teatro Municipal de Lausana (Suiza). En agradecimiento, Stravinsky le dedicó las obras dándole además los manuscritos originales (Rice, 2017, p. 238). Él mismo escribió en su autobiografía: ‘Como muestra de mi gratitud y amistad, escribí para él las *Tres piezas para clarinete solo* y se las dediqué, ya que está familiarizado con ese instrumento y le gusta tocar con su círculo más cercano de personas’ (Stravinsky, 1936, p. 121)²⁶.

Las piezas fueron escritas entre los meses de octubre y noviembre del año 1918; Stravinsky las escribió en Morges (Suiza). El diecinueve de noviembre Stravinsky escribe a Edwin Evans para que se pusiera en contacto con una editorial en Londres para publicar sus últimas obras escritas, entre las que se encontraban las *Tres piezas para clarinete solo*. Fueron publicadas en 1920 por la editorial Londinense J. & W. Chester (Rice, 2017, p.

²⁵ Werner Reinhart (1884-1951): Nacido en Suiza, Reinhart fue un comerciante y mecenas de compositores y escritores, entre los que podemos destacar a I. Stravinsky, o al poeta R. M. Rilke, entre otros. Como dato a destacar, tocaba el clarinete de manera amateur.

²⁶ ‘As a token of my gratitude and friendship, I wrote for, and dedicated to him, Three Pieces for Clarinet Solo, he being familiar with that instrument and liking to play it among his intimates.’ Traducción propia.

238). El clarinetista italiano Edmond Allegra²⁷ estrenó las *Tres piezas para clarinete solo* el 8 de noviembre de 1919 en el Conservatorio de Lausana (Rice, 2017, p. 236).

Análisis

Stravinsky regula la tensión durante las tres piezas: la primera es lenta y escrita en registro grave, la segunda viva y contrastante y la última muy aguda y estridente. El timbre es un elemento a destacar: las dos primeras piezas están escritas para clarinete en La que posee un sonido más dulce, mientras que la tercera pieza está escrita para clarinete en Si *b*, caracterizado por un sonido más brillante.

Más tarde conoció el jazz gracias a su amigo, el director de orquesta suizo, Ernest Ansermet. El citado director realizó una gira de conciertos en América y cuando volvió le enseñó unas partituras de la nueva tendencia del momento. Desde ese momento quedó fascinado por la nueva escritura y él mismo dijo que desde 1918 el jazz influyó su música. ‘El jazz significó, en cualquier caso, un sonido completamente nuevo en mi música, e *Historia de un soldado* (1918) marca mi ruptura final con la escuela orquestal rusa en la que me habían criado’ (Hearne, 1996, p. 28)²⁸.

El compositor notó una gran diferencia entre la música jazz escrita y la música interpretada. En 1919 mientras asistía a un concierto de una banda de blues en Europa, escuchó en la pausa del concierto al clarinetista de dicha banda tocar un ‘blues recitativo’ que inspiró al compositor ruso para crear la primera pieza (Hearne, 1996, p. 26). Otra fuente señala que la fuente de inspiración de la primera pieza reside en un dúo para dos fagotes titulado *Lied ohne Name* (1916) escrita por el mismo Stravinsky en la misma época. Lo que las une son el uso de ciertos intervalos y el patrón de ostinato (Rice, 2017, p. 240-241).

En las *Tres Piezas para clarinete solo*, podemos ver influencias de diferentes tendencias del siglo XX. Como ya hemos comentado, en la primera pieza podemos observar influencias del jazz, en concreto del *blues*. Stravinsky dijo que la primera pieza debe interpretarse como una improvisación, aunque por supuesto no lo es pues está escrita

²⁷ Edmond Allegra: Nacido en Italia, fue un clarinetista destacado asentado en Suiza desde 1916. Fue clarinete solista de la Boston Symphony la temporada de 1925-1926, y requinto desde el año 1926 hasta el año 1933. Estrenó también la *Historia de un soldado* de I. Stravinsky, y fue el dedicatario del *Concertino para clarinete op. 48* de F. Busoni.

²⁸ ‘Jazz meant, in any case, a wholly new sound in my music, and *Histoire* marks my final break with the Russian orchestral school in which I had been fostered’ Traducción propia.

(Hearne, 1996, p. 28). La estructura de la primera pieza tiene forma ternaria junto a una coda.

Tabla 9

Cuadro de análisis primera pieza de las Tres piezas para clarinete solo de I. Stravinsky

| I. Pieza | |
|-----------------------------------|-------------|
| <i>Sempre p e molto tranquilo</i> | |
| A | cc. 1 – 9 |
| B | cc. 10 – 21 |
| A' | cc. 21 – 28 |
| Coda | cc. 29 – 30 |

En cambio, en la segunda y tercera pieza parece que el compositor se acercó más al *ragtime*. La segunda pieza, que aparece sin indicación de compás durante su totalidad, utiliza al clarinete para intentar evocar un ‘*portrait*’ abstracto sobre una improvisación, elemento propio del *ragtime*. Otro elemento a destacar es el constante uso de diferentes patrones rítmicos: utiliza grupos de semicorcheas diferentes entre sí rítmicamente, los cuales además están escritos con amplios intervalos que requieren de un cambio de registro en el instrumento, dando como resultado síncopas cercanas a la improvisación de un *ragtime*. Asimismo, podemos observar una sección central contrastante menos influenciada por estos estilos, más calmada y evocando el carácter de la primera pieza (Hearne, 1996, p. 29).

La estructura de la segunda pieza es bipartita junto a una coda. La primera parte está escrita en matiz *mf* y se centra en el registro agudo, mientras que la parte B está escrita en *pp* y en el registro grave del clarinete.

Tabla 10

Cuadro de análisis segunda pieza de las Tres piezas para clarinete solo de I. Stravinsky

| II. Pieza | |
|-----------|---|
| A | Inicio hasta la doble barra |
| B | Desde <i>pp</i> hasta el tercer calderón |
| Coda | Desde después del calderón hasta el final de la pieza |

En la tercera pieza podemos ver de nuevo esta influencia del ragtime empleando diversos pasajes con ritmos propios de este movimiento musical (Hearne, 1996, p. 30-31). Está escrita en forma bipartita, y partiendo de un motivo de seis compases, Stravinsky desarrolla todo un movimiento con un sinfín de cambios de compás.

Tabla 11

Cuadro de análisis tercera pieza de las Tres piezas para clarinete solo de I. Stravinsky

| III. Pieza | |
|------------|-----------|
| A | cc. 1-13 |
| B | cc. 13-61 |

Stravinsky tenía una visión peculiar del músico, el intérprete debe ejecutar sin fallos la partitura. La profesionalidad del ejecutante habita en la capacidad para transmitir lo que está escrito en la partitura y no lo que el músico pueda interpretar de la partitura. Debe limitarse a tocar exactamente lo que viene escrito y nada más, ya que Stravinsky plasmó en el papel todo lo que debía escucharse (matices, acentos, reguladores...). El *tempo* es otro aspecto importante para el compositor, la obra debe interpretarse a la indicación metronómica, además de mantener el espíritu y la precisión rítmica que exige el compositor. Otro aspecto que cree importante en un buen músico, aparte de una técnica y ejecución correcta de la partitura, es conocer el contexto de la obra y conocer el estilo musical (Stravinsky, 1983, p. 147-149).

Aunque también debemos reseñar que conforme pasaron los años su opinión respecto a este tema fue cambiando. En su última década de vida, el compositor ruso calificó el *tempo* como ‘Un *tempo* puede ser metronómicamente incorrecto pero correcto en espíritu, aunque obviamente el margen metronómico no puede ser muy grande’ (Cook, 2003, p. 189-190)²⁹. Por lo que significa que el *tempo* estricto ya no es lo primordial, sino darle el carácter adecuando a la obra. Prueba de ello son sus últimas obras, en las cuales no atribuye marcas metronómicas:

‘Si las velocidades de todo en el mundo y en nosotros mismos han cambiado, nuestros sentimientos de *tempo* no pueden permanecer intactos. Las marcas del metrónomo que uno escribió hace cuarenta años eran contemporáneas hace cuarenta años. El *tempo* no es el único que afecta el tempo, las circunstancias también lo hacen, y cada intérprete es una ecuación diferente de ellos. Me sorprendería si alguna de mis propias grabaciones recientes siguen las marcas del metrónomo’ (Cook, 2003, p. 190).³⁰

El desarrollo organológico del clarinete y la escritura en las *Tres Piezas para clarinete solo* de I. Stravinsky

Las características del clarinete que hemos descrito en el capítulo con Debussy en 1910, no varían hasta la fecha de composición de las *Tres Piezas para clarinete solo* de Igor Stravinsky. Por este motivo, en este apartado hablaremos directamente sobre pasajes relevantes de la obra.

A continuación, mostraremos secciones representativas de la escritura de la época extraídos de la obra escogida. Partiendo de un clarinete con los aspectos técnicos y sonoros que tenemos hoy en día, nos centraremos en mostrar ejemplos de pasajes en los cuales podamos observar el cambio de escritura a un estilo compositivo diferente. Comenzaremos por la primera pieza, en la cual podemos observar la capacidad de Stravinsky para emplear únicamente un motivo temático desarrollándolo durante todo el movimiento. En la siguiente imagen podemos ver los tres primeros compases con dicho

²⁹ ‘A tempo can be metronomically wrong but right in spirit, though obviously the metronomic margin cannot be very great’. Traducción propia.

³⁰ ‘If the speeds of everything in the world and in ourselves have changed, our tempo feelings cannot remain unaffected. The metronome marks one wrote forty years ago were contemporary forty years ago. Time is not alone in affecting tempo – circumstances do too, and every performer is a different equation of them. I would be surprised if any of my own recent recordings follows the metronome markings’. Traducción propia.

motivo. Un aspecto a tener en cuenta son las comas de respiración que aparecen al final de cada frase.

Ilustración 33

Pasaje primera pieza (cc. 1-3)



Nota. Stravinsky (1920/1993).

Grabación clarinete: <https://www.youtube.com/watch?v=64FZAsJRY3w>

A partir del motivo principal se desarrolla el movimiento, bien en la siguiente octava aguda, con otras figuraciones o camuflado entre otras notas. La dificultad del movimiento reside en mantener el carácter *Molto tranquillo* y siempre *piano* sin que decaiga la frase musical. El registro empleado en la primera pieza es bastante acotado, de la nota más grave del clarinete Mi2 hasta La3, apenas una octava y media. Sin embargo, no necesita más, pues pretende crear una atmósfera relajada y tranquila la cual consigue con el registro grave del clarinete en La y la repetición de los motivos siempre en *piano*.

Lo más complejo de esta primera pieza es mantener el pulso de corchea sin perder el espíritu y carácter de la pieza que hemos descrito en el párrafo anterior. Debemos tener en cuenta la articulación, siempre ligaduras largas independientemente del intervalo que haya. A continuación, muestro un ejemplo de intervalos en articulación ligada que plasma a la perfección la dificultad de la pieza.

Ilustración 34

Pasaje primera pieza (cc. 24-25)



Nota. Stravinsky (1920/1993).

Grabación clarinete: <https://www.youtube.com/watch?v=BNqzjLhBiAs>

La dificultad de la segunda pieza reside indudablemente en la destreza técnica que debe tener el músico para poder ejecutar ciertos pasajes que cambian de registro de manera muy repetida y rápida con intervalos muy grandes. Hecho impensable sin un clarinete moderno, ya que necesita de todas posibilidades que ofrece el mismo. Por ejemplo: numerosas llaves que posibilitan cambios de registro y cromatismos sin afectar a la tímbrica del instrumento, mejoras en la afinación, muy evidentes en los clarinetes anteriormente citados o la diferente gama de articulaciones necesaria para interpretar este tipo de música.

En los siguientes pasajes con articulación ligada aumenta la dificultad. Este pasaje es un claro ejemplo de la falta de empatía hacia las posibilidades técnicas del instrumento, dado a los intervalos poco usuales y cambios de registro poco naturales al clarinete. Asimismo, los extractos carecen de un soporte rítmico que facilite la ejecución del mismo, dejando al descubierto cualquier impureza que pueda surgir a lo largo de los mismos.

Ilustración 35

Pasaje segunda pieza



Nota. Stravinsky (1920/1993).

Grabación clarinete: <https://www.youtube.com/watch?v=FtZCq6p62vM>

Ilustración 36

Pasaje segunda pieza



Nota. Stravinsky (1920/1993).

Grabación clarinete: <https://www.youtube.com/watch?v=d54PCePIq70>

En la siguiente imagen podemos observar otro pasaje que evidencia la necesidad del tipo de instrumento para el que fue concebida: intervalos amplios en distintos registros (sobre todo el salto de octava de Fa3 a Fa2), articulación *legato*, primer grupo en figuración de septillo de semicorcheas y el segundo grupo en figuración de ocho fusas y, por supuesto, la velocidad de ejecución que requiere el pasaje dada la indicación metronómica ♩ = 168.

Ilustración 37

Pasaje segunda pieza



Nota. Stravinsky (1920/1993).

Grabación clarinete: <https://www.youtube.com/watch?v=tBHsUv5zBi8>

Otro aspecto que diferencia la primera pieza de esta segunda es el registro empleado, en ésta es mucho más amplio, de Mi2 a Sol5, un registro de más de tres octavas.

En la tercera y última pieza el compositor ruso muestra de una manera sobresaliente el timbre brillante o estridente que puede conseguir el clarinete en Si bemol en ciertos registros. Si unimos los pasajes técnicos complicados con floreos y mordentes a un sinfín de cambios de articulaciones y acentos irregulares llegamos a esta pieza, que exige un gran control de digitaciones y de embocadura.

A continuación, podemos ver el motivo generador de todo el movimiento, en el que aparecen diferentes patrones rítmicos usados en la música *ragtime*. Debido al estilo compositivo de Stravinsky, encontramos articulaciones más marcadas que en los compositores tratados anteriormente. Es por este motivo, que para una interpretación fiel al estilo del compositor ruso es necesario un rango de articulaciones *staccato*, *marcato*, acentuadas... muy definido. Del mismo modo, el ámbito de dinámicas deberá ser más amplio.

El instrumento para el que fue concebido esta pieza, debido a las mejoras organológicas presentadas anteriormente, permiten una exactitud tímbrica y de articulación acorde con las características presentes en estas tres piezas.

Ilustración 38

Pasaje tercera pieza (cc. 1-6)



Nota. Stravinsky (1920/1993).

Grabación clarinete: <https://www.youtube.com/watch?v=jLkgwIU6v80>

En este último pasaje vemos la combinación antes citada de acentos en partes débiles y cambios constantes de articulaciones. Con estos compases concluye la última pieza.

Ilustración 39

Pasaje tercera pieza (cc. 57-61)



Nota. Stravinsky (1920/1993).

Grabación clarinete: <https://www.youtube.com/watch?v=Ir5OfNj3vsI>

Concluimos el capítulo de igual modo que los anteriores. El clarinete moderno empleado para las grabaciones es un clarinete en La de la marca Buffet Crampon, modelo RC. Está afinado en 440 hz y tiene 18 llaves, al igual que el clarinete en Si *b* presentado en el capítulo anterior. Las llaves son plateadas y el cuerpo de madera de granadilla está seccionado en cinco partes. Por último, decir que fue construido en el año 1992.

Capítulo 5: Sonata para clarinete y piano de F. Poulenc

Compositor

Francis Poulenc, compositor y pianista nacido en París (Francia) el 7 de enero de 1899. Su madre estudió piano con una alumna de F. Liszt y destacaba por su sensibilidad musical, su padre no era músico, pero era aficionado a escuchar ópera. Comenzó con su madre sus primeras lecciones de piano a la edad de cinco años. Más tarde, se convirtió en alumno de Mlle. Boutet de Monvel, sobrina del compositor Cesar Franck (Lee, 1983, p. 1-13).

A los quince años comenzó a estudiar música con el pianista español Ricardo Viñes, quien fue un destacado pianista de música contemporánea en París. Aunque no estudió en el conservatorio, Poulenc avanzó en sus estudios convirtiéndose en un gran pianista y compositor. En el año 1917 tuvo lugar el estreno de su primera obra, *Rapsodia negra*, obra dedicada a Erik Satie, en el Teatro du Vieux Colombier momento en el cual se dio a conocer como compositor (Lee, 1983, p. 1-13).

Poco después, en el año 1919, tuvieron lugar una serie de conciertos en casa del violonchelista Félix Delgrange organizados por Viñes. En uno de ellos coincidió, la música de Georges Auric, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Louis Durey y Francis Poulenc. A esta reunión acudió el crítico musical Henri Collet, quien los bautizó como ‘El grupo de los seis’. Inspirados por Erik Satie y apoyados por el escritor Jean Cocteau, el vínculo que tenían estos músicos franceses era la búsqueda de una música propia influenciada por el neoclasicismo y contraria al romanticismo e impresionismo musical (Burkholder et al, 2015, p. 1025).

Otra fuente de inspiración de estos músicos la encontraron en la música popular, la música del circo, los clubs de jazz... Fueron libres cada uno de crear un estilo compositivo personal que poco a poco separó sus caminos (Stirzaker, 1988, p. 4-5). Con el asesoramiento de Stravinsky, comienza a escribir el primer grupo de composiciones entre las que podemos destacar la *Sonata para dos clarinetes* (1918), *Sonata para clarinete y fagot* (1922) o *Sonata para trompa, trompeta y trombón* (1922). En 1921 comenzó a estudiar piano y contrapunto con Charles Koechlin. Diaghilev conoció al compositor y le encargó que escribiera un ballet, el cual fue *Las Corzas* (1924), y más adelante *Alborada* (1929) y *Los animales modelos* (1942) (Lee, 1983, p. 1-16).

En la década de 1930 forma un dúo con el barítono Pierre Bernac. A partir de ese momento comienza a escribir piezas religiosas y a complementar su vida de concertista con la de compositor (Rice, 2017, p. 158).

Las obras de Poulenc escritas entre 1938 y 1944 convivieron con la Segunda Guerra Mundial, y podemos observar su actitud de resistencia como, por ejemplo, en 1938 compuso *Priez pour paix* (orar por la paz) o *Quatre motets pour un temps de pénitence* (cuatro motetes para una época de penitencia). En 1940 fue enviado al frente, aunque Francia ya había caído. Después de la ocupación del país por los nazis, Poulenc no se relacionó con ellos como hicieron otros de sus compañeros, y pese a su condición de ser homosexual abiertamente en esa época, consiguió huir indemne. También se expuso cuando estrenó obras con textos revolucionarios, como por ejemplo sus *Canciones de aldeanos*, la cual incluía la canción *El Mendigo*, donde advertía ‘hasta el más dócil se puede revelar si se abusa de él’ y exclamaba ‘la maldita raza que no siente piedad’, entre otras obras (Fancourt, n.d.).

En 1948 comienza su primera gira por Estados Unidos, la cual no fue la última. El compositor francés compuso obras de diferentes estilos y agrupaciones, desde óperas, ballets y piezas orquestales hasta obras vocales e instrumentales. En su etapa de madurez destacan obras como la *Misa en Sol Mayor* (1937), *Stabat Mater* para soprano, coro y orquesta (1950), y sus últimas composiciones estuvieron reservadas para piezas de cámara para instrumentos de viento: *Sonata para oboe y piano* (1962) o, la obra a tratar, *Sonata para clarinete y piano* (1962). Poulenc falleció en 1963 en París a causa de una insuficiencia cardíaca (Rice, 2017, p. 158-159).

Obra

La Sonata para clarinete y piano del compositor francés Francis Poulenc fue compuesta en el año 1962. Aunque debemos reseñar que el proyecto de escribir una pieza para clarinete y piano viene de años atrás, concretamente desde agosto de 1959. En ese momento el compositor había escrito el segundo movimiento, por aquel entonces con el nombre de *Andantino Tristamente*, pero no siguió componiendo la sonata pues se centró en la composición de su obra orquestal con coro *Gloria* (1959). En ese momento, Poulenc le sugiere a su editor R. Douglas Gibson de J. & W. Chester, publicar únicamente el segundo movimiento como una pieza independiente si no llegase a concluir la sonata, lo cual no llegó a ocurrir. Más tarde, podemos observar en una carta fechada a 18 de enero

de 1963 de Poulenc a Gibson, el cual asegura entregar la sonata completa en el plazo de ocho días. El primer movimiento adopta el adjetivo tristemente, mientras que el segundo movimiento pasa a ser nombrado *Romanza*. (Poulenc, 1963/2006).

En la misma carta le pide que busque a ‘un buen músico que pueda adivinar las notas dudosas para grabar la pieza’³¹. Desafortunadamente, Poulenc fallece dos semanas después, por lo que esas ambigüedades que había en la partitura quedaron sin disiparse. En consecuencia, se presentaron ediciones posteriores a la primera publicada, contando con clarinetistas destacadas del momento como Thea King³² o Georgina Dobree³³. Esta edición fue publicada en 1973. (Poulenc, 1963/2006).

La obra fue dedicada a su amigo Arthur Honegger, el cual falleció siete años atrás, en noviembre de 1955, con quien mantuvo una relación de amistad desde que se enlazaron sus caminos desde la unión del ‘Grupo de los Seis’ allá por el año 1919 (Martín Bermúdez, 1999, p. 29).

Conmovidos por el inesperado fallecimiento del compositor francés en enero de 1963, se produjeron en los siguientes meses conciertos en su homenaje por todo el mundo interpretando sus obras. Uno de ellos fue realizado en abril de 1963 en la Carnegie Hall (Nueva York) a manos de Benny Goodman y Leonard Bernstein, interpretando por primera vez la *Sonata para clarinete y piano* (Rice, 2017, p. 159).

Análisis

La Sonata para clarinete y piano de F. Poulenc está considerada como una pieza de estilo neoclásico. El primer movimiento, *Allegro tristamente* está escrito en compás de 4/4. Tiene forma ternaria junto a una introducción y una coda. La introducción no tiene una tonalidad estable. El tema A comienza en la tonalidad de Do Mayor, aunque no tarda en abandonarla oscilando a las tonalidades de Sol menor, Mi menor y Si menor. La sección B, con la indicación de *Très calme*, tiene una indicación metronómica diferente, $\text{♩} = 54$. Comienza en la tonalidad de *Lab* menor, pasando a lo largo del tema por las

³¹ ‘Un bon graveur assez musicien pour deviner les notes douteuses’. Traducción propia.

³² Thea King (1925-2007): Clarinetista inglesa profesora en la Royal Academy of Music de Londres desde 1961 hasta 1987, y profesora en la Guildhall School of Music and Drama desde 1988 hasta su muerte. Fue clarinete solista de la English Chamber Orchestra desde 1964 hasta 1999.

³³ Georgina Dobree (1930-2008): Clarinetista inglesa profesora en la Royal Academy of Music de Londres desde 1967 hasta 1986, y dueña de su propia compañía discográfica.

tonalidades de La menor y Mi Mayor. La vuelta al tema A trae una nueva idea musical antes de concluir el movimiento en la coda, que retoma elementos de la introducción.

Tabla 12

Cuadro de análisis primer movimiento de la Sonata para clarinete y piano de F. Poulenc

| I. Allegro tristemente | |
|-------------------------------|---------------|
| Introducción | cc. 1 – 9 |
| A | cc. 10 – 66 |
| B | cc. 67 – 105 |
| A' | cc. 106 – 122 |
| Coda | cc. 123 – 133 |

El segundo movimiento, *Romanza*, está escrito en un compás de 3/4. Comienza el movimiento con en el centro tonal en Sol menor, y va cambiando a otras tonalidades menores como Si menor o La menor. Tiene la misma estructura que el primer movimiento, tripartita junto a una introducción y una coda. Un aspecto poco usual sería la manera en la que comienza el movimiento, únicamente el clarinete y con un matiz de *pianissimo*.

Tabla 13

Cuadro de análisis segundo movimiento de la Sonata para clarinete y piano de F. Poulenc

| II. Romanza | |
|---------------------|-------------|
| Introducción | cc. 1 – 10 |
| A | cc. 11 – 24 |
| B | cc. 25 – 62 |
| A' | cc. 63 – 70 |
| Coda | cc. 71 – 76 |

El tercer movimiento, *Allegro con fuoco*, está escrito en un compás de 4/4. Comienza en Do Mayor, y después podemos observar cómo modula a lo largo del movimiento a Mib Mayor, Si menor y Sol Mayor, antes de volver a la tonalidad de Do Mayor para concluir. Su estructura es de forma tripartita junto a una coda final. Este movimiento recuerda a la música del circo, mencionada en el apartado anterior como uno de los elementos inspiradores en la música del compositor francés.

Tabla 14

Cuadro de análisis tercer movimiento de la Sonata para clarinete y piano de F. Poulenc

| III. <i>Allegro con fuoco</i> | |
|--------------------------------------|---------------|
| A | cc. 1 – 43 |
| B | cc. 44 – 79 |
| A' | cc. 80 – 115 |
| Coda | cc. 116 – 128 |

El desarrollo organológico del clarinete y la escritura en la *Sonata para clarinete y piano* de F. Poulenc

Las características del clarinete que hemos descrito en el capítulo dedicado a Debussy no varían hasta la fecha de composición de la *Sonata para clarinete y piano* de F. Poulenc. Por ello mismo, en este apartado nos dirigiremos directamente a hablar sobre pasajes relevantes de la obra.

A continuación, mostraremos pasajes representativos de la escritura de la época extraídos de la obra escogida. Partiendo de un clarinete con los aspectos técnicos y sonoros que tenemos hoy en día, nos centraremos en mostrar ejemplos de pasajes en los cuales podamos observar el cambio de escritura a un estilo compositivo diferente. Comenzaremos por el primer movimiento, en el cual podemos observar en el primer pasaje la introducción del movimiento. Si analizamos los compases que se presentan a continuación encontraremos un comienzo enérgico, con matiz *fortissimo* y acentos en cada grupo. En el cuarto compás los intervalos pasan a ser más grandes, dificultando el pasaje, y comienzan a estar escritos en el registro sobreagudo del clarinete. La

introducción termina con una escala cromática descendente de nuevo *ff* (la cual se puede ejecutar a la perfección con el clarinete de la época), concluyendo con un trémolo entre dos notas en el matiz *pp*. En apenas ocho compases hemos pasado de un extremo de matiz al otro, realizado diferentes tipos de articulaciones (staccato, tenuto, ligado y con acentos) y mostrado un rango sonoro que abarca casi la totalidad del registro del instrumento. Esta introducción muestra cómo será la obra; repleta de pequeños detalles que la convierten en una obra única.

Esta flexibilidad para los cambios de registro y la articulación son posibles gracias a las mejoras organológicas presentadas, ya que este tipo de instrumento permite igualar la tímbrica y la afinación en el amplio registro con el que cuenta el clarinete.

Ilustración 40

Pasaje primer movimiento (cc. 1-8)

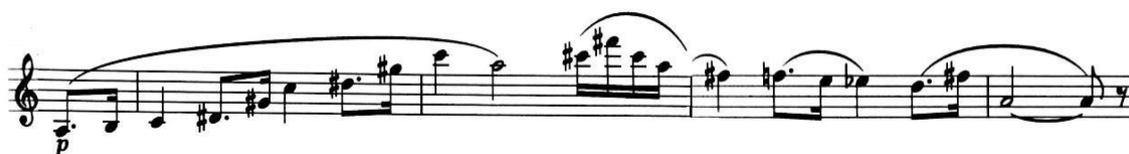
The musical score consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It starts with a forte (*ff*) dynamic and contains a melodic line with several slurs and accents. The second staff continues the melodic line with various articulations, including slurs and accents. The third staff begins with a staccato passage marked *ff stacc.* and then transitions to a piano (*pp*) section with sustained notes and a final melodic phrase.

Nota. Poulenc (1963/2006).

En la siguiente ilustración podemos observar un pasaje del primer movimiento. Éste está escrito en matiz piano, comienza en el registro grave y va ascendiendo hasta el grupo de semicorcheas que llega a un Fa#5. Además de la dinámica y el registro, la articulación ligada aumenta la dificultad del pasaje. Estos elementos se pueden apreciar en diferentes pasajes de la obra.

Ilustración 41

Pasaje primer movimiento (cc. 26-30)



Nota. Poulenc (1963/2006).

Grabación clarinete: <https://www.youtube.com/watch?v=FxxH1O-JLMA>

A continuación de esta ilustración adjunto una segunda, la cual pertenece al segundo movimiento y muestra también las mismas características. Las nuevas posibilidades estilísticas del siglo XX pudieron ser plasmadas en esta obra debido al nuevo instrumento y sus características, cualquier obra podrá ser interpretada con el nuevo clarinete.

Ilustración 42

Pasaje segundo movimiento (cc. 57-58)



Nota. Poulenc (1963/2006).

Grabación clarinete: <https://www.youtube.com/watch?v=3svao0G42Xw>

En cuanto a lo que a registro se refiere, es bastante extenso. El ámbito de escritura va desde Mi2 hasta Sol#5, un registro de más de tres octavas, el cual el compositor exprime al completo. Por ejemplo, el segundo movimiento concluye con la nota más grave del clarinete. Por el contrario, el tercer movimiento consta de pasajes en registros más agudos, en concreto, en la siguiente ilustración podemos observar el uso del registro

sobregado, aprovechando las nuevas posibilidades de registro de nuestro instrumento. De nuevo el uso de diferentes articulaciones, la velocidad que exige el compositor con la indicación metronómica *Très animé* ♩=144 y el inconveniente de una correcta afinación en este registro del clarinete hacen de este un pasaje que no pase desapercibido para el intérprete.

Ilustración 43

Pasaje tercer movimiento (cc. 26-29)



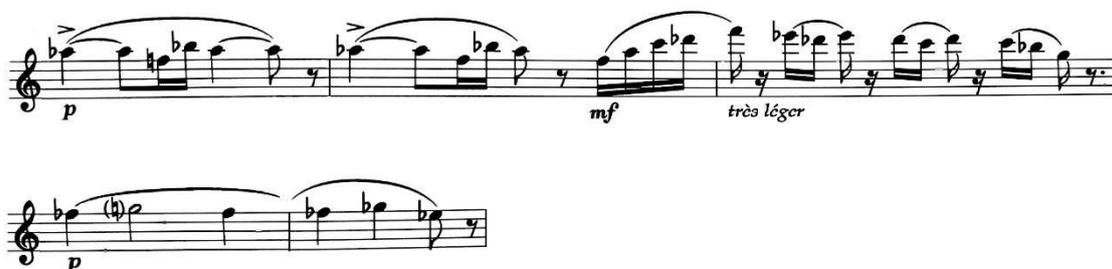
Nota. Poulenc (1963/2006).

Grabación clarinete: <https://www.youtube.com/watch?v=-DAIzGnK9OU>

Si observamos el fragmento de la siguiente imagen podemos encontrar de nuevo esos acentos que caracterizan la obra. En el tercer compás aparece la indicación *très léger* la cual indica que debe interpretarse muy ligero y con un poco más de tempo. Coincide que el paso del Mi^b5 al Re^b4 requiere una posición incómoda y de difícil ejecución ya que debes cambiar la posición de los dedos de la mano derecha rápidamente. La unión de estos dos elementos hace de este pasaje uno de los más complejos de la obra. A continuación de la ilustración adjunto dos diagramas gráficos de las posiciones de estas dos notas.

Ilustración 44

Pasaje primer movimiento (cc. 40-44)

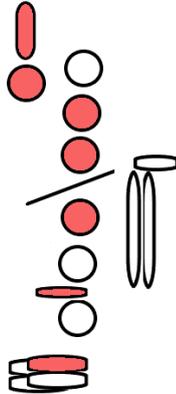


Nota. Poulenc (1963/2006).

Grabación clarinete: <https://www.youtube.com/watch?v=DsfSYrbu9Q0>

Ilustración 45

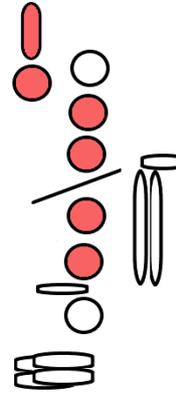
Diagrama posición Mib5 clarinete



Nota. Elaboración propia.

Ilustración 46

Diagrama posición Reb5 clarinete

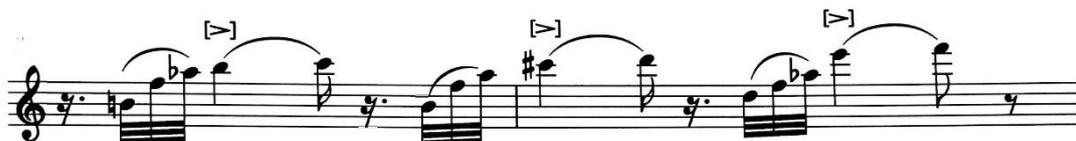


Nota. Elaboración propia.

Los dos últimos fragmentos presentados pertenecen al tercer movimiento, el primero a la exposición y el segundo a la reexposición. Ambos tienen la misma estructura, están formados por una combinación de fusas que llevan a una negra con acento que concluye en semicorchea. Este patrón se repite modificando la resolución ascendentemente. Debido a la velocidad, el amplio registro utilizado y las diferentes articulaciones presentadas requieren de una técnica depurada del instrumento para poder interpretarlos de una forma eficiente. Una vez más, podemos observar que gracias a las mejoras del clarinete la escritura pudo evolucionar a niveles nunca sospechados en los primeros dos capítulos de nuestro ensayo. El estilo del compositor francés, buscando continuamente la burla y el chiste a la vez que giros de 180 grados hacia momentos muy dramáticos se pueden apreciar junto a las mejoras organológicas presentadas en su *Sonata para clarinete*.

Ilustración 47

Pasaje tercer movimiento (cc. 10-11)



Nota. Poulenc (1963/2006).

Ilustración 48

Pasaje tercer movimiento (cc. 108-109)



Nota. Poulenc (1963/2006).

Grabación clarinete: <https://www.youtube.com/watch?v=M9CALRJtWPM>

Como podemos comprobar con esta última obra, la evolución organológica del instrumento ha permitido que los compositores puedan escribir sin limitaciones tímbricas o de registro en sus piezas. Esta última pieza es un claro ejemplo de todas las posibilidades que ofrece el clarinete, siendo un instrumento polifacético y escogido por multitud de compositores a lo largo de la historia de la música.

CONCLUSIONES

Tras la presente investigación se ha podido mostrar la evolución organológica del clarinete desde sus inicios en la década de 1690, cuando tras las mejoras de Johann Christoph Denner al *chalumeau* pasa a llamarse clarinete, hasta el instrumento moderno que podemos ver hoy en día, reseñando a los constructores y las mejoras más relevantes.

A través de una obra escogida de cada una de las épocas citadas, hemos podido conocer las posibilidades que tenía el instrumento conforme iba adquiriendo nuevas llaves y mejoras técnicas. El clarinete en Mozart era muy rudimentario, los compositores solían escribir música para este instrumento en ciertas tonalidades, pues aún la escala cromática no podía realizarse. La afinación era difusa en algunos registros, las zapatillas perdían aire y el problema de condensación del agua era aún una cuestión sin solución.

Hacia 1849, el clarinete había mejorado considerablemente, llegando a la obra de Schumann con un clarinete de once llaves con un sonido más estable, siendo ya un instrumento cromático con muchas más posibilidades. Estando en pleno Romanticismo, los compositores apuestan por este instrumento mejorado y, gracias a los virtuosos clarinetistas del momento, comienzan a escribir muchas más obras para clarinete, además de tener un papel más de solista en las obras orquestales.

Concluimos con tres obras del siglo XX para mostrar cómo el clarinete estuvo presente en diferentes corrientes musicales, con compositores tan relevantes como Debussy, Stravinsky o Poulenc. Desde final del siglo XIX y hasta hoy día, el clarinete ha continuado básicamente, excepto pequeños cambios, con el sistema de construcción de clarinetes elaborado por H. Klosé y L. A. Buffet, más conocido por sistema Boehm, instrumento de diecisiete llaves y seis agujeros construido en madera de granadilla.

Mediante las grabaciones aportadas, hemos podido observar las características que tenía el clarinete en distintas épocas y, sobretudo, con qué problemas convivían los instrumentistas. Debido a que el instrumento debía tocarse con un material más flexible para lograr un sonido homogéneo en los distintos registros, el sonido era mucho más pequeño y brillante que la concepción que tenemos hoy día. El clarinete clásico tenía muchas limitaciones, la afinación era inestable y la articulación debía ser muy suave si no queríamos cortar el sonido. Las posiciones eran realmente complejas, con muchas posiciones de horquilla, encontrando especialmente en los pasajes *legato* la necesidad real

de una mejora del instrumento. El clarinete romántico mejoró sustancialmente su organología, permitiendo a los compositores escribir obras más complejas. Este instrumento tenía un sonido con más cuerpo que su antecesor, y el aumento del número de llaves facilitó la ejecución de muchos pasajes. Sin embargo, aún debía mejorarse para no tener que realizar cambios bruscos en determinados pasajes, y las cañas debían ser aún muy flexibles para poner sonar bien. Las grabaciones de los fragmentos de obras del siglo XX muestran los clarinetes en Si *b* y La actuales, con los cuales podemos tocar cualquier obra sin ningún problema. Posee un sonido más amplio y homogéneo en todos sus registros, además de diecisiete llaves (o dieciocho en mi caso) que posibilitan la ejecución de cualquier pasaje que se presente.

Del mismo modo, hemos podido observar la relación que existe entre la evolución del clarinete y la escritura para dicho instrumento. El clarinete que hubo en cada época condicionó la forma de componer para el mismo. Básicamente para que fuese viable la ejecución de las obras: grados conjuntos o arpeggios desplegados en el clasicismo, mayor independencia en la elección de tonalidades y pasajes en el romanticismo, y una total libertad de expresión de los compositores del s. XX hacia la escritura para clarinete. Del mismo modo, la inquietud de los compositores por crear música para clarinete ayudó al desarrollo organológico del instrumento, incitando a los constructores a realizar mejoras para facilitar, o incluso posibilitar, la interpretación de la nueva música que se escribía.

Por último, se ha podido establecer la relación entre compositor e instrumentista. Debemos tener en cuenta la importancia de los instrumentistas de la época como, por ejemplo, A. Stadler. Gracias a la relación del virtuoso del clarinete con el constructor alemán Theodor Lotz, trabajaron en la búsqueda de mejoras para el instrumento, construyendo así un clarinete de diez llaves que llegaba hasta el Do₂, el clarinete di basseto. Fue así como gracias a la petición de Stadler de tocar una nueva pieza con su nuevo instrumento, Mozart compuso el *Concierto para clarinete KV 622 en La M.* También podemos observar una relación entre músico y compositor en las *Piezas de Fantasía op. 73* de Schumann, diversas fuentes bibliográficas aseveran que fue la relación entre el compositor y el clarinetista J. G. Kotte la que desembocó en la composición de estas piezas. De la misma manera, P. Mimart, profesor del Conservatorio de París, fue el destinatario de esta pieza, pues compuso la *Primera Rapsodia* para el examen de ingreso a dicho centro. Estos son algunos ejemplos donde hemos podido ver que detrás de cada obra hay una historia que une al compositor, al músico y a la evolución del instrumento.

REFERENCIAS

- Andrés, R. (2009). *Diccionario de Instrumentos Musicales*. Barcelona: Ediciones Península.
- Baines, A. (1991). *Woodwind Instruments & Their History*. Nueva York: Dover Publications.
- Burkholder, J. P., Grout, D.J. y Palisca, C.V. (2015). *Historia de la Música Occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
- Calabuig Alcalá del Olmo, F. (2007). El clarinete antes de Weber (I): Los primeros compositores. <https://www.mundoclasico.com/articulo/10488/El-clarinete-antes-de-Weber-I-los-primeros-compositores>
- Cook, N. (2003). Stravinsky conducts Stravinsky. En Cross, J. *The Cambridge Companion to Stravinsky*. (p. 176-191). Cambridge: Cambridge University Press.
- Daverio, J., y Sams, E. (2001). Schumann, Robert. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40704>
- Debussy, C. (1910). *Première Rhapsodie*. París: Durand (Primera edición publicada en 1910).
- Debussy, C. (2004). *Première Rhapsodie*. Munich: G. Henle Verlag. (Primera edición publicada en 1910).
- Fancourt, D. (n.d.) Los Seis. <http://holocaustmusic.org/es/resistance-and-exile/french-resistance/les-six/>
- Hearne Reinoso, C. (1996). Sources and Inspirations for Stravinsky's Three pieces for clarinet solo, Part I. *The Clarinet*, vol. 23, no. 3, 28-32.

- Hearne Reinoso, C. (1996), Sources and Inspirations for Stravinsky's Three pieces for clarinet solo, Part II. *The Clarinet*, vol. 23, no. 4, 26-29.
- Hepp, H, Rohde, A. (1991). *Orchester Probenspiel. Test Pieces for Orchestral Auditions*. Frankfurt: Edition Peters.
- Herraiz, T. (2020). El Concierto para Clarinete y orquesta en La Mayor de W. A. Mozart. <https://www.melomanodigital.com/el-concierto-para-clarinete-y-orquesta-en-la-mayor-de-wolfgang-a-mozart/>
- Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- La voz de Galicia. (2013). Claude Debussy, El hombre que creó el sonido de la modernidad. <https://www.lavozdegalicia.es/noticia/informacion/2013/08/21/claude-debussy-hombre-creo-sonido-modernidad/00031377087188721541850.htm>
- Lawson, C. (1995). *The Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lawson, C. (1996). *Mozart, Clarinet concerto*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lee Poulin, P. (1983). *Three stylistic traits in Poulenc's chamber Works for wind instruments*. [Doctoral dissertation University of Rochester].
- Lesure, F. y Howat, R. (2001). Debussy, (Achille-) Claude. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07353>
- Martín Bermúdez, S. (1999). *Ciclo Poulenc y el grupo de los 6*. Madrid: Fundación Juan March.

Mozart, W. A. (2003). *Clarinet Concerto in A Major KV 622*. Kassel: Bärenreiter
(Primera edición publicada en 1801).

Muñoz, A. (2009). Historia del clarinete.

https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero_21/ANGEL_MUNOZ_MUNOZ01.pdf

Ortigosa, J. M. (2017). Stamitz a Weber. Relaciones y consecuencias. *Hoquet*, volumen (5), 96-109.

Pastor, V. (2010). *El Clarinete: Acústica, historia y práctica*. Valencia: Rivera Editores.

Poulenc, F. (2006). *Sonata for Clarinete and Piano*. Londres: Chester Music. (Primera edición publicada en 1963).

Reissenberger, B. y Hoeprich, E. (2014). Deconstructing Robert Schumann's Fantasiestücke, op.73. *Early Music* 42 (3). Nueva York: Oxford University Press. 449-459. <https://doi.org/10.1093/em/cau068>

Rice, A. R. (2003). *The Clarinet in the Classical Period*. Nueva York: Oxford University Press.

Rice, A. R. (2017). *Notes for clarinetists: a guide to repertoire*. Nueva York: Oxford University Press.

Schumann, R. (1988). *Märchenerzählungen für Klarinette, Viola und Klavier op. 132*. Leipzig: Breitkopf & Härtel (Primera edición publicada en 1854).

Schumann, R. (2005). *Fantasy Pieces for clarinet and piano op. 73*. Munich: G. Henle Verlag. (Primera edición publicada en 1849).

- Serracanta, F. (2014). *Stravinsky*. <http://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-rusia/los-compositores-mas-notables-1/stravinsky/>
- Spohr, L. (2015). *Concierto para Clarinete y orquesta n. 1 en Do menor op. 26*. Munich: G. Henle Verlag. (Primera edición publicada en 1812).
- Stirzaker, T. D. (1988). *A comparative study of selected clarinet Works by Arthur Honegger, Darius Milhaud and Francis Poulenc*. [Doctoral dissertation Texas Tech University].
- Stravinsky, I. (1936). *Stravinsky: An Autobiography*. Nueva York: Simon and Schuster.
- Stravinsky, I. (1962). *An Autobiography*. Nueva York: Norton & Company.
- Stravinsky, I. (1983). *Poética musical*. 1st ed. España: Taurus.
- Stravinsky, I. (1993). *Three pieces for solo clarinet*. Londres: Chester Music. (Primera edición publicada en 1920).
- Ulrich, M. (2013). *Atlas de Música*. Madrid: Alianza Editorial.
- Walsh, S. (2001). Stravinsky, Igor. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52818>