



**CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA  
“RAFAEL OROZCO” DE CÓRDOBA**

Departamento de instrumentos de viento madera  
Especialidad e Itinerario: Clarinete – Interpretación

Curso: 2015-2016

**Trabajo Fin de Estudios**

**Proyecto**

**LA SALUD AUDITIVA EN EL MUNDO DE  
LA MÚSICA**

**Autora:** M<sup>a</sup> Cristina Matarín Guil

**Tutor:** Francisco José González Sánchez

**Córdoba**

Septiembre 2016



## ÍNDICE

<b>Introducción.....</b>	<b>5</b>
<b>1. Problemas de audición.....</b>	<b>7</b>
<b>1.1. Acúfeno.....</b>	<b>7</b>
<b>1.2. El mal del músico.....</b>	<b>8</b>
<b>1.3. Posibles causas de la pérdida de audición y acúfenos.....</b>	<b>9</b>
<b>1.4. Riesgos laborales de los músicos y medidas preventivas.....</b>	<b>10</b>
<b>1.4.1. Riesgos laborales de los músicos.....</b>	<b>10</b>
<b>1.4.2. Medidas preventivas.....</b>	<b>11</b>
<b>1.5. Observatorio de Prevención Auditiva para los Músicos (OPAM).....</b>	<b>13</b>
<b>2. Mi problema auditivo.....</b>	<b>14</b>
<b>2.1. Neurinoma del acústico.....</b>	<b>14</b>
<b>2.2. Intervención y recuperación. Secuelas.....</b>	<b>15</b>
<b>2.3. Compositores y músicos célebres con         problemas auditivos a lo largo de la historia.....</b>	<b>16</b>
<b>3. Vuelta a los estudios.....</b>	<b>18</b>
<b>3.1. Preparación del programa de concierto para         el Trabajo Fin de Estudios con carencia auditiva.....</b>	<b>18</b>
<b>3.2. Método de estudio.....</b>	<b>19</b>
<b>3.3. Comparación fonográfica.....</b>	<b>21</b>
<b>3.4. Interpretación del programa de concierto.....</b>	<b>21</b>
<b>4. Fundamento teórico sobre el programa del concierto a interpretar.....</b>	<b>22</b>
<b>4.1. Clasicismo.....</b>	<b>22</b>
<b>4.2. Las características del Clasicismo.....</b>	<b>24</b>
<b>4.3. El clarinete en el Clasicismo.....</b>	<b>26</b>
<b>4.4. Wolfgang Amadeus Mozart.....</b>	<b>29</b>
<b>4.4.1. Biografía.....</b>	<b>29</b>
<b>4.4.2. Mozart, el clarinete y la Masonería.....</b>	<b>32</b>
<b>4.4.3. Trío Kegelstatt K 498.....</b>	<b>33</b>
<b>4.5. Bernhard Henrik Crusell.....</b>	<b>35</b>
<b>4.5.1. Biografía.....</b>	<b>35</b>
<b>4.5.2. Composiciones para clarinete.....</b>	<b>38</b>

4.5.3. Concierto op.5 nº2 en Fa menor.....	39
5. Conclusión.....	42
6. Bibliografía.....	43
7. Webgrafía.....	44

## INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo Fin de Estudios aborda un problema común a muchos músicos a lo largo de la Historia, la pérdida de audición, con la cual me siento identificada y relato mi experiencia personal con dicho problema.

Se incluyen explicaciones básicas sobre el ruido y sobre sus riesgos para la salud, dirigidas sobre todo a los que nos dedicamos al mundo de la música, ya que no se nos relaciona con la prevención de riesgos laborales. El término ruido se refiere a todos los sonidos, incluidos los musicales, que superando un alto umbral de decibelios, llegan a ser perjudiciales para la salud auditiva.

Se tratan una serie de recomendaciones prácticas para prevenir o minimizar el riesgo de sufrir daños auditivos debidos a los altos decibelios a los que estamos expuestos con la música y poder disfrutar de una buena salud auditiva.

Además, explico cómo afronto la preparación del programa de concierto para finalizar mis estudios y realizo una recopilación de información sobre la época, los autores y las obras a interpretar, aportando el fundamento teórico sobre esos aspectos.



## 1. PROBLEMAS DE AUDICIÓN.

El oído es una herramienta fundamental para un músico, por lo que debemos estar alerta ante cualquier anomalía que notemos en él. Mi problema comenzó hace unos siete años: mi oído izquierdo tenía menos capacidad sensorial que el derecho. Al margen de esta pérdida, lo que más me alertaba era un sonido constante dentro del oído, un acúfeno, pero ¿qué es un acúfeno?

### 1.1. Acúfeno.

Un acúfeno<sup>1</sup> es una percepción subjetiva continuada o recurrente de un ruido o sonido sin que exista un estímulo acústico exterior. Si echamos la vista atrás para saber de dónde puede provenir esta “enfermedad”, vemos que fueron los egipcios los que le dieron nombre a un problema auditivo que afecta a casi el 20% de la población actualmente. Le pusieron el nombre de “tin-ni-tus” que significa tintineo. A día de hoy ha llegado con el nombre de tinnitus o acúfeno.

Según dicen los otorrinos, el acúfeno no es una enfermedad propiamente dicha, sino un síntoma que puede alertar de la presencia de diversos problemas en los oídos.

Aunque se ha intentado tratar con algunos medicamentos y operaciones quirúrgicas, ninguna de ellas logra curar definitivamente el tinnitus.

Aunque no hay unanimidad en las cifras, se calcula que aproximadamente el 6% de la población sufre el problema de forma persistente. Escuchar constantemente ese 'run-run' puede llegar a provocar graves alteraciones psíquicas y molestias importantes en el día a día. La vida cotidiana puede verse afectada por trastornos de sueño, estrés, depresión, ansiedad y, en los casos más extremos, pensamientos suicidas.

El momento de irse a la cama, por ejemplo, puede convertirse en el peor del día, debido a que el silencio absoluto en la estancia acentúa la sensación de estar oyendo un siseo. Para aliviarlo, algunos especialistas recomiendan 'enmascarar' esos ruidos internos con una música a bajo volumen o un humidificador, para que el tinnitus sea menos irritante y sea más fácil conciliar el sueño. Asimismo, se aconseja tratar de

---

<sup>1</sup> Definición extraída del “Manual Clínico de Otorrino-Laringología”. T.M. Davidson, Interamericana de Ediciones. ISBN 9789682521041

dormir con la cabeza levantada, en una posición algo elevada y evitar el consumo de alcohol, tabaco y café. Y sobre todo, no ponerse tapones para acentuar el silencio.

## 1.2. El mal del músico.

Los acúfenos son conocidos también como “el mal del músico”, ya que la exposición a ruidos de gran intensidad es una de las causas más frecuentes.

Es esencial en un músico tener una buena salud auditiva, aunque nuestra profesión no nos lo pone fácil. Por ejemplo, un músico de rock se expone a una fuerte amplificación en los conciertos, un percusionista cuando estudia la batería sin protección o un trompeta a nuestras espaldas en una big band, puede provocar daños en nuestro sistema auditivo y pérdida de audición (hipoacusia).

Las conversaciones entre personas normales suelen oscilar entre los 40 y 60 db, pero un concierto puede superar los 130 db, aunque este no es el factor determinante. Lo que puede afectar al oído es una exposición continua y prolongada a sonidos tan fuertes.

Como músicos, la posibilidad de quedarnos sordos o que nuestra capacidad auditiva nos impida dedicarnos a lo que más nos gusta, nos puede llegar a provocar ansiedad. Recientemente podemos citar a Phil Collins como músico afectado de sordera.

Evidentemente la música es una profesión con gran componente físico y hay que cuidar diferentes aspectos. Es necesario que en la educación musical se hable de salud para disminuir los riesgos en el oído del músico.

En relación a la pérdida auditiva, muchas veces nos encontramos con músicos a los cuales hay que repetirles todo varias veces, por lo que podemos estar frente de un caso de pérdida de audición por su profesión. Aunque otros hábitos como oír música con cascos pueden acentuar este problema. En mi caso, la causa de mi enfermedad fue derivada de escuchar música demasiado fuerte con los auriculares, principalmente. El estar expuesta a ensayos musicales, horas de estudio individuales, y ruidos cotidianos del día a día, agravó esta situación.

No solo está el peligro de la pérdida de audición, sino también la aparición de acúfenos. Se dice que afecta en algún momento de su vida a 2 de cada 10 adultos y prolifera especialmente en músicos. No se tienen muy claras las causas, pero se piensa



que es una consecuencia de la pérdida de audición y no existe tratamiento efectivo hoy en día, solo se puede atenuar o reeducar el oído para mejorar la calidad de vida.

### 1.3. Posibles causas de la pérdida de audición y acúfenos.

Un sonido fuerte, como un disparo, los ruidos industriales durante largas jornadas laborales, escuchar los auriculares a gran volumen o la música muy alta en espacios cerrados pueden ser algunos de sus desencadenantes. Músicos como Bono, Eric Clapton o Sting han declarado en alguna ocasión sus problemas de acúfenos.

Los acúfenos pueden ser agudos o graves, percibirse sólo en un oído o en ambos, como un sonido puro o como una mezcla de ruidos. Y aunque en la mayor parte de los casos se asocian a una disminución de la audición, también pueden aparecer sin este problema. Muchas veces el acúfeno aparece antes que la pérdida de audición, por lo que es importante visitar al otorrino a tiempo.

Estos ruidos pueden aparecer por cualquier alteración o inflamación del caracol. Pero el problema está al convertirse en crónico, ya que la alteración afecta al sistema nervioso, hipocampo y amígdala y hacen que el ruido aumente. Por eso las investigaciones de los últimos 10 años no se han limitado únicamente a estudiar sus causas auditivas, sino que están indagando también en los factores neurológicos, por lo que otorrinos y neurólogos trabajan mano a mano sobre este tema.

Entre los remedios que se emplean para paliar la molestia del acúfeno, destaca un aparato similar a un audífono que emite sonidos directamente en el oído para disimular el “tintineo” que se escucha dentro de sí mismo.



*Figura 1. Audífonos para acúfenos.*

## 1.4. Riesgos laborales de los músicos y medidas preventivas<sup>2</sup>.

### 1.4.1. Riesgos laborales de los músicos.

Estudios especializados apuntan que más de un 75% de los músicos presentan a lo largo de su carrera profesional alguna lesión derivada de su actividad, algunas veces de gravedad suficiente como para ocasionar que deban cambiar de repertorio, de instrumento o, incluso, de actividad.

Los problemas de salud que sufren los músicos con mayor frecuencia están relacionados con los trastornos músculo-esqueléticos, que afectan entre un 50% y un 65 % del colectivo, mientras que un 90% presentan algún problema auditivo. El colectivo musical que más sufre de problemas auditivos, es el que se dedica al ámbito de las orquestas y bandas, aunque también puede hacerse extensivo a los profesionales de otras formaciones musicales dedicadas al jazz, pop, rock, etcétera.

La exposición continuada a niveles elevados de ruido pasa factura a largo y medio plazo en la salud de las personas. El efecto más conocido es la pérdida auditiva (hipoacusia o sordera), reconocida como enfermedad profesional, que suele producirse de forma gradual. Por lo general, no se tiene la idea de que la música puede producir niveles de ruido comparables con los de cualquier otro ruido laboral, pero los daños auditivos dependen del nivel sonoro y no de la fuente o actividad que lo emita. La exposición de los músicos de una orquesta sinfónica a largos periodos de ensayos y actuaciones, los coloca en una situación de riesgo de pérdida de audición permanente y, al igual que cualquier otra persona, no se dan cuenta de las dolencias que sufren hasta que el daño producido empieza a revelar problemas de comunicación y de interpretación del entorno que inciden negativamente sobre sus relaciones laborales, familiares o personales. El problema se agrava si tenemos en cuenta que las lesiones son irrecuperables.

Pero además, el ruido producido por la música genera otros daños distintos que afectan a la audición, como son: los acúfenos, la hiperacusia (hipersensibilidad o intolerancia a los sonidos normales y naturales del ambiente), la diploacusia (sensación

---

<sup>2</sup> “Ruido en los sectores de la música y el ocio”. Código de conducta con orientaciones prácticas para el cumplimiento del Real Decreto 286/2006 en los sectores de la música y el ocio.

de oír un mismo tono de manera diferente en cada oído), o la distorsión (los sonidos se oyen, pero con poca claridad).

Sabido es que tener un “buen oído” constituye un factor fundamental para el mantenimiento de unas relaciones sociales saludables, pero más aún para los profesionales de la música, cuyo trabajo depende, en buena parte, de mantener este indispensable sentido en perfectas condiciones.

Hay que tener muy claro que la única forma posible de protegerse contra el riesgo del ruido y de sus perversos efectos es implantar medidas preventivas que eviten o reduzcan su impacto.

#### **1.4.2. Medidas preventivas.**

1. Reducir el ruido al nivel más bajo posible, en particular en su origen. Si esto no es posible, se debe evaluar la contaminación acústica del lugar de trabajo. Para ello, se debe medir el nivel de ruido y, si la medición supera un nivel promedio para 8 horas de 80 dB o 135 dB de pico, hay que implantar medidas preventivas, puesto que, a partir de este nivel, se pueden producir daños auditivos.

2. Si el ruido supera o es igual a 80 dB o a 135 dB, es obligado informar y formar a los trabajadores sobre los riesgos relacionados con la exposición al ruido y sobre el modo de prevenirlo, realizar reconocimientos médicos de la función auditiva e informar a cada trabajador sobre el resultado de los mismos. Del mismo modo, hay que facilitar protectores auditivos a quienes lo soliciten.

3. Si el ruido supera los 85 dB o 135, además de las medidas del punto dos, es obligado realizar un programa de medidas técnicas y organizativas para reducir los niveles de exposición y, mientras dure dicho programa, también es obligado el uso de protectores auditivos por parte de todas las personas que trabajan, los cuales deben ser suministrados por la propia empresa. También se debe restringir el acceso a los puestos de trabajo afectados y señalizarlos.

4. La legislación prohíbe que la exposición laboral a ruido supere, 87 dB en promedio de 8 horas y 140 dB pico. Estos niveles de exposición se denominan valores límite.

5. En general, hay que evitar los ruidos innecesarios e implantar sistemas que permitan disminuir el ruido, aunque no se disponga de la información exacta de los niveles peligrosos de exposición mencionados en los lugares de trabajo. Debería ser posible una identificación rápida de la existencia o no del riesgo del ruido, en función de los datos disponibles y la observación.

6. Tener en cuenta en la valoración del riesgo del ruido que una parte importante de la exposición durante los ensayos se da fuera del horario laboral. Se trata de la preparación particular de las obras que los músicos suelen hacer en el propio domicilio. Normalmente, estos ensayos se llevan a cabo en habitaciones que no cuentan con unas características adecuadas. Recordar que los efectos del ruido son acumulativos.

7. Actuar sobre las fuentes de ruido predominantes o las que emitan un nivel más elevado. Tener en cuenta los tipos de instrumentos (timbre), el número existente y la posición de los intérpretes.

8. Reducir el ruido al máximo posible durante los ensayos y calentamientos. Se trata de conseguir que los músicos y el director de la orquesta puedan oír lo mejor posible al resto de compañeros sin necesidad de que la intensidad sea demasiado elevada. Cuando se repitan secciones para pulir defectos, los músicos deberían tocar de forma más silenciosa, excepto en aquellos casos en los que sea necesario que se escuchen a máximo volumen.

9. Utilizar salas o espacios diseñados con tratamiento acústico. Si esto no es posible, hay que tener en cuenta que, cuanto mayor sean las dimensiones del lugar escogido, más se reducirá la exposición al ruido. El defecto más común de los locales de ensayo es que son espacios físicos con techos bajos. Esto, junto a paredes paralelas reflectantes provoca ruidos excesivos y reverberación. Es recomendable utilizar espacios que dispongan de una altura del techo de siete metros, como mínimo.

10. Aumentar la separación entre los intérpretes, respecto a la existente en los espacios para las actuaciones, intentando que cada persona tenga, como mínimo, 17 metros cúbicos de espacio. Los efectos nocivos del ruido disminuyen con la distancia.

11. Mezclar repertorios. Durante los ensayos se debería planificar un repertorio que combine música más intensa con otra más tranquila para reducir la exposición

global al ruido. Los instrumentos o pasajes que emitan una presión acústica más intensa deberían repartirse en distintos ensayos.

**12.** Cuando los niveles de ruido no puedan disminuirse por debajo de los límites admisibles, debe reducirse el tiempo de exposición mediante rotación de puestos, reorganización del trabajo, concesión de pausas a los trabajadores expuestos para que descansen en lugares silenciosos, etc.

**13.** Utilizar las protecciones auditivas individuales. Aunque esta medida es la última que debe considerarse, y siempre con carácter complementario y temporal, el utilizar protecciones durante los ensayos, puede resultar beneficioso para contrarrestar la presión sonora. El uso de orejeras o taponos puede ser especialmente útil si se ensaya repetidamente determinados pasajes de alta intensidad sonora. Estos equipos deben ser suministrados por el empresario que, debe formar a los trabajadores sobre su uso.

**14.** Incluir en el contrato de subcontratistas la obligación de respetar los niveles de ruido en determinadas zonas de trabajo, como puede ser usar los protectores auditivos. La legislación de prevención no exige a los trabajadores autónomos gestionar los riesgos que les afectan. Sin embargo, esto cambia cuando un trabajador autónomo trabaja en concurrencia con otros trabajadores de otra u otras empresas y en un mismo centro de trabajo; en estos casos sí está obligado a cumplir con los deberes de cooperación, información e instrucción.

### **1.5. Observatorio de Prevención Auditiva para los Músicos (OPAM).<sup>3</sup>**

Cabe mencionar una organización conocida como OPAM: Observatorio de Prevención Auditiva para los Músicos, la cual nace en 2008 con el fin de velar por la salud auditiva de los músicos y prevenirlos de posibles lesiones. Es una iniciativa promovida de manera conjunta por la Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC), el Departamento de Educación de la Generalitat de Cataluña, Mutua Intercomarcal, Prevint Sociedad de Prevención y GAES.

La creación de este gran proyecto, es como consecuencia de la entrada en vigor el 15 de febrero de 2008 del Real Decreto sobre la protección de la salud y la

---

<sup>3</sup> “Observatorio de Prevención Auditiva para los Músicos” (OPAM). Dossier de prensa.

seguridad de los trabajadores contra riesgos relacionados con la exposición al ruido.

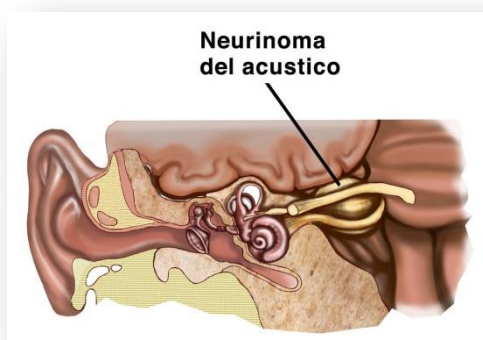
El Observatorio principalmente tiene tres líneas sobre las que trabaja: la detección, la sensibilización y la prevención.

## 2. MI PROBLEMA AUDITIVO.

### 2.1. Neurinoma del acústico.

A raíz de la pérdida de audición y del persistente acúfeno, mediante una resonancia magnética, me diagnosticaron un neurinoma del acústico.

El neurinoma del acústico<sup>4</sup> es un tumor que se origina en el conducto auditivo interno. Generalmente provoca la disminución o pérdida auditiva del lado afectado.



*Figura 2. Vista del oído interno y neurinoma del acústico.*

Cuando no se hace el diagnóstico temprano puede exceder del conducto auditivo y ocupar una región denominada ángulo ponto-cerebeloso y en casos extremos comprimir el tronco cerebral. Generalmente deben ser extraídos quirúrgicamente.

Estos tumores suelen aparecer en la entrada del nervio en el conducto auditivo interno, que es un canal óseo del peñasco del hueso temporal, que comunica el laberinto con la fosa craneal posterior, y que es atravesado por cuatro nervios: el nervio facial y el nervio coclear en el plano anterior, y los vestibulares superior e inferior en el plano posterior. Al iniciarse en la parte del nervio que está ya dentro del conducto óseo

<sup>4</sup> Definición extraída del “Manual Clínico de Otorrino-Laringología”. T.M. Davidson, Interamericana de Ediciones. ISBN 9789682521041

(intracanalicular), el crecimiento del tumor produce precozmente una compresión de las fibras del nervio coclear, que pueden llevar a la disminución o pérdida de audición y a ciertos trastornos del equilibrio.

El neurinoma suele tener al principio un crecimiento que puede ser lento en la mayoría de los casos, pero al crecer va ensanchando el conducto auditivo, y luego sigue creciendo en el espacio intracraneal.

Cuando ya tiene crecimiento intracraneal el tumor irá comprimiendo y afectando, en diversa medida hasta llegar a lesionar, al mismo nervio estatoacústico, al nervio facial, (que viaja paralelo a dicho nervio estatoacústico y cuya función es llevar los impulsos nerviosos necesarios para el movimiento de los músculos de la cara, incluidos los que cierran el ojo y mueven los labios), al nervio trigémino (que conduce la sensibilidad de la piel de la cara y de la córnea del ojo del mismo lado) y cuando alcanza mayor volumen puede llegar a comprimir el tronco cerebral, el cerebelo y el resto de nervios craneales.

Esta compresión sucesivamente irá afectando funciones como son: la audición, el movimiento de la cara, la sensibilidad de la cara, la deglución, el equilibrio, la precisión de los movimientos, el tono de voz, y pueden llegar a aparecer temblor, dolores de cabeza, hidrocefalia e hipertensión intracraneal, con grave afectación de las funciones vitales.

## **2.2. Intervención y recuperación. Secuelas.**

La extirpación del neurinoma ha de hacerse mediante intervención quirúrgica, una craneotomía en este caso, para llegar con más facilidad al lugar donde se encuentra situado el neurinoma.

Cuando te sometes a una operación, sea cual sea, lleva un riesgo añadido, el no saber el resultado final.

Las secuelas fueron notables durante varios meses, prácticamente el lado izquierdo de la cara sufrió una parálisis temporal, la cual no me permitía mover el ojo, ni comer y por supuesto, me impedía tocar el clarinete. A partir de este momento mi vida cambió, teniendo que abandonar mis estudios durante un año.

Fue un tiempo duro, pero gracias a mis ganas de hacer lo que adoro, ayudó a que mi recuperación fuera mucho más rápida. Mis numerosos intentos por volver a tocar el clarinete fueron realmente sesiones de fisioterapia, ya que la parálisis facial que me impedía soplar desapareció prácticamente, mucho antes de lo que los médicos esperaban.

Al año de la intervención, me quedaba la secuela por la cual detectaron este neurinoma, la pérdida de audición y el constante acúfeno, que me acompañarán de por vida.

### **2.3. Compositores y músicos célebres con problemas auditivos a lo largo de la historia.**

En la época en la que vivimos, se está firmemente convencido de que el déficit auditivo no debe ser una barrera para nadie. La Historia de la Música Clásica nos ha demostrado que varios de sus representantes más destacados afrontaron sus vidas musicales con serios problemas de oído.

William Boyce (1711-1779) fue uno de los compositores ingleses más importantes del siglo XVIII. Cuando sus problemas auditivos llegaron a hacerle imposible continuar con sus trabajos de organista, concentró sus energías en completar la compilación de la Cathedral Music, inacabada tras la muerte de su maestro.

El caso más conocido fue el gran representante del clasicismo vienés, Ludwig van Beethoven (1770-1827), quien poco después de presentar su Primera Sinfonía en Viena ya comenzaba a preocuparse por una creciente sordera. Tras firmar su Testamento de Heiligenstadt, en el que expresa su desesperación por tal circunstancia, consiguió seguir adelante gracias a su amor a la música.

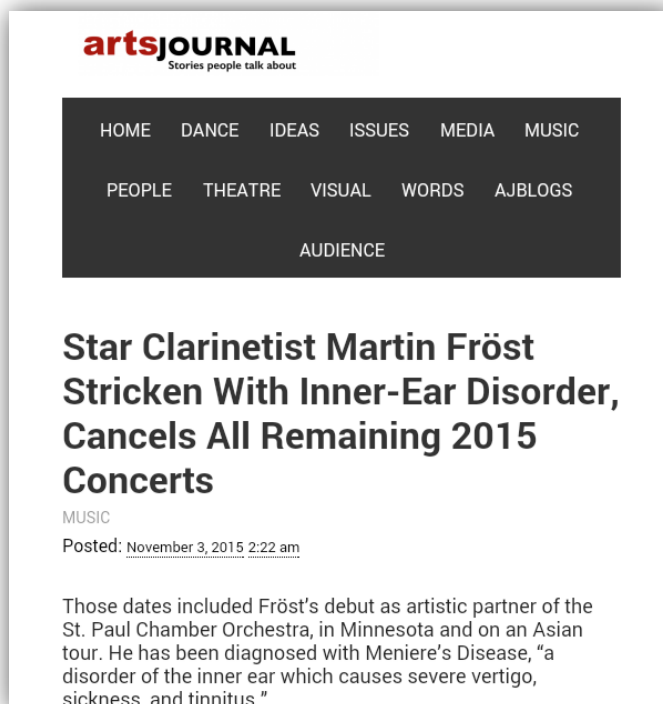
A lo largo de su carrera profesional el compositor checo Bedrich Smetana (1824– 1884) contribuyó enormemente al prestigio de la música en su país. A la edad de 50 años Smetana se volvió completamente sordo, por lo que comenzó un período de composición prolífero y constante que se prolongó lo que le restó de vida.

El célebre compositor francés, Gabriel Fauré (1845-1924) vio cómo su capacidad auditiva se mermaba progresivamente, lo que hacía que su percepción de las bajas y de las altas frecuencias se distorsionara. Aun así siguió trabajando por la música



de su tiempo e interesándose por los jóvenes talentos como director del Conservatorio de París.

Recientemente tenemos el caso de Martin Fröst, un clarinetista de prestigio y fama mundial, que tuvo que cancelar sus apariciones con la orquesta de Cámara de St. Paul, debido a la enfermedad de Meniere, un trastorno del oído interno.



**Figura 3.** Artículo sobre Martin Fröst.

***“La estrella del clarinete Martin Fröst afectado con trastorno del oído interno, cancela los restantes conciertos de 2015.***

*Estas fechas incluyen el debut de Fröst como socio artístico de la orquesta de Cámara de St, Paul, en Minesota y en una gira por Asia. Se le ha diagnosticado la enfermedad de Meniere, es decir, un trastorno del oído interno que causa vértigo severo y también afecta a la audición.”*

Después de esta transitoria enfermedad, Fröst volvió a los escenarios con la misma fuerza o incluso más que antes de este problema.

Todos estos maestros de la composición y la interpretación vencieron sus problemas de oído en una época en la que no existía un remedio para lo que les ocurría. Hoy por hoy el avance de las tecnologías y las nuevas formas de enfrentarse a la sordera deberían lograr que las personas que escuchan con dificultad no se sientan discriminadas en su vida diaria.

En mi caso, durante mi estancia en el Conservatorio Superior de Música, en ningún momento me he sentido discriminada, al contrario, tanto mis compañeros y profesores me han brindado su ayuda y han hecho posible que mi aprendizaje fuera normal y estuviera a la altura de mis compañeros sin anteponer nunca mi problema de audición.

### **3. VUELTA A LOS ESTUDIOS.**

El retorno al conservatorio, fue bastante complicado. El problema de la falta de audición a la cual no estaba habituada, me afectaba tanto en clases individuales como colectivas. Por ejemplo, afinar con mis compañeros o en clase de repertorio con el piano, era casi imposible.

También se complicaban las clases individuales. Tenía que parar de tocar el clarinete en cada indicación de mi profesor, ya que si me hablaba mientras tocaba no oía su voz, debido a que el acúfeno de mi oído izquierdo aumentaba su intensidad cuando el sonido exterior también lo hacía.

#### **3.1. Preparación del programa de concierto para el TFE con carencia auditiva.**

Cuando me planteé el repertorio para la audición final de mis estudios, pensé en algunas obras significativas para mí. Estas fueron las que quedaron inacabadas debido a mi retirada de los estudios, coincidiendo con el inicio del 2º curso de Grado Superior. Con ello cierro una cuenta pendiente, musical y moralmente, conmigo misma. Por ello mi elección fue la siguiente:

- Concierto de Crusell opus 5
- Trío Kegelstatt, K.498

Una de las principales dificultades que me encontré fue la interpretación del estilo clásico en el que están encuadrados tanto el Concierto como el Trío. La dificultad técnica del concierto y la musicalidad del Trío fueron otros obstáculos a superar.

### 3.2. Método de estudio.

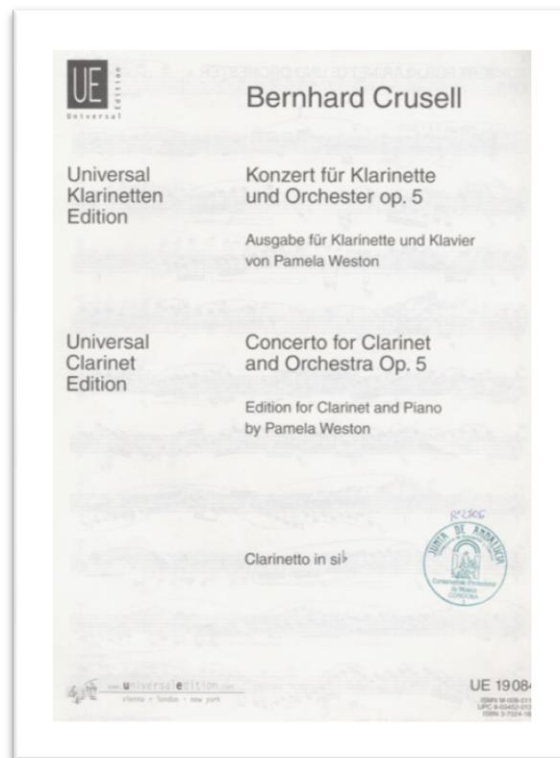
- Edición: el primer paso para comenzar el estudio del repertorio fue la selección de la edición. Para el Trío de Mozart lo tenía claro, la Edición Breitkopf, con la que trabajé en la asignatura de música de cámara, y con la que también he trabajado otras obras de Mozart, como el concierto de Clarinete.



*Figura 4. Portada de la Partitura de la Edición Breitkopf.*

En la elección de la edición del concierto de Crusell barajé dos posibles versiones, la de Musikverlag por su escritura clara y con articulaciones más accesibles en los pasajes dificultosos, y la versión de Universal Edition, que finalmente elegí por ser la que trabajé en el 2º curso de Grado Superior, aunque

modificando algunas articulaciones de pasajes en consenso con mi Tutor y Profesor Don Francisco José González Sánchez.



*Figura 5. Portada de la Partitura de la Edición Universal Edition.*

- Análisis de la obra: al tratarse de un concierto y una obra de cámara con tres movimientos, y como en mi trabajo no pretendo hacer un estudio detallado de las obras, realicé un análisis formal a grandes rasgos de cada movimiento para conocer la forma y así trabajar las secciones de cada una con un mínimo de conocimiento.
- Articulación: sobre todo en el concierto, he modificado diferentes pasajes para facilitar la ejecución de los mismos. Algunas de las articulaciones cambiadas fueron consejo de mi tutor Don Francisco José González Sánchez, que a su vez habían sido tomadas del famoso y gran clarinetista Walter Boeykens, gran referente en el mundo clarinetístico.

### 3.3. Comparación fonográfica.

Haciendo una comparación fonográfica del Concierto opus 5 de Crusell y del Trío Kegelstatt, K.498 de Mozart, tanto por tempo como por interpretación, he decidido decantarme por clarinetistas como Hakan Rosengren, sobre todo por sus grabaciones del Concierto de Crusell, y Martin Fröst, por su interpretación tanto del Concierto de Crusell como del Trío de Mozart.

Otros clarinetistas importantes de los cuales he tomado referencias fonográficas son Walter Boeykens, Sharon Kam y Sabine Meyer.

### 3.4. Interpretación del programa de Concierto

En mi interpretación intento añadir mi toque personal sin descuidar, por supuesto, los propósitos del compositor, sin perder el carácter original de la obra. En cuanto a los matices y cambios de color, he intentado ejecutarlos de la forma que mi tutor y profesor Don Francisco José González Sánchez me ha recomendado durante la preparación de este repertorio.

Preparar un programa de concierto siempre es complejo. La dificultad añadida de la falta de audición complica diferentes aspectos de dicha preparación:

- Comparación fonográfica: en este aspecto, me ha resultado difícil la percepción y apreciación de detalles musicales, sobre todo a la hora de escuchar las diferentes versiones. La utilización de unos auriculares, en los cuales se reparte el sonido en estéreo, hace que no perciba todo lo que el intérprete quiere transmitir de igual manera.
- Interpretación propia: a la hora de ejecutar las obras, la falta de audición complica la interpretación. Al no oír realmente lo que quieres transmitir, no tienes claro si los matices que estás tocando son perceptibles desde fuera.
- Trabajar el tempo: El hecho de trabajar con metrónomo también ha supuesto un pequeño problema, ya que a mayor cantidad de “ruido”, mayor es el volumen de mi acúfeno interno, por lo que en momentos se perdía “la noción” del tempo.

- Ensayos del repertorio: Otra de las dificultades que he tenido que solventar ha sido trabajar en la formación de música de cámara. Trabajar la afinación con el piano a la vez que voy tocando es muy complicado, y me resulta muy difícil oír el tono si no es algo muy evidente. El saber qué notas son las “más conflictivas” en mi clarinete ha servido para poder corregir algo más este aspecto. Al ensayar junto con la viola, los problemas de afinación eran más evidentes y más complicados, pero gracias al gran trabajo en grupo se ha conseguido, en mayor medida, solucionar los problemas. Un último inconveniente ha sido el tener que tocar y corregir indicaciones a la vez. Cuando estoy oyendo el sonido, mi oído “bloquea” todo lo demás y me resulta casi imposible entender cualquier palabra o frase, por lo que había que parar, comentar, y volver a retomar la obra.

#### **4. FUNDAMENTO TEÓRICO SOBRE EL PROGRAMA DE CONCIERTO A INTERPRETAR.**

Para poder interpretar bien una obra, debemos conocer la época de su realización, el estilo de la misma, datos biográficos del compositor y qué posible relación tenía dicho autor con nuestro instrumento, para entender mejor el contexto en el que nuestra obra a interpretar está enmarcada.

##### **4.1. Clasicismo.**

El Estilo Clásico ocupa la segunda mitad del siglo XVIII y los primeros años del XIX. Musicalmente hablando, este va a ser un periodo de enormes cambios respecto al periodo anterior: el Barroco.

Intelectual y culturalmente hablando, Inglaterra y Francia serán las potencias hegemónicas, mientras que Viena, Salzburgo y Berlín seguirán siendo consideradas las tres capitales con más peso en el terreno musical.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, y siguiendo los principios ilustrados se pretendió hacer una música universal, en la que las fronteras no supusieran diferencias en los estilos musicales. Una música que debía ser entretenida y noble, expresiva (sin ser grandilocuente) y sencilla, aceptando que las complicaciones

contrapuntísticas de la época anterior no hacían más que plantear una barrera entre la obra y el oyente.

Como es natural, este cambio no se produjo de golpe y repentinamente, sino que tras un periodo de coexistencia, el Estilo Antiguo fue cediendo su puesto a los Preclásicos.

El Estilo Preclásico, también conocido como Estilo Galante, fue utilizado sobre todo en Francia y Alemania.

Aunque no existe ningún documento de la época en el que se definan explícitamente las características de este estilo, a través de los tratados teóricos<sup>5</sup> de C.P.E. Bach y D.G. Türk (teclado), J.J. Quantz (flauta) o Leopold Mozart (violín), podemos llegar a entender qué era lo que guiaba a los compositores del momento y cómo se entendía la música en esta etapa.

Ésta se caracteriza por ser una música amable, alegre, y elegante, calificativos que hacen referencia a otras manifestaciones artísticas también (pintura, literatura, etc.).

Los ilustrados trataban casi despectivamente las técnicas musicales de la época anterior afirmando que la suya producía más ruido que melodías agradables y permitía a los músicos alardear de una técnica con la que el oyente no disfrutaba. Por tanto, el contrapunto era una especialidad de la que convenía huir, prefiriéndose, por el contrario, las obras con textura de melodía acompañada, mucho más ligeras.

Los temas musicales debían ser menos extensos para que el oyente fuese capaz de retenerlos en la memoria y reconocerlos en sucesivas apariciones.

La melodía debía ser muy sencilla aunque el espíritu artístico del compositor podía enriquecerla mediante toda una serie de adornos racionalmente clasificados.

Las frases musicales y los ritmos debían ser regulares porque la regularidad es más “racional”.

---

<sup>5</sup> “Ensayo sobre el verdadero arte de tocar los instrumentos de tecla”, C.P.E. Bach. “Klavierschule”, D.G. Türk. “Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen”, J.J. Quantz. “Tratado completo sobre la técnica del violín”, L. Mozart.

Muchas de estas obras llevan indicaciones de “fáciles” o “muy fáciles”, oponiendo esta forma de interpretar la música al estilo anterior.

#### 4.2. Las características del Estilo Clásico.

- Predominio absoluto de la melodía sobre los demás elementos musicales. Deben ser cantables, bellas y fácilmente reconocibles por el público.
- Para facilitar esta identificación se tiende a frases regulares y simétricas de seis u ocho compases.
- Armónicamente empleaban un lenguaje plenamente tonal, utilizando fundamentalmente tónica, subdominante y dominante.
- El ritmo va a ser completamente regular y en un mismo movimiento se van a evitar los contrastes marcados, tan característicos en el Barroco.
- Este periodo se conoce como el período de la forma: hay un gran desarrollo de ésta y un predominio de la forma sonata. También predomina la sinfonía, el cuarteto y el concierto.
- Hubo cambios técnicamente hablando, siendo el más significativo el fin del uso del bajo continuo, algo tan definitorio en el Barroco. Por tanto, el clavecín irá perdiendo importancia en la orquesta y su función de relleno será desempeñada por la trompa.
- Por último, indicar que algunos elementos del estilo Preclásico o Galante se mantendrán, como por ejemplo la utilización del “bajo Alberti”.

En relación a las características referidas a la interpretación del Período Clásico, encontramos los siguientes apuntes:

- Lefèvre advierte en su método<sup>6</sup> que el clarinete había cogido mala fama de ser monótono, sin matiz de sonido, sin articulación y sin expresión ni brío. Por lo que añade que no es suficiente leer la música y tocar las notas: debe dar al clarinete aquellos matices que van con el carácter de la música y capturar

<sup>6</sup> “Methode De Clarinette”, publicado en 1802, J. Lefèvre.



aquello que el compositor quiso plasmar. No obstante, para matizar el sonido, el intérprete no sólo tiene que tener buen gusto, sino un verdadero conocimiento de la armonía.

- Para entender más profundamente este estilo, hay una serie de tratados, como he mencionado antes, en los que los músicos plasmaron sus ideas acerca de cuestiones musicales tales como la interpretación, la articulación, ornamentación o el tempo. Aunque hay ciertos desacuerdos en algunos puntos y cuestiones, podemos sacar conclusiones y tener una idea general sobre la forma de interpretación en la época y el gusto de los compositores.
- Sobre la articulación: En las fuentes clásicas una interpretación expresiva estaba considerada como una apreciación del detalle, por lo que la articulación adquiere una gran importancia para su beneficio estético. Quantz describe a la música como un lenguaje artificial a través del que intentamos dar a conocer al oyente nuestras ideas de ahí la importancia de la articulación como elemento indispensable si pensamos en la analogía con la oratoria. L. Mozart especifica respecto a las ligaduras escritas que la primera nota debía ser fuertemente acentuada pero las siguientes bastante más suaves y cada vez más piano. C.P.E. Bach es rotundo respecto a las notas sin ligadura, declarando que todas debían ser tocadas a la mitad de su valor por lo cual fue muy criticado, y corrigió el comentario añadiendo que la rapidez de los “Allegros” se expresaba en notas cortas y separadas y la delicadeza de los “Adagios” en notas amplias y ligadas.
- La articulación estaba al servicio de la caracterización y aunque no se solía especificar; suponiendo tal vez un conocimiento de la armonía y del arte de cantar, los escritores esperaban que el intérprete extrajera mucha información del tipo de escritura y del fraseo.
- También se esperaba, por ejemplo, que las disonancias fuesen muy acentuadas, con una consiguiente distensión en su resolución.
- Sobre la ornamentación, Türk, por ejemplo, explica sobre este tema que los adornos improvisados deberían usarse con moderación y en lugar adecuado, siempre como fruto de la naturalidad.

- Sobre la flexibilidad en el tempo, se debía mantener estricto porque esto era difícil de conseguir, y supondría una señal de profesionalidad. C.P.E. Bach desaconseja los cambios de tiempo intencionados, en cambio Türk defiende una mayor libertad, explicando que hay momentos en que se puede modificar un poco según el carácter y dar algo más de flexibilidad.
- Sobre la interpretación, Quantz destaca que a la mayoría de los intérpretes les sobran “dedos” y “lenguas” pero les falta cerebro. C.P.E. Bach también avisa a los intérpretes, cuyo objetivo principal es la técnica, de que están en una clara desventaja. Los dos creen que para transmitir al público, el intérprete tiene que sentir.

### **4.3. El clarinete en el Clasicismo.**

El clarinete fue uno de los instrumentos más relevantes de la Clasicismo. Las innovaciones que se producen en él, permite que se pierda su sonido cercano al de la trompeta en su registro agudo, y consiga un buen registro grave afinado. Gracias a estas mejoras, los compositores clásicos van a incluirlo más asiduamente en sus trabajos orquestales.

Su dinámica tan controlable lo hizo igualmente útil para la música de cámara y la sala de conciertos. La primera aparición del clarinete fue en la Orquesta de Londres, en 1754 y en Edimburgo en 1756.

El repertorio de su primer siglo de existencia incluye muchos conciertos y obras orquestales que utilizan principalmente el registro medio del clarinete y las notas inmediatamente superiores.

La orquesta clásica toma como base la plantilla de la orquesta barroca. Al grupo de la cuerda se le añaden dos oboes y dos trompas y a lo largo del Clasicismo se van introduciendo también los fagotes, flautas y finalmente clarinetes.



*Figura 6. Clarinetes de la época Clásica.*

Por su parte, el bajo continuo deja de existir aunque el clave no desaparece inmediatamente. De hecho los compositores seguirán dirigiendo sus propias obras desde este instrumento hasta finales del siglo XVIII. Por último, se incluirán dos trompetas y timbales, quedando constituida la orquesta clásica.

Ya he señalado que la Orquesta de Mannheim no fue la primera en adoptar el clarinete como instrumento de su plantilla, pero si la que verdaderamente le dio un gran empujón en el escenario musical de la época.

La aparición del clarinete en la Orquesta de Mannheim fue hacia 1759, probablemente uno de tres llaves, bajo la dirección de Johann Stamitz que estaba como director desde 1745. En 1758 tuvo otro director al frente, su hijo Karl Stamitz, que siguió la labor de su padre llegando a tener dos clarinetes en la plantilla.

A partir de entonces, clarinetistas y compositores se esforzaron en escribir música para clarinete y darse a conocer, teniendo en cuenta la novedad del instrumento, aunque en muchos casos el público le dispensaba poca consideración y lo rechazaba por su poca perfección cuando se comparaba con otros instrumentos más desarrollados de la época.

Después de este periodo y sobre todo tras la utilización del clarinete por Mozart y cada vez más perfeccionado, el clarinete se convierte en instrumento indispensable de toda orquesta. Se empleaban dos clarinetes, por lo que se dividió su cometido: el primero jugaba con las partes altas del resto de los instrumentos de madera o incluso metal, y el segundo se limitaba a reforzar armonías de los más graves.

Desde Mozart todos observaron una gran posibilidad y recurso orquestal en vista del interés y encanto del nuevo y ya popular sonido.

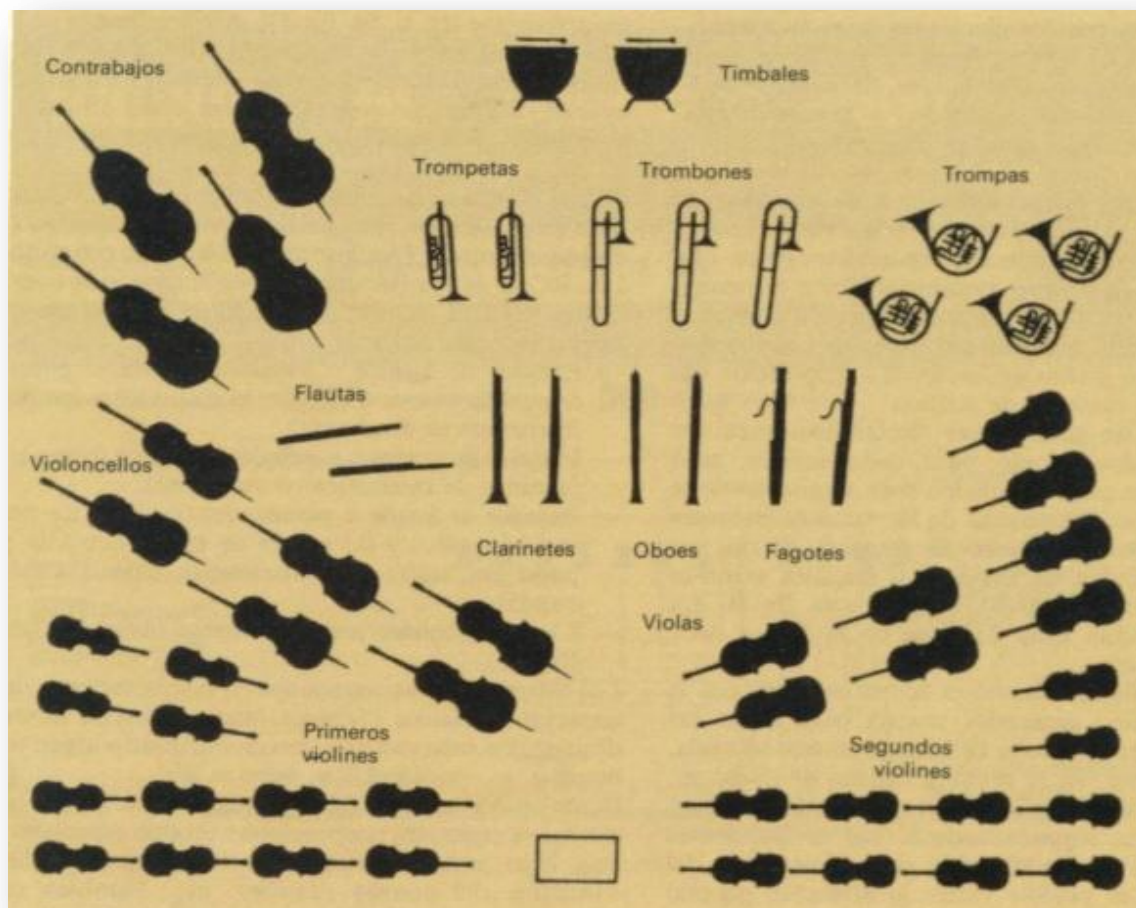
Cautivó la imaginación creadora de casi todos los compositores de la época, siendo protagonista de abundante literatura musical, tanto en conciertos con orquesta, como en música de cámara de diferentes formaciones.

Podemos destacar que en la época clásica se produce la expansión del clarinete tanto técnica como artísticamente. Consiguió entre los instrumentos de viento de la orquesta el puesto que se merecía, y aunque, a medida que evolucionase más técnicamente, su papel iría creciendo en importancia, empezó a formar parte de la plantilla de la misma, quedando constituida dicha sección hasta nuestros días.

Como conclusión, podríamos decir que el Clasicismo fue una época fructífera para el clarinete.

<b>ORQUESTA CLÁSICA</b>			
<b>CUERDAS</b>	<b>VIENTO MADERA</b>	<b>VIENTO METAL</b>	<b>PERCUSIÓN</b>
<b>Violines I</b> <b>Violines II</b> <b>Violas</b> <b>Violonchelos</b> <b>Contrabajo</b>	<b>2 Flautas</b> <b>2 Clarinetes</b> <b>2 Oboes</b> <b>2 Fagotes</b>	<b>2 Trompetas</b> <b>2 Cornos</b> <b>Trombón</b>	<b>Timbales</b>

*Figura 7. Plantilla de la Orquesta Clásica.*



*Figura 8. Distribución instrumental de la Orquesta Clásica.*

#### 4.4. Wolfgang Amadeus Mozart.

##### 4.4.1. Biografía.

Wolfgang Amadeus Mozart nació el 27 de Enero de 1756 en Salzburgo, Austria, estado casi independiente regido por un arzobispo. Su padre, Leopold Mozart, fue violinista y segundo maestro de capilla del arzobispo de Salzburgo, Colloredo, además de autor de un importante tratado de violín utilizado en su época. Cuando descubrió el inmenso talento de sus hijos, Wolfgang y María Anna, renunció a su ascenso profesional para dedicarse por completo a su educación. Mozart era con cinco años un consumado intérprete de clave y desde los tres manifestaba oído absoluto. Con siete leía a primera vista, armonizaba melodías tras una sola escucha e improvisaba sobre una melodía propuesta de manera asombrosa. Leopold llevó a sus hijos por toda Europa con el propósito de que se formaran musicalmente con grandes maestros, y también poder obtener para su hijo un buen puesto de trabajo en el futuro.



*Figura 9. Retrato de Wolfgang Amadeus Mozart.*

Tras su formación inicial, Mozart fue contratado como tercer concertino de la orquesta del arzobispo Colloredo ( de los 16 a los 24 años), pero el ser tratado como un sirviente le ofendía enormemente, así que pronto buscó la independencia, estableciéndose como profesional independiente en Viena los últimos 10 años de su vida ( 1781-1791). Se casó en 1782 con Constanza Weber, con la que tuvo seis hijos, dos de los cuales llegaron a adultos, siendo el más joven de ellos compositor.

En los años de Mozart en Viena vieron la luz sus más importantes obras. En estos años dio clases de piano, de composición, vendió obras a editores, dio conciertos como pianista, estrenó óperas y sinfonías e incluso llegó a ser contratado como músico de cámara del emperador de Austria, José I, lo que le deparó un sueldo modesto, pero estable. A pesar de sus considerables ingresos, Mozart no fue un buen administrador de su patrimonio, y hubo de recurrir a préstamos, aunque su casa siempre pudo pagar a una sirvienta y su familia vestir de acuerdo a su rango social. Mozart representa la emergente figura del compositor libre del mecenazgo, el profesional de la música autónomo que se auto proporciona y se constituye en su propia empresa, frente al estatus de sirviente que Haydn tuvo hasta su ancianidad.

Mozart murió en Viena de unas repentinas fiebres el 5 de diciembre de 1791 en Viena a la edad de 35 años.

Mozart compuso sin cesar desde los seis años hasta su prematura muerte. Se le considera uno de los más grandes maestros de la tradición musical occidental en todos los géneros.

Mozart estudió en Italia con el padre Martini y en Londres con J.C. Bach, que influiría en su escritura pianística y en la utilización de temas contrastantes en los primeros movimientos de sus sonatas. La influencia italiana se aprecia en sus melodías cantábiles.

Haydn, 24 años mayor, fue un gran amigo y también influyó especialmente en sus cuartetos y en la técnica del desarrollo temático. En 1782, y gracias a un común amigo, el embajador de Austria en Berlín, Gottfried Van Swieten, Mozart conoció “El arte de la fuga, El Clave Bien Temperado” y otras obras de J.S. Bach. Este acercamiento a la obra de J.S. Bach, tiene su reflejo en el creciente uso del contrapunto en las obras de sus últimos años. A través de Van Swieten también conoció Mozart la música de Händel, llegando a reorquestrar obras suyas, como “El Mesías” o la “Oda para el día de Santa Cecilia”.

En el repertorio más destacado de Mozart, se encuentran 20 óperas, entre ellas “El rapto en el Serrallo”, “Las Bodas de Fígaro”, “Don Giovanni”, “Cosí Fan tutte” y “La Flauta Mágica”. Compuso 41 sinfonías, y algunas más sin catalogar, 27 conciertos para piano y orquesta y otros 15 conciertos para otros instrumentos (violín, trompa, clarinete, oboe, fagot, flauta, flauta y arpa). En cuanto a su repertorio religioso, escribió 17 Misas y el Réquiem. 26 cuartetos de cuerda, 18 sonatas para piano, otras obras de cámara (tríos, quintetos de cuerda, para piano y viento, quinteto para clarinete), Serenatas, divertimentos, así como canciones, arias, danzas, etc.

La obra de Mozart fue compilada y catalogada por el editor Ludwig Köchel en 1862. Por eso las partituras de Mozart llevan una K. y un número, que indica el lugar cronológico ocupado en dicho catálogo.

Cuando Mozart nació, en 1756, el clarinete ya le aventajaba en 56 años, y por cartas sabemos que estaba al corriente de las evoluciones del mismo. El gran interés y afición de Mozart por el instrumento hizo que lo desarrollara artísticamente. Acrecentó sus posibilidades hasta un grado muy alto, pensado e inspirado por el magnífico clarinetista Anton Stadler, amigo íntimo.

#### 4.4.2. Mozart, el clarinete y la Masonería.

En 1781 Mozart deja atrás a Salzburgo y se instala en Viena. Comienza aquí un período de madurez compositiva que durará hasta el final de sus días. Será en esta ciudad imperial donde compondrá las mejores piezas para clarinete de todo su repertorio.

También serán los años de su participación en la Masonería, para la cual compondrá música que sería utilizada en sus reuniones de logia. Mozart ingresó a una logia masónica denominada Zur Wohltätigkeit a finales de 1784.

Lo que verdaderamente importa es el tipo de música que escribió para las actividades de su logia y los ritos masones, en los cuales el clarinete tendrá una especial participación. Sobre todo compondrá para un instrumento del que no se ha hablado aún: el Corno di Bassetto. Este instrumento de viento, desarrollado en la década de 1770, pertenece a la familia del clarinete, puesto que tiene un mismo tipo de emisión de sonido y un timbre similar. Además era capaz de tocar sonidos más graves que los clarinetes convencionales, y solía estar afinado en las tonalidades de Fa o Sol. Era muy común en esos años que un clarinetista también tocara el corno di bassetto. Mozart tendrá la misma devoción por este instrumento que la que tuvo por el clarinete.

Hay un estilo común a todas sus obras masónicas: unidad donde se alían la originalidad del estilo personal y la adaptación a las tradiciones y signos masónicos. Síntesis donde se conjugan coherentemente la expresión sobria y despojada de sentimientos “espirituales” y el abandono más libre del canto. La comparación con todas las buscas y alternativas anteriores en el orden de la música de iglesia es elocuente: muestra con que seriedad y entusiasmo el ser íntimo de Mozart se ha comprometido con la masonería.

La primera aparición del clarinete en Mozart, orquestalmente hablando, es en la Sinfonía nº31 “Parisina” K 297, compuesta entre el 1 de mayo y el 12 de junio de 1778. Es una de las obras más importantes compuestas en París, Ve la luz en el marco de los “Concerts spirituels” organizados por Jean le Gros, el cual la consideraba la mejor sinfonía jamás compuesta para dichos conciertos.

Otra de las obras sinfónicas importantes de Mozart en la cual introduce esta vez al Corno di Bassetto, es el Réquiem en Re menor K 626, compuesta entre agosto y



diciembre de 1791. Es una obra basada en los textos latinos para el acto litúrgico católico celebrado tras el fallecimiento de una persona. Mozart murió antes de terminarla. Un desconocido vestido de gris se presentó en su puerta con una carta en la cual venía el encargo de este Réquiem. Mozart pensó que había tenido una aparición del más allá en la cual el mensajero le encargaba su “propia” misa de Réquiem.

En lo que a la parte “solista” se refiere, Mozart compuso el concierto para clarinete y orquesta en La mayor K 622, el 7 de octubre de 1791. Con esta obra ofrece su último concierto para instrumento solista y orquesta. Concebido en un momento de relativa serenidad y confianza, este concierto fue dedicado a su gran amigo Stadler, al que dedicó también sus K 498 y K581.

En la parte de música de cámara nos encontramos tres obras:

Quinteto para piano e instrumentos de viento en Mib mayor, K452. Compuesto a finales de marzo de 1784, se sitúa en la serie de seis conciertos vieneses para piano, con los que Mozart mantiene una relación de parentesco estilístico. Lo consideró como lo mejor que había escrito jamás. En el catálogo paralelo que existe de Mozart, podemos encontrar un fragmento perdido de un intento de composición para la misma formación instrumental en Sib mayor.

En dicho catálogo paralelo, encontramos un K<sup>6</sup> 516c: Allegro en Sib mayor, K<sup>6</sup> 616d: Andante en Mib mayor, K<sup>6</sup> 516e: Rondó en Mib mayor. Estas páginas quedaron en pequeños esbozos. Son los primeros apuntes para un quinteto a dedicar a su amigo Anton Stadler.

Una de las obras cumbres de la música de cámara para clarinete de Mozart fue el Quinteto para clarinete y cuerda en La mayor, K 581, conocido también por “Stadler-Quintet”. Fue compuesto a finales de septiembre de 1789. A su vuelta a Viena, vio la luz esta composición, una de las más sentidas de la historia de la música: el clarinete se asoció a una formación de cuerda. Fue dedicado como su título indica a su gran amigo Anton Stadler, además de “hermano” por los lazos masónicos que les unían a ambos.

#### **4.4.3. Trío Kegelstatt K 498.**

El trío K 498, en tonalidad de Mib mayor, está compuesta para clarinete, viola y piano, a fecha de 5 de agosto de 1786.



*Figura 10. Primera hoja de la partitura autógrafa.*

En el refugio de la música de cámara, Mozart encuentra consuelo durante los difíciles meses de verano de 1786. El tierno trío K 498 representa un inolvidable momento. Se trata de una obra concebida con la mayor libertad, sin las instrucciones del público y de la publicación, de ahí la renuncia a los virtuosismos y contraste expresivos de rigor a favor de un afable discurso doméstico, que repisa sobre una atmósfera íntima y bucólica. Llamen particularmente la atención el plantel instrumental, la estructura, la escritura, las seducciones eruditas del contrapunto y la libre invención, que se integran con naturalidad, y la atención a los empastes sonoros, en busca de un hermanamiento en el seno de una disparidad tímbrica.

Robert Schumann rendirá homenaje a Mozart, sin duda intencionadamente, al utilizar la misma instrumentación, rarísima en la historia de la música, para su *Marcheherzählungen* op. 132.

Fue en el refugio de sus amigos, a los que Mozart acudió en busca de consuelo y junto a los cuales pasó el verano de 1786, Anton Stadler, M. Puchberg y G. Von Jacquin. Allí Mozart compuso esta joya. La leyenda dice que el trío vio la luz en el jardín de Jacquin durante una partida de bolos. Los ejecutores de esta obra fueron por primera vez Stadler al clarinete, Franziska von Jacquin al piano, y Mozart a la viola.

Si en lo referente a la tonalidad, pensamos en las afinidades de este tono, Mib mayor, con las obras masónicas, recordamos que en muchas precedentes de la misma tonalidad, las evocaciones de la juventud son numerosas y características, se aprecia mejor el significado excepcional de la obra, llevada hasta la más íntima fusión, fresca en el desahogo de la ternura de la amistad fraternal, y no del amor, pero ternura cuya

efusión es tanta que tiene el timbre y el color de la sensualidad feliz; el timbre y el color del propio clarinete.

#### 4.5. Bernhard Henrik Crusell.

##### 4.5.1. Biografía.

Bernhard Henrik Crusell nació el 15 octubre 1775 y murió el 28 julio 1838. Fue un clarinetista sueco-finlandés, al cual se le asignó el título de finlandés más importante en el ámbito de la composición.



*Figura 11. Retrato de Bernhard Henrik Crusell.*

Crusell nació en Nystad, Finlandia, en una familia pobre de encuadernadores. Su abuelo, Bernhard Kruselius había aprendido el oficio de la encuadernación en Estocolmo, y se instaló en Pori, donde fue padre de nueve hijos, entre ellos el padre de Crusell, Jakob, que también se convirtió en un encuadernador. En 1765, después de que Jakob completara su aprendizaje, se trasladó a Nystad y se casó con Helena Ylander, pero murió un año más tarde. En 1769 se casó con Margaretha Messman. La pareja tuvo cuatro hijos, pero Bernhard fue el único que vivió para convertirse en un adulto.

Cuando Crusell tenía ocho años, la familia se trasladó a Nurmijarvi, a unos 37 kilómetros al norte de Helsinki. Su interés innato por la música continuó, y aprendió a

tocar el clarinete de un amigo de oído. Pronto comenzó a recibir formación de un miembro de la Banda del Regimiento de Nyland.

En 1788, cuando tenía trece años, otro amigo de la familia, consciente de la capacidad natural del joven, lo llevó a ver al mayor O. Wallenstjerna en Viapori (en finlandés Sveaborg). Sveaborg fue una fortaleza sueca construida sobre seis islas frente a la costa de Helsinki. Los oficiales educados en la fortaleza tenían una influencia significativa sobre la cultura y la política de la ciudad. Wallenstjerna, impresionado con la habilidad de Crusell, lo reclutó como miembro voluntario de la banda militar Sveaborg y le dio un lugar para vivir con su propia familia. Crusell recibió allí una educación y destacó en la música y los idiomas. En 1791 Wallenstjerna fue trasladado a Estocolmo y Crusell fue con él. Aunque Crusell pasó la mayor parte del resto de su vida en Suecia, siempre se consideró un finlandés. En sus últimos años en una carta a Runeberg se llama a sí mismo un "hombre finlandés". También escribió sus diarios de viaje en finlandés.

En Estocolmo, Crusell continuó sus estudios y se estableció como solista de clarinete. En 1792, a los dieciséis años de edad, recibió un nombramiento como director de la banda del regimiento, y en 1793 se convirtió en primer clarinete del Hovkapellet (Real Orquesta de la Corte de Suecia), en el cual fue dirigido por su profesor de composición, el compositor alemán Abbé Vogler. En 1798 recibió una ayuda financiera que le permitió vivir en Berlín durante unos meses y estudiar con el conocido clarinetista alemán Franz Tausch (1762-1817). Tausch había fundado la escuela alemana de clarinete que hace hincapié en la belleza de tono sobre la técnica. El progreso de Crusell no se hizo esperar, y actuó en conciertos en Berlín y Hamburgo antes de regresar a Suecia. La crítica del concierto en Hamburgo del "Allgemeine Zeitung musikalische" fue positiva.

Crusell vivió en Suecia durante el resto de su vida. Después de un viaje a San Petersburgo, en su viaje de regreso a Suecia, se lleva a cabo en Helsinki el 7 de julio de 1801, con el pianista Fredrik Lithander como su acompañante, y en Turku el 30 de julio, un concierto organizado por la orquesta de la Sociedad Turku de Música.

En Estocolmo Crusell había familiarizado con el embajador francés en Suecia. Esta amistad animó y le permitió emprender un viaje a París en 1803. Allí realizado y también estudió clarinete con Jean-Xavier Lefèvre en el recién formado Conservatorio.

Alrededor de este tiempo, el Théâtre-Italien de París ofreció Crusell una posición como primer clarinetista. Gustavo Adolfo IV de Suecia, deseoso de mantener a Crusell en la orquesta real, rechazó una petición de prórroga de la licencia y como aliciente positivo le ofreció el puesto de director titular de la Banda de Guardia del Regimiento. Después Crusell regresó a Estocolmo y permaneció con la orquesta real de la corte hasta 1833.

En junio de 1811 Crusell hizo otro viaje para ver Tausch en Berlín. Ese mismo mes visitó a un benefactor en Leipzig, y en julio compró un nuevo instrumento de Heinrich Grenser en Dresde. Su clarinete Grenser era un diseño avanzado para la época, con once llaves. Más tarde, en 1822, fue de nuevo a Dresde y compró clarinetes adicionales del sucesor de la tienda de Grenser, Grenser y Wiesner, y de otro fabricante con el nombre de Bormann.

Durante su carrera Crusell fue más conocido como un clarinete solista, no sólo en Suecia sino también en Alemania, e incluso en Inglaterra. Él tocó composiciones de Beethoven, Jadin, Krommer, Lebrun, Mozart, y Peter Winter, entre otros. De las más de 50 reseñas sobre Crusell, ninguno tenía un comentario negativo. Carl Abraham Mankell (1802-1868), crítico musical de noticias en Suecia, era admirador del juego de Crusell, de la redondez de su tono y su uniformidad en la calidad en toda la gama del instrumento.

Entre 1791 y 1799 estudió teoría musical y composición con Abbé Vogler y otro profesor alemán, Daniel Boritz, cuando Boritz era residente en Estocolmo. En 1803, en París, Crusell estudió composición en el Conservatorio con Gossec y Berton. Compuso piezas, incluyendo conciertos y obras de cámara, no sólo para su propio uso, sino también para otros instrumentistas de viento de la orquesta de la corte. En 1811 viajó a Leipzig, donde estableció una relación con el editor de música “Bureau de Musique”, que se convirtió en parte de Peters Edition en 1814.

De 1818 a 1837, durante los veranos dirigió bandas militares en Linköping, proporcionándoles arreglos de marchas y oberturas de Rossini, Spohr, y Weber y composiciones de piezas para coro masculino. En 1822, publicó tres volúmenes de canciones de textos del poeta sueco Tegnér y otros, y en 1826 otro volumen, la saga Frithiofs, con diez canciones a textos de Tegnér. Una ópera, Lilla slavinnan, se estrenó en Estocolmo en 1824 y se repitió 34 veces en los siguientes 14 años.

Crusell era un hábil lingüista, tradujo las importantes óperas alemanas, francesas e italianas para su representación en Suecia. Su traducción de Mozart de “Las Bodas de Fígaro”, representada por primera vez en 1821, dio lugar a su introducción en la Sociedad “Geatish”, una asociación de académicos literarios en Suecia. En 1837 fue galardonado con una medalla de oro por la Academia Sueca y fue incluido en el Orden de Vasa, de servicio al Estado y la sociedad.

#### 4.5.2. Composiciones para clarinete.

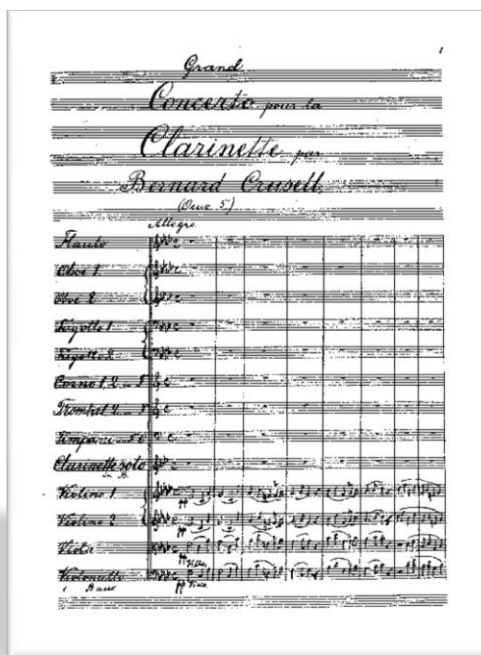
Como he destacado en su biografía, Crusell fue clarinetista, uno de los solistas más importantes de la época, por lo que fueron numerosas sus composiciones para el clarinete.

Haciendo referencia a las composiciones para clarinete solista, nos encontramos con tres conciertos: Concierto para Clarinete en Mib mayor opus 1. Compuesto entre 1808 y 1810. Publicado en Leipzig en 1811 y reeditado por C. F. Peters en 1814; Concierto para Clarinete en Fa menor opus 5. Fue interpretado por primera vez en 1815 y publicado en Leipzig por C. F. Peters en 1817 y Concierto para clarinete en Sib mayor opus 11. Compuesto aproximadamente en 1807 y más tarde, en 1829, fue revisado y publicado por C. F. Peters. Cabe destacar la Sinfonía concertante en Sib mayor para clarinete, trompa, fagot y orquesta Opus 3. Su primera aparición fue en 1804 y en 1830 fue finalmente publicada por C.F. Peters. La última obra que posee para esta formación es: Introducción y variaciones para clarinete y orquesta opus 12., basada en una canción popular, fue compuesta 1804 y en 1830 se publicó.

Las obras para clarinete en la música de cámara del repertorio de Crusell son: Cuarteto para clarinete, violín, viola y violonchelo en Mib mayor opus 2. Data de 1807 y más tarde se publicó, hacia 1811; Cuarteto para clarinete, violín, viola y violonchelo en Do menor Opus 4. Este cuarteto fue concebido hacia 1804 y publicado en 1817 por Peters; Cuarteto para clarinete, violín, viola y violonchelo en Re mayor opus 7. Compuesto en 1821 y editado en 1823; Tres Dúos de Clarinete: nº 1 en Fa mayor, nº 2 en Re menor y nº3 en Do mayor. Estos dúos fueron compuestos en 1821 en Leipzig por C. F. Peters.; Trío-concierto para clarinete, trompeta y fagot y “From Ganges *“Beauteaus Strands”*” para voz, clarinete y piano. Esta obra está basada en la música incidental “*Den slafvinnan Lilla*” y originalmente fue compuesta para soprano y orquesta de cámara.

#### 4.5.3. Concierto opus 5, nº2 en Fa menor.

Como hemos citado en el punto anterior, conocemos tres conciertos para clarinete de Crusell: Concierto en Mib mayor op.1, publicado en 1811 y dedicado al Conde Gustav Trolle-Bonde. Concierto en Fa menor op.5 publicado en 1818 y dedicado a Alejandro I, y el Concierto en Sib mayor op.11 publicado en 1829 y dedicado al príncipe Sueco Óscar.



*Figura 12. Manuscrito original del Concierto opus 5 nº 2.*

Los números de las obras siguen el orden de publicación, pero difícilmente el de composición. La certeza absoluta, sin embargo, no puede ser alcanzada: Crusell posee dos pequeñas listas de sus obras (1833, 1837) sin incluir fechas. Son artículos de Estocolmo, los cuales son demasiado generales, y la puntuación propia de Crusell, así como las partes de Orquesta de la misma época, se han perdido.

El carácter de la música indica que este concierto fue el último en ser compuesto.

También hay que señalar que cuando J.G Sandberg pintó el retrato de Crusell en 1826, era el tema del Concierto en Fa menor el que tenía en la mano, lo que parece que él era aficionado especialmente a este concierto.



*Figura 13. Cuadro de B.E.Crusell pintado por J.G Sandberg, portando en su mano derecha la partitura del Concierto opus 5 n° 2.*

La vinculación a la tradición de París alrededor de 1800, tanto los conciertos en Mib y Sib se basan en una conclusión: tema periódico, mientras que el tema principal del concierto en Fa está abierto a la manera de Beethoven, Esto permite un mayor desarrollo motivico, más diversificado que cualquier otro trabajo instrumental de Crusell. En el concierto en Fa menor, su habilidad de melodías de escritura también es más sensible que en los otros dos.

Una crítica en el “Allgermine Musikalische Zeitung” en 1818, observó que el oyente probablemente se lamentaba de que el segundo movimiento, Andante pastorale, llegase tan pronto a su fin.

Toda la experiencia de Crusell como clarinetista parece reunida en la parte principal: él da oportunidades gratificantes al solista de brillantez y sin exigir demasiado.

Crusell saca la mayoría de los puntos fuertes del clarinete: grandes saltos, arpeggios, frases cantábiles.



El instrumento solista se involucra en un diálogo eficaz con la orquesta, y sobre todo con los instrumentos de viento.

Una característica moderna para el período, es el gran contraste dinámico que da Crusell a la parte solista, el más evidente en la forma de efectos de eco al final de segundo movimiento. Aquí Crusell dio su propia entonación, excelente.

Si comparamos las partes solistas de los tres más importantes compositores de conciertos para clarinete durante la década de 1810, es difícil evitar la impresión de que Crusell, en mayor medida que los demás, logró un equilibrio entre el virtuosismo y la música.

El concierto en Fa menor fue probablemente escrito en 1815. En un artículo de prensa del 17 de marzo de 1815 en el “Daglit Allehanda: Un nuevo concierto para Clarinete compuesto e interpretado por B.E.Crusell” se menciona entre otros números de programa en un concierto al día siguiente.

Un par de años más tarde, hay un concierto principal para clarinete, en una carta a Peters Edition, en Leipzig.

El concierto es, de acuerdo con el título de la página Peters Edition, dedicada a “Alejandro I, Zar de Rusia, por Bernhard Crusell, primer músico de la cámara de Su Majestad el Rey de Suecia y Noruega, miembro de la Real Academia de Música de Estocolmo”.

Es posible que la dedicatoria tenga una conexión con la política de distensión hacia el este por parte del Rey de Suecia Carlos XIV, quien hizo un pacto con Rusia en 1812. Probablemente fue un buen amigo de Crusell, Genseric Brandel, quien actuó de intermediario para la corte rusa, la carta era entregada en la legación sueca en San Petersburgo. El 9 de febrero, el hombre de estado ruso Karl Robert von Nesselrode, escribió una carta a Gustav Löwenhjefm, director de la Real Ópera de Estocolmo, diciendo que el Zar había aceptado el ofrecimiento de Crusell de dedicarle un trabajo.

En Abril de 1817 la partitura fue enviada a Peters Edition, que publicó la obra en 1818.

## 5. CONCLUSIÓN.

Al documentarme y buscar información sobre mi problema para realizar el trabajo fin de estudios, descubrí las diferentes causas que pueden provocar trastornos similares, y comprobar que en el gremio musical, un porcentaje alto de personas sufren algún problema relacionado con el oído.

La prevención de nuestra salud auditiva puede quedar protegida si durante nuestras enseñanzas musicales e incluso en nuestro lugar de trabajo, nos informaran a tiempo de los peligros que corre nuestra audición.

En esta sociedad, el sonido musical no se considera ruido, ya que en nuestra profesión, el sonido que emitimos con nuestros instrumentos musicales es para complacer el oído del espectador. Simplemente por pensar que nuestro trabajo es con fines de ocio, no se nos tiene en cuenta dentro de los trabajos con riesgos laborales auditivos.

Nada más lejos de la realidad. Al igual que ocurre en otras profesiones, como trabajadores de una fábrica o del sector de la construcción, que trabajan con máquinas que emiten sonidos ensordecedores, y toman las medidas adecuadas para evitar daños auditivos, en nuestro gremio no se hace. Bajo mi punto de vista no le damos la suficiente importancia, y dichos sonidos musicales pueden ser igual de nocivos que otros si no se toman las medidas preventivas adecuadas.

El mejor conocimiento de estos problemas por parte del colectivo musical podría servir para prevenir lesiones auditivas en nuestro trabajo. Se debería, además, insertarlo incluso dentro del plan de estudios o proponerlo como asignatura optativa. El cuidado de nuestra salud auditiva sería una materia interesante a tratar en nuestra educación

Con esta investigación, he descubierto que es vital el cuidado de nuestra salud auditiva, la cual no tenemos en cuenta en nuestro día a día. Debemos concienciarnos que cuidar nuestro oído es algo importante, no solo para nuestra vida cotidiana, sino para nuestro trabajo, y es esencial educar a las nuevas generaciones de músicos de todo esto, para que puedan gozar de una buena salud auditiva.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

Asiado, Tel (2004). "Bernhard Henrik Crusell (1775-1838). Sueco-finlandesa clarinetista, compositor y traductor." en Mozart Forum.

Hillila, Ruth-Esther y Barbara Blanchard Hong (1997). Diccionario Histórico de la música y los músicos de Finlandia. Westport, Conn. Greenwood Press.

Arroz, Albert R. (2003). El clarinete en el período clásico. Oxford: Oxford University Press.

Apuntes Historia de La Música II, Pilar Maresca. Conservatorio Profesional de Música de Almería, año 2012.

Mozart, Repertorio completo. Amedeo Poggi y Edgar Vallora. Cátedra-Clásica.

Wolfgang Amadeus Mozart. Jean y Brigitte Massin. Turner.

Guía de la Música de cámara. François-René Tranchefort. Alianza Diccionarios.

Wolfgang Hildesheimer Mozart. Destino Imago Mundi.

Código de conducta con orientaciones prácticas para el cumplimiento del Real Decreto 286/2006 en los sectores de la música y el ocio. Instituto Nacional de Seguridad e Higiene en el Trabajo. Ministerio de Trabajo e Inmigración.

Manual Clínico de Otorrino-Laringología. T.M. Davidson, Interamericana de Ediciones. ISBN 9789682521041

Dossier de prensa del Observatorio de Prevención Auditiva para los Músicos.

Disco Bernhard Henrik Crusell, Editorial "Musica Sveciae" swedish music Antology. 1993.

## 7. WEBGRAFÍA.

[www.biografias.com](http://www.biografias.com)

[Plerobertoclasticismoumh.blogspot.com.es](http://Plerobertoclasticismoumh.blogspot.com.es)

[www.onmeda.es/](http://www.onmeda.es/)

<http://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc730.pdf>: FUNDACION  
JUAN MARCH. CICLO MOZART: TRIOS Y CUARTETOS CON PIANO Febrero-  
Marzo 1986

[www.opam.es](http://www.opam.es)

[www.elmundo.es/elmundosalud/2007/10/18/medicina](http://www.elmundo.es/elmundosalud/2007/10/18/medicina)

<http://www.insht.es/InshtWeb/Contenidos/Documentacion/PUBLICACIONES%20PERIODICAS/ErgaFP/2012/ergafp77.pdf>

