



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

Departamento: Instrumentos de viento madera

Especialidad e Itinerario: Clarinete - Interpretación

Curso: 2017-2018

**Trabajo Fin de Estudios
Proyecto**

**LA INFLUENCIA DE LA VOZ
EN LAS OBRAS PARA CLARINETE DE
LA SEGUNDA MITAD DEL S. XIX**

MODALIDAD: TEÓRICO-PRÁCTICO TEÓRICO

Autor: Elena Ruiz Parejo

Tutor: Cristina Strike

Córdoba

Junio 2018

Índice

1. Introducción.....	1
2. Evolución del clarinete en la segunda mitad del siglo XIX	2
2.1.El Sistema Francés.....	2
2.2.El Sistema Alemán.....	5
2.3.El Sistema Albert.....	8
3. El repertorio seleccionado para clarinete y sus características sonoras.....	10
3.1.Robert Schumann.....	10
<i>Piezas fantásticas</i> para clarinete y piano, op. 73.....	12
<i>Tres Romanzas</i> para oboe, violín o clarinete, op. 94.....	14
3.2.Ernest Cavallini.....	16
Historia de la tarantela.....	17
<i>Adagio y Tarantella</i>	18
3.3.Johannes Brahms.....	19
El lied.....	21
El lied, la voz y el clarinete.....	22
El lied de Brahms.....	23
5 Songs, Op.71: No.5. “Minnelied”	23
5 Lieder, Op.106: No.5. “Ein Wanderer”	24
5 Lieder, Op.47: No.3. “Sonntag”	25
6 Lieder, Op.86: No.3. “Nachtwandler”	26
7 Lieder, Op.95: No.6. “Mädchenlied”	27
6 Lieder, Op.86: No.2. “Feldeinsamkeit”	27
5 Songs, Op.72: No.1. “Alte Liebe”	28
5 Lieder, Op.94: No.4. “Sapphische Ode”	29
7 Lieder, Op.48: No.1. “Der Gang zum Liebchen”	30
9 Songs, Op.69: No.4. “Des Liebsten Schwur”	31

1. Introducción

La voz es el instrumento principal del ser humano, con ella nos expresamos y nos relacionamos con el mundo que nos rodea. Musicalmente la usamos desde el origen de la humanidad, en la que ya se imitaban los sonidos de los pájaros. A lo largo de la historia ha ido cambiando su importancia y su función en la sociedad (ya fuera religiosa o profana). La música vocal originó el canto gregoriano, por la cual se pasó de la monodia a la polifonía. Además, se fueron desarrollando diferentes piezas como los madrigales en el barroco y la chanson en el renacimiento. Sabemos que el momento culmen de la música vocal llegó con la ópera en el siglo XVII, en la que la voz del cantante se desplegaba con gran talento frente a un público.

Tanto en el clasicismo como en el romanticismo musical, priman el respeto hacia la melodía y la música vocal. De hecho, la ópera continuó siendo bastante relevante y otros géneros populares vocales como el lied alemán surgieron durante el s. XIX.

Sabemos que a través de la historia, los instrumentistas han intentado imitar a la voz humana. Por ejemplo, Giovanni Battista Doni pensaba que los instrumentos de viento eran más suaves y mejores para expresar diversos sentimientos y, además, los consideraba como los instrumentos más parecidos a la voz humana.

Dentro de los instrumentos de viento madera, nos encontramos con el clarinete, el cual diversos músicos a lo largo de la historia lo han considerado como un buen imitador de la voz. Tenemos referencias de que tanto cantantes como clarinetistas se han basado en la voz o en el clarinete para poder expresar de mejor forma una obra musical. Por ejemplo, cuando el famoso clarinetista Henry Lazarus declaró que aprendió a frasear con los cantantes de ópera, o cuando el conocido tenor Sims Reeves dijo que aprendió más escuchando al clarinetista Lazarus que de ningún otro. El constructor y clarinetista Iwan Müller se basaba en la importancia de concentrarse en la melodía para poder sacar el mejor provecho de esta y para ello, tener como referencia a un buen cantante para poder imitarlo.

En resumen, en la segunda mitad del siglo XIX ha existido una relación directa entre la voz y el instrumento. A lo largo de este estudio veremos como el clarinete se fue desarrollando en función de su capacidad de imitación de la voz, centrándonos en la evolución del mecanismo y en las diferentes obras que voy a interpretar para demostrar sus cualidades vocales.

2. Evolución del clarinete en la segunda mitad del siglo XIX

En 1900, los dos sistemas de clarinete más importantes (Oehler y Boehm) se establecieron en el panorama musical. Medio siglo antes, el futuro de ambos no parecía tan evidente. Aunque en la actualidad los clarinetistas se posicionen en un sistema u otro, el camino hacia esto no fue nada fácil. Durante el s. XIX, la creación del clarinete se desarrolló cuando las técnicas de producción mejoraron y lo hicieron posible.

Una mayor eficiencia y rapidez de producción hicieron que el clarinete ganara popularidad y por tanto, un mayor número de instrumentistas. También ayudó a esto la evolución de las instituciones musicales, como las orquestas, los conservatorios y las bandas de música.

Los cambios en el clarinete entre 1844 y 1900 fueron muy significativos, dando lugar a los diferentes sistemas de mecanismos. Oskar Oehler con el Sistema Oehler estableció su taller en Berlín en 1887. Al haber sido solista en la Orquesta Filarmónica de Berlín, supo reflejar su experiencia en este sistema de mecanismo. Carl Baermann, con el Sistema Baermann, creó una nueva digitación. El Sistema Boehm fue ilustrado en uno de los métodos de Klosé. Y el Sistema Albert, que se introdujo en el método del clarinetista Henry Lazarus. Este último sistema fue muy popular tanto en Inglaterra, Francia como en los Estados Unidos.

2.1.El Sistema Francés

En junio de 1894 se le concedió a Louis-Auguste Buffet la patente para "*l'application des anneaux mobiles aux clarinetes et hautbais*". Buffet y el clarinetista Hyacinthe Eleonore Klosé se unieron para desarrollar el diseño de Iwan Müller, añadiéndole además algunas mejoras.

No se pueden olvidar algunos de los aspectos más importantes de H. E. Klosé, ya que fue uno de los profesores más conocidos del Conservatorio de París, alumno de Frédéric Berr y miembro de la *Royal Guard*. Después, fue director de la *9th Light Infantry Regiment* y finalmente clarinete solista de la Orquesta de Ópera Italiana. Sus alumnos M. Leroy, Cyrille Rosé y Charles Turban también fueron profesores en el Conservatorio, quienes continuaron con su legado.

El modelo de Iwan Müller fue creado a principios del siglo XIX, concretamente en 1812. Su modelo fue llamado clarinete “omnitónico”. Este diseño tenía 13 llaves y podía ser tocado en todas las tonalidades. Fue presentado en el Conservatorio Nacional de París, pero tuvo muchas críticas ya que con él se eliminarían todos los clarinetes de cada tonalidad y por tanto se perdería todos esos timbres característicos de cada uno de ellos.

Las innovaciones de este modelo fueron:

- Nuevo sistema de enzapatillado.
- Elevación de los bordes de ciertos agujeros para favorecer el sellado de las zapatillas.
- Incorporación de la llave 3, lo que hizo que mejorara la afinación y permitiera un sonido más cálido y con más volumen.
- Colocación de dos palancas controladas por el pulgar derecho.

Buffet y Klosé al crear los llamados “anillos móviles” mejoraron considerablemente este modelo de Müller. Además, reemplazaron la digitación por otra nueva, consiguiendo una regular escala, una perfecta entonación y una ausencia de dificultades técnicas. Algunas características fueron derivadas de Teobaldo Boehm, el cual le dio nombre a este Sistema francés (Sistema Boehm).

Aunque no exista ninguna referencia que demuestre que la patente de los anillos móviles tuviera relación con Klosé, podemos observar como en uno de sus métodos explica la evolución de su nuevo clarinete. Si comparamos los diseños de Klosé y Buffet, podemos apreciar que tenían las mismas metas en la creación de sus modelos. Con lo cual, llegamos a la conclusión de que este sistema francés surgió de la colaboración entre Boehm, Klosé y Buffet.

En este nuevo sistema se hicieron las siguientes innovaciones:

- Adaptación de los anillos de la flauta al clarinete. Esto facilitó la digitación en todas las tonalidades.
- Creación de dobles llaves disponibles para una misma nota, consiguiendo así la eliminación de los rodillos que añadió el constructor Lefébre en su modelo.
- Mejora de la ventilación.
- Intento por relacionar cada digitación con la longitud del tubo, es decir, a medida que se van levantando los dedos del tubo, este se va acortando.

Con respecto al tipo de madera utilizado en este modelo, no existe ninguna referencia. La mayoría de los modelos que se conservan actualmente son de granadilla. Esto fue debido a que el complejo sistema de llaves requería una madera más estable que la de boj, la cual tendía a deformarse. El mínimo cambio hacía que el sistema de llaves se bloqueara, haciendo el clarinete inejecutable. Buffet no añadió el barrilete en este modelo. Con respecto a la boquilla, su tabla era más curvada, con lo que tenía más abertura haciendo que se usaran cañas más blandas.

El *Méthode pour servir a l'enseignement de la clarinete à anneaux mobiles et de celle à treinze clefs* de H. Klosé es la enseñanza más duradera para clarinete que se ha probado. Ha sido reeditado, traducido a varios idiomas y revisado varias veces. A pesar de estar considerado el primer libro de herramienta para el nuevo Sistema Boehm, la edición de 1843 incluye una gráfica con la digitación para un clarinete de 14 llaves, debido a que Klosé pensó que este sistema podría no ser captado de forma inmediata. Sin embargo, el texto y la orientación de su volumen está dirigido al nuevo instrumento, e incluye ejercicios para mostrar cómo los pasajes que son difíciles en el clarinete de 14 llaves pueden ser tocados fácilmente con el Sistema Boehm.

Su método es corto con respecto al texto, pero en cambio suministra abundantes estudios y ejercicios prácticos. El nuevo clarinete del Sistema Boehm con su sonido lleno y uniforme era fácil en la emisión, que hacía posible a principiantes avanzar rápidamente. Klosé incluyó una sección con las ventajas de tocar con la boquilla y la caña hacia abajo.

1. Se obtiene un sonido más seguro y más bonito.
2. La lengua toca la caña de forma más fácil y natural, lo que permite más facilidad en la articulación.
3. Una mayor elegancia en la apariencia ofrece más ventaja para la ejecución y es menos cansado.

Klosé recomienda una doble embocadura para prevenir que los dientes estropearan la boquilla. De esta forma la boquilla estaba abrazada por la presión de ambos labios. Advierte no pellizcar la boquilla con demasiada presión, y así poder soplar fácilmente. Klosé pensaba que el aspecto más importante de tocar era la delicadeza del sonido y la ligereza de la lengua y, quizás, aquí veamos una nueva base de la escuela francesa del clarinete. También, habla de la digitación de cada nota e incluye trinos y digitaciones alternativas, de las cuales recomienda las más simples, pero sugiere que el

músico se adapte según quiera. Otro consejo es el de acentuar la primera nota de cada compás y hacer crescendo cuando se dirija la melodía de grave a agudo y viceversa. Finalmente, comenta que cuatro horas de práctica al día son suficientes, incluyendo una de técnica, escalas y arpeggios, estudios para la articulación y la dinámica y una última hora para revisar y practicar obras.

La sección en la que comenta la articulación es corta, presentándola en dos tipos: ligada y separada. Sin embargo, enfatiza en que hay muchas formas de ejecutarlas y la correcta combinación de ellas permite los mejores resultados. Añade una página de ornamentaciones sugeridas.

En 1873, la primera edición inglesa de *Klosé Methode* fue publicada, pero debido a la reticencia del influyente clarinetista Lazarus, el Sistema Boehm tuvo que esperar hasta que se estableciera en Inglaterra.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, los clarinetes del Sistema Boehm fueron evolucionando. El clarinetista español Manuel Gómez usó el último modelo de este sistema y fue el encargado de establecerlo en Inglaterra. Este instrumento fue muy popular en Estados Unidos antes de la segunda guerra mundial.

A mediados del siglo XIX la fábrica Buffet Crampon abrió su segundo taller en París, donde Paul Goumas se hizo cargo de la producción desde 1855 hasta 1885. En este periodo hubo ciertas mejoras. El conocido clarinetista Cyrille Rose experimentó en Buffet Crampon con la forma del cilindro y otros aspectos del diseño en esta fábrica.

Cyrille Rose fue un importante clarinetista francés, con la posición de clarinete principal en la Ópera de París. Fue profesor y contribuyó con sus conocidos métodos pedagógicos para clarinete, muchos de ellos usados actualmente. Fue alumno de H. Klosé en el Conservatorio de París. Enseñó a muchos clarinetistas importantes, tales como Paul Jeanjean, Manuel Gomez, Henri Lefèbre y Alexander Selmer.

2.2. El Sistema Alemán

A principios de 1800, Múnich fue el centro de producción de instrumentos de viento. En esta época, los constructores se mantenían actualizados viajando y trabajando por Europa. Por ejemplo, Georg Ottensteiner vivió en Paris desde 1838 hasta 1848, coincidiendo con la época en la que Buffet y Klosé crearon su modelo francés.

Ottensteiner junto con Carl Baermann crearon el Sistema Baermann, el cual dio paso al Sistema Oehler más adelante.

Carl Baermann, cuyo padre fue el gran virtuoso Heinrich Baermann, fue considerado como uno de los clarinetistas más importantes. Fue profesor en Múnich y clarinetista principal en la Múnich Hofoper. Además de contribuir en el mundo del clarinete con su enseñanza, también lo hizo con sus composiciones.

Carl Baermann tocaba con una boquilla de revestimiento de plata para evitar el deforme de la madera. Aun así, admitía que uno de los inconvenientes más apreciados fue una mayor condensación. Para él, con la boquilla de madera se conseguía un sonido suave, pero ésta no era capaz de ofrecer más claridad en las articulaciones como la suya de metal. Hizo algunos intentos por crear una boquilla de cristal, pero era demasiado frágil y no tenía una buena afinación.

Veinte años después de que el método de Klosé fuera publicado, el primer volumen del *Vollständige Clarinett-Schule* de Carl Baermann apareció proporcionando un material alemán para competir con el método francés. Baermann discute muchos de los mismos temas que Klosé, pero su texto es mucho más largo y se ocupa de una amplia gama de cuestiones en profundidad. Uno de los aspectos más importantes de los que trata en este método es la producción del sonido y la articulación. Además, el tema sobre la posición de la caña se considera como algo importante. Baermann es convincente sobre las ventajas de abandonar el uso de la boquilla y la caña hacia arriba y asegura que cambiarlo sólo cuesta unos catorce días de práctica.

En 1850 el duque de Sachsen-Meiningen envió a uno de sus clarinetistas, Wilhelm Reif, a estudiar con Carl Baermann. Éste le recomendó tocar con el modelo de Ottensteiner, y luego más tarde, Reif se lo recomendó a su compañero R. Mühlfeld.

Richard Mühlfeld fue un conocido clarinetista alemán. Entró en la Orquesta de Meiningen en 1873 como violinista y más tarde en el año 1879 como clarinetista principal. En una carta del año 1898, Richard Muhlfeld recomendó el método de Baermann (*Vollständige Clarinett-Schule*) y el de Stark (*Grosse theoretisch-praktisch*). Muhlfeld inspiró al compositor Brahms a componer sus valoradas obras para clarinete.

Brahms escuchó por primera vez a R. Muhlfeld en Meiningen en marzo de 1891, con su última actuación del concierto de Weber en mi menor, bajo el director Fritz Steinbach.

Aunque ya lo había escuchado previamente, en esta ocasión la interpretación fue tal revelación para él que escribió a Clara Schumann diciéndole que “nadie podía tocar el clarinete tan bonito como R. Muhlfield”. Su manera de tocar había cautivado al compositor y por ello, varios meses después nació el *Trío* op. 114 para clarinete, cello y piano y el *Quinteto* op. 115 para clarinete y cuerdas. Brahms pareció haber sido afectado por su sensibilidad de interpretación, refiriéndose a él como “meine Primadonna”, “Fräulein klarinette” y “nightingale of the orchestra”.

Volviendo a Ottensteiner, su clarinete con el Sistema Baermann logró un instrumento compacto y simplificó su mecanismo con 4 anillos y 17 llaves. Este modelo dio la base al Sistema Alemán actual (Sistema Oehler).

Aunque hoy día exista una división entre la escuela francesa y alemana, en esta época era normal que en un taller de Alemania ofrecieran modelo del Sistema Boehm. Por ejemplo, en el taller de Ottensteiner se ofrecía el modelo Boehm, en madera de boj o granadilla, encabezando la lista de precios por su gran calidad. Con lo que podemos presuponer que en Alemania también se usaban clarinetes de este sistema, además del alemán.

Otro ejemplo de esto es el taller de C. Kruspe en Erfurt, donde ofrecían clarinetes del modelo Boehm en su lista de precios de 1880. Kruspe construía clarinetes con llaves montadas en pivotes y muelles, y fueron muy usados en Rusia y Alemania además de recomendados por el clarinetista R. Muhlfield.

Johann Adam Heckel también ofrecía clarinetes del sistema Boehm en su taller en Biebrich. Anteriormente, Heckel junto con la colaboración de I. Müller hicieron mejoras en su clarinete en 1844-5. En 1880 Heckel produjo su patente de clarinete, el cual también fue usado por R. Muhlfield. Las patentes fueron sacadas para clarinete de ebonita en 1889, y en 1900 añadió un nuevo sistema de llaves.

En las últimas décadas del siglo XIX, Oskar Oehler hizo unas mejoras e incorporaciones al sistema Baermann de Ottensteiner dando lugar al Sistema Oehler.

Estas mejoras fueron las siguientes:

- Creación de 29 agujeros, dando lugar a una mejora en la afinación, una mejor ventilación de las zapatillas y una mejor resonancia.
- Forma más cónica del tubo, modificando la acústica del clarinete.

- Combinación de este tubo cónico con una boquilla más larga, cuya tabla era más plana y de interior más estrecha, con lo que se usaron cañas más duras y gruesas. Esto hacía que el sonido fuera más oscuro (búsqueda de una mejor sonoridad y más peso en la articulación).

El modelo de Oehler tenía un mejor diseño que sus predecesores, ya que Oehler supo incluir su experiencia como clarinetista en su modelo. La posición de las llaves y anillos, la tensión en los muelles y la cantidad de movimiento en cada llave hace que este clarinete sea tanpreciado por los músicos de hoy día.

2.3. El Sistema Albert

En Bélgica, Eugène Albert comenzó a construir clarinetes de 13 llaves en 1842. En el siglo XX, fueron populares en Inglaterra y los Estados Unidos.

Los mejores clarinetes de este sistema fueron de granadilla con llaves de plata de ley, aunque también fue bien considerado la ebonita como buen material.

E. Albert no fue el único creador de este sistema. Charles Barromeé Mahillon fundó un taller junto con el clarinetista y constructor belga Georges Chrétien Baermann en 1836, produciendo clarinetes con este sistema. Más tarde, en 1890 la familia Mahillon comenzó a fabricar un nuevo sistema de llaves, desarrollado por el italiano M. Pupo Pupeschi. Estas novedades fueron añadidas al Sistema Boehm y al Sistema Oehler, obteniendo poca popularidad.

También el famoso clarinetista inglés George Clinton, desarrolló un nuevo modelo a partir del creado por Albert. Éste fue llamado modelo Clinton y estaba basado en un clarinete con sistema Albert con la novedad de la incorporación del llamado “Barret-action”.

George Clinton fue uno de los solistas más brillantes de finales del siglo XIX. Fue nombrado clarinete principal en la *Philharmonic Society* a la edad de 23 años y un año después en el *Crystal Palace*. Fue profesor del *Trinity College*, *Royal Academy* y *Kneller Hall*.

El conocido clarinetista Henry Lazarus también usó el clarinete con el Sistema Albert. Comenzó su carrera tocando en óperas y también como solista. Fue clarinete principal en

la orquesta de la Philharmonic Society y en Convent Garden. Fue profesor de la Royal Academy of Music desde 1854 y luego fue profesor del *Royal College of Music*. En Inglaterra, publicó *New and Modern Method For The Albert and Boehm System Clarinet by Berr y Müller and Neerman Aproved Revised and Corrected with Additions by H. Lazarus* (Lafleur, London, 1881). En él, Lazarus es despectivo en la necesidad de un buen método para clarinete, y sugiere que el aprendizaje sin la ayuda de un profesor podría ser aburrida y difícil. Lazarus apreciaba mucho al clarinete y decía que por su riqueza sonora y por su tesitura extensa lo hacía indispensable en bandas militares como el violín principal de una orquesta, y por supuesto como uno de los instrumentos de viento más importante de la orquesta. En esta publicación dio varios consejos, como por ejemplo: llegar con tiempo a los ensayos, dar la nota la para afinar con el clarinete en la, mantener la calma en las interpretaciones, etc. Con respecto a la embocadura, recomienda usar una boquilla de ebonita, evitando la de cristal por su fragilidad y la de madera por su posible deformación.

Lazarus no se decantó por el uso del Sistema Boehm prefiriendo seguir con el Sistema Albert, aunque en su método decía que era más fácil de aprender para principiantes. Además, comentó que algún día este sistema llegaría a sustituir a los demás.

El clarinetista español Manuel Gómez fue el encargado de establecer en Inglaterra el uso del Sistema Boehm, donde Henry Lazarus, George Clinton y Julián Ergetton usaban el Sistema Albert. Más tarde Charles Draper siguió con una escuela del clarinete inglés que acogió el Sistema Boehm.

En el siglo XIX hubo la preocupación en los constructores sobre el llamado “throat tones”. El pedagogo y clarinetista español Antonio Romero y Andía llegó a una convincente solución con el diseño de un nuevo sistema junto con el constructor y clarinetista Paul Bié en el año 1850. Pero este modelo no fue bien recibido debido a su dificultad técnica que requería reaprender una nueva digitación. Su *Método completo del clarinete* da información para los modelos del sistema Müller y Boehm.

3. El repertorio seleccionado para clarinete y sus características sonoras

3.1. Robert Schumann

El 8 de junio de 1810 nació Robert Alexander Schumann en Zwickau, en el pequeño reino de Sajonia. Su abuelo era pastor protestante de una pequeña aldea en la que llevaban una vida modesta. Soñaba un porvenir materialmente mejor para su hijo y para ello, tras haberle hecho cursar buenos estudios generales, le mandó a Hamburgo para que iniciase una carrera comercial. Pero el padre de Robert tenía otros ideales: quería ser literato y de esta forma, dejando Hamburgo, se trasladó a la Universidad de Leipzig. Finalmente, para poder casarse de quien estaba enamorado tuvo que inclinarse hacia una profesión más segura. Se hizo librero, sin abandonar las evasiones artísticoliterarias, convirtiendo de esta forma su negocio en un centro de reunión de los hombres cultos de la ciudad; más tarde fundaría un periódico donde también publicaría libros. La madre de Robert, hija de un cirujano, era de escasa cultura, pero dotada de cierta sensibilidad para la música.

Tras sus primeras experiencias escolares el pequeño Robert se ve juzgado como un muchacho inteligente, pero no excepcional. A los 6 años, siguiendo la costumbre de la buena burguesía alemana de su tiempo, se ve confiado al organista de la ciudad para que lo metiera en el mundo de la música. Tampoco Robert en esta disciplina demuestra especiales aptitudes. Más adelante, el joven Schumann con las lecturas en la librería, siempre orientado hacia la naturaleza, le da cuerpo al mundo musical hacia el que se siente atraído, ya que es el único que le permite expresarse con algo que está más allá de las palabras.

Al cumplir los 16 años muere su padre de improviso y Robert se siente trágicamente solo. Halla consuelo en la lectura y satisfacción en las obras de Jean Paul Richter, escritor que influyó en los artistas alemanes del Ochocientos.

En 1828, terminados sus estudios en el liceo, se inscribe, por deseo de su madre, en la facultad de Derecho de la Universidad de Leipzig. Por este tiempo se hizo alumno de Friedrich, profesor de piano, hombre culto, teólogo, severo en las costumbres y sobre todo en la enseñanza. Al frecuentar Robert su casa, conoció a su hija Clara Wieck, futura virtuosa del piano, con la que se casaría en 1840. Pero entre el alumno y el profesor aparecieron los primeros conflictos ideológicos, el maestro tenazmente conservador y el

alumno impulsado hacia el futuro. Quizás como consecuencia de estos roces Schumann toma la decisión de trasladarse a Heidelberg. Realiza un viaje a Italia, de donde vuelve grandemente impresionado. De regreso, escucha en Francfort en 1830 a Paganini, lo que le deja hasta tal punto impresionado que en una carta de aquel verano, dirigida a la madre, le comunica su definitiva decisión de abandonar la Universidad y de dedicarse exclusivamente a la música.

En 1830 volvió a Heidelberg a vivir a la casa de Weick y donde practicaba piano 7 horas al día. Un año después, estudió teoría musical y composición con Heinrich Dorn y en 1832 se lesionó la mano con un aparato que él mismo inventó para mantener su cuarto dedo inmóvil mientras tocaba. Fue el adiós al virtuosismo pianístico. Desde este momento se dedicará con mucha más pasión a la composición y a la crítica.

Con la muerte de su hermano Julio aparecieron los primeros síntomas de su locura. Desgraciadamente su mente ya no volverá a encontrar el perfecto equilibrio e irá empeorando hasta conducirlo, como veremos, a un intento de suicidio.

Wieck presiente por aquel entonces un posible amor entre su alumno y su hija, con lo que les impone a ambos una separación definitiva y por reacción, un mayor apego entre ellos. A Clara se le prohíbe cualquier clase de relación con Robert. Tanto fue la preocupación de Wieck que lanzó contra Robert acusaciones calumniosas y carentes de sentido, lo que acabará por conducirlo ante los tribunales. Finalmente, el 12 de septiembre de 1840, tras cinco años de trances, desilusiones, la pareja puede contraer matrimonio.

Pocos meses después del enlace nació la primera colección de lieder para canto y piano: aquí vemos como necesita también de la palabra, a la poesía para expresar la alegría alcanzada, la paz de su espíritu gracias a la realización de su amor. El lied, ignorado antes, se convierte en su expresión principal por bastante tiempo. Para Schumann el problema es hallar una expresión musical que abarque al mismo tiempo sonido y palabra, música y poesía, canto y piano, en un todo único, hasta tal punto que el piano deje de ser el acompañamiento y se convierta en un medio expresivo junto con la voz.

Las dos profesiones de Schumann y Clara les obliga a separarse uno del otro. La estancia de Clara en Copenhague por un periodo de dos meses abate profundamente a Schumann. Esto no le impide escribir, pero su humor cambia. Comienza a manifestar

aquellos síntomas que le conducirán a la locura: se encierra en sí mismo, se hace más taciturno y se aplaca una parte de su entusiasmo, hallando solo satisfacción en la música.

Por este tiempo acepta la cátedra de piano y composición en el conservatorio de Leipzig. En 1844, por razones de salud, se ve obligado a abandonar la dirección de la revista musical que fundó hacía diez años antes. Luego se trasladó a Dresden con motivo de que lo rechazaran para el puesto como director en *Gewandhaus*. Su sistema nervioso estaba cada vez más debilitado y su oído se resentía, atormentándose ante cualquier ruido o sonido, convertido para él en una obsesión física que le impedía estar en paz.

En 1853 decayó su salud mental con lo que ingresó en un psiquiátrico. El 27 de febrero de 1854 trató incluso de suicidarse ahogándose en el río Rhin, pero fue rescatado. Los dos años siguientes los vivió en el hospital, sin conciencia, privado de fuerza, de voluntad y de aquella llama musical. Algunos amigos acudían a visitarle, entre ellos Brahms. El 29 de julio de 1856, dos días después de un último y triste abrazo a Clara, Robert Schumann muere.

Schumann es conocido sobre todo por sus obras de piano y voz (lieder) y los ciclos de canciones. Compuso además sinfonías, música de cámara, así como obras para teatro, coro y orquesta.

Sus piezas para clarinete son *Fantasiestücke* para clarinete y piano, op. 73 y *Drei Romanzen* para oboe, violín o clarinete, op. 94. De ambas se incluyeron partes arregladas para violín y chelo con el fin de incrementar las ventas.

Piezas fantásticas para clarinete y piano, op. 73

Fueron llamadas originalmente *Soiréestücke für Clarinette und Clavier*. Consta de tres movimientos, de los cuales los dos primeros fueron compuestos el 11 de febrero de 1849 y el tercero el día 13. Cuatro días más tardes, el 17 de febrero, en su diario anotó los ensayos que tuvo con el clarinetista Kotte de esta pieza. Johann Gottfried Kotte fue el clarinete solista de la *Real Orquesta de Dresden*. Schumann lo escuchó y lo conoció en 1837 en Leipzig. En el ensayo con Schumann tocó con uno de los mejores clarinetes, de 11 llaves construido en el taller de Carl Theodor Golden en Dresden. En 1852 Luckhardt hizo una segunda edición nueva y revisada, incluyendo indicaciones metronómicas. En 1885, Clara Schumann publicó de nuevo la obra completa editada.

Más tarde varios escritores comentaron las diferencias existentes entre el manuscrito de la Biblioteca Nacional de París y la edición de Clara Schumann, como el cambio en el título de *Soiréestücke* a *Fantasiestücke*, la eliminación de la repetición en el primer movimiento (compás 2- 18) y la incorporación de dos acordes al final del segundo movimiento. Muchas más diferencias entre el manuscrito, la primera y segunda edición son anotadas por Herttrich en su edición de Henle.

Aunque Schumann escribiera la pieza para clarinete en La, algunos clarinetistas, como Eric Simon, prefieren tocarla con el Si bemol comentando que es “mucho más suave en el primer y segundo movimiento mientras que en el tercero se incrementa la dificultad”. Reissenberger anotó que el manuscrito incluye una parte con el clarinete en Do, pero que la solución más práctica era tocarlo con el La. Schumann prefería el clarinete en La por su timbre más profundo y más suavidad en el sonido.

A continuación, vamos a pasar a hacer un breve análisis de esta pieza.

El primer movimiento, delicado y con sentimiento, tiene forma ternaria. Está en La menor, excepto los tres últimos compases que modulan a mayor. El inicio comienza con un destacado acompañamiento del piano usando tresillos y dando lugar al clarinete con el tema A. Este tema está formado por dos frases, en la que en la segunda aparece el punto culminante con un salto de octava en f. El tema B está formado por arpeggios en La menor y el tema A' vuelve a presentar la misma melodía del tema A terminando los dos últimos compases en La mayor con dos acordes en el piano.

El segundo movimiento, animado y ligero, también tiene forma ternaria con una Coda al final. El tema A está en La mayor modulando a Fa mayor en el tema B, el cual comienza el clarinete con una melodía cromática con tresillos. La vuelta a A' vuelve a La mayor con la misma melodía del principio del movimiento y finaliza con una Coda cada vez más calmada. En la edición de Clara Schumann se añadió al final un acorde arpegiado formando una transición dramática hacia el tercer movimiento.

El tercer y último movimiento, rápido con pasión, es de forma ternaria y tiene una Coda final al igual que el movimiento anterior. La melodía inicial del tema A en La mayor se caracteriza por sus cresc., sforzando y acentos. La segunda melodía del tema A comienza en el compás diez y da paso al tema B que es más angustioso y está en La menor. El tema A' vuelve a la tonalidad de La mayor y repite la misma melodía que el inicio del movimiento. Finalmente, en la Coda el clarinete hace la melodía mientras el

piano acompaña con semicorcheas, yendo cada vez en un tempo más rápido tal y como la partitura lo indica añadiendo más y más emoción hasta llegar a un final brillante. Por ello, este movimiento es el técnicamente más complejo.

Primer movimiento			
Sección	A	B	A'
Lugar de inicio	Compás 1	Compás 27	Compás 38
N.º compases	26	10	32
Tonalidad	La m	La m	La m, La M
Tema	A	B	A'

Segundo movimiento				
Sección	A	B	A'	Coda
Lugar de inicio	Compás 1	Compás 27	Compás 51	Compás 64
N.º compases	26	24 x 2	13	10
Tonalidad	La M	Fa M, Do M2, La m	La M	La M
Tema	A	B	A'	Coda

Tercer movimiento				
Sección	A	B	A'	Coda
Lugar de inicio	Compás 1	Compás 25	Compás 48	Compás 71
N.º compases	24	44	23	31
Tonalidad	La M	La m	La M	La M
Tema	A	B	A'	Coda

Tres Romanzas para oboe, violín o clarinete, op. 94

Fueron compuestas en Dresden el 7, 11 y 12 de diciembre de 1849, el mismo año de las Piezas Fantásticas. Fueron escritas como regalo de Navidad para su esposa Clara, interpretadas por el violinista Franz Schubert y Josef von Wasielewski. Un año después, Schumann ensayó la obra con el oboísta Friedrich Rougier, y esta experiencia pudo haberle dado el título de la pieza en la primera edición como *Drei Romanzen für HOBOE*,

ad libitum Violine oder Clarinette mit Begleitung des Pianoforte, considerando al oboe como primera opción, y violín o clarinete como alternativas (Simrock, 1851). Las tres romanzas son consideradas fáciles de interpretar y no virtuosísticas. Sin embargo, requieren un buen control de respiración y capacidad de expresión.

El primer movimiento, *Nicht schnell*, ofrece un lirismo exquisito con un equilibrio en la expresión emocional entre el clarinete y el piano. Tiene forma ternaria, está en La menor y tiene compás de 3/4.

El segundo movimiento, *Einfach, innig*, ilumina momentáneamente pero rápidamente comienza a ser más intenso y la palabra *innig* insinúa sincero, sentido e intenso. Tiene forma ternaria, está en La mayor y su compás es de 4/4.

El tercer movimiento, *Nicht schnell*, es más complejo y es un claro ejemplo de la personalidad enfrentada de Schumann. Tiene forma ternaria, está en La menor y su compás es de 4/4.

Primer movimiento			
Sección	A	B	A'
Lugar de inicio	Compás 1	Compás 25	Compás 58
N.º compases	24	34	29
Tonalidad	La menor	La menor -Do mayor- La menor	La menor

Segundo movimiento			
Sección	A	B	A'
Lugar de inicio	Compás 1	Compás 27	Compás 44
N.º compases	25	16 + 8	37
Tonalidad	La mayor	Fa # menor	La mayor

Tercer movimiento				
Sección	A	B	A'	Coda
Lugar de inicio	Compás 1	Compás 25	Compás 42	Compás 66
N.º compases	24	17	24	9
Tonalidad	La menor – Do mayor – La menor	Re menor – Mi menor	La menor – Do mayor – La menor	La menor - La mayor

3.2. Ernest Cavallini

Nació en Milán el 30 de agosto de 1807. A los diez años comenzó los estudios en el Conservatorio de Milán con el clarinetista Carulli. Junto con su hermano violinista Eugenio Cavallini, actuaron en el *Canobbiana Theatre* en 1830, su último año de estudios en el conservatorio. Poco después, Ernesto fue clarinete solista en *La Fenice* en Venecia. Luego tocó con la *Piedmontese band* durante poco tiempo y regresó a Milán, donde fue asignado clarinete segundo en *La Scala* junto con el flautista Rabboni. Actuó en Trieste, Florencia, Parma, Leghorn, Génova, Turín y volvió una vez más a Milán, donde consiguió esta vez ser el clarinete principal en *La Scala*. Mantuvo una buena amistad por este tiempo con el compositor Mercadante, tanto que Cavallini compuso su *Andante y Variaciones sobre un tema de Mercadante*, así como los *6 Grand Duos* que fueron dedicados a él. Rossini fue un gran admirador de Cavallini y también Verdi, el cual compuso todos sus solos de clarinete con Cavallini en mente. El más destacado de ellos es el *Obligato and cadenza* en el tercer acto de *La Forza del Destino*.

En agosto de 1839, actuó en la ópera e hizo un concierto privado en Viena. Quedaron sorprendidos al ver que éste usaba un clarinete primitivo de madera de boj de 6 llaves. El 23 de junio de 1842 interpretó una Fantasía compuesta por él para la *Société des Concert* en París. Elwart comentó sobre este concierto que Cavallini era un artista con una habilidosa y delicada interpretación y que su calidad de sonido fue extremadamente bella.

Cavallini luego viajó a Londres y fue invitado a tocar con la *Philharmonic Society* el 2 de mayo. El director le contradijo su elección de las obras para interpretar, pero Cavallini se negó y él tuvo que darse por vencido. El público encontró su técnica maravillosa y fueron sorprendidos por su respiración aparentemente inagotable. Lazarus lo escuchó y varios años después le dijo a George Grove que “aunque su timbre no fuera el más puro, podría ser llamado como el Paganini del clarinete por su maravillosa ejecución”. Lazarus pensaba que el timbre de Cavallini era pobre, en cambio Fétis elogiaba tanto su timbre como su afinación.

En diciembre de 1842, Cavallini se encontraba en París de nuevo y fue asignado como miembro honorario de la Academia de Bellas Artes. Otros títulos que recibió fueron: *Virtuoso di Camera* por la duquesa María Luigia de Modena y Parma, miembro de la *Philharmonic Society of Rome*, miembro de la *Philharmonic Society of Bergano*. El 23

de junio de 1845, Cavallini volvió a tocar la *Fantasia* para la Philharmonic Society of London.

A finales de 1851, dio un concierto en Barcelona. El año siguiente dejó su puesto en Milán para mudarse a San Petersburgo, donde vivió los siguientes 18 años. Tocó en la corte y en orquestas de teatro desde 1852 hasta 1867 y logró una gran popularidad como solista. Anton Rubinstein fundó el Conservatorio de San Petersburgo en 1862 e invitó a Cavallini a ser profesor de clarinete, un puesto que ocupó hasta 1870. Cavallini también fue profesor de canto y compuso obras para voz. En 1870 dejó San Petersburgo y volvió a Milán, consiguiendo un puesto de profesor en el conservatorio de esta ciudad.

Entre las obras de Cavallini, se encuentra la pieza *Adagio y tarantella* que más adelante analizaremos ya que la he incluido en mi repertorio. Pero primero es conveniente explicar un poco de donde procede la historia de la tarantela.

Historia de la tarantela

La tarantela es una danza folclórica de la ciudad de Taranto, en el sur de Italia. Está escrita en compás de seis por ocho. Tiene un ritmo de un marcado compás, sus vivos movimientos funcionan como galanteo entre parejas, acompañadas de castañuelas y de pandeteras.

La palabra “tarantela” viene de una creencia popular de la Edad Media. Normalmente en la época de recolección en los campos, los campesinos podían ser mordidos por animales que se escondían entre las plantas. Algunos de ellos eran las tarántulas, unas arañas muy venenosas.

Cuando algún campesino era mordido por una tarántula, se pensaba que se entraba en una especie de trance cuyo remedio para no morir envenenado era moverse frenéticamente durante mucho tiempo para así liberar las toxinas del veneno en el sudor. Estos movimientos espasmódicos comenzaron a ser tan frecuentes en la población que los músicos no vacilaron en componer piezas musicales que acompañase a los enfermos. El tratamiento podía durar de 3 a 4 días, con descansos de 4 horas aproximadamente.

Esta creencia fue muy difundida por todo el sur de Italia, tanto que atrajo a numerosos médicos de la época para estudiar el misterioso caso que parecía ser verdad, y eso lo podemos ver en el tratado de anatomía escrito por el medico Giorgio Baglivi en el 1705:

“...En el momento en que la tarántula inyecta un fluido casi imperceptible, el veneno mata rápidamente al paciente con su contagio, a menos que no haya música y danza preparada...”¹

La tradición del *tarantismo* era según Francesco Cristiano, músico e investigador, una creencia difundida entre los campesinos. Esta se caracterizaba por el simbolismo de una araña que envenena y también por la música y la danza que libera de esa mordedura. Aquellos que fueran mordidos, la mayoría mujeres, entraban en una especie de trance que solo la música de la *pizzica* era capaz de aliviar. También hay que tener en cuenta las duras condiciones en las que trabajaban: en pleno sol, explotadas y con una gran represión sexual. A veces también se le llamaba como *mordida del amor* cuando éstas sufrían mal de amores.

La cura no necesitaba médicos, sino músicos. La *tarantata* se vestía de blanco y los músicos tocaban sus panderetas o violines al ritmo de la *pizzica* todo el tiempo necesario. La danza consistía en la repetición de un ciclo coreográfico, en la que la *tarantata* se tumbaba en el suelo arrastrándose por él imitando los movimientos de una araña. Luego se levantaba y bailaba cada vez más desenvuelta y haciendo como que mataba la araña con el pie. Seguía bailando hasta caer rendida, entrando en un trance que terminaba en la liberación de sus males. La iglesia hizo del dios Dionisio un Santo, llamándolo San Paulo, a quien se le atribuyó la curación de este mal. Esta tradición siguió viva en Italia hasta los años 50.

Este trance con movimientos convulsivos lo llamaban *tarantuleo* y dio lugar a esta danza popular llamada tarantela, la cual hoy parte del legado artístico-cultural del sur de Italia. Hoy día el baile de la tarantela se puede ver en casi todas las fiestas y celebraciones del Sur de Italia.

Adagio y Tarantella

Esta obra contiene material que podría ser encontrado en sus estudios para clarinete. La sección primera es una cadencia en la que el intérprete tiene la oportunidad de una libre interpretación. A continuación, se encuentra el adagio que está compuesto por dos temas: el tema a en Fa menor y el tema b en Fa mayor. Entre el adagio y la tarantella se

¹ BAGLIVI, G. *Tratado de anatomía*. 1705

encuentra una especie de puente por parte del piano que llamaremos Coda y la cual está formada por sólo 4 compases en Do Mayor.

Luego la tarantela procede con un tempo estable hacia una sección magistral recalcada por tresillos. El final va cada vez más rápido y finaliza en un frenesí. Con esta pieza Cavallini verdaderamente prueba la habilidad técnica del instrumentista. La tarantella está formada por 3 temas y una pequeña coda final: el primer tema en fa menor y las dos últimos junto con la coda en fa mayor.

Adagio				
Sección	Cadencia	Tema A	Tema B	Coda
Lugar de inicio	Compás 1	Compás 19	Compás 34	Compás 51
N.º compases	18	15	17	4
Tonalidad	Fa menor	Fa menor	Fa mayor	Do mayor

Tarantella				
Sección	A	B	C	Coda
Lugar de inicio	Compás 55	Compás 130	Compás 173	Compás 213
N.º compases	74	43	40	9
Tonalidad	Fa menor	Fa mayor	Fa mayor	Fa mayor

3.3. Johannes Brahms

Fue uno de los compositores alemanes más importantes del siglo XIX, cuyas obras combinan lo mejor de los estilos clásico y romántico. Brahms nació en Hamburgo el 7 de mayo de 1833. Después de estudiar violín y violonchelo con su padre, contrabajista del teatro de la ciudad, Brahms se especializó en el piano y comenzó a componer bajo la tutela del maestro alemán Eduard Marxsen, cuyo conservador gusto musical dejó una profunda huella en él. En 1853 inició una gira de conciertos como acompañante del violinista húngaro Eduard Reményi. Durante esta gira conoció al violinista, también húngaro, Joseph Joachim, quién lo presentó al compositor alemán Robert Schumann. Schumann se quedó tan sorprendido con las composiciones de Brahms, obras aún no

editadas, que escribió un apasionado artículo en una revista de la época sobre el joven compositor. Brahms tomó un sincero afecto a Schumann y su mujer, la famosa pianista Clara Josephine Schumann, y esta amistad le proporcionaron energías para trabajar sin descanso. Muchos biógrafos han escrito sobre la atracción que sentía Brahms por Clara, aunque nunca se la reveló abiertamente, ni siquiera tras la muerte de Schumann en 1856, y jamás se casó.

En 1857, Brahms fue nombrado director del teatro de la corte en Delmont, donde permaneció hasta 1859. Después, viajó durante varios años por Alemania y Suiza. Su primera gran obra presentada al público fue el Concierto nº 1 para piano y orquesta en re menor, que fue ejecutado por él mismo en Leipzig en el año 1859. Sin embargo, la composición no fue muy bien recibida ya que por entonces los conciertos donde aparecían pasajes virtuosísticos eran los que gustaban al público, y éste primero de Brahms carecía de ellos. El compositor marchó a Viena en 1863, donde lo nombraron director de la Singakademie (Academia de Canto), aunque abandonó el puesto un año después. En 1868, Brahms adquirió fama en toda Europa debido al estreno de su Réquiem alemán, llamado así porque el texto está tomado de la traducción alemana que hizo Lutero de la Biblia, en vez de utilizar el texto en latín, como normalmente se hacía. Brahms se estableció en Viena en 1871, donde sería nombrado director de la Gesellschaft der Musikfreunde (Sociedad de los Amigos de la Música), aunque en 1874 renunció a este puesto para dedicar todo su tiempo a la composición.

Hasta 1873 Brahms había escrito sobre todo música para piano, el instrumento que mejor conocía, y para coro y orquesta. Ese año compuso las Variaciones sobre un tema de Haydn en versión orquestada. Estas variaciones demostraron su maestría en la composición de música para orquesta y fue el comienzo de sus grandes obras, que se cuentan entre lo mejor de la composición musical de todos los tiempos. Entre sus obras maestras se encuentra la majestuosa Sinfonía nº 1 en do menor op. 68 (1876); la suave y dulce Sinfonía nº 2 en re mayor op. 73 (1877); la *Obertura del festival académico* op. 80 (1880), que contiene canciones de estudiantes alemanes; la sombría *Obertura trágica* (1881); la poética Sinfonía nº 3 en fa mayor op. 90 (1883), y la Sinfonía nº 4 en mi menor op. 98 (1885), con su emocionante y brillante final. Todas estas obras muestran una estructura muy compleja, heredada de la tradición vienesa clásica. Brahms rechazó el uso superfluo de nuevos efectos armónicos y cromatismos y se esforzó más bien por componer música de gran coherencia interna, utilizando los efectos nuevos para subrayar

los matices estructurales internos. Así pues, sus mejores obras no contienen añadidos innecesarios: cada tema, figura y modulación están anunciadas en los pasajes precedentes.

El clasicismo de Brahms fue un fenómeno único en sus días, ya que no seguía las tendencias marcadas por la moda musical de su época, representada por el compositor alemán Richard Wagner. A pesar de que Brahms hizo revivir una tradición musical como ningún otro compositor había conseguido desde Ludwig van Beethoven, no estuvo completamente aislado, y la riqueza emocional del espíritu romántico impregna su música. Por desgracia, es poco lo que se sabe sobre el método de trabajo de Brahms. Era tan autocrítico que quemó todo lo que compuso antes de los 19 años, al igual que los borradores de obras más tardías. Es sabido que solía reelaborar una misma pieza pasados incluso diez o doce años de una creación, y que antes de dar a la obra su forma final, la transcribía para distintas combinaciones de instrumentos. Brahms murió en Viena el 13 de abril de 1897.

Su obra abarca todo tipo de música menos ópera. Otros trabajos importantes aparte de los anteriormente mencionados son la *Schicksalslied* (Canción del destino, 1871), una versión musical de un poema escrito por el autor alemán Friedrich Hölderlin, para coro y orquesta; el Concierto para violín en re mayor op. 77 (1878), que se ha transformado en obra obligada en el repertorio violinístico; tres cuartetos de cuerda; cinco tríos; un quinteto para clarinete; varias composiciones para música de cámara combinando distintos instrumentos, y más de 150 canciones.

Una de las formas más desarrolladas en Brahms, fue el lied el cual he incluido en mi repertorio debido al importante papel que tiene la voz en ella.

El lied

El lied es una forma de música vocal sencilla, en la que la música se somete estrictamente a la estructura del texto. Se remonta sus primeros orígenes al tiempo de los Minnesänger: hasta finales de la Edad Media compositor y poeta eran la misma persona. Lo que diferencia el lied alemán de la canción francesa o italiana es la estrecha relación establecida entre palabra y melodía. En el transcurso de los siglos se dieron en Alemania el lied sacro y el lied profano (convival, amoroso, patriótico, etc.), el lied solístico y el

lied llevado a gran difusión, bajo forma de coral, por Lutero, además del lied popular (*Volkslied*) y el lied culto (*Kunstlied*).

Tras un periodo de decadencia en el siglo de las luces (que por influencia del canto teatral prefirió la forma más evolucionada de la cantata o del aria), el lied volvió a florecer en el siglo XVIII, gracias a compositores como Johann Friedrich Reichardt y Karl Friedrich Zelter, ambos colaboradores de Goethe, y Johann Rudolf Zumsteeg, que ejerció una notable influencia sobre Schubert. El lied es generalmente para una sola voz que, acompañada del piano, interpreta musicalmente un texto poético que alcanza altísimos niveles con Schubert, que lo convierte en la expresión más profunda del alma musical romántica. Después de Schubert escribieron lieder Brahms, Mendelssohn, Hugo Wolf.

El lied, la voz y el clarinete

Como hemos explicado anteriormente, el lied consiste en una obra para voz y piano, pero mi trabajo al basarse en la semejanza de la voz con el sonido del clarinete, vamos a ver las similitudes entre la voz humana y el clarinete.

Para empezar, vamos a definir qué es la voz. La voz es un sonido que, producido por la laringe y amplificado por las estructuras de la resonancia, nos permite la comunicación oral, y alcanza en el canto su máxima expresión y belleza.

El aparato fonador se compone básicamente de tres partes: un fuelle, que le suministra aire (los pulmones); un vibrador, que proporciona la frecuencia fundamental o primer sonido (la laringe), y las cavidades de resonancia (espacios vacíos de la vía respiratoria), que son las encargadas de modificar el sonido.

Si observamos estos tres elementos, veremos que la voz se comporta como un instrumento de viento. Tiene aire circulante, tiene un vibrador y un tubo para amplificar.

Vamos a comparar por ello la voz con el clarinete. El primer elemento es alguien que sopla, que proporciona el aire (en la voz, esta función la hacen los pulmones). El segundo elemento es un vibrador, que en el clarinete es la caña que se encuentra en la boquilla (en la voz, esta función la realizan las cuerdas vocales situadas dentro de la laringe), y, finalmente, el tubo que modifica y amplifica el sonido (en la voz, las cavidades de resonancia). Müller ya comparó en 1831 las cuerdas vocales con los instrumentos de viento y además encontró similitud entre ellos y el clarinete.

El lied de Brahms

Antes de que el romanticismo tardío reflejara en la música los estados de ánimo contenidos en un poema, Brahms, volviendo a la simplicidad arcaica de la forma e inspirándose en las canciones populares, había asignado al lied con acompañamiento de piano, claridad y contornos bien definidos que serían determinantes para numerosos compositores del siglo XX.

El opus 91, publicado en 1884, es un ejemplo de progresismo dentro de una aparente vuelta atrás. La antigua aria, con instrumento obligado, revive en las dos canciones, en las que la viola se une al acompañamiento de piano, introduciendo a un contrapunto. Los acordes interrumpidos de la viola sugieren en *Gestillte Sehnsucht*, el murmullo del viento, mientras que en *Geistliches Wiegenlied* dicho instrumento muestra la antigua técnica de cantus firmus al principio de la vieja nana alemana *Joseph, lieber Joseph mein*. Ninguna frase suena forzada o anticuada y, sin embargo, cada uno de los versos del lied respira el espíritu de un barroco interpretado de forma libre y romántica.

Brahms considera que la melodía y el bajo eran dos elementos decisivos. Para ser hermosa y vibrante, la melodía debe elevarse sobre el bajo, que no constituye sólo un fundamento armónico, sino que es, a su vez, un acompañante vivo y animado. Las partes extremas forman la esencia; las partes internas son siempre secundarias. Este principio básico de Brahms como compositor de lieder se manifiesta con suma claridad en las canciones de estilo popular.

A continuación, vamos a hacer un breve análisis de cada uno de los lieder que he incluido en mi repertorio.

5 Songs, Op.71: No.5. “Minnelied” (Canción de amor)

El texto alemán es de Ludwig Heinrich Christoph Hölty. Indica el tempo “Sehr innig, doch nicht zu langsam” (muy sentido, pero no demasiado lento). Tiene forma estrófica variada (AABA’), está en Do mayor, con un compás 3/4.

Texto en alemán	Traducción
Holder klingt der Vogelsang, Wenn die Engelreine,	Suena dulcemente los cantos de los pájaros, cuando el ángel puro

<p>Die mein Jünglingsherz bezwang Wandelt durch die Haine.</p> <p>Röter blühen Tal und Au, Grüner wird der Wasen, Wo die Finger meiner Frau Maienblumen lasen.</p> <p>Ohne sie ist alles tot, Welk sind Blüt' und Kräuter; Und kein Frühlingsabendrot Dünkt mir schön und heiter.</p> <p>Traute, minnigliche Frau, Wollest nimmer fliehen; Daß mein Herz, gleich dieser Au, Mög' in Wonne blühen!</p>	<p>que conquistó mi corazón deambula por la madera</p> <p>Florece los valles y prados, la hierba se vuelve verde donde los dedos de mi dama recoge pequeñas flores.</p> <p>Sin ella todo está muerto, Las flores e hierbas se marchitas y no hay puesta de sol de primavera</p> <p>Querida, mi amada, nunca deseas huir que mi corazón como este prado podría florecer de alegría!</p>
---	--

Minnelied				
Sección	A	B	A'	Coda
Lugar de inicio	Compás 1	Compás 25	Compás 36	Compás 47
N.º compases	25	11	12	7
Tonalidad	Do mayor	Sol mayor	Do mayor	Do mayor

5 Lieder, Op.106: No.5. “Ein Wanderer” (El viajero)

El texto en alemán es de Christian Reinhold. El tempo es “In langsam gehender Bewegung” (lento, pero con emoción). Está en Re menor, en un compás de 4/8. Tiene estrofa en forma ternaria. La obra original para voz y piano está en Fa menor y su compás es de 2/4.

Texto en alemán	Traducción
<p>Hier, wo sich die Straßen scheiden, Wo nun gehn die Wege hin? Meiner ist der Weg der Leiden, Des ich immer sicher bin.</p> <p>Wandrer, die des Weges gehen,</p>	<p>Aquí, donde las carreteras divergen, ¿A dónde van ahora los caminos? El mío es el camino de las penas, de eso estoy siempre seguro.</p> <p>Viajero, que toma este camino</p>

<p>Fragen freundlich: Wo hinaus? Keiner wird mich doch verstehen, Sag' ich ihm, wo ich zu Haus.</p> <p>Reiche Erde, arme Erde, Hast du keinen Raum für mich? Wo ich einst begraben werde, An der Stelle lieb' ich dich.</p>	<p>pregunta con amabilidad: ¿a dónde vas? Nadie me entenderá si le digo dónde vivo.</p> <p>Tierra rica, pobre tierra, ¿No tienes espacio para mí? Donde algún día seré sepultado, ese es el lugar que amaré.</p>
---	--

Ein Wanderer			
Sección	A	A'	A'''
Lugar de inicio	Compás 1	Compás 13	Compás 26
N.º compases	12	13	15
Tonalidad	Re menor	Si b mayor - Re menor	Re menor

5 Lieder, Op.47: No.3. “Sonntag” (Domingo)

El texto alemán es de Johann Ludwig Uhland. El tempo es “Nicht zu langsam” (no demasiado lento). La estrofa tiene forma simple. Está en Sol mayor y su compás es de 3/4. La obra original para voz y piano está en Fa mayor.

Texto en alemán	Traducción
<p>So hab' ich doch die ganze Woche Mein feines Liebchen nicht geseh'n, Ich sah es an einem Sonntag Wohl vor der Türe steh'n: Das tausendschöne Jungfräulein, Das tausendschöne Herzelein, Wollte Gott, wollte Gott, ich wär' heute bei ihr!</p> <p>So will mir doch die ganze Woche Das Lachen nicht vergeh'n, Ich sah es an einem Sonntag Wohl in die Kirche geh'n: Das tausendschöne Jungfräulein, Das tausendschöne Herzelein, Wollte Gott, wollte Gott, ich wär' heute bei ihr!</p>	<p>En toda esta semana a mi bella amada no he visto, la vi un domingo ante su puerta.</p> <p>Es la muchacha mil veces bella, su corazoncito mil veces bello, quiera Dios, quiera Dios que hoy pueda junto a ella estar.</p> <p>Así en toda la semana su sonrisa no se borrará, la vi un domingo cuando iba a la iglesia.</p> <p>Es la muchacha mil veces bella, su corazoncito mil veces bello, quiera Dios, quiera Dios que hoy pueda junto a ella estar.</p>

Sonntag		
Sección	A	B (estribillo)
Lugar de inicio	Compás 1	Compás 9
N.º compases	8	18
Tonalidad	Sol mayor	Sol mayor

6 Lieder, Op.86: No.3. “Nachtwandler” (El soñador)

El texto alemán es de Max Kalbeck. El tempo es “Langsam” (lentamente). La forma de la estrofa es AAB. Está en Mi b mayor y tiene compás de 3/4. La original para voz y piano está en Do mayor y la introducción y la parte A es repetida.

Texto en alemán	Traducción
<p>Störe nicht den leisen Schlummer Dess, den lind ein Traum umfangen! Laß ihm seinen süßen Kummer! Ihm sein schmerzliches Verlangen!</p>	<p>¡No turbes el plácido sueño, del que un hermoso ensueño tiene! ¡Dejadle su dulce pena, su doloroso anhelo!</p>
<p>Sorgen und Gefahren drohen, Aber keine wird ihm schrecken, Kommst du nicht, den Schlafesfrohen Durch ein hartes Wort zu wecken.</p>	<p>Temores y peligros lo amenazan, mas ninguno lo espanta, al feliz soñador no toques, ni a voces lo despiertes.</p>
<p>Still in seinen Traum versunken, Geht er über Abgrundtiefen, Wie vom Licht des Vollmonds trunken, Weh' den Lippen, die ihn riefen!</p>	<p>Tranquilo en su sueño sumergido, por profundos abismos viaja, cual ebrio de luz de Luna, ¡ay de los labios que lo llamen!</p>

Nachtwandler				
Sección	Introducción	A	B	Coda
Lugar de inicio	Compás 1	Compás 6	Compás 25	Compás 47
N.º compases	6	18	23	7
Tonalidad	Mi b mayor	Mi b mayor	Mi b mayor	Mi b mayor

7 Lieder, Op.95: No.6. “Mädchenlied” (Pequeña canción)

El texto alemán es de Paul Heyse. El tempo es “Behaglich” (cómodamente). Está en Fa mayor y su compás es de 3/4.

Texto en alemán	Traducción
<p>Das Ufer ist so morgenstill, Noch kaum ein Fischlein springen will. Am Bänkchen schon, in Rohr und Ried, Ein Wäschermägdlein emsig kniet.</p> <p>O Jugendblut, kaum fünfzehn Jahr, Verschlafen noch ihr Augenpaar, Das Röckchen dürftig, hochgeschürzt, Mit Singen sie die Zeit sich kürzt.</p> <p>"Am jüngsten Tag ich aufersteh' Und gleich nach meinem Liebsten seh', und wenn ich ihn nicht finden kann, leg' wieder mich zum Schlafen dann.</p> <p>"O Herzeleid, du Ewigkeit! Selbender nur ist Seligkeit! Und kommt mein Liebster nicht hinein, mag nicht im Paradiese sein!"</p>	<p>La costa está tan silenciosa esta mañana, apenas un pequeño pez quiere saltar. En el pequeño banco, entre juncos y juncos, una doncella está arrodillada.</p> <p>Oh sangre joven, apenas quince años, tus ojos todavía tienen sueño, tu pequeño vestido raído, con canto pasas el tiempo.</p> <p>En el Día del Juicio, resucitaré nuevamente, e inmediatamente buscaré a mi amor; y si no puedo encontrarlo, me acostaré de nuevo y dormiré.</p> <p>¡Dolor de corazón, tu eternidad! ¡Solo con otro viene la felicidad! Y si mi amada no llega ¡entonces no deseo estar en el paraíso!</p>

Mädchenlied		
Sección	A	A'
Lugar de inicio	Compás 1	Compás 16
N.º compases	15	17
Tonalidad	Fa mayor	Fa mayor

6 Lieder, Op.86: No.2. “Feldeinsamkeit” (Soledad campestre)

El texto alemán es de Hermann Allmers. El tempo es “Langsam” (lentamente). Está en Fa mayor y tiene compás de 4/4. Al inicio de cada una de sus partes, en el bajo aparece una pedal de tónica durante unos 6 compases.

Texto en alemán	Traducción
<p>Ich ruhe still im hohen grünen Gras Und sende lange meinen Blick nach oben, Von Grillen rings umschwirrt ohn Unterlaß, Von Himmelsbläue wundersam umwoben.</p> <p>Die schönen weißen Wolken ziehn dahin Durchs tiefe Blau, wie schöne stille Träume; Mir ist, als ob ich längst gestorben bin Und ziehe selig mit durch ew'ge Räume.</p>	<p>Descanso tranquilo en la alta hierba verde y lanzo la mirada a lo lejos, hacia lo alto, rodeado por los grillos que chirrían sin cesar, y envuelto por la azulada bóveda.</p> <p>Las bellas nubes blancas por el profundo azul van como hermosos y apacibles sueños; es como si desde hace tiempo hubiera muerto y me moviera feliz por los eternos espacios</p>

Feldeinsamkeit		
Sección	A	A'
Lugar de inicio	Compás 1	Compás 17
N.º compases	16	19
Tonalidad	La b mayor	La b mayor – Mi b menor - La b mayor

5 Songs, Op.72: No.1. “Alte Liebe” (Antiguo amor)

El texto alemán es de Karl Candidus. El tempo es “Bewegt, doch nicht zu sehr” (con emoción, pero no demasiado animado). Está en La menor y su compás es de 6/4. La obra original para voz y piano está en Sol menor.

Texto en alemán	Traducción
<p>Es kehrt die dunkle Schwalbe Aus fernem Land zurück, Die frommen Störche kehren Und bringen neues Glück.</p> <p>An diesem Frühlingmorgen, So trüb' verhängt und warm, Ist mir, als fänd' ich wieder Den alten Liebesharm.</p> <p>Es ist als ob mich leise Wer auf die Schulter schlug, Als ob ich säuseln hörte, Wie einer Taube Flug.</p>	<p>Tornan las negras golondrinas de lejanas tierras, las piadosas cigüeñas vuelven y traen nueva dicha.</p> <p>En esta mañana primaveral, brumosa, cálida y pesada, creo sentir de nuevo la antigua herida del amor.</p> <p>Parece como si alguien suavemente golpeará en mi hombro, como si oyera susurrar, como un vuelo de paloma.</p>

<p>Es klopft an meine Türe, Und ist doch niemand draus; Ich atme Jasmindüfte, Und habe keinen Strauß.</p> <p>Es ruft mir aus der Ferne, Ein Auge sieht mich an, Ein alter Traum erfaßt mich Und führt mich seine Bahn</p>	<p>Golpean a mi puerta, mas no hay nadie fuera; huele a jazmines, pero no tengo ninguno.</p> <p>Me llaman desde lejos, unos ojos me miran, un antiguo sueño me agarra y me lleva por su senda.</p>
---	--

Alte Liebe				
Sección	A	B	C	Coda
Lugar de inicio	Compás 1	Compás 24	Compás 45	Compás 55
N.º compases	23	22	9	5
Tonalidad	La menor – Fa mayor	La menor – Re menor- La menor – Re mayor	La menor	La menor

5 Lieder, Op.94: No.4. “Sapphische Ode” (Oda sáfica)

El texto alemán es de Hans Schmidt. El tempo es “Ziemlich langsam” (bastante lento).
Está en Fa mayor y su compás es de 4/4.

Texto en alemán	Traducción
<p>Rosen brach ich nachts mir am dunklen Hage; süßer hauchten Duft sie als je am Tage; doch verstreuten reich die bewegten Äste Tau, der mich näßte.</p> <p>Auch der Küsse Duft mich wie nie berückte, die ich nachts vom Strauch deiner Lippen pflückte: doch auch dir, bewegt im Gemüt gleich jenen, tauten die Tränen.</p>	<p>Rosas corté por la noche en el oscuro jardín; más dulces que nunca exhalaban de día su aroma; pero las ramas, agitadas, generosas esparcieron rocío, mojándome.</p> <p>También me embelesó el aroma de los besos que por la noche cogí del ramo de tus labios; pero también a tí, agitado el ánimo igual que ellas, te rociaron las lágrimas.</p>

Sapphische Ode		
Sección	A	A'
Lugar de inicio	Compás 1	Compás 14
N.º compases	13	17
Tonalidad	Fa mayor – Fa menor – Fa mayor	Fa mayor – Fa menor – Fa mayor

7 Lieder, Op.48: No.1. “Der Gang zum Liebchen” (La forma de amar)

El texto alemán es de Josef Wenzig. El tempo es “Con grazia”. Está en Sol menor y su compás es de $\frac{3}{4}$.

Texto en alemán	Traducción
<p>Es glänzt der Mond nieder, Ich sollte doch wieder Zu meinem Liebchen, Wie mag es ihr geh'n?</p> <p>Ach weh', sie verzaget Und klaget, und klaget, Daß sie mich nimmer Im Leben wird seh'n!</p> <p>Es ging der Mond unter, Ich eilte doch munter, Und eilte daß keiner Mein Liebchen entführt.</p> <p>Ihr Täubchen, o girret, Ihr Lüftchen, o schwirret, Daß keiner mein Liebchen, Mein Liebchen entführt!</p>	<p>La luna brilla hacia abajo, debería una vez más ir hacia mi amada ¿Dónde estará?</p> <p>Por desgracia, está abatida y lamenta y lamenta que nunca la verá otra vez en su vida.</p> <p>La luna se hunde, me apresuro enérgicamente apresurándose para que nadie me robe mi amor.</p> <p>¡Oh, palomas! ¡Oh, tu brisa! Para que nadie me robe mi amor.</p>

Der Gang zum Liebchen		
Sección	A	A'
Lugar de inicio	Compás 1	Compás 28
N.º compases	28	30
Tonalidad	Sol menor	Sol menor

9 Songs, Op.69: No.4. “Des Liebsten Schwur” (El juramento de mi amado)

El texto alemán es de Josef Wenzig. El tempo es “Sehr belebt” (vivo). Tiene una estrofa simple con un final variado. Está en Sol mayor y tiene compás de 3/4. La obra original para voz y piano está en Fa mayor.

Texto en alemán	Traducción
<p>Ei, schmolte mein Vater nicht wach und im Schlaf, So sagt' ich ihm, wen ich im Gärtlein traf. Und schmolle nur, Vater, und schmolle nur fort, Ich traf den Geliebten im Gärtlein dort.</p>	<p>Oh, si mi padre no se enojara tanto despierto como en sueño, le diría a quién conocí en el pequeño jardín. Pero sigue enfurruñado, padre, enfurruñado; conocí a mi amada en ese pequeño jardín allí.</p>
<p>Ei, zankte mein Vater nicht wieder sich ab, So sagt' ich ihm, was der Geliebte mir gab. Und zanke nur, Vater, mein Väterchen du, Er gab mir ein Küßchen und eines dazu.</p>	<p>Oh, si mi padre no fuera tan combativo, le diría lo que mi amado me dio. Pero sigue siendo combativo, padre, mi querido padre, Él me dio un pequeño beso y otro más.</p>
<p>Ei, klänge dem Vater nicht staunend das Ohr, So sagt' ich ihm, was der Geliebte mir schwor. Und staune nur, Vater, und staune noch mehr, Du gibst mir doch einmal mit Freuden noch her.</p>	<p>Oh, si no sonara tan asombroso para los oídos de mi padre, le diría lo que mi amado juró. Pero estate atónito, padre, y asómbrate de nuevo: sin embargo, me lo darás un día con alegría.</p>
<p>Mir schwor der Geliebte so fest und gewiß, Bevor er aus meiner Umarmung sich riß: Ich hätte am längsten zu Hause gesäumt, Bis lustig im Felde die Weizensaat keimt.</p>	<p>Mi amado me juró con tanta firmeza y sin duda antes de irse de mis brazos: Me quedaría en casa solo hasta que las semillas de trigo crezcan en los campos.</p>

Des liebsten Schwur				
Sección	Introducción	A	Intro + A'	Intro + A''
Lugar de inicio	Compás 1	Compás 8	Compás 30	Compás 60
N.º compases	8	22	8 + 22	8 + 14
Tonalidad	Sol mayor	Sol mayor	Sol mayor	Sol mayor



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

Departamento: Instrumentos de viento madera

Especialidad e Itinerario: Clarinete - Interpretación

Curso: 2017-2018

Trabajo Fin de Estudios

Memoria

**LA INFLUENCIA DE LA VOZ
EN LAS OBRAS PARA CLARINETE DE
LA SEGUNDA MITAD DEL S. XIX**

MODALIDAD: TEÓRICO-PRÁCTICO

TEÓRICO

Autor: Elena Ruiz Parejo

Tutor: Cristina Strike

Córdoba

Junio 2018

Resumen

En el siguiente trabajo me he basado en obras que han tenido cierta relación con la voz, viendo de este modo la semejanza que existe entre ésta y el clarinete en música.

En primer lugar, hemos planteado los diferentes sistemas de mecanismo del clarinete a partir de la segunda mitad del siglo XIX (Sistema francés, alemán y Albert) y también hemos conocido la situación de los clarinetistas y constructores más importantes de esta época. Luego, hemos ido analizando la vida de cada compositor de cada una de las obras que he incluido en mi repertorio de este trabajo (Robert Schumann, Ernest Cavallini y Johannes Brahms), así como otros aspectos importantes de cada una de ellas y su análisis musical para así poder entenderlas y conseguir una mejor y más precisa interpretación de estas.

Índice

1. Justificación.....	1
2. Objetivos.....	3
3. Desarrollo.....	4
4. Metodología.....	8
5. Fuentes consultadas	11
6. Estimación de medios materiales para la realización.....	17
7. Valoración crítica.....	18
8. Conclusiones.....	19
9. Bibliografía citada.....	20

1. Justificación

A lo largo de la historia, el timbre y las cualidades del clarinete han sido constantemente comparados con los de la voz humana. El presente trabajo de investigación centrará su estudio en buscar las características evidentes y la relación directa de ambos instrumentos.

Para ello investigaremos sobre la historia del clarinete, estudiando la evolución de su mecanismo e indagando sobre el papel que desempeñaron los diferentes clarinetistas y constructores en la segunda mitad del siglo XIX.

Tomaremos también como base de estudio obras en las que el clarinete puede desplegar su cualidad de imitación de la voz humana, sin olvidarnos del lied alemán de la segunda mitad del siglo XIX.

El lied, desarrollado por compositores como Brahms, Schubert y Schumann, brindaba a la voz la oportunidad de fusionarse con instrumentos como el piano, y a veces también con el clarinete, para formar una fusión de texto y música. Por ello, no he dudado en incluir en mi repertorio una selección de lieder de Johannes Brahms para poder demostrar al interpretarlos que el clarinete tiene las mismas cualidades que la voz humana y que es igual de capaz de expresar y emocionar al oyente.

También la inclusión de la obra *Adagio e tarantella* de Ernest Cavallini, supone otro ejemplo de como el clarinete tiene la capacidad mediante el virtuosismo en este caso, de desplegar su faceta más expresiva al igual que la voz.

Por último, las *3 Romanzas* op. 94 y las *Fantasías* op. 73 de Robert Schumann, suponen un ejemplo de como el compositor fue capaz de crear estas obras en las que el clarinete despliega su mayor capacidad melódica en ellas.

El mayor motivo por el que escojo este tema en mi proyecto es porque cuando comencé mis estudios musicales me decanté por el clarinete por su sonido delicado y dulce. Creo que es uno de los pocos instrumentos que existen capaces de transmitir

sentimientos con una calidez tan especial. Además, considero que tiene grandes cualidades para imitar a la voz humana y me resulta muy interesante investigar sobre esto.

2. Objetivos

- Realizar un recorrido histórico del clarinete durante la segunda mitad del siglo XIX.
- Conocer a los solistas clarinetistas y compositores de obras para clarinete más importantes de la época.
- Entender la importancia del clarinete en las obras musicales de esta época.
- Interpretar un repertorio enfocado en el clarinete melódico.
- Entender el clarinete como instrumento melódico, capaz de imitar a la voz humana en sus interpretaciones.

3. Desarrollo

En este apartado vamos a explicar de qué manera he realizado mi trabajo fin de estudios.

El proyecto lo he dividido en tres epígrafes los cuales son: introducción, la evolución del clarinete en la época y, por último, el repertorio seleccionado por mí y organizado en los diferentes compositores, Schumann, Cavallini y Brahms.

En la introducción, comienzo haciendo una definición de la voz y un breve resumen de la evolución de la voz a lo largo de la historia hasta el siglo XIX. Luego paso a explicar como los instrumentistas han intentado imitar la voz a lo largo de la historia. Finalmente, me centro en cómo el clarinete guarda cierto parecido con la voz y cómo a través de la historia los clarinetistas también han intentado imitar a la voz humana a través de él.

En el segundo epígrafe, he decidido incluir un estudio sobre la evolución del clarinete en la segunda mitad del siglo XIX a través de los diferentes mecanismos que el clarinete tuvo. Antes de comenzar por la explicación de los diferentes mecanismos, hago una breve introducción comentando cómo el clarinete fue ganando popularidad gracias a la mayor eficiencia y rapidez de su producción, lo que conllevó a desarrollarse también los diferentes mecanismos en él.

El primer mecanismo que se explica en mi proyecto es el sistema francés, en el que aparecen figuras importantes como Louis-Auguste Buffet y Hyacinthe Eleonore Klosé, los cuales mejoraron y añadieron algunas mejoras al clarinete de Iwan Müller creado en 1812 (clarinete omnitónico, cuyas características explico en mi proyecto), y que junto a Teobaldo Boehm crearon este sistema francés. Por supuesto se incluye las innovaciones que hicieron Buffet y Klosé de este modelo de Iwan Müller, como la adaptación de los anillos de la flauta al clarinete haciendo que facilitara la digitación en todas las tonalidades, la creación de dobles llaves disponibles para una misma nota logrando la eliminación de los rodillos de Lefèvre, una mejora de la ventilación y un intento por relacionar cada digitación con la longitud del tubo.

También hablo sobre el método de clarinete utilizado para este sistema, el método Klosé (*El Méthode pour server a l'enseignement de la clarinete à anneaux mobiles et de celle à treinze clefs*), el cual es la enseñanza más duradera para la técnica del clarinete

que se ha probado. Presenta abundantes estudios y ejercicios prácticos, incluyendo además consejos y nuevas digitaciones y trinos.

Además, incluyo la figura del clarinetista español Manuel Gómez, quien usó el modelo de este sistema y se encargó de establecerlo en Inglaterra.

Finalmente, explico el papel del conocido clarinetista Cyrille Rose, alumno de Klosé, como instrumentista y ayudante en la fábrica de Buffet Crampon al experimentar algunos aspectos del clarinete.

Con el sistema alemán, explicamos primeramente el modelo antecesor de éste, el sistema Baermann creado por Georg Ottensteiner y Carl Baermann. Este sistema Baermann constaba de un mecanismo de 4 anillos y 17 llaves. Posteriormente narramos la figura de Oskar Oehler, el cual creó este mecanismo alemán a través de unas mejoras al sistema Baermann: la creación de 29 agujeros mejorando la afinación, la ventilación y la resonancia, la asignación de una forma más cónica del tubo con el fin de mejorar su acústica y, por último, el uso de una boquilla más larga con una tabla más plana y su interior más estrecha.

Además, explicamos la aparición del método Baermann (para competir con el método francés) y su promotor, que fue el conocido clarinetista Richard Mühlfeld. Este método pretende sobre todo la mejora en la producción de sonido y en la articulación. Otra figura importante que aparece en este punto es el clarinetista alemán Richard Mühlfeld, el cual usó el sistema Baermann.

El sistema Albert incluye el estudio de su creador, Eugène Albert y dos clarinetistas que usaron este sistema, George Clinton (que a partir de este sistema creó un modelo nuevo de clarinete, modelo Clinton) y Henry Lazarus. Éste último publicó un método para el sistema Boehm y el sistema Albert, sugiriendo el aprendizaje con la ayuda de un profesor aparte del seguimiento de un método para que no fuera aburrida y difícil. Además, hago referencia al método Romero de Antonio Romero y Andia, el cual fue creado para los modelos del sistema Müller y Boehm.

En el último epígrafe del trabajo, basado en el repertorio seleccionado para clarinete y sus características sonoras, he ido desarrollando cada uno de los compositores que he escogido. Para cada uno de ellos, he realizado una breve biografía y un estudio de las características e historia de cada una de las obras que he incluido en mi repertorio.

Conocer la vida, educación y entorno socio-económico y político de cada uno de los compositores que he escogido ha sido muy importante para poder entender sus obras y ver como repercuten en ellas. De esta manera podremos hacer una interpretación acorde a la que el compositor quiso conseguir al componerlas.

En el caso de Robert Schumann, incluimos su biografía y un estudio histórico y musical de las *Piezas Fantásticas para clarinete y piano*, op. 73 y las *Tres Romanzas para oboe, violín o clarinete*, op. 94. Es importante saber que en la época en la que compuso ambas obras (1849), su estado emocional era más bien bajo ya que por problemas de salud tuvo que abandonar varios puestos de trabajo.

Con Ernesto Cavallini y su obra *Adagio et tarantella*, fue conveniente además de realizar una biografía del compositor y analizar musicalmente esta obra, indagar en la historia de la tarantela para así entender mejor de dónde procede y poder interpretarla de una mejor forma. Esta parte del proyecto no pensaba incluirla en un principio, pero decidí añadirla porque al buscar información sobre la obra encontré numerosos artículos en los que explicaban el origen de la tarantela y me resultó muy interesante. Resulta importante para una buena interpretación de esta obra el saber que la tarantela procede de una danza folclórica del sur de Italia, cuyo origen viene de una creencia popular de la Edad Media en la que un campesino que fuera mordido por una tarántula debía de entrar en trance realizando una especie de espasmos para sanar.

Finalmente, con Johannes Brahms, realizamos una biografía y estudiamos la forma lied, una de las formas más desarrolladas en este compositor y la cual he incluido en mi repertorio por el importante papel que tiene la voz en ella.

Después, estudiamos la relación existente entre voz y clarinete, tema de vital importancia en mi proyecto. Los elementos que se utilizan en la producción de la voz son muy similares a los que se usan en el clarinete, un primer elemento formado por los pulmones, un vibrador (caña) y las cavidades de resonancia (tubo). Finalmente, hacemos un análisis musical de una selección de sus lieder que he incluido en mi repertorio, parte muy importante para una buena interpretación de cada una de ellas: estructura formal, traducción del texto, etc.

Con respecto al estudio e interpretación de las obras escogidas en mi repertorio, abordé su dificultad primero haciendo un análisis musical de cada una de ellas. Una vez hecho esto, pasé a su estudio ya conociendo su forma y su estructura, lo que hizo más

fácil entenderla globalmente. Mención especial a los lieder de Brahms, ya que su estudio musical y de su texto fue un paso muy importante para poder llegar a una interpretación correcta de cada uno de sus lieder.

Para el estudio de las obras también he tenido en cuenta las numerosas grabaciones que se han realizado de ellas, sobre todo en la selección de los lieder. Se podría decir que la mayoría de las versiones que he escuchado me han ayudado en mayor o menos medida, pero siempre teniendo en cuenta intérpretes con una técnica ejemplar, como Sabine Meyer, Martin Fröst o Walter Boeykens.

4. Metodología

Tuve muy claro desde el principio que quería enfocar mi trabajo fin de estudios con el clarinete como instrumento puramente melódico y también con obras que fueran del periodo romántico, ya que se trata de mi uno de mis estilos favoritos. Con la ayuda de mi tutora, doña Cristina Strike, y a base de indagar por internet y libros durante un cierto tiempo, pude llegar hasta el tema principal de mi proyecto: la influencia de la voz en las obras para clarinete en la segunda mitad del siglo XIX.

Una vez que tuve claro el tema de mi trabajo fin de estudios, vi la necesidad de organizarme y estudiar qué puntos quería incluir en el proyecto, ya que debía ceñirme a algo ya planteado para luego ir pudiendo recopilar información e ir redactando más adelante. Así que, de nuevo con la ayuda de mi tutora, realicé un primer esquema organizando los apartados que vi útiles y necesarios en mi trabajo fin de estudios. Este esquema fue modificándose a lo largo de todo el tiempo que he ido buscando información y redactando, ya que a medida que iba indagando sobre el tema, iba cambiando de opinión en algunos epígrafes o simplemente veía interesante eliminar, transformar o añadir algún apartado más por haber encontrado información peculiar que pudiera enriquecer mi proyecto.

Después de tener un esquema inicial, lo siguiente fue hacer varios epígrafes de este documento, en concreto la justificación y los objetivos. Al hacer estos apartados me ayudó a tener aún más claro en qué debía ceñirme para la búsqueda de información que más adelante tendría que hacer.

Al comienzo de la búsqueda de datos, hice una recopilación de bibliografía que podía serme útil. Alguna pude encontrarla en internet y otra tuve que obtenerla a través de libros. El problema surgió cuando muchos de ellos no estaban disponibles en castellano, con lo que gran parte tuve que ir traduciendo para poder recopilar información e incluirla en mi proyecto.

La mayoría de la información recopilada estaba en inglés, procedente de *The Clarinet* de E. Hoepfich, *Notes for clarinetists* de Albert. R. Rice y *More clarinet virtuosos of the past* de Pamela Watson. Estos libros me llevaron un tiempo considerable para traducirlos, decidir qué cosas incluir en mi proyecto y finalmente darle la forma adecuada para que encajara con la temática.

Además de traducir textos en inglés, tuve que traducir también el idioma alemán con los textos de los lieder incluidos en mi selección de lieder de Brahms. Consideraba importante el entender de qué trataba cada uno de los lieder para luego poder interpretarlos de una mejor forma. Algunos lieder si pude encontrarlos con su texto traducido al castellano, pero otros no, lo que hizo ponerme en contacto con un amigo que me ayudara a traducirlos de manera correcta.

Para la elección del repertorio a interpretar, he tenido la gran ayuda de mi profesor de clarinete, don Francisco José González Sánchez. Al tener como tema la influencia de la voz en las obras para clarinete en la segunda mitad del s. XIX, tenía claro que tenía que incluir algún lied, ya que es la obra por excelencia para voz.

El problema me surgió al no encontrar ningún lied original para clarinete y piano, ya que todas eran para voz y piano o para clarinete, voz y piano. Me hubiera gustado haber podido incluir por ejemplo el conocido lied *El pastor en la roca* de Franz Schubert, pero por motivos de búsqueda de cantantes ha sido imposible. Con lo cual, me dediqué a buscar algún arreglo que estuviera pensado para clarinete y piano. Tras una intensa búsqueda, di con una selección de lieder muy interesante del compositor Johannes Brahms, arreglado por el compositor alemán Max Laurischkus. Me surgió aquí la duda de si el arreglo tendría la calidad adecuada para este proyecto, con lo que acudí de nuevo a mi profesor de clarinete para enseñársela. Una vez que pudo estudiarla, me aceptó la obra y como conclusión la añadí en mi repertorio.

Tampoco quise olvidar una obra que encajaba muy bien en mi proyecto y la cual le tengo mucho cariño ya que la empecé a estudiar para el acceso al conservatorio de grado profesional de música. Desgraciadamente, por falta de tiempo no pude montarla de manera adecuada para el acceso, con lo que me quedé con las ganas de interpretarla en el examen. Se trata de la obra *Adagio y tarantela* de Cavallini. Al ser una obra con características muy operísticas, resulta muy adecuada a mi repertorio ya que el clarinete hace un papel muy importante en ella. Destaca en ella el virtuosismo del instrumentista, al igual que una voz soprano lo haría en cualquier ópera para demostrar sus grandes cualidades vocales. Sobre este tema del virtuosismo, quise añadir un apartado en mi proyecto, pero por falta de información desgraciadamente no pude añadirlo.

Indagando sobre esta obra, pude encontrar información muy interesante sobre el origen de la tarantela, danza folclórica italiana originaria del sur de Italia. Decidí incluir

un apartado en el que pudiera explicar esto porque me resultó importante el hecho de conocer el origen de esta parte de la obra, ya que me ayudaría a interpretarla de una forma más acorde a lo que el compositor escribió.

5. Fuentes consultadas

Las fuentes consultadas para la elaboración de este proyecto las he dividido en bibliografía, música impresa, discografía y webgrafía.

5.1. Bibliografía

- Libreto del cd: *The Bel Canto* Clarinetista. A través de este libreto saqué información sobre figuras importantes que narran la relación que ellos aprecian entre la voz y el clarinete.
- Hoeplich, E. (2008): *The Clarinet*. Yale Books. New Haven y Londres. Este libro me fue muy útil ya que pude conseguir muchísima información sobre los sistemas del clarinete, así como información sobre diversos métodos y clarinetistas importantes de la época.
- Rice, Albert R. (2017): *Notes for clarinetists: a guide to the repertoire*. Oxford University Press. Nueva York. Gracias a este genial libro pude obtener información sobre Robert Schumann y sus obras que incluyo en mi repertorio.
- Weston, P.: *More clarinet virtuosi of the past*. Aquí pude conseguir datos sobre la biografía de Ernest Cavallini.
- Burgess, G. y Haynes, B. (2004): *The oboe*. Yale Musical Instrument Series. Yale Books. New Haven y Londres. A través de este libro pude obtener información sobre las *Tres Romanzas* de Robert Schumann, op. 94.
- Miller Murray, L. (2015): *Chamber music. An Extensive Guide for Listeners*. Rowman. Lanham. Gracias a este libro pude indagar sobre las *Tres Romanzas* de Robert Schumann, op. 94.

- Hoogen, E. (2002): *El ABC de la música clásica*. Taurus. Frankfurt. Con este diccionario pude obtener información breve sobre términos usados en mi proyecto.
- Mondadori, A. (1978): *La grande musica*. Editorial Prensa Española S.L. Madrid. Uno de los tomos de esta enciclopedia me fue muy útil ya que narra detenidamente la vida de Robert Schumann, así como información sobre algunas de sus obras más importantes.
- Tulon Arfelis, C. (2005): *Cantar y hablar*. Editorial Paidotribo. En este libro pude encontrar información muy interesante sobre la voz y poder relacionarla con el funcionamiento del clarinete.
- Fernández Vicedo, F. J. (2010): *El clarinete en España*. Universidad de Granada. Con esta tesis pude investigar sobre los mecanismos en el clarinete.
- Muñoz Martínez, M. (2015): *Los ciclos españoles de Robert Schumann: Spanisches Liederspiel, opus 74 y Spanisches Liebeslieder, opus 138*. Universidad de Valencia. En esta tesis pude encontrar información sobre la vida de Robert Schumann.
- Veintimilla Bonet, A. (2002): *El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815 – 1886)*. Universidad de Oviedo. Con esta tesis pude indagar sobre el sistema Romero.
- Lawson, C. (1998): *Brahms, Clarinet Quintet*. Cambridge University Press. A través de este libro pude sacar información sobre la vida de Brahms.
- Pastor García, V. M. (2005): *Estudio y análisis sobre la acústica y organología del clarinete y su optimización*. Universidad Politécnica de Valencia. A través de esta interesantísima tesis conseguí información sobre la sonoridad del clarinete.

- Brodbeck, D. (1998): Brahms Studies. University of Nebraska Press. Aquí pude conseguir información sobre los lieder de Brahms.

5.2. Música impresa

Schumann, R. (1849). *Fantasy pieces op. 73 & 3 romances op.94*. MMO Music Group, INC., Nueva York.

Cavallini, E. *Adagio e tarantella per clarinetto e pianoforte*. Universal Publishingn Ricordi S.r.l. Milán.

Brahms, J. *Zehn Leichte Stücke Nach Liedern von Johannes Brahms für klarinette und klavier von Maxx Laurischkus*. N.Simrock G.m.b.H. Berlin, Alemania.

5.3. Discografía

Sabine Meyer & Trio Di Clarone & Kalle Randalu (2006), *Schumann – Bruch* [CD], Alemania: Avi-Music.

Elgar Sommer & Lorenz Hurtmann (2015), *Schumann, Three Fantasy Pieces for Clarinet and Piano Op. 73* [CD], Essential Media Mod

Martin Fröst & Roland Pöntinen (2003), *Schumann – Works for Clarinet & Piano* [CD], Finlandia: BIS.

Walter Boeykens & Jan Gruithuyzen (2005), *Clarinet Masterclass, volumen 1* [CD], Estados Unidos: Etcetera.

Sergio Bosi & Riccardo Bartoli (2014), *Ernesto Cavallini: Virtuoso clarinet music* [CD], Italia: Bongiovanni

Helmut Deutsch & Andreas Schmidt & Juliane Banse (2002), *Lieder, Complete edition Vol. 1* [CD], Alemania: CPO.

Helmut Deutsch & Andreas Schmidt & Juliane Banse (2002), *Lieder, Complete edition Vol. 6* [CD], Alemania: CPO.

Helmut Deutsch & Andreas Schmidt & Juliane Banse (2002), *Lieder, Complete edition Vol. 3* [CD], Alemania: CPO

Helmut Deutsch & Andreas Schmidt & Juliane Banse (2002), *Lieder, Complete edition Vol. 2* [CD], Alemania: CPO

Helmut Deutsch & Andreas Schmidt & Juliane Banse (2002), *Lieder, Complete edition Vol. 5* [CD], Alemania: CPO

Simon Bode & Graham Johnson (2009), *The Songs of Johannes Brahms* [CD], Reino Unido: Hyperion

Mihoko Fujimura & Wolfram Rieger (2013), *Lieder II* [CD], Reino Unido: Fontec

Dietrich Fischer & Dieskau (1974), *Brahms Lieder* [CD], Alemania: Brilliant Classics

Andreas Schmidt & Juliane Banse (2002), *Lieder, Complete edition Vol. 10* [CD], Alemania: CPO

Andreas Frölich & Ramon Jaffe (1999), *Johannes Brahms*, [CD], VMS Musical Treasures

Bernarda Fink & Roger Vignoles (2007), *Johannes Brahms Lieder* [CD], Francia: Harmonia mundi s.a.

5.4. Webgrafía

<https://www.justforwinds.com/drei-romanzen-three-romances-op-94-for-clarinet-and-piano> (visto el día 14 de enero, a las 13:18h)

http://cardinalscholar.bsu.edu/bitstream/handle/handle/193213/W75_1988WrightMelani_eM.pdf?sequence=1 (visto el día 2 de febrero, a las 16:53h)

<http://gansossalvajes.com/2015/06/10/la-tarantella-la-danza-de-la-arana-o-como-sacudirse-el-veneno-bailando/> (visto el día 2 de febrero, a las 17:07h)

http://cardinalscholar.bsu.edu/bitstream/handle/handle/193213/W75_1988WrightMelani_eM.pdf?sequence=1 (visto el día 2 de febrero, a las 16:44h)

<https://www.conociendoitalia.com/la-tarantella-el-baile-tipico-de-italia/> (visto el día 2 de febrero, a las 17:53h)

<https://sobreleyendas.com/2008/07/06/el-origen-de-la-tarantela/> (visto el día 2 de febrero, a las 17:57h)

<http://gansossalvajes.com/2015/06/10/la-tarantella-la-danza-de-la-arana-o-como-sacudirse-el-veneno-bailando/>(vista el día 4 de febrero, a las 13:26h)

<http://www.kellydeanhansen.com/index.html> (vista el día 18 de febrero, a las 16: 46h)

<https://sites.google.com/site/elliedaleman/> (vista el día 18 de febrero, a las 18:30h)

<http://www.lieder.net/lieder/> (vista el día 25 de febrero, a las 01:24h)

http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=6505&id_libro=270 (vista el día 27 de febrero, a las 17:17h)

<http://classicmusica.blogspot.com.es/2009/08/carl-mari.html> (vista el día 4 de marzo, a las 18:09h)

https://www.ivoox.com/pezas-fantasia-op-73-para-clarinete-e-piano-audios-mp3_rf_2368391_1.html (vista el día 4 de marzo, a las 18:33h)

<http://90disonancias.com/2013/12/399/una-version-diferente-de-las-piezas-de-fantasia-op-73-de-r-schumann/> (vista el día 4 de marzo, a las 18: 35h)

<http://lagargantadelsimbionte.blogspot.com.es/2013/03/un-articulo-sobre-robert-schumann.html> (vista el día 7 de marzo, a las 11:13h)

<http://www.dw.com/es/schumann-tres-fantas%C3%ADas/a-16272382> (vista el día 7 de marzo, a las 12:03h)

<http://vericuetos-del-animo.blogspot.com.es/2010/07/r-schumann-fantasiestucke-para.html> (vista el día 7 de marzo, a las 13:40h)

<https://cristinasaez.wordpress.com/2008/12/22/el-dia-que-schuman-lloro/> (vista el 7 de marzo, a las 13:54h)

<https://histoclasica.blogspot.com.es/2014/05/Lied-Schubert-Schumann.html> (vista el día 7 de marzo a las 14:21h)

<http://classicmusica.blogspot.com/2009/08/car1-mari.html> (vista el día 15 de marzo a las 17:30h)

<http://www.kareol.es/canciones.htm> (vista el día 15 de marzo a las 18:40h)

6. Estimación de medios necesarios para la realización

Para la realización de este trabajo y su posterior presentación, ha sido necesaria los siguientes materiales:

- Clarinete en Sib.
- Pianista acompañante.
- Ordenador con conexión a internet y proyector para la exposición en Powerpoint.
- Libros, partituras, enciclopedias...

7. Valoración crítica

Nada más empezar este trabajo fin de estudios, tuve la necesidad de organizar las ideas que quería plasmar. Una vez que tuve claro la temática de mi proyecto, lo siguiente sería buscar información.

Quería recalcar aquí algo sobre la problemática de la búsqueda de información, y es que en este centro siempre he tenido problemas para acceder a la biblioteca debido a su horario. Con lo que tuve que basarme en información de internet y en algunos libros que mi tutora me fue aconsejando.

8. Conclusiones

Una vez terminado el estudio de las obras de cada compositor, podemos observar la calidad de las obras y el desarrollo musical que todos ellos tuvieron a lo largo de su vida.

A la hora de interpretar y analizar cada una de las obras, he tenido muy en cuenta el parecido del clarinete con la voz. Por ejemplo, para una buena interpretación de la selección de lieder de Brahms que he incluido, me he enfrascado de grabaciones de diferentes cantantes para estudiar cómo interpretan cada lied y poder hacer una semejanza con el clarinete.

Como conclusión, me gustaría comentar que a pesar de haber tenido problemas al inicio de realizar este trabajo por no haber sabido muy bien como plantearlo y durante su realización algún que otro retraso por el tema de la traducción de textos, he de decir que durante todo este proceso he disfrutado realizándolo. Esto ha sido posible porque la temática de mi proyecto siempre me ha parecido muy interesante.

9. Bibliografía citada

Libreto del cd: *The Bel Canto Clarinettist*.

Hoeplich, E. (2008): *The Clarinet*. Yale Books. New Haven y Londres.

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

Weston, P.: *More clarinet virtuosi of the past*.

Burgess, G. y Haynes, B. (2004): *The oboe*. Yale Musical Instrument Series. Yale Books. New Haven y Londres.

Miller Murray, L. (2015): *Chamber music. An Extensive Guide for Listeners*. Rowman. Lanham.

Hoogen, E. (2002): *El ABC de la música clásica*. Taurus. Frankfurt.

Mondadori, A. (1978): *La grande musica*. Editorial Prensa Española S.L. Madrid.

Tulon Arfelis, C. (2005): *Cantar y hablar*. Editorial Paidotribo.

Muñoz Martínez, M. (2015): *Los ciclos españoles de Robert Schumann: Spanisches Liederspiel, opus 74 y Spanisches Liebeslieder, opus 138*. Universidad de Valencia.

Pastor García, V. M. (2005): *Estudio y análisis sobre la acústica y organología del clarinete y su optimización*. Universidad Politécnica de Valencia.