

**UNIVERSIDAD DE PANAMÁ**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
**ESCUELA DE INSTRUMENTOS MUSICALES Y CANTO**

**RECITAL DE GRADO**

**INVESTIGACIÓN HISTÓRICA, MUSICAL Y ANALÍTICA DE LAS OBRAS PARA  
CLARINETE A INTERPRETAR EN EL RECITAL DE GRADO**

**POR:**

**JOSÉ IVÁN QUIEL MENDOZA**

**CÉDULA 8-901-2031**

**ASESOR:**

**MGTR. JORGE F. JOVANÉ R.**

**TRABAJO DE GRADUACIÓN PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE LICENCIADO EN  
BELLAS ARTES CON ESPECIALIZACIÓN EN INSTRUMENTO MUSICAL CLARINETE.**

**PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ**

**DICIEMBRE, 2022**

**APROBACIÓN DEL TRIBUNAL CALIFICADOR**

**MIEMBROS DE LA COMISIÓN ENCARGADA DE LA EVALUACIÓN DE ESTE TRABAJO DE  
GRADUACIÓN REALIZADO POR JOSÉ QUIEL**

---

JORGE JOVANÉ

---

JOSÉ MIRES

---

ALEXIS FONG

## **DEDICATORIA**

A mis padres, hermano y amigos más cercanos que siempre han creído en mis capacidades y talento para ser un gran clarinetista. Cada uno de ellos han estado presente brindándome apoyo durante toda mi etapa como estudiante y por tal razón, con gran aprecio les dedico este trabajo y recital de grado.

### **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco a mi Madre y hermano por siempre estar presente apoyándome durante todo el proceso de estudio de la carrera, ya que sin ellos no hubiera logrado llegar hasta aquí, a mi amigo clarinetista Diógenes Mitre por ser ese profesor de clarinete y armonía en los momentos que más necesité de ayuda. Sin duda, cada uno de ustedes han sido una pieza clave durante toda mi formación musical y les estaré siempre agradecido.

## Índice General

<b>CAPÍTULO I</b> .....	<b>7</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>8</b>
<b>CAPÍTULO II</b> .....	<b>12</b>
Reflexión de una Tesis sobre la pedagogía del instrumento .....	13
<b>CAPÍTULO III</b> .....	<b>18</b>
<b>Selección de los compositores</b> .....	<b>19</b>
<b>Biografía de compositores</b> .....	<b>20</b>
<b>3.1 François Devienne</b> .....	<b>20</b>
3.1.2 Faceta como Compositor .....	22
3.1.3 Obras musicales.....	23
3.1.4 Repertorio para clarinete.....	24
3.1.5 Faceta como profesor .....	24
<b>3.2 Julius Rietz</b> .....	<b>25</b>
3.2.1 Obras Musicales .....	28
3.2.2 Repertorio para clarinete.....	29
<b>3.3 Paquito D’Rivera</b> .....	<b>29</b>
3.3.1 Premios y Honores recibidos.....	32
3.3.2 Repertorio para clarinete.....	34
<b>Análisis del repertorio</b> .....	<b>38</b>
<b>4.1 Première Sonate por clarinette Sib et piano-forte de François Devienne</b> .....	<b>38</b>
4.1.1 Introducción .....	38
4.1.2 Contextualización histórica de la pieza.....	38
4.1.3 Análisis Musical .....	40
4.1.4 Dificultades técnicas .....	52
<b>4.2 Concierto para clarinete en G menor, op.29 de Julius Rietz</b> .....	<b>54</b>
4.2.1 Introducción .....	54
4.2.2 Contextualización histórica de la pieza.....	54
4.2.3 Análisis musical .....	55
4.2.4 Dificultades Técnicas.....	65
<b>4.3 Tres piezas para clarinete y Piano de Paquito D’Rivera</b> .....	<b>67</b>
4.3.1 Introducción .....	67
4.3.2 Contextualización histórica de la pieza.....	68
4.3.3 Análisis Musical .....	70
4.3.4 Dificultades técnicas .....	79
<b>Recomendaciones</b> .....	<b>82</b>
<b>Referencias Bibliográficas</b> .....	<b>83</b>
<b>Anexos</b> .....	<b>86</b>

## Índice de Ilustraciones

Figura 1. François Devienne .....	20
Figura 2. Sonatas para Clarinete y piano de François Devienne. ....	24
Figura 3. Julius Rietz .....	25
Figura 4. Paquito D’Rivera .....	29
Figura 5. Principales piezas compuestas para clarinete. ....	35
Figura 6. Estructura general del Primer Movimiento.....	38
Figura 7. Introducción: Compás 1-8 .....	41
Figura 8. Desarrollo: compases 68- 81 .....	42
Figura 9. Compás 112 .....	43
Figura 10. Reexposición: Compás 118.....	43
Figura 11. Codetta: compás 147-154 .....	44
Figura 12. Estructura general del Segundo movimiento .....	44
Figura 13. Introducción compás 1-4.....	45
Figura 14. Tema principal a .....	45
Figura 15. Tema B: compás 30-39 .....	46
Figura 16. Tema A: Compás 46-55 .....	47
Figura 17. Estructura general del tercer movimiento .....	48
Figura 18. Exposición: Compás 1-11.....	48
Figura 19. Desarrollo .....	49
Figura 20. Puente hacia la reexposición.....	50
Figura 21. Reexposición. Compás 122- 128.....	50
Figura 22. Coda: compás 142-150.....	51
Figura 23. Dificultades técnicas del primer movimiento compás 133-154 .....	52
Figura 24. Dificultades técnicas del Segundo Movimiento. Compás 17-28 .....	53
Figura 25. Dificultades técnicas del Tercer movimiento .....	53
Figura 26. Exposición .....	57
Figura 27. Tema B del 1er grupo temático .....	57
Figura 28. Tema A del segundo grupo temático .....	58
Figura 29. Desarrollo .....	58
Figura 30. Reexposición parcial.....	59
Figura 31. Codetta .....	59
Figura 32. Tema A y B del segundo grupo temático.....	60
Figura 33. Coda .....	60
Figura 34 Introducción y Tema principal Compás 1-16.....	61
Figura 35. Compás 28-34.....	62
Figura 36. Compás 41- 49.....	62
Figura 37. Tema Principal .....	63
Figura 38. Recapitulación .....	64
Figura 39.....	64

Figura 40. Dificultades técnicas del Primer movimiento.....	65
Figura 41. Dificultades técnicas del Segundo movimiento.....	66
Figura 42. Dificultades técnicas del Tercer Movimiento.....	66
<i>Figura 43. Introducción: compás 1-8.....</i>	<i>70</i>
<i>Figura 44. Tema A. compás 8-16.....</i>	<i>71</i>
<i>Figura 45. Tema a por parte del piano. Compás 25-40.....</i>	<i>72</i>
<i>Figura 46. Tema B. compás 40-56.....</i>	<i>72</i>
Figura 47. Final de la contradanza.....	73
Figura 48. Introducción: Compás 1-10.....	73
Figura 49. Tema A. Compás 12.....	74
Figura 50. Compás 21.....	74
Figura 51. Final compás 62 con anacrusa.....	75
Figura 52. Introducción: compás 1-8.....	76
Figura 53. Tema A. Compás 9 en adelante.....	76
Figura 54. a1. Compás 41.....	77
Figura 55. Tema B.....	77
Figura 56. Final.....	78
Figura 57. Dificultades Técnicas del Primer Movimiento.....	79
Figura 58. Dificultades Técnicas del Segundo movimiento.....	79
Figura 59. Dificultades técnicas del tercer movimiento.....	80

## Índice de Tablas

Tabla No. 1 Talleres impartidos.....	17
Tabla No. 2 Composiciones de François Devienne.....	23
Tabla No. 3 Composiciones de Julius Rietz.....	28
Tabla No. 4 Premios y honores de Paquito D’Rivera.....	31
Tabla No. 5 Premios Grammy de Paquito D’ Rivera.....	31
Tabla No. 6 Estructura general del Concierto.....	52
Tabla No. 7 Estructura general del Concierto en G menor op.29.....	52

# CAPÍTULO I

## INTRODUCCIÓN

Debido a los cambios generados por la globalización, las sociedades cada vez están más conectadas, y esto ha propiciado que diferentes disciplinas se vean involucradas con esta conectividad, como es el caso de la música, donde cada vez es más fácil adquirir obras musicales de cualquier parte del mundo e interpretarlas. No obstante, no siempre se tienen en cuenta los conceptos fundamentales que permitan entender y realizar una buena interpretación de las obras, es por ello, por lo que este trabajo de fin de grado tiene como fin realizar una investigación exhaustiva que permita generar en el intérprete una comprensión y reflexión de los principales aspectos relacionados con el repertorio dispuesto a interpretar y así, lograr una ejecución buena y coherente con respecto a cada estilo y periodo musical.

El contenido del trabajo se encuentra dividido en cuatro capítulos que buscan dar respuesta a las principales dudas acerca de cada una de las obras musicales que conforman el repertorio del recital y todos los elementos relacionados a este. Siendo el capítulo I la introducción y a partir del II Y IV se encontrarán las principales temáticas que componen esta investigación.

En el capítulo II se presenta el análisis de un artículo sobre pedagogía e implementación de talleres de clarinete en un colegio de educación media en la ciudad de Bogotá, Colombia, impartidos por el clarinetista Tulio Andrés Lemus Ríos.

Ya en el capítulo III se exponen los principales datos biográficos, composiciones y aportaciones realizadas al clarinete por parte de cada uno de los compositores de las obras previstas a interpretar. Este capítulo permite que el intérprete a través de la lectura y análisis de estos datos logre ubicarse en dicha época, comprendiendo el entorno y las emociones de dichos compositores.

El último capítulo es el IV y en este se realiza un desglose de todos los elementos musicales presentes en una obra, como los son el contexto histórico, el análisis armónico y estructural de cada una de ellas, los cuales generaran en el intérprete una mayor seguridad al momento de interpretar las obras.

Con la realización de este tipo de investigación se prevé lograr una mayor comprensión de cada una de las obras, permitiendo así generar una interpretación de acuerdo con cada periodo y estilo musical, ya

que cada uno de los capítulos desarrollados contienen información valiosa que benefician positivamente al intérprete al momento de presentar el recital de fin de grado.

### **OBJETO DE ESTUDIO**

La poca importancia por investigar y seleccionar las fuentes correctas de información, que permitan generar en el músico intérprete una comprensión adecuada de las obras siempre ha sido una problemática, puesto que, generalmente se antepone el trabajo práctico ante el analítico e investigativo del material que se prevé ejecutar.

### **HIPÓTESIS**

¿Mejorará la ejecución del repertorio a presentar en el recital de grado si se investiga y se selecciona adecuadamente las fuentes de información, así como un correcto análisis de las obras?

#### **OBJETIVO GENERAL:**

- Desarrollar una investigación histórico-musical y analítica de las obras de clarinete que permitan una correcta interpretación en el Recital de Graduación.

#### **OBJETIVOS ESPECÍFICOS:**

- Comprender el estilo de cada uno de los compositores del repertorio a ejecutar a través del estudio de sus aspectos biográficos.
- Enumerar las características principales de la estructura y composición de las obras a interpretar, de manera que se comprendan su estilo.
- Determinar acciones que fortalezcan las debilidades técnicas e interpretativas surgidas al momento del estudio independiente y del montaje de las obras.

### **ALCANCE DEL TRABAJO Y LIMITACIONES ESPERADAS**

El alcance de este trabajo se limita a la reflexión de un artículo o publicación relacionada directamente al clarinete, ya sea a temas enfocados en la metodología de enseñanza, etnomusicología y musicología histórica. Así como también, a la investigación y redacción de tres biografías de los compositores de las obras previstas a interpretar en el recital de grado y por último, el análisis musical de este repertorio, ya que, con ello se tendría un resultado más satisfactorio al momento de interpretar las obras, debido

a que, se ha realizado una investigación y análisis detallado de las tres obras musicales que componen el repertorio, así como la reflexión del artículo musical, expuesto en el capítulo II del presente trabajo.

## **JUSITIFICACIÓN**

La tesina de recital de grado es de gran importancia puesto que permite plasmar un estudio de los diferentes aspectos que preceden a un recital de grado. Gracias a la realización de este tipo de trabajos, investigativos y analíticos, los músicos podrán dotarse de la información necesaria, así como ser capaz de reflexionar y explicar acerca de temas relacionados a períodos, estructuras y artículos musicales. Para lograr una ejecución integral de las obras siempre será propicio el estudio y análisis de cada una de ellas, ya que de esta manera el músico podrá sentir mayor seguridad y expresar correctamente a la audiencia lo plasmado en la partitura.

## **MARCO METODOLÓGICO**

Para la realización de este trabajo, se ha dividido la metodología desde dos aspectos: la metodología del trabajo escrito y la metodología del Recital de Graduación. Ellas estarán compuestas de las siguientes actividades:

### **Metodología del Trabajo de Graduación:**

- Programación del estudio independiente de las obras a ejecutar.
- Procesos de ensayo del montaje del Recital.
- Observación y escucha de audios y vídeos tanto del estudio independiente como del ensayo.

### **Metodología del Trabajo Escrito:**

- Búsqueda de las fuentes de información.
- Visualización de videos relacionados a los compositores y las obras a interpretar.
- Análisis musical de cada una de las obras propuestas para el recital de grado.

## **CAPÍTULO II**

## **Reflexión de una Tesis sobre la pedagogía del instrumento**

“Diseño y aplicación de talleres para la enseñanza del clarinete y el desarrollo de las habilidades instrumentales en estudiantes de clarinete de educación media del colegio distrital INEM Francisco de Paula Santander”.

La aplicación de talleres a jóvenes de educación media que ejecutan el clarinete es un recurso sumamente provechoso para lograr que los estudiantes desarrollen sus habilidades artísticas. De acuerdo con los ideales y objetivos propuestos por Tulio Andrés Lemus Ríos, autor de la tesis analizada se puede determinar qué; para obtener resultados que verdaderamente impacten el desarrollo musical de un estudiante, en plena formación técnica del instrumento es necesario plantear estrategias metodológicas, que estén respaldadas de una investigación previa, como artículos publicados por otros maestros del clarinete o musicólogos que hayan hecho aportaciones a cerca de la correcta formación integral en los músicos y en específico de los clarinetistas.

En reiteradas ocasiones los profesores que imparten talleres a jóvenes de educación media no establecen un plan operativo en donde se puedan plasmar los objetivos y metas planteadas de cada uno de los talleres previstos para impartir clases a los jóvenes clarinetistas. Por lo general, cuando se improvisan las actividades y se enseña a los estudiantes sin un planeamiento previo, el alcance de las metas previstas se hace más difícil. No solo el clarinete, sino que todos los instrumentos musicales deben ser enseñados desde una perspectiva más formal y analítica ya que, si se busca formar músicos capaces de interpretar de acuerdo cada estilo musical y que entiendan los conceptos musicales, será necesario establecer talleres en donde se trabajen diferentes aspectos que permitan que el estudiante sea capaz de seguir avanzando en su formación musical.

Impartir talleres musicales puede parecer algo sencillo o que no precise de tanta elaboración. No obstante, la formación musical al igual que cualquier otra disciplina debería ser debidamente planificada y disponer de fuentes de información actualizadas, que brinden a los estudiantes una enseñanza integral, no solo de conceptos y dogmas antiguas, sino que también incorporen las tendencias más actuales en cuanto al clarinete y todo lo que englobe el ambiente musical. En ese sentido, la implementación de talleres propuestos en la tesis de Lemus cumplen con los principales fundamentos que deberían componer un taller que tiene como fin la enseñanza y desarrollo de las habilidades en los clarinetistas de educación media, ya que fueron comprobados respectivamente a

través del análisis de resultados y encuestas realizadas a los estudiantes por parte del tallerista, en donde ha sido posible observar la evolución y avance logrado a través de los talleres previamente implementados.

Para la realización de la tesis el autor da inicio con el planteamiento del problema, el cual es la piedra angular para el desarrollo de dicha problemática o incógnita prevista por resolver, como lo es la metodología en la enseñanza a jóvenes clarinetistas de educación media de un colegio colombiano. En dicho planteamiento queda expuesta la necesidad que existe de enfocar y valorar la música como una rama de estudio que precisa de una metodología educativa y que va más allá de simplemente entretener al público, sino que al igual que cualquier otra rama del saber requiere de estudio y de una metodología educativa para que sea fructífera. Los estudiantes de clarinete son un elemento clave para el desarrollo de los talleres previstos por el Sr. Lemus, ya que no solo estarán de espectadores, sino que formarán parte de estos, es más sin los estudiantes no es posible realizar los talleres, puesto a que, el objetivo es captar y evaluar el nivel musical de cada uno de los chicos, así como el avance adquirido posterior a las clases impartidas.

Así como en Colombia existen carencias en la enseñanza del clarinete a nivel de la educación media en Panamá también existen, debido a que, tampoco se cuenta con una planificación previa y no se toma con seriedad lo que conlleva una correcta enseñanza en jóvenes que están en plena formación de ejecutar el clarinete, al menos en las bandas musicales de los colegios oficiales del País. El planteamiento de una hipótesis, objetivo general y específicos es sumamente necesario para tener un mapa de ruta de las actividades y estudios previstos para resolver la incógnita de que si con la aplicación de talleres de enseñanza del clarinete ocurrirá un cambio positivo en el rendimiento de los jóvenes clarinetistas. Para todo tipo de deporte o arte existe una metodología de enseñanza. No obstante, en países con bajo nivel cultural se tiende a pensar que la música o el aprendizaje de un instrumento en específico no requiere de una metodología de enseñanza previamente planificada en donde los estudiantes puedan ser partícipes y aprender de manera correcta y estructurada como cualquier otra materia de estudio, sino que lo ven como un simple pasatiempo en muchos de los casos.

Es sensato haber tomado en cuenta estudios y aportaciones realizadas por especialistas en pedagogía de diferentes ramas, así como del clarinete para tomar en cuenta diferentes propuestas metodológicas que puedan ser aplicadas en los talleres realizados a los clarinetistas del colegio colombiano, ya que

una tesis o investigación científica formal debe contar de referencias bibliográficas y consultas a especialistas que refuercen los planteamientos establecidos en cuanto al estudio de la implementación de un proyecto aplicable, en este caso a jóvenes estudiantes de clarinete de educación media.

Todo trabajo de investigación formal conlleva un marco teórico y en ese sentido el autor comparte y analiza las aportaciones de diferentes pedagogos, así como de profesionales del arte, ya que sin conocimientos previos no es posible enseñar y querer implementar nuevos talleres de enseñanza musical, para ello el Sr. Lemus expuso diferentes temáticas musicales que están relacionadas con la pedagogía y que, sin duda respaldaran la aplicación de los talleres previstos.

La educación musical es una rama que permite el desarrollo y potenciamiento de la mente y las diferentes personalidades, por ende, es considerada un área indispensable dentro del currículo escolar. Comprende aspectos importantes como la estética y belleza, las cuales nivelan las facultades mentales y espirituales de los individuos, además de lograr que los estudiantes puedan además de escucharse a ellos mismos, puedan escuchar a los demás y demás escuchas del mundo (Gamboa, 2016). La aplicación de la enseñanza musical en los jóvenes trae consigo muchos beneficios, ya que contribuye a desarrollar diferentes habilidades, que en muchos casos los estudiantes no logran identificar que poseen al no contar con una enseñanza integral que incorpore ramas del arte. De hecho, más allá de desarrollar habilidades mediante la educación musical se puede establecer métodos de estudios utilizando la música y a que su vez puedan ser útiles para otras asignaturas escolares.

Mosquera (2018) confiere que el método susuki fue desarrollado en las años 40 por un violinista y educador llamado Shinichi Susuki, en donde se basó en la teoría en la que si todo los niños tienen la capacidad de aprender su lengua materna, también podrían ser capaz de aprender el lenguaje musical e incluso desarrollar la capacidad de llegar a tocar un instrumento. El objetivo de este tipo de metodo es estimular en los niños el amor y pasión por la música aprendiendo con el oído y luego emitiendo lo que escuchan de forma natural, desde muy pequeños pueden iniciar con el aprendizaje musical, comenzando con pequeñas flautas. La figura de los padres es fundamental en el metodo susuki, ya que estos pueden asistir a las clases y observar la enseñanza del instrumento, para luego incentivar e inculcar el estudio en casa a su hijo de lo aprendido en clase, introduciendo así al instrumento en el día día del hogar, permitiendole fortalecer el vinculo entre padres e hijo.

El clarinete es un instrumento que en sus inicios ha sido asociado con la burguesía, es por ello que, no era un instrumento disponible para que una persona de una clase social más baja lo pudiese ejecutar. Sin embargo, como confiere el sr. Lemus la brecha cultural antes existente se ha reducido y ha permitido que jóvenes de diferentes estratos sociales tengan la oportunidad de aprender un instrumento de musical, como el clarinete, que antes podría parecer imposible. Así como a los jóvenes se les inculca el hábito de leer libros infantiles desde pequeños, es positivo inculcarles la literatura musical relacionada con el clarinete o que incentive la curiosidad por escuchar de diferentes obras musicales, así como tener una mayor percepción acerca del arte.

La investigación realizada por el autor es considerada de tipo mixto, ya que es cualitativa y cuantitativa, en donde se busca obtener no solo datos cuantitativos a cerca de los talleres implementados sino que, los aspectos cualitativos también serán de suma importancia para valorar la evolución de cada uno de los estudiantes. La revisión de diferentes estudios relacionados al clarinete en google academico me parece necesaria para así ofrecer una investigación y propuesta diferente a temasya anteriormente expuestos por otros especialistas o identificar si algunos de las investigaciones ya publicadas sobre la enseñanza e implementación de talleres de clarinete necesitan de más indagación o una mejora en la propuesta de la temática.

Los estudiantes como se muestra en la investigación ya cuentan con un conocimiento previo en el clarinete, por lo que la implementación de los talleres no será dirigida a estudiantes que empiezan desde cero, por ende, como menciona Lemus solo será necesario que organicen sus ideas y puedan reflexionar sobre las cosas que deban mejorar o cambiar al momento de ejecutar. Me parece también muy interesante que se piense en el buen ambiente que debe existir para llevar a cabo las clases, ya que si existe una buena relación entre profesor y alumno será más fácil el desarrollo de las clases, ya que si se busca generar un cambio en la manera en que lo estudiantes conciben el aprendizaje de un instrumento será preciso hacerlo con la mayor disposición.

Las clases han sido estructuradas de una manera integral, en la que los clarinetistas puedan tener la oportunidad no solamente de estudiar elementos técnicos, sino que puedan participar de diferentes agrupaciones musicales, como dúos, tríos y cuartetos, así como interpretar no solo música académica, sino que también incorporar su música tradicional colombiana. De hecho, introducir la musical

tradicional de un país en la enseñanza de un instrumento me parece perfecto, ya que los estudiantes se podrán sentir identificados con un género previamente conocido.

**Tabla No. 1 Talleres impartidos**

Talleres impartidos a los estudiantes de clarinete por el Lic. Tulio Lemus Ríos		
Taller No. 1	Afinación	Las actividades empleadas por el tallerista para lograr un sonido adecuado en el clarinete son de gran ayuda, ya que permite a que los estudiantes comprendan e identifiquen en que deben enfocarse para lograr un sonido de calidad.
Taller No. 2	Dúos Música clásica	Para este taller el calentamiento realizado por un estudiante facilitó la interacción entre los estudiantes y más si van a interpretar dúos, las tres escalas mayores que estudiaron es una manera de inducirlos a dominar nuevas tonalidades, que luego podrán ver en repertorio nuevo.
Taller No. 3	Trío música clásica	Me parece sumamente interesante que se haya incluido el estudio del solfeo hablado en los estudiantes, para facilitar y potenciar su lectura y afinación, de igual forma el añadir articulaciones al estudio de escalas es sumamente beneficioso.
Taller No. 4	Cuarteto música clásica	Muchas veces no se les da la debida importancia a los estiramientos corporales antes de iniciar a tocar y para hacer música de cámara es necesario que el músico esté dispuesto y relajado para estar debidamente concentrado y con la postura correcta, para así tener resistencia durante todo el ensayo.
Taller No. 5	Jazz	Es fundamental que los músicos sean integrales y tengan la capacidad de interpretar diferentes tipos de géneros, por ende, el hecho de que hayan iniciado el taller explicando acerca del origen e historia del blues permite que los jóvenes puedan tener una mayor comprensión para así ejecutarlo.
Taller No. 6	Jazz	La improvisación en medio para expresar el sentir y la creatividad de los músicos y los estudiantes lo han sabido aprovechar durante los talleres, ya que mediante el jazz y todos los conocimientos previamente vistos han logrado tocar con una pista de acompañamiento e improvisar.
Taller No. 7	Música colombiana	La introducción de la música colombiana a los talleres y de ritmos como la cumbia permiten que el estudiante conozca su cultura musical, a través de la historia y evolución de esta. De igual forma se han aplicado todos los conocimientos adquiridos en los talleres para que los clarinetistas puedan ejecutar música colombiana.
Taller No. 8	Música colombiana	En la parte II del taller de música colombiana se trabajó una pieza popular conocida por los estudiantes, por lo que siento que facilitó el montaje de esta, además de que se hizo repaso de las lecciones de solfeo y de las escalas menores.

Fuente: Elaboración propia

## **CAPÍTULO III**

## Selección de los compositores

Para la elección de los compositores y del repertorio se han tomado en cuenta diversos aspectos. El principal de ellos ha sido valorar distintos períodos musicales, para que el contenido del recital sea variado y se pueda demostrar la versatilidad del clarinete a través de los diferentes períodos de la música, pasando por el clasicismo, romanticismo y la música moderna. Si bien durante el clasicismo destacan grandes compositores como Mozart o Haydn. No obstante, para la elección del repertorio a presentar ha surgido la necesidad de estudiar obras de compositores menos conocidos para el repertorio de clarinete como las sonatas de Devienne, en el clasicismo y en cuanto al romanticismo el concierto en G menor de Julius Rietz.

Además de presentar las obras musicales realizadas por compositores europeos como Devienne y Rietz es de suma importancia destacar y dar realce a las obras de compositores latinoamericanos, ya que este tipo de obras cuentan con una diversidad cultural que se trasmite a través de sus melodías. Mediante este tipo de obras se permite que el clarinete pueda demostrar su versatilidad para interpretar cualquier tipo de género musical. Paquito D’Rivera es una referencia para el jazz y la música popular para el clarinete a nivel mundial, por tal razón, su obra ha sido seleccionada para presentar en el recital, puesto a que es un compendio de 3 piezas que transmiten las características musicales de la música cubana y venezolana, logrando así, representar la música latinoamericana mediante la música de Cuba y Venezuela.

Las obras seleccionadas para interpretar en un recital de grado es una decisión importante, ya que es la conclusión y la presentación de la etapa final de un estudiante de instrumento orquestal. Por ende, la correcta investigación y selección de los compositores permite que el contenido del recital sea más integral. La elección de las obras de Devienne, Rietz y D’Rivera generan un viaje musical para los oyentes, a través de las diversas épocas de la historia mundial hasta llegar a la época más actual en la que vivimos.

## Biografía de compositores

### 3.1 François Devienne



*Figura 1. François Devienne*

Fue un compositor de origen francés nacido en la comuna de Joinville, perteneciente al departamento de Alto Marne situado en la región conocida como Gran Este de Francia. Su vida se desarrolló durante el clasicismo musical o período clásico, ya que nació en el año 1759 y falleció en el año 1803 antes de que diera inicio formalmente el período romántico. Sus inicios en la música ocurrieron a la temprana edad de diez años al escribir una misa la cual fue interpretada por los músicos del antiguo regimiento de caballería Royal-cravates de Francia, de la mano de su primera obra musical se encuentra la formación académica recibida en su ciudad de origen a cargo del organista Morizot y de su hermano y padrino François Memmie en Alemania. Diez años más tarde y ya con veinte años se incorpora a la orquesta de la ópera de París como fagotista y a la par comienza a estudiar la flauta con el flautista principal de dicha orquesta, dando así inicio a su carrera de flautista, que más adelante dejaría grandes aportaciones para este instrumento (Toff, 1996).

Cohen (2022) confiere que Devienne se hizo conocido en sus días como el Mozart de la flauta o el Mozart francés. En 1780 después de participar como músico en diversos ensambles parisinos y de

recibir clases de flauta se unió como músico de cámara al servicio del cardenal de Rohan. Estuvo activo musicalmente en París desempeñándose como fagotista, flautista y compositor. De hecho como compositor compuso grandes óperas exitosas durante la década de 1790 una de ellas fue “Los visitandinos”, la cual le trajo muchísimo éxito.

En 1781 al igual que otros músicos famosos perteneció a grupos masonicos, convirtiéndose en miembro de la orquesta masonica Le concert de la loge olympique y posteriormente a la orquesta “Concierto espiritual” hasta 1790 (Toff, 1996).

Tras trabajar en diversas orquesta en 1790 regresa a la Ópera de París y es nombrado como segundo fagot y al pasar de un año ocupa el puesto de fagot principal. No obstante, la remuneración percibida era muy decadente, tan solo 200 libras en lugar del salario promedio que recibían los fagotistas de la época superior a 1,000 libras. Al integrarse en 1792 a la banda militar de la Guardia Nacional de París, donde impartía clase a los hijos de los soldados y tocaba en los principales festivales musicales de la época daba inicio a su vida profesional como profesor de fagot y flauta, ya que cinco años más tarde la dicha banda militar se convertiría en el famoso Conservatorio Nacional de París (Sanchís, 2022).

Devienne fue designado administrador y profesor del conservatorio de París donde realizaría grandes aportaciones como el Método de Flauta de Teoría y Práctica escrito en 1793. De hecho el libro fue reimpresso infinidades de veces y contribuyó a mejorar el nivel de la música de viento francesa a finales del siglo XVIII (Cohen, 2022). Se puede considerar que la vida musical de Devienne le permitió experimentar y adquirir diversas experiencias, ya que no solo se desempeñó como músico, sino que tuvo grandes éxitos como compositor y profesor, situándolo como uno de los músicos más completos de su época. De hecho no solo se desempeñó como fagotista, sino que también fue uno de los flautistas más famosos de Francia durante el siglo XVIII.

Durante el período clásico muchos compositores no tuvieron tanta atención o relevancia dado a la presencia y trabajo realizado por músicos como Mozart, Haydn, entre otros. Sin embargo, es necesario conocer el trabajo realizado por otros grandes compositores de la época y así contar con un repertorio más amplio y diverso, sobre todo del período clásico, en el cual no todos los instrumentos disponen de un repertorio extenso para ejecutar. Para entender la música de Devienne se requiere conocer y analizar diferentes aspectos de su vida, sobre todo sus aportes como instrumentista,

profesor y compositor, por ende, es necesario dividir su vida de acuerdo con sus profesiones ejercidas y así lograr una mayor comprensión.

### **3.1.2 Faceta como Compositor**

A pesar de que el compositor tuvo una vida muy corta falleciendo a la edad de 44 años, pudo presenciar grandes acontecimientos ocurridos en Francia, como la Revolución Francesa, el establecimiento de la República francesa y el derribamiento de Francia por parte del presidente-emperador Napoleón Bonaparte. Durante la época, la música de Devienne tuvo gran aceptación, por lo que ya se empezaba a ser más conocido en su rol de compositor. Entre los principales estrenos musicales realizados para la década de 1780 se encuentran: Un concierto para flauta que interpretó junto al Concert Spirituel, el concierto No.1 para fagot en C mayor, interpretado por el reconocido profesor del conservatorio de París, Étienne Ozi (Ponder, 2010).

A su regreso a París Devienne ya casado y con cinco hijos fue recibido con gran regocijo. Para ese entonces había compuesto varias operas e importantes obras musicales para instrumentos de vientos, se considera que ningún otro compositor del período clásico compuso tanto repertorio como Devienne, logrando inspirar a otros compositores contemporáneos. Ponder (2010) confirma que Devienne dotó al fagot de un vasto repertorio, que no se tenía para la época, entre los cuales se encuentran 6 sonatas para fagot y bajo continuo, 4 conciertos para fagot, 3 cuartetos y un quinteto, este último enfrenta un gran debate, puesto a que se tiene en duda si fue compuesta o no por Devienne, ya que también se le atribuye como una posible composición de Mozart.

Para el siglo XVIII Devienne fue el primer compositor en valorar el potencial de los instrumentos de viento, específicamente de los de viento madera, enfocando sus composiciones de manera profesional y formal para estos instrumentos, dotando a la flauta, fagot, clarinete y trompa de un amplio repertorio compuesto por sonatas, tríos y conciertos para solista acompañado de la orquesta. No obstante, no solo Devienne estableció las bases de una composición formal para instrumentos de viento, sino que también grandes músicos como Mozart y Krommer contribuyeron a fortalecer las composiciones en donde se le diera un papel protagonista a los instrumentos de viento como solista. La música francesa de la época tenía una gran influencia alemana y vienesa hasta inicios del siglo XIX Y XX (Ponder, 2010).

Las obras de Devienne marcaron un precedente para los futuros compositores que han realizado composiciones para los instrumentos de viento a partir del siglo XIX, permitiéndoles tener una

referencia del siglo XVIII y así generar nuevas creaciones que vayan de la mano con la evolución del instrumento y los diferentes factores que puedan incidir en la música.

### 3.1.3 Obras musicales

**Tabla No. 2 Composiciones de François Devienne**

<b>Composiciones de François Devienne</b>	
<b>Tipo de obra musical</b>	<b>Cantidad y obras más relevantes</b>
<b>Sinfonía "Gran orquesta"</b>	<b>1</b>
<b>Sinfonías concertantes</b>	<b>8</b>
<b>Conciertos para flauta</b>	<b>14</b>
<b>Conciertos para fagot</b>	<b>5</b>
<b>Duetos</b>	<b>147</b>
<b>Tríos</b>	<b>46</b>
<b>Cuartetos y quintetos</b>	<b>25</b>
<b>Sonatas</b>	<b>67</b>
<b>Orquesta de instrumento de viento</b>	<b>3</b>
<b>Óperas</b>	<b>12</b>

Fuente: Elaboración propia con información del libro online "The classic Era. Paris" *The flute book* de Oxford University Press.

Como se puede apreciar en la tabla No.2 Devienne desarrolló un amplio catálogo de obras musicales, brindando a los instrumentistas de viento una variedad de piezas para ejecutar, ya sea para presentarse como solista, así como también para trabajar la música de cámara. Como se ha mencionado anteriormente la música de Devienne es poco conocida o ha tenido poca relevancia, debido a que, se ha visto opacada por la figura de Mozart y Haydn, sin embargo, al contar con tanta variedad de composiciones realizadas y hace necesario revisar y analizar las aportaciones hechas por el compositor francés.

### 3.1.4 Repertorio para clarinete

De las 67 sonatas compuestas por Devienne 48 de ellas fueron realizadas para flauta establecidas en 8 juegos para flauta y bajo, que posteriormente 12 de estas fueron arregladas para clarinete y bajo. Durante el periodo clásico mucha de la música francesa para clarinete como las sonatas fueron publicadas sin figuración alguna y sin especificar el instrumento bajo en la partitura (Cox, 2014).

### Sonatas más relevantes y conocidas en el repertorio del Clarinete

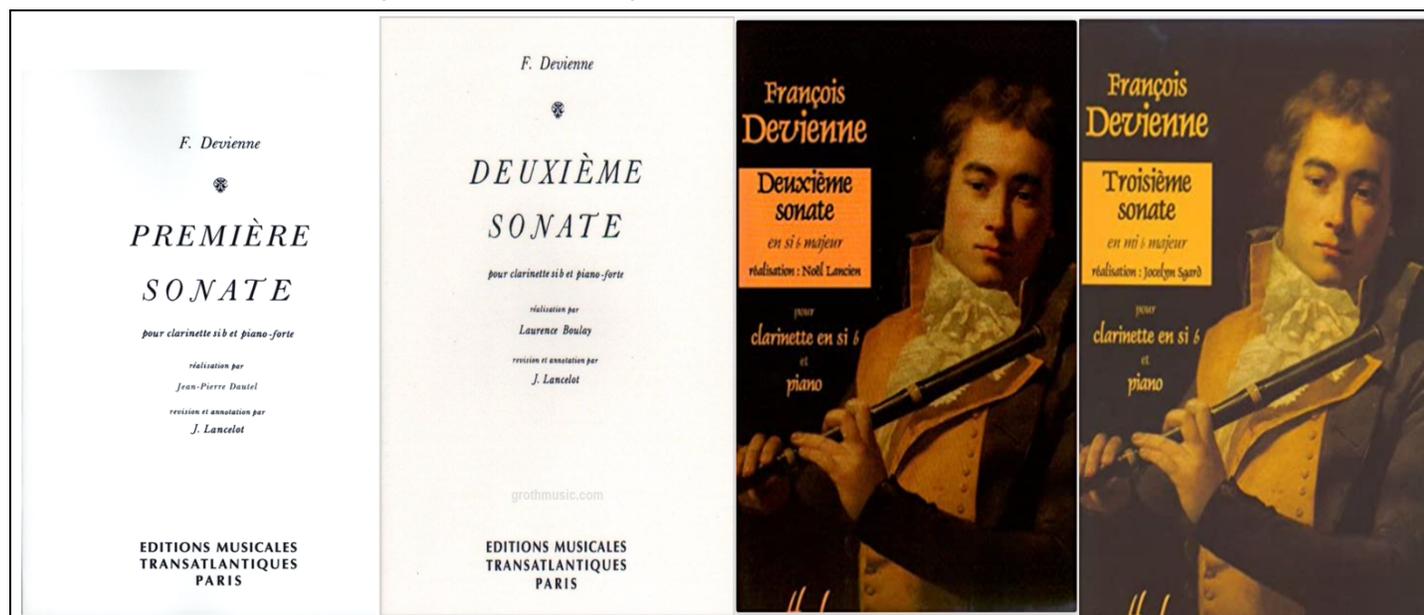


Figura 2. Sonatas para Clarinete y piano de François Devienne.

### 3.1.5 Faceta como profesor

Fue considerado el flautista francés más famoso de su época. No obstante, además de tocar el fagot poseía un gran conocimiento a nivel general de todos los instrumentos. En 1794 escribió su texto más famoso y reproducido, de carácter pedagógico para la flauta de una llave, conocido como: Método Teórico y Práctico para flauta, el cual brindaba una información de gran valor para practicar la

interpretación del clasicismo, sobre todo para las prácticas de articulación y ejercicios de dúos para flauta (March, 2003, p.15). Un año después de publicar el libro se convierte en uno de los primeros profesores de flauta y administradores del recién fundado Conservatorio de París.

Sin duda todos los conocimientos obtenidos mediante los estudios realizados y aportes hechos en publicaciones de métodos y diferentes obras musicales para instrumentos de viento convierten a Devienne en una referencia del estilo musical clásico, el cual su material merece la pena ser revisado y analizado.

### **3.2 Julius Rietz**



*Figura 3. Julius Rietz*

Julius Rietz fue un reconocido violinista, compositor y gran director musical nacido en Berlín, Alemania el 28 de diciembre de 1812. Se vio influenciado musicalmente por su padre y hermano, el cual fue amigo íntimo de Mendelssohn, sus primeras clases de violonchelo las recibió por parte de Schmidt (miembro de la banda real) posteriormente tomó clases con Bernhard Romberg y Moriz Gnaz y como profesor de composición tuvo a Zelter. Después de haber tenido las competencias necesarias para ejecutar el violonchelo a los 16 años obtuvo la oportunidad de participar en la banda del teatro

Königstad; lugar donde él también logró uno de sus primeros éxitos como compositor, haciendo música incidental en el drama *Holtei, Lorbeebaum y Bettelsab* (Grove, 1904, p. 99).

Para 1834 alcanzó el puesto de segundo director de la ópera Dusseldorf, quien estaba como director principal en ese momento era Mendelssohn, el cual mostró un gran interés por el trabajo de Rietz hasta su muerte. En el verano de 1835 Rietz se convirtió en el sucesor de Mendelssohn, quedando al frente de la orquesta como director principal. No obstante, su tiempo a cargo de la orquesta de Dusseldorf fue bastante corto (Grove, 1904, p. 99).

En 1836 la principal sociedad coral y de la música sacra en Dusseldorf le ofreció el puesto a Rietz de director de la suscripción pública de conciertos, la cual aceptó sin problema alguno. Posición en la que permaneció por un largo período de 12 años, obteniendo durante ese tiempo una gran reputación como director e incluso tuvo la oportunidad de aparecer como solista de violonchelo en los principales lugares de la provincia de Rhine. Además del éxito como director también durante ese período escribió una de sus composiciones de música incidental más valorada para los dramas de Goethe, Calderon, Immerman, entre otros. También compuso su primera sinfonía en Sol menor, tres oberturas, concierto de obertura para voces masculinas y orquestas. Rietz fue jefe del festival del bajo Rihne muchas veces, entre los años de 1864, 1867, 1873. (Grove, 1904, pp. 99-100).

Posterior al fallecimiento de Mendelssohn, Rietz dijo adiós a Dusseldorf, dejando en su lugar como director a Ferdinand Hiller, después llegaría a Leipzig como director de la ópera y de la academia de canto en donde desistiría de su cargo en estas agrupaciones en 1854. Para 1848 También estuvo a cargo de manera simultánea de la orquesta Gewandhaus y de la cátedra de composición del conservatorio, posición en la que estuvo por el lapso de 13 años. Además de ejercer cargos importantes y realizar composiciones, durante ese tiempo también inició a presentar sus primeras críticas eminentes de las ediciones previamente revisadas de las partituras de sinfonías y operas realizadas por Mozart, Beethoven y las oberturas de Breitkop, así como las ediciones de Härtel. Su papel como editor de obras musicales lo terminó con las obras de Mendelssohn.

En 1859 recibió el título de Doctor honoris causa por la Universidad de Leipzig. Para 1860 también recibió otros cargos importantes como: Conductor de la ópera real y de la música en Hofkirche, director artístico del conservatorio de Dresde, así como el título de director general de la música en 1874. Todos estos otorgados por el rey de Sajonia (Grove, 1904, p. 100).

Rietz fue considerado uno de los músicos más influyentes de Alemania. A pesar de destacar como chelista, tan pronto dejó Dusseldorf abandonó el instrumento por completo y como compositor demostró tener un alto dominio de las tecnologías y recursos existentes para la composición orquestal y hoy en día algunas de sus obras todavía muestran algo de vitalidad.

De acuerdo con Grove se considera que el estilo de los temas de Rietz son por lo general secos y muy difusos y laboriosos. Su reputación como excelente músico debido a su alto talento intelectual le han permitido destacar entre otros artistas. Es considerado también uno de los mejores directores de los tiempos modernos gracias a su oído absoluto, fuerte autoridad y gran mentalidad de trabajo Dado a sus inclinaciones por la investigación crítica y su gran intelecto ha sido tomado en cuenta para fungir como juez de becas relacionadas al ámbito musical (Grove, 1904, p. 100).

El trabajo de Rietz por esclarecer las partituras de grandes maestros que debido a los numerosos errores de texto se vieron desfigurados es considerado uno de los más grandes e importantes trabajos hechos por músicos, solo por detrás de los realizados por Mendelssohn Y Schumann. En cuanto a los gustos musicales Rietz mostraba cierto interés y agrado por la música moderna y fue un intransigente de la escuela clásica, así como aborrecía y mostraba su desinterés por la escuela neoalemana. De hecho, dado a su carácter, al emitir opiniones y su experiencia profesional tuvo muchos amigos personales, así como numerosos enemigos.

Su muerte tuvo lugar en la ciudad de Dresde el 12 de septiembre de 1877. Dejó una extensa biblioteca musical de gran valor, la cual posteriormente fue vendida en diciembre del mismo año. Además de las obras previamente mencionadas él también realizó importantes composiciones para música de cámara, canciones, conciertos para violín y varios instrumentos de viento, así como una gran misa. (Grove, 1904, p. 100).

### 3.2.1 Obras Musicales

**Tabla No. 3 Composiciones de Julius Rietz**

<b>Composiciones de Julius Rietz</b>	
<b>Tipo de Obra</b>	<b>Nombre</b>
<b>Óperas</b>	Jery und Bätely (1839)
	Das Mädchen aus der Fremde (1839)
	Der Korsar (1850)
	Georg Neumann und die Gambe (1859)
<b>Sinfonías</b>	Sinfonía No. 1 en Sol menor, Op. 13 (1843)
	Sinfonía No. 2 en La mayor, Op. 23 (1846?)
	Sinfonía No. 3 en Mi bemol mayor, Op. 31 (1855)
<b>Oberturas</b>	Concierto obertura en La mayor, Op. 7
	Hero und Leander, Op. 11
	Lustspielouvertüre, Op. 53
<b>Conciertos</b>	Fantasía para chelo y orquesta, Op. 2
	Concierto para clarinete y orquesta, Op. 29
	Pieza cconcertante para Oboe y orquesta, Op. 33
	Concierto para chelo en Si menor
	Concierto para chelo, Op. 16

Fuente: elaboración propia con información de la Biografía general alemana.

### 3.2.2 Repertorio para clarinete

La única obra compuesta por Rietz para clarinete solista es el concierto en G menor op.29. No obstante, si lo incluyó en sus diferentes sinfonías y oberturas. A pesar de que el compositor no haya realizado muchas obras para el clarinete, siempre resulta interesante conocer diferentes estilos y propuestas musicales, más allá de los tradicionalmente conocidos.

### 3.3 Paquito D’Rivera



*Figura 4. Paquito D’Rivera*

Francisco de Jesús Rivera Figueras mejor conocido como Paquito D’Rivera es un famoso músico de jazz ejecutante del clarinete y del saxofón nacido en la Habana, Cuba el 4 de junio de 1948. Su vida musical inició a la corta edad de 5 años bajo la influencia de su padre, quien era un saxofonista y director de orquesta cubano, que además se dedicaba a la importación de instrumentos de la marca Selmer, provenientes de Francia. D’Rivera desde sus inicios fue considerado un niño prodigio, ya que con tan solo un año de practicar su instrumento inició sus actuaciones en público y posteriormente a la edad de 7 años se convierte en el integrante más joven de un grupo, que ejecuta un instrumento, en ese mismo año obtiene un contrato con la compañía fabricante de instrumentos Selmer, empresa con la que ya su padre mantenía relaciones comerciales (Jazz, 2022).

D’Rivera Con tan solo diez años antes de iniciar sus estudios formales en el Conservatorio de Música de la Habana actuó con la Orquesta del Teatro nacional de la Cuba, dejando al público perplejo y fascinado por su gran talento. Dos años más tarde ingresaría finalmente al conservatorio a estudiar clarinete, composición y armonía. Su primera participación como solista junto a la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba fue en 1965, cuando tenía 19 años, siendo ya un profesional y virtuoso en el clarinete y saxofón, dicho concierto fue televisado a nivel nacional permitiéndole un mayor reconocimiento artístico. Al mismo tiempo que ejecutaba el clarinete y saxo en la Orquesta Sinfónica nacional de Cuba fundó junto al pianista Chucho Valdés la famosa Orquesta cubana de música moderna, agrupación de dirigió durante un poco más de dos años (Clariperu, 2022).

Un grupo que sin duda trajo mucho éxito y reconocimiento a Paquito D’Rivera fue “Irakere”, grupo en el cual además de ser fundador y codirector fue miembro. La agrupación fue categorizada como innovadora al realizar fuertes mezclas de diferentes ritmos musicales como Jazz, rock, música clásica y música tradicional cubana, permitiéndole al grupo obtener diversas nominaciones de Grammy y un Grammy en 1979 (paquitodrivera.com, 2010).

De acuerdo con el diario El tiempo (1997) en entrevista a Paquito D’Rivera concluye que la creación de la agrupación Irakere fue más que todo con el objetivo de viajar y poder salir de Cuba, ya que para ese tiempo muchos músicos cubanos querían salir de la isla y ver que se estaba desarrollando musicalmente fuera de ella. De hecho, en 1981 en uno de los viajes de la agrupación Irakere en España fue cuando D’Rivera aprovechó para pedir asilo a la embajada de Estados Unidos en España, debido a los sucesos ocurridos en la embajada de Perú en Cuba donde miles de personas habían entrado forzosamente, para solicitar asilo y poder salir también de la isla, hecho que le condujo al artista a tomar la decisión de solicitar el asilo.

Si bien la solicitud del asilo a Estados Unidos por parte D’Rivera marcaba el inicio del crecimiento y expansión de su carrera profesional, antes de ello se vio forzado a tomar decisiones difíciles como abandonar a sus compañeros músicos en pleno avión rumbo a Suecia y decidir quedarse en España para pedir asilo. No obstante, el proceso no fue fácil y tomo alrededor de 6 meses hasta que le concedieran la aprobación del trámite, mientras trabajó en diferentes clubes de jazz gracias a la ayuda de músicos latinoamericanos provenientes de Argentina y Uruguay (Pradines, 2021).

En 1981 a su llegada a Estados Unidos recibió el respaldo de importantes músicos como Dizzie Gillespie conocido como el maestro del jazz. Fue ahí donde comienza a despegar su carrera musical al realizar colaboraciones con Arturo Sandoval, Roditi, Michel Camilo y el padre de su amigo Chucho Valdés considerados los mejores músicos del momento. Después tuvo la oportunidad de grabar con la Orquesta Sinfónica de Londres bajo la batuta de Lalo Schifrin, y ya para el año 1995 con el grupo Caribbean Jazz Project gana un Grammy por su disco Portraits of Cuba. Entre otros de los grandes maestros con los que ha tenido colaboraciones están: Eddie Gómez, Mc Coy Tyner Herbie Mann, Tito Puente y Astor Piazzola (Jazz, 2022).

Dado a su innegable talento y compromiso con su trabajo se ganó el respeto rápidamente de los principales músicos de jazz de EE. UU., permitiéndole introducirse en los escenarios de los más importantes y destacados salones de conciertos de Nueva York. Las publicaciones de sus dos primeros álbumes “Blowin” en 1981 y “Mariel” en 1982 le otorgaron un espacio entre los grandes músicos de New York. Gracias a su exposición y álbumes presentados ha recibido halagos de diferentes maestros musicales y ha estado presente en las principales listas de éxitos. D’Rivera mediante sus composiciones demuestra la gran capacidad que posee de interpretar música como bebop, clásica y latinjazz. (Moreno, Ramírez, & de la Oliva, 2021).

D’Rivera formó parte de la Orquesta de las Naciones Unidas, siendo miembro fundador en su creación en 1988 y en la actualidad sigue participando como director invitado. Gracias al conjunto de 15 piezas organizadas por el maestro Gillespie en donde se mostraba la mezcla y fusión de las influencias latinas y caribeñas junto al jazz en 1991 D’ Rivera recibió un Grammy otorgado por la orquesta de la ONU, para el mismo año también recibió el premio Lifetime Achievement Award por sus contribuciones realizadas a la música latina. Algunas agrupaciones de D’Rivera como la Big band, el quinteto y el conjunto de jazz de cámara poseen una gran demanda a nivel mundial.

En 2002 presentó uno de sus más grandes éxitos “Gran Danzón” para la Orquesta Sinfónica Nacional y la Filarmónica de Rotterdam, donde recibió excelentes críticas como: *“...Lo mejor de esa noche fue el 'Gran Danzon' (El Concierto de Bel Air) de Paquito D'Rivera en su estreno mundial. Una pieza puntiaguda e imaginativamente coloreada de escritura orquestal latinoamericana...”* (Joe Banno, Washington Post, 11 de febrero de 2002).

Además de ser un gran interprete y compositor D’Rivera también ha tenido su faceta como compositor mediante la publicación de dos libros: My sax Life, por la editorial Northwestern University Press y una novela llamada Oh, La habana publicada por la editorial Mteditores, Barcelona (paquitodrivera.com, 2010).

### 3.3.1 Premios y Honores recibidos

**Tabla No. 4 Premios y honores de Paquito D’Rivera**

<b>Lista de Premios y honores recibidos</b>		
<b>Año</b>	<b>Título</b>	<b>Otorgante</b>
<b>2002</b>	Premio	Asociación nacional de publicaciones hispanas
<b>2003</b>	Doctorado Honoris causa en música	Berklee School of Music
<b>2004</b>	Clarinetista del año	Asociación de periodistas de jazz
<b>2005</b>	Medalla nacional de las artes	Presidente George W. Bush
	Jazz Másteres	Fondo nacional de las artes
<b>2006</b>	Clarinetista del año	Asociación de periodistas de jazz
	Excelencia artística	The Kennedy Center by The Catherine B. Reynolds Foundation

<b>2007</b>	Beca de composición musical	Fundación John Simon Guggenheim
<b>2008</b>	Premio	Asociación Internacional de Educadores de Jazz.
	Compositor en Residencia	Caramoor Center for Music and the Arts

Fuente elaboración propia con información de: paquitodrivera.com

**Tabla No. 5 Premios Grammy de Paquito D' Rivera**

Lista de Premios Grammy		
Año	Nombre del tema	Otorgante
1979	<i>Irakere</i>	Entrega anual del Latin Grammy
1996	<i>Portraits of Cuba</i>	Entrega anual del Latin Grammy
2000	<i>Tropicana Nights</i>	Entrega anual del Latin Grammy
2001	Paquito D'Rivera Quintet, Live at the Blue Note	Entrega anual del Latin Grammy
2003	Brazilian Dreams	Entrega anual del Latin Grammy
	Historia del soldado	Entrega anual del Latin Grammy
2004	Merengue	Entrega anual del Latin Grammy

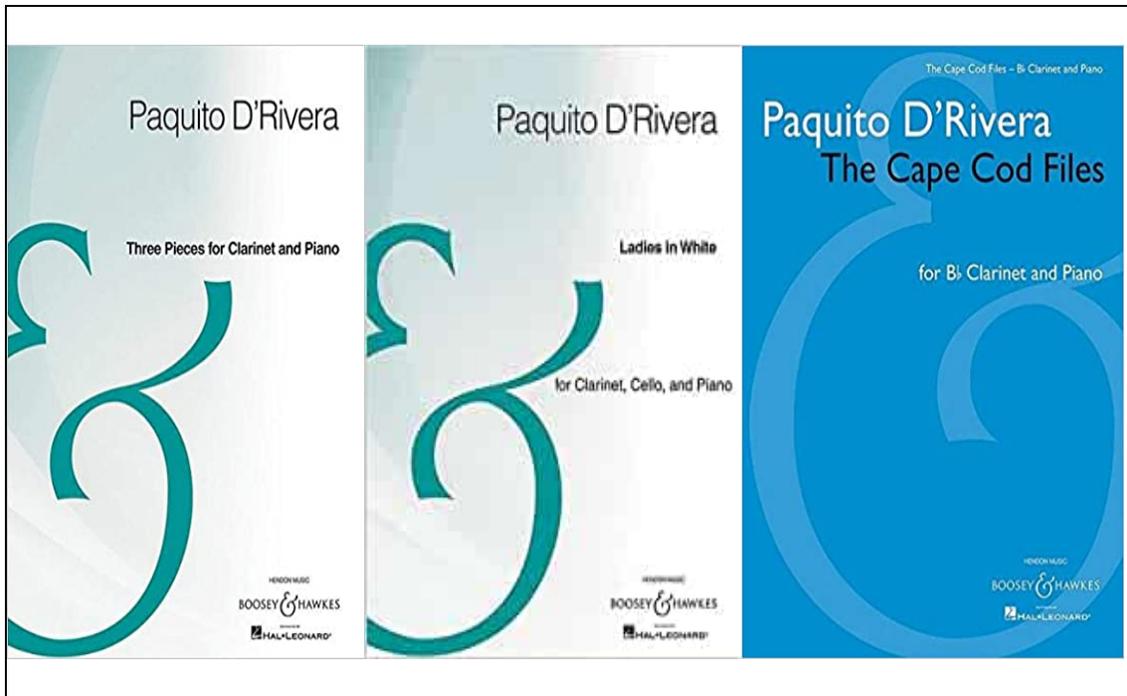
2005	Riberas	Entrega anual del Latin Grammy
2008	Funk Tango	Entrega anual del Latin Grammy
2011	<i>Panamericana Suite jazz Latino</i>	Entrega anual del Latin Grammy
	<i>Panamericana Suite clásica contemporánea</i>	Entrega anual del Latin Grammy
2013	<i>Song For Maura</i>	Entrega anual del Latin Grammy
2014	<i>Canción para Maura</i>	Entrega anual del Latin Grammy
2015	<i>Jazz Meets the Classics</i>	Entrega anual del Latin Grammy

Fuente elaboración propia con información de: paquitodrivera.com

### 3.3.2 Repertorio para clarinete

El compositor Paquito D’Rivera artista de jazz latinoamericano ha compuesto un sinnúmero de composiciones para diversos instrumentos, con respecto a la música de cámara. Sin embargo, en donde más ha centrado su esfuerzo y atención es para la del clarinete, ya que es el instrumento que ejecuta.

#### Obras de música de cámara y solista más sobresalientes para clarinete



**Figura 5. Principales piezas compuestas para clarinete.**

Además de estas piezas el compositor ha incluido al clarinete en obras para agrupaciones más grandes como big bands, al igual que es posible ejecutar otras obras que hayan sido compuestas por el Sr. D’Rivera para otros instrumentos, pero que cuenten con la versión para clarinete.

### **Expectativas en el oyente con el repertorio seleccionado**

Se espera que el público que este como oyente en el recital pueda apreciar y diferenciar los distintos estilos musicales de las obras previstas para interpretar, ya que si estos logran distinguir la diferencia en la forma de interpretar en cada una de ellas, el trabajo por parte del solista habrá sido bueno, puesto a que mediante su interpretación, ha generado en el público presente una comprensión y distinción clara de cada uno de los estilos musicales presentes en cada una de las piezas del repertorio presentado.

Mediante la interpretación de la Premier sonata de Devienne se aspira a que el oyente logre disfrutar y captar las características principales del periodo clásico a través de las frases melódicas emitidas mediante el clarinete. Además de que se transmita las características principales del estilo clásico, se

tiene como objetivo que el público conozca y aprecie el trabajo musical de un compositor como François Devienne, que a pesar de ser conocido como el Mozart francés no tuvo el mismo reconocimiento a nivel mundial y tampoco es considerado como un compositor relacionado directamente al clarinete, ya que la mayoría de sus composiciones han sido para flauta y fagot. No obstante, realizó sonatas importantes que han permitido enriquecer el repertorio clásico del clarinete.

El concierto en G menor, Op. 29 de Julius Rietz es un concierto poco convencional para el repertorio del estilo romántico en el clarinete. De hecho, no es una obra del repertorio estándar para los clarinetistas, ya que siempre se tienen presente otros compositores. Sin embargo, mediante la elección de esta obra se busca dar a conocer a los oyentes otros compositores que también han aportado con grandes obras para el repertorio del clarinete. Además de lo anteriormente mencionado, el concierto cuenta con un alto nivel técnico, que permite que el clarinetista pueda transmitir su destreza y habilidades, así como la expresión musical requerida para generar emociones en el oyente al escuchar cada uno de los movimientos del concierto.

Ya como último punto del repertorio seleccionado, se tiene la obra Tres piezas para clarinete y piano del clarinetista latinoamericano Paquito D’Rivera, con esta última obra se prevé que el público pueda apreciar y distinguir como el clarinetista es capaz de interpretar música popular y sobre todo latinoamericana además de obras de periodos anteriores. La elección de la música latinoamericana como repertorio viene respaldada de una identificación cultural de acuerdo con el territorio en el que es presentado el recital, que en este caso es Panamá.

## Capítulo IV

## **Análisis del repertorio**

### **4.1 Première Sonate por clarinette Sib et piano-forte de François Devienne**

#### **4.1.1 Introducción**

La música de Devienne destaca por la imaginación melódica inusual presente en cada una de sus obras, y dentro del grupo de sus 67 sonatas las sonatas para clarinete y acompañamiento de bajo ilustran a la perfección las características musicales de este compositor. Dichas sonatas se presentan en la edición original Sieber, París estructuradas en dos pentagramas, comprendiendo una parte principal para clarinete en do. Para la composición de las sonatas para clarinete de Devienne se inspira abiertamente en sus sonatas para flauta y bajo Op. 58 y 68, las cuales les realiza ciertas modificaciones para adaptarlas de acuerdo con las posibilidades de ejecución del clarinete, el cual para la fecha se encontraba en plena mutación ( Clarinet Edition, 2022).

En cuanto a las sonatas para acompañamiento de clarinete y bajo en su versión original destaca la duda con respecto al termino “bajo”, ya que si es genérico no logra encajar con la precisión que emplea Devienne al momento de elegir los timbres y escritura conveniente. El acompañamiento de bajo que aparece en las versiones originales de las sonatas sorprende por su extrema sencillez con respecto con a la parte virtuosa y ornamentada presente en las partes del fagot y los dúos para clarinete y fagot, ya que se trata de un bajo sin cifrar, y, por ende, requiere realización. No obstante, el clasicismo realizado por Devienne, contemporáneo al de Mozart y Haydn, solo podría clasificarse mal como una realización del espíritu barroco, inclusive tardío

A diferencia de la edición original de las sonatas para clarinete en la cual se impone al interprete un mayor aguante confiando toda la línea melódica, la edición por Clarinet Edition fr. Confía dicha línea melódica al teclado en algunos lugares, eso sí, con el espíritu de los modelos de dicha época. Para continuar con las digitaciones del clarinete en Do, han traspuesto todo el texto para adaptarlo al clarinete Sib. Todo lo que se refiera a indicaciones de ejecución, como articulaciones, cadencias, matices, entre otros, deben entenderse como una sugerencia por parte de la editorial (Clarinet Edition, 2022a).

#### **4.1.2 Contextualización histórica de la pieza**

Con respecto a la fecha de composición o estreno de la premier sonata para clarinete y pianoforte de Devienne no se cuenta con una data precisa de cuando se dio. Sin embargo, es importante valorar

algunos hitos importantes ocurridos durante la época en la que vivió Devienne. A pesar de que los instrumentos principales de este compositor fueron la flauta y el fagot él se familiarizó con el clarinete durante su carrera. En 1787 Devienne estrena su primera sinfonía concertante para flauta, clarinete y fagot con los intérpretes Hugot y Lefebvre, para ese momento, el clarinete un instrumento relativamente noble ya había tenido un desarrollo técnico considerable y la facilidad de contar una agilidad en la ejecución (Kim, 2022).

Para la década de 1960 los clarinetistas solo conocían las obras de Devienne a través de dos de las sonatas y su concierto para dos clarinetes. No obstante, el clarinetista Nicholas Cox ha estado activo realizando investigaciones y realizando nuevas ediciones de las sonatas de Devienne para clarinete existentes. Dichas sonatas para clarinete y bajo que fueron utilizadas como material didáctico para los primeros estudiantes del conservatorio de París ahora se han realizado como ediciones académicas para clarinete y teclado. En cuanto a la sonata clásica para clarinete, representan una de las mejores sonatas clásicas de la época, ya que además de que se reproducen estrictamente con notas editoriales y comentarios, las articulaciones originales se conservan, permitiendo que el clarinetista moderno, pueda desarrollar su propia interpretación del estilo de articulación de la época (Edition HH, 2007).

#### **Periodo Histórico:** Clasicismo

Con el nacimiento del clasicismo se da fin a un lenguaje musical y un tipo de estilo de composición, así como la manera de entender la música, la cual llegó a su máxima expresión con el Barroco. Esto se debe a que una vez se agotaran los recursos compositivos y los importantes cambios sociales de la época impactaran a la música darían paso a un nuevo concepto musical (Clasicismo) que ha sido considerado como uno de los períodos musicales más importante de la historia de la música. Dicho periodo se sitúa entre 1750 y 1800, sin embargo, es importante recalcar que esta fecha es solo una estructuración para efectos de estudio, ya que no hace estos años no hacen referencia a un cambio radical del estilo, sino que, numerosos autores consideran que el período clásico como tal comprende los últimos 20 años del siglo XVIII, cuando para esta época los máximos exponentes de este período como Haydn y Mozart se encontraban realizando sus obras más emblemáticas, ya que los años anteriores a estos últimos se consideran como un período de transición (Benlloch, 2009).

### 4.1.3 Análisis Musical

#### Forma Musical: La Sonata Clásica

El término sonata se emplea desde el período Barroco para distinguirla de la cantata la cual es una composición vocal acompañada de instrumental y por lo general de carácter religioso y de la tocata, obras para instrumentos de tecla como el órgano. No obstante, no es hasta los inicios del clasicismo a mediados del siglo XVIII que la sonata surge como una de las estructuras de composición más empleadas en la historia de la música occidental. Dicha forma se conoce con diferentes nombres como: la forma sonata, forma tiempo tipo sonata o allegro de sonata, la palabra sonata significa obra o pieza para ser sonada o tocada.

La forma sonata con origen en el clasicismo tendrá una estructura bitemática y tripartita con dos temas contrastantes entre ellos que se ponen en relaciones a través de tres secciones. Sin embargo, la importancia de esta estructura reside en la relación de las sensaciones que originan tensión, reposo, inestabilidad (Valbuena, 2021).

**Tabla No. 6 Estructura general de la forma sonata**

Movimiento	Tempo	Forma
Primer movimiento	Allegro	Forma sonata
Segundo movimiento	Adagio	Forma intermedia de rondó o en forma de variaciones, minuto con trío.
Tercer movimiento	Allegro	Rondó o tempo sonata, así como forma de variaciones o forma intermedia.

**Fuente:** Elaboración propia con información del TFG de Gerardo Pinto Silva (2012).

**Tabla No. 7 Estructura general de la Première sonate de Devienne**

Movimiento	Tempo	Forma	Compás
Primer Movimiento	Allegro con Spiritoso	Forma sonata	Binario
Segundo movimiento	Adagio	Forma lied (ABA).	2/4
Tercer Movimiento	Rondó Allegretto	Forma sonata	6/8

Fuente: Elaboración propia.

**Primer movimiento: Allegro con Spiritoso**

- **Forma:** Sonata
- **Tonalidad:** DO Mayor, la tonalidad del clarinete como instrumento transpositor es RE Mayor.
- **Compás:** Compás binario

**Análisis del primer movimiento de la Primera sonta de Devienne.**

	Exposición				Desarrollo		Reexposición		
	Introducción	Tema A	punteo mod.	Tema B			A	progresión armónica	Coda Final
<b>Compases:</b>	1-8	9-26	27-30	31-67	68 - 119	120 - 142	143-146	147 - 154	
<b>Tonalidades:</b>	Do M	DoM-Lam-DoM		Sol M	SolM-Mim-FaM-Rem	DoM	FaM-SolM-LaM		DoM

**Figura 6. Estructura general del primer movimiento**

Fuente: Elaboración propia.

**Allegro con spiritoso**

CLARINETTE en Ut

PIANO

5

**Figura 7. Introducción: Compás 1-8**

En la introducción se presenta el tema principal de la sonata y la parte más importante de la obra, que posteriormente será interpretada por el clarinete en el compás 8. Dicho tema principal sirve como inspiración al compositor para desarrollar las siguientes ideas presentadas en la obra.

68

72

77

*p*

*p*

*p*

en dehors

**Figura 8. Desarrollo: compases 68- 81**

Desarrollo: se presenta el motivo principal de la introducción, pero con variación. En esta sección se presentan diferentes variaciones y se agregan temas nuevos que incluso no guardan relación con el tema principal. Se presentan diferentes tonalidades como: SolM, Mim, FaM, Rem y DoM antes de cambiar a la recapitulación.

112

115

119

Figura 9. Compás 112

Encontramos el inicio de un puente de modulación de las tonalidades de RE<sub>m</sub> a DO<sub>M</sub> haciendo un juego de pregunta y respuesta entre el clarinete y el piano para llegar a la recapitulación y confirmación de la tonalidad de DO<sub>M</sub>. En el compas 119 para llegar a la recapitulación podemos encontrar una cadencia perfecta con septima mayor V7-I5

119

F M T 101

Figura 10. Recapitulación: Compás 119

En el segundo compás de esta sección se puede encontrar el inicio de la reexposición, donde se verá el tema con la misma tonalidad de la exposición solo que con algunas modificaciones. Guarda similitud con el tema principal, pero tiene algunas variaciones en ciertas figuras musicales, se puede encontrar una progresión modular que direcciona a la parte final de la obra.

Figura 11. Codetta: compás 147-154

Codetta: es la última parte de la sonata y está hecha para crear un final. Sin embargo, no guarda relación con el tema principal, se considera una codetta porque es pequeña y tiene una duración de cuatro compases. Esta a su vez, está compuesta por escalas de Do mayor, terceras y termina con una cadenza perfecta V-I con una dinámica de mezzo forte, disminuyendo a piano.

**Segundo Movimiento: Adagio**

- **Forma:** Forma lied (ABA).
- **Tonalidad:** Eb mayor
- **Compás:** 2/4

**Análisis del Segundo movimiento de la Primera sonta de Devienne.**

	A		B	A	
	a	a1	b	a	finale
Compases	1-12	13-29	30-45	46-58	
Tonalidades	Dom – EbM		Fam	Dom	

Figura 12. Estructura general del Segundo movimiento

**Adagio**

**Figura 13. Introducción compás 1-4**

Tema A inicia con una pequeña introducción de cuatro compases en donde la melodía se comparte entre el piano y el clarinete. en el compás 6 el clarinete presenta una melodía anacrúsica.

5

10

**Figura 14. Tema principal a**

En el compás 6 el clarinete presenta una melodía anacrúsica. El motivo señalado en el tiempo débil del primer compás se presenta frecuentemente en distintas partes del movimiento, eso sí con algunas modificaciones rítmicas. EL acompañamiento del piano es bastante homogéneo con acordes de Dom y SolM.

The image shows a musical score for 'Tema B' covering measures 30 to 39. The score is written in F major and 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system (measures 30-31) shows a melodic line with a trill (tr) in measure 30 and a piano accompaniment. The second system (measures 32-35) features a melodic line starting in measure 32 with a piano (p) dynamic, and a piano accompaniment. The third system (measures 36-39) shows a melodic line starting in measure 36 with a piano (p) dynamic and 'allont' (piano moving) marking, and a piano accompaniment. The piano accompaniment in the second and third systems is characterized by a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

**Figura 15. Tema B: compás 30-39**

El tema B va del compás 30-45 y está en la tonalidad de Fa, el piano tiene cuatro compases improductivos para dar paso al clarinete con el tema b, siempre con relación al motivo con anacrusa presente en la parte A de este movimiento. En el compás 34 el clarinete inicia con una dinámica de piano, y posteriormente en el compás 38 presenta un piano allont (piano movido), ya que dicho matiz va generando una tensión que conduce al final de esta sección musical.

46

49

53

*p*

*dim.*

*f*

*f*

*f*

Figura 16. Tema A: Compás 46-55

Esta sección es una recapitulación del primer Tema A y de igual forma se presenta en la tonalidad de Dom y va del compás 46 al 58. El piano en el compás 45 conduce al inicio de la recapitulación, se presentan nuevos motivos musicales que conducen al final de este movimiento, terminando nuevamente con una cadencia perfecta V-I.

### Tercer Movimiento: Rondó Allegretto

- **Forma:** Sonata
- **Tonalidad:** Do mayor
- **Compás:** 6/8

	Exposición			desarrollo	reexposición	Coda
Temas	A	B	A1	C	A	
Compases	1-24	25-78	79- 94	95 - 121	122-141	142-150
Tonalidades	DoM	Lam - SolM	DoM	lam	DoM	DoM

Figura 17. Estructura general del tercer movimiento

**Rondo Allegretto**

Figura 18. Exposición: Compás 1-11

A diferencia del primer movimiento, en el tercer movimiento es el clarinete el que da inicio y presenta el tema principal con un motivo anacrúsico en la tonalidad de DoM, que luego será precedido por el piano, el cual presenta nuevamente la idea musical expuesta al inicio.

The image shows three systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. System 106 is marked with a red '106' on the left. Above the first staff, the word 'MINEUR' is written in all caps. Below the first staff, a dynamic marking 'p' is present. System 112 is marked with a red '112' on the left. System 116 is marked with a red '116' on the left. Above the first staff of system 116, a dynamic marking 'mf' is present. Below the first staff of system 116, a dynamic marking 'Psubito' is present. Below the second staff of system 116, another 'Psubito' marking is present.

Figura 19. Desarrollo

En los tres primeros compases de esta imagen se encuentra el final de la exposición, donde el clarinete y el piano finalizan juntos esta sección, posterior a esto, aparece una indicación “Mineur”, que en español significa menor, lo que indica que hay un cambio de tonalidad de mayor a menor, la cual es Lam. El inicio del tema tiene una dinámica mezzoforte y se presenta con un motivo anacrúsico.

114

122

Rall. --

*f*

*mf*

*a Tempo*

*dim.*

*p*

*p*

**Figura 20. Puente hacia la recapitulación**

En el compás 116 el piano presenta un puente que conduce hacia la reexposición del tema, en donde el clarinete sigue con el mismo hasta llegar a un calderón en el compás 122.

120

122

*mf*

*a Tempo*

*dim.*

*p*

*p*

125

**Figura 21. Reexposición. Compás 122- 128**

En esta sección se presenta la misma tonalidad y motivo musical de la exposición del tema A, va desde el compás 122-141. El tema empieza en el a tempo con una dinámica de mezzo forte y el piano con una dinámica de piano.

142

146

J. ROMETTE, GRAVEUR,  
NOÛV-LE-SIG. (SEINE).

E.M.T., 791

**Figura 22. Coda: compás 142-150**

Es la parte final del movimiento y termina con la misma tonalidad de DoM, presenta arpeggios en grupos de 6 semicorcheas termina con figuras de tresillos en DoM en modo contrario, donde el clarinete sube y el piano baja y termina con una cadencia perfecta V-I sin séptima.

#### 4.1.4 Dificultades técnicas

##### Primer Movimiento

The image shows a page of a musical score for clarinet, specifically the first movement. The score is written in G major and 2/4 time. The measures shown are 133, 137, 140, 143, 146, 149, and 152. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages, often with slurs and accents. Dynamic markings include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). There are also trills and staccato markings. The score is presented in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Figura 23. Dificultades técnicas del primer movimiento compás 133-154

Esta sección resulta ser una de las más complicadas para el clarinete, debido a la dificultad presente en los pasajes de escalas y arpeggios que por lo general están acompañados de adornos como grupetos y apoyaturas, así como también las articulaciones combinadas de ligaduras y staccatos presentes durante toda esta sección final. La correcta respiración y disposición del aire es otro de los puntos críticos de esta sección.

## Segundo Movimiento

The image shows a musical score for the second movement, measures 15 through 28. The score is written on four staves. The first staff starts at measure 15 and ends at measure 17. The second staff starts at measure 19 and ends at measure 22. The third staff starts at measure 23 and ends at measure 26. The fourth staff starts at measure 27 and ends at measure 28. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). A trill is marked with *tr* in measure 27.

**Figura 24. Dificultades técnicas del Segundo Movimiento. Compás 17-28**

Dado al tempo indicado para este movimiento el cual es adagio se debe tomar en cuenta que el valor de las figuras musicales será más prolongado, por ende, se deben fijar partes puntuales para respirar que permitan interpretar correctamente las frases sin cortar la idea musical expuesta en esta sección. A partir del compás 17 con anacrusa se exponen varias frases musicales en donde solo aparece una sola figura de silencio, por tal razón, la respiración es clave para ejecutar correctamente esta parte del movimiento.

## Tercer Movimiento

The image shows a musical score for the third movement, measures 59 through 65. The score is written on three staves. The first staff starts at measure 59 and ends at measure 61. The second staff starts at measure 62 and ends at measure 64. The third staff starts at measure 65 and ends at measure 65. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *f* (forte). A trill is marked with *tr* in measure 65. The word *cresc.* (crescendo) is written below the first staff.

**Figura 25. Dificultades técnicas del Tercer movimiento**

Esta sección resulta ser una de las complejas para este movimiento, ya que está compuesta por diversos grupos de seisillos con combinaciones de articulaciones, ligado-staccato. Una de las razones que la hace más difícil es la velocidad en la que debe ser ejecutada, como indica en el inicio el movimiento: Rondo Allegretto. La respiración también es una parte crítica para esta sección, puesto que si no se fija adecuadamente donde realizarse las frases pueden verse cortadas

## **4.2 Concierto para clarinete en G menor, op.29 de Julius Rietz**

### **4.2.1 Introducción**

El concierto para clarinete, Op.29 de Julius Rietz está dividido en tres movimientos paralelos a la forma del concierto de violín de Mendelssohn, además de esta característica en común que comparten las obras de estos compositores, la entrada del solista posterior a la introducción en ambas obras niega la oportunidad a la orquesta de realizar su propia exposición. Nadie ha podido asegurar que Rietz es idéntico a Mendelssohn, ya que su lenguaje musical es serio y está dotado de una intensidad armónica y melódica (Hyperion Records, 2022).

### **4.2.2 Contextualización histórica de la pieza**

La obra fue publicada por primera vez en 1857, durante el periodo romántico en la ciudad de Leipzig, Alemania bajo la firma Kistner. El concierto es considerado un gran descubrimiento para el repertorio de clarinete, la obra tiene un lenguaje tonal, parecido al de Félix Mendelssohn. Rietz compuso una obra maestra para los clarinetistas con su concierto en Sol menor, el primer movimiento destaca por su virtuosismo, pero de una manera distinta a los conciertos de Weber, ya que no es solo virtuoso, sino que tiene un verdadero propósito musical. La serenidad de la melodía es una de las principales cualidades que identifican al segundo movimiento de esta obra y el tercer movimiento finaliza el concierto con una coda que es muy brillante (Jouis, 2018).

### **Periodo Histórico: Romanticismo**

De acuerdo con Borrero (2008) este periodo se originó formalmente en 1798, luego de que apareciera en Berlín en la revista "Atheneum", el primer número en la cual estaban presente los hermanos Schelger, Novalis y Schleiermacher. Los precursores de estos hermanos fueron los artistas que pertenecían al movimiento denominado "sturm und Drang" (en español "Tempestad y asalto"), que en

sus obras ya defendían y mostraban su apoyo a los cambios artísticos propuesto por dicho movimiento que posteriormente serían características típicas de este nuevo estilo. Entre las novedades artísticas de este nuevo estilo se resalta el rechazo a la forma y armonía presente en el arte clásico, la importancia de una poesía presente en la inspiración de los artistas rebeldes y por supuesto, la exaltación y admiración de la edad media, puesto a que, se considera la cuna de las características nacionales de la población alemana.

### 4.2.3 Análisis musical

#### **Forma musical:** El Concierto

A finales de las décadas del siglo XVII tuvo su aparición la forma musical “El Concierto”, la cual es una forma instrumental que prontamente se convirtió en una de las formas instrumentales del Barroco con mayor relevancia e importancia. Este tipo de forma está compuesta para uno o varios instrumentos solistas y la orquesta acompañante, en donde el solista protagoniza la pieza y debe demostrar su capacidad técnica, así como también su talento de expresividad. La forma concierto está compuesta por tres movimientos, que por lo general suelen ser: rápido-lento-rápido. De hecho, en el primer y tercer movimiento la orquesta es la que da inicio con su respectivo tema, dando paso posteriormente al solista, para dar inicio a un diálogo entre ambas partes. A diferencia de estos dos movimientos, el segundo movimiento es el solista quien lo protagoniza y da inicio con el tema, aunque en algunas ocasiones puede tener una estructura como la del primer y tercer movimiento (Aransay, 2013).

#### ***Estructura general de la forma concierto***

<b>Movimiento</b>	<b>Tempo</b>	<b>Forma</b>
Primer movimiento	Allegro	Forma sonata
Segundo movimiento	Lento/ Adagio	Tipo tiempo Sonata, Lied intermedia de rondó
Tercer movimiento	Vivace/Presto	Rondó o tipo tiempo Sonata

Fuente: Elaboración propia con información del Trabajo de Grado de Gerardo Andrés Pinto Silva (2012).

### Estructura general del concierto en G menor de Op. 29

Movimiento	Tempo
Primer movimiento	Allegro Agitato
Segundo movimiento	Adagio
Tercer movimiento	Allegro Vivace

Fuente: Elaboración propia.

#### Primer movimiento:

- Forma: Sonata
- Tonalidad: G menor
- Compás: 3/4

**Estructura:** Es una forma sonata estructurada A-B-A. La exposición está compuesta por la introducción que va desde el compás 1-6 y dos grandes grupos temáticos que van desde el compás 7 hasta el 134 y posteriormente culmina con una codetta. Luego de la exposición se presenta el desarrollo de la obra que va desde el compás 152-184, como última parte de este primer movimiento se presenta una reexposición parcial también compuesta por dos grupos temáticos y culmina con una coda.

#### *Análisis del primer movimiento del concierto en G menor Op. 29*

Exposición			
Partes	Tonalidad	Compás	Sección
Introducción	Gm	1-6	
1GT	Gm	7-90	Tema A-Transición- Tema B- Transición
2GT	Bb	90-134	Tema A-Tema B
Codetta	Bb	134-152	Sección 1- Sección 2
Desarrollo			
Parte	Tonalidad	Compás	Sección
Desarrollo	F mayor	152-184	VIIº - IVm - IIº6 - V7 - Im para modular a Gm
Recapitulación-Parcial			
Partes	Tonalidad	Compás	Sección
1GT	Gm	184-239	Tema A-Codetta

2GT	Gm	240-331	Tema A-Tema B- Transición
Coda	Gm	332-363	Sección 1- Sección 2

Fuente: Elaboración propia.

**Julius Rietz Op. 29.**

**Allegro agitato.**

Clarinetto.

Pianoforte.

8

Figura 26. Exposición

En la exposición se presenta el tema principal del primer movimiento del concierto. Dicho tema da inicio en el compás 7 y se extiende hasta el compás 31, en esta sección es el solista quien ejecuta la exposición del tema A y el motivo rítmico principal característico se va a dar en anacrusa, como se puede apreciar en el compás 7 y 12.

67

74

p espns.

Figura 27. Tema B del 1er grupo temático

Este tema está en la tonalidad de G menor y el trabajo de presentar el tema recae en la orquesta, ya que el solista tiene compases de espera. Entre los compases 78-80 se presenta una cadencia evitada Vm-VI6, el cual no conduce la idea, sino que da paso a más material temático.

90 *a tempo.*  
*poco rit.* *fz* *p*

97 *a tempo.*  
*cresc.* *p* *poco rit.* *dim.* *p* *molto*

105 *espressivo.* *dim.*

Figura 28. Tema A del segundo grupo temático

El segundo grupo temático va del compás 90 al 138, y este a su vez se divide en tema A y B, comprendiendo el tema A el compás 90-101 en una tonalidad de Bb. En esta sección se presenta un intercambio modal, puesto a que, G menor es el Sexto grado de Bb en el modo menor, este grupo va a estar en la dominante del tono menor a la relativa del tono mayor Gm a Bb M.

152 *p*

158 *p*

Figura 29. Desarrollo

Va del compás 152-184 y está en la tonalidad de F mayor. Es una sección de pasajes y motivos de los dos primeros grupos temáticos y posteriormente modula a Gm con la progresión expuesta de cadencia compuesta.



*Figura 30. Reexposición parcial*

El tema en esta reexposición parcial no se toca exactamente igual al tema principal, esta a su vez se divide en 2 grupos temáticos y cada uno en 2 subtemas. Tema A en G menor que va desde el compás 184-208, el tema B va desde el compás 252 con anacrusa en la tonalidad de C menor.



*Figura 31. Codetta*

Antes de presentarse la codetta se da una transición que permite dar paso a esta, se presenta en tonalidad de Eb M en la sección #1 y tiene una segunda sección en C menor.

272 *dim.* *f*

280 *mf* *dim.* *p* *f* *molto espress.*

**Figura 32. Tema A y B del segundo grupo temático**

Se presenta una semicadencia autentica la cual no concluye de forma concreta la idea, ya que da lugar a más material temático. Este segundo grupo temático está dividido a su vez en dos temas, el tema A en tonalidad de G menor y el B en la tonalidad de C menor.

292 *pp* *p*

301

310 *pp*

**Figura 33. Coda**

En toda esta sección se toca una nota pedal en Bb el cual sirve de puente al segundo movimiento del concierto que se encuentra en la tonalidad de Bb M, esto se da a través de una cadencia de primera especie y compuesta.

## Segundo Movimiento

- **Forma:**
- **Tonalidad:** Eb mayor
- **Compás:** 2/4

The image displays a musical score for the second movement, measures 1 through 16. The score is written in Eb major and 2/4 time, with a tempo marking of Adagio. The first system shows the clarinet part starting with a 'dol. espress.' marking. The piano accompaniment is shown in two systems below. The second system begins at measure 7, marked 'dim.'. The third system begins at measure 13, marked 'fz' and 'p'.

**Figura 34** Introducción y Tema principal Compás 1-16

El tema principal de este movimiento es primero presentado por el clarinete en la introducción, en los primeros dieciséis compases, compuesto por frases distribuidas cada cuatro compases. La melodía del tema principal tiene una indicación Dol. Espress. Lo que significa que la interpretación ha de ser dulce y expresiva por parte del solista al momento de presentar el tema.

28

33

Figura 35. Compás 28-36

Durante todo el movimiento se presenta un motivo anacrúsico como se puede observar en los compases 28 y 30 y 32.

41

45

47

Figura 36. Compás 41- 49

A partir del compás 44 con anacrusa el tema principal es presentado por el piano, mientras que el clarinete realiza un acompañamiento de arpeggios en Eb M y, algunos con distancias de quinta y otros de sexta.

### Tercer movimiento

- **Forma:**
- **Tonalidad:** G menor
- **Compás:** 6/8

The image displays a musical score for the third movement, starting at measure 15. The score is written in G minor and 6/8 time. It consists of two systems of staves. The first system (measures 15-21) shows a clarinet line with dynamics *mf* and *f*, and a piano accompaniment with dynamics *p* and *f*. The second system (measures 22-28) continues the clarinet line with dynamics *mf*, *f*, and *p*, and the piano accompaniment with dynamics *f*, *p*, *f*, and *p*. The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth notes.

*Figura 37. Tema Principal*

El tema principal de este movimiento está en la tonalidad de sol menor, al igual que el del primero movimiento. Dicho tema es siempre presentado por parte del clarinete solista, e inicia con un motivo anacrúsico de un grupo de cuatro semicorcheas con movimiento ascendente.

143

150

156

**Figura 38. Recapitulación**

Esta sección es exactamente igual al tema principal, tanto para el clarinete como para la parte del piano y aparece después de presentarse el desarrollo del movimiento.

235

Allegro con fuoco.

Allegro con fuoco.

239

**Figura 39. Coda Final**

Esta sección se presenta en un compás de cuatro cuarto en tonalidad de Do Mayor, el piano da inicio con esta última sección e indica la velocidad con la se culminará la cual es rápida, ya que es un allegro

con fuoco. Después de los cuatro compases de introducción por parte del piano el clarinete inicia presentando pasajes virtuosos compuesto por grupo de cuatro semicorcheas ligadas y compuestas por arpeggios e intervalos de diferentes tipos.

#### 4.2.4 Dificultades Técnicas

##### Primer Movimiento

The image displays two staves of musical notation. The first staff, labeled with the number 200 in red, begins with a 'cresc.' marking and contains a series of eighth-note groups, some with trills ('tr') and slurs. The second staff, labeled with the number 207 in red, continues the piece with similar rhythmic patterns, including trills and slurs, and features a 'f' (forte) dynamic marking. The notation is complex, with many beamed eighth notes and slurs, indicating a technically demanding passage.

*Figura 40. Dificultades técnicas del Primer movimiento*

Debido a los trinos colocados sobre algunas notas musicales de los grupos de corcheas hacen compleja esta sección, ya que las posiciones y el registro en el que se encuentran resulta ser complejo para el clarinete por las distancias que hay, así como también la velocidad en la que se debe ejecutar este movimiento.

## Segundo Movimiento

Figure 41 shows a musical score for the second movement, measures 47 through 64. The score is written in bass clef with a key signature of one flat. It features a variety of technical challenges, including rapid sixteenth-note passages, slurs, and dynamic markings such as *mf*, *p*, *pp*, *f*, and *ff*. The tempo is marked *rit.* (ritardando) at measure 47 and *rit.* at measure 58. The score includes articulation marks like *acc.* (accents) and *tr.* (trills). The measure numbers 47, 50, 52, 54, 58, 60, 62, and 64 are highlighted in red on the left side of the page.

**Figura 41. Dificultades técnicas del Segundo movimiento**

Este movimiento al ser un adagio expresivo la duración de las figuras se verá prolongadas, por lo que es más lento y resulta complejo para mantener el aire y completar las frases musicales. Específicamente en esta sección del movimiento el clarinete dispone de pocas pausas para tomar aire, por lo que lo hace más complicado, por ende, el aire más que la digitación resulta ser uno de los retos para ejecutar correctamente esta sección.

## Tercer Movimiento

Figure 42 shows a musical score for the third movement, measures 252 through 256. The score is written in treble clef with a key signature of one flat. It features a variety of technical challenges, including rapid sixteenth-note passages, slurs, and dynamic markings such as *f* and *ff*. The score includes articulation marks like *tr.* (trills) and *acc.* (accents). The measure numbers 252 and 256 are highlighted in red on the left side of the page.

**Figura 42. Dificultades técnicas del Tercer Movimiento.**

Unas de las principales dificultades técnicas en esta parte del tercer movimiento es la agilidad con la que se deben ejecutar los arpeggios descendentes, que se encuentran en el registro sobreagudo del clarinete, lo que los hacen aún más complejo. Los trinos que aparecen en las figuras de negra, ya que al ser tan rápidos y presentarse en la nota Lab, que en el clarinete se encuentra en una posición compleja para realizar trinos y sobre todo si estos deben ser rápidos.

### **4.3 Tres piezas para clarinete y Piano de Paquito D’Rivera**

#### **4.3.1 Introducción**

Para que Paquito D’ Rivera logrará componer esta obra para clarinete tomó como referencia ritmos musicales populares de Latinoamérica, como lo es la contradanza/Habanera originaria de Cuba y el vals venezolano y así formar la obra compuesta por tres piezas para clarinete y piano, la cual tiene influencia directa de la música latinoamericana.

La contradanza hispánica proviene de la contredanse francesa, y esta a su vez fue de la versión inglesa “country Dance”. Dicha danza se convirtió en un baile para nobles con carácter elegante para cortejar a damas por parte de caballeros. La danza prontamente llegó a Latinoamérica teniendo gran relevancia, específicamente en Cuba, y para el siglo XIX se convirtió en la primera composición en la isla en contener letras y ritmos africanos. Debido a su éxito se dio a conocer rápidamente a nivel internacional y se cree que de este ritmo se han derivado otros bailes populares de Cuba como la danza, el danzón y el popularmente conocido chachachá, en la isla la contradanza se conoció con el nombre de habanera la cual es el nombre de la segunda obra de las tres que componen la obra musical de D’Rivera (Redacción Dance emotion, 2020).

El valse venezolano es otra de las piezas que forman parte de la obra musical de Paquito D’Rivera para clarinete y este tiene sus raíces en las piezas musicales de salón europeo y proviene de la palabra Waltz en alemán y para el siglo XIX fue el estilo de danza más popular en la aristocracia europea. De hecho la palabra Waltz está directamente relacionado con el verbo alemán Waltzenque, que en español latino se traduce como “Volveré” y está asociado con la manera en la que se danzaba en los siglos XVII y XIX durante las celebraciones de los salones europeos (Arévalo, Antonio Lauro y el valse venezolano. , 2020).

El gestor del valse venezolano es Antonio Lauro, primer venezolano graduado como guitarrista en la ciudad de Caracas, Venezuela. Se le atribuye el título de gestor del valse venezolano debido a que la mayoría de sus composiciones han sido valeses para guitarra, y entre su faceta como arreglista destaca el valse “Adiós a Ocumare. Su maestro fue Raúl Borges, compositor de los únicos valeses que existían para para guitarra a inicios del siglo XX, por ende, durante la formación de Lauro siempre se vio envuelto e involucrado con el estilo de composición de su maestro, el cual eran los valeses (Arévalo, 2020a).

#### **4.3.2 Contextualización histórica de la pieza**

La obra “Tres piezas para clarinete y piano” de Paquito D’ Rivera fue compuesta durante los años 1991 a 1994, cuando Paquito estaba entre los 42-46 años. Este compendio de 3 piezas dura aproximadamente nueve minutos y está estructurada de la siguiente manera:

1. Contradanza
2. Habanera
3. Vals Venezolano (Earsense, 2022).

Esta obra fue publicada el 1 de agosto de 2012 en la ciudad de Milwaukee, Estado de Wisconsin, Estados Unidos, con textos y nombre de la obra en idioma inglés y distribuido por la editorial Hal Leonard Corporation. Consta de 17 páginas: el score con la parte de clarinete y piano y la parte de clarinete solista. Adicional a esto, se encuentra en el ranking de los libros más vendidos con 1.885.091 de ejemplares vendidos (Book Depository, 2022).

Boosey & Hawkes catalogo que contiene un rico y variado repertorio instrumental, de música de cámara y ensambles fue el medio mediante el cual se publicó la obra Tres piezas para clarinete y piano de Paquito D’ Rivera (Performers Music, 2022).

#### **Período Histórico: Siglo XX**

La música clásica del siglo XX también se le conoció como música académica, culta, contemporánea, erudita y fue sumamente seria. De hecho, dio seguimiento a los movimientos presentes a finales del siglo XIX como el estilo romántico tardío, el posromántico de Serguéi Rajmáninov, Mahler y Strauss, así como del impresionismo de Claude Debussy y el fervor por el nacionalismo en el continente americano

y Europa fuera de países que ya habían dominado por siglos la cultura de este contienen como Alemania, Francia e Italia.

Posterior a la mitad del siglo XX los compositores le dieron un toque más moderno a la música utilizando escalas exóticas y con el modernismo musical irrumpieron al conocido periodo como práctica común y con ello dieron a paso a una era donde lo primordial era la búsqueda de lo original rompiendo definitivamente con la tradición, por tal razón se generaron un sinnúmero de géneros y movimientos de difícil definición y clasificación (Alvaréz, 2021).

### 4.3.3 Análisis Musical

#### Contradanza: Allegro giocoso

- Tonalidad: Eb mayor
- Compás: 2/4

	A				B			A
	Introducción	A	a	intro al sig. Tema	B	b	final b	Final
<b>Compases</b>	1-8	9-16	17-24	25-40	41-56	57-68	69-72	77-91
<b>Tonalidades</b>		Rem			FaM			Rem

Figura. Estructura general de la contradanza

PAQUITO D'RIVERA

Allegro giocoso  $\text{♩} = 104$

Clarinet in Bb

Allegro giocoso  $\text{♩} = 104$

Piano *mf*

Figura 43. Introducción: compás 1-8

El primer movimiento en Re menor inicia con un allegro giocoso con la figura de negra = 104, se encuentran ocho compases en donde el piano presenta la introducción del tema principal. Esta sección

inicia con la escala armónica y posteriormente en el compás cinco se utiliza la escala melódica, ya que se encuentra el Si natural y el Do# en bajo y finaliza con una cadencia V-I.

**Figura 44. Tema A. compás 8-16**

A partir del tema principal sabiendo que es una obra de música popular Jazz se verá repetidamente la presentación de temas expuestos en ocho compases. El motivo del tema principal de la melodía se presenta de forma anacrusica y en el compás 14 y 15 se presenta una cadencia suspendida, dando una sensación de incertidumbre de que será lo siguiente en la obra.

**Figura 45. Tema a por parte del piano. Compás 25-40**

El tema se mantiene en la tonalidad de Re menor, en esta sección el piano presenta nuevamente el tema A expuesto por el clarinete.

**Figura 46. Tema B. compás 40-56**

El tema B está en la tonalidad de Fa mayor y nuevamente la melodía principal se presenta con un motivo anacrúsico. En general durante todo el primer movimiento se encuentra una estructura similar,

de primer grado-quinto grado con o sin séptima y nuevamente quinto grado-primer grado, como se puede observar al inicio del tema B.



**Figura 47. Final de la contradanza**

Después de la repetición del tema A al final se encuentra tres compases con una indicación de step on floor (zapatear) el cual no es característico de obras clásicas ni románticas, sino que están presente en la música contemporánea y popular. Los dos últimos compases del clarinete y piano presentan un acorde de Fa mayor alterado en la segunda y tercera corchea del penúltimo compás para crear un efecto diferente.

### Habanera: Introducción

- **Tonalidad:** Eb mayor
- **Compás:** 2/4

Cada 7 u 8 compases se repite de manera variada el tema principal, presentado por el piano. El clarinete en cada una de sus entradas reafirma el quinto grado de Rem y culmina con la misma y el piano con un Re grave que indica la tonalidad de Rem.



**Figura 48. Introducción: Compás 1-10**

El segundo movimiento también inicia con el quinto grado de Re menor. Se presenta una introducción compartida, entre el piano y clarinete, este movimiento es un largo con una indicación de la negra=56. A pesar de que es un compás de 2/4 da la impresión de ser un compás ternario, debido a las figuras de tresillos y seisillos.

The musical score for Figure 49, Tema A, Compás 12, is written for piano and clarinet. It begins at measure 11. The piano part consists of repeated chords in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The clarinet part features a melodic line composed of triplets, starting with a piano (*p*) dynamic. The key signature is one flat (B-flat minor).

**Figura 49. Tema A. Compás 12**

Este tema se presenta con una dinámica de piano con figuras de tresillos por parte del clarinete y en el piano se presenta repetidamente apoyaturas hacia las figuras de blanca. La melodía del tema A rítmicamente es muy parecida a la introducción.

The musical score for Figure 50, Compás 21, is written for piano and clarinet. It begins at measure 17. The piano part features a melodic line in the right hand with triplets and a rhythmic accompaniment in the left hand. The clarinet part features a melodic line with triplets. Dynamics include piano (*p*), mezzo-forte (*mf*), and forte (*f*). The key signature is one flat (B-flat minor).

**Figura 50. Compás 21**

Es una variación del tema principal, ya que en esta sección se presentan más seisillos.

The image shows a musical score for a piano and clarinet. The piano part is on the bottom two staves, and the clarinet part is on the top staff. The score starts at measure 59 and ends at measure 62. The piano part features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The clarinet part has a melodic line with slurs and accents. Dynamic markings include *p*, *pp*, *ppp dim.*, and *meno*. Performance instructions include *rit.* (ritardando) and *meno* (diminuendo).

**Figura 51. Final compás 62 con anacrusa**

La parte final es conducida por clarinete e inicia en el compás 62 con anacrusa y se presenta con una indicación de retardando (bajar el tiempo) que poco a poco se va muriendo el sonido hasta llegar a un pianísimo y culminar con un calderón tanto en el piano como el clarinete.

**Vals Venezolano: a Antonio Lauro**

- **Tonalidad:** Eb mayor
- **Compás:** 2/4

	<b>A</b>						<b>B</b>			<b>A</b>	
	Introducción	A	a	a1	Puente	intro. Sig. Tema.	B	a1	Puente e intro	A	finale
<b>Compases</b>	1-9	9-24	25-40	41-44	45-56	56-65	65-96	97-113	101-117	117-155	149-157
<b>Tonalidades</b>	<b>Ebm</b>						<b>Ebm</b>			<b>Ebm</b>	

**Figura. Estructura general del vals venezolano**

**Figura 52. Introducción: compás 1-8**

Este compás inicia con una indicación de negra = 168 con una velocidad presto, con un compás de  $\frac{3}{4}$  y una tonalidad inicial de Mib. Se encuentra una introducción al tema del compás 1 al inicio del compás 9 por parte del piano.

**Figura 53. Tema A. Compás 9 en adelante**

El tema A presenta un tema melódico y rítmico muy sincopado y es presentado por el clarinete con un matiz de mezzo piano, que posteriormente va in crescendo hasta llegar un forte. El piano inicia

con un acompañamiento armónicamente de primer grado, la parte del bajo mantiene siempre el tiempo y la parte de superior del piano por lo general se presenta sincopado.

41

*mp* *cresc.*

*mp* *cresc.*

(F)

**Figura 54. a1. Compás 41**

El tema B el primer tiempo lo presenta el piano y luego se da una sucesión de semitonos en la parte del clarinete con figuración de corcheas y una dinámica de crescendo.

64

*Solo* *f* *cresc.*

*mp* *cresc.*

(H)

69

**Figura 55. Tema B**

El clarinete presenta el tema principal de esta sección mientras que el piano acompaña reforzando la tonalidad, ya que a pesar de ser otro tema que por lo general se tiende a cambiar de tonalidad, en este se mantiene la misma tonalidad de Em y se puede identificar con el movimiento que hace la parte del bajo del piano.

**Figura 56. Final**

En el final del de este movimiento se presenta una conversación entre el piano y clarinete que concluye con una escala ascendente en Em y la parte del bajo del piano hace un arpeggio de negra del acorde de Em en movimiento contrario a la escala presentada.

### 4.3.4 Dificultades técnicas

#### Primer Movimiento

The image shows three systems of musical notation for the first movement. The first system (measures 77-80) shows a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with arpeggiated chords. The second system (measures 81-85) continues the vocal line and piano accompaniment. The third system (measure 86) shows the vocal line with a 'step on floor' instruction and a piano accompaniment with arpeggiated chords. The piano part is marked with a piano (p) dynamic and a forte (f) dynamic.

Figura 57. Dificultades Técnicas del Primer Movimiento

Una dificultad técnica para esta sección del movimiento es la correcta conducción de las ideas musicales, como se muestra a partir de la anacrusa del compás 81 hasta el final del movimiento. Está compuesto por grupos de arpeggios de semicorcheas que se van presentando tanto ascendentes como descendentes y lo que lo hace complejo es la agilidad y digitación de estos.

#### Segundo Movimiento

The image shows two systems of musical notation for the second movement. The first system (measures 5-7) shows a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with arpeggiated chords. The second system (measures 8-10) continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part is marked with a piano (p) dynamic and a forte (f) dynamic.

Figura 58. Dificultades Técnicas del Segundo movimiento

En este segundo movimiento al ser una habanera, que es una música de salón por lo general lenta hace compleja la resistencia y distribución del aire para completar las frases musicales.

### Tercer Movimiento



*Figura 59. Dificultades técnicas del tercer movimiento*

El grupo de semicorcheas presentado en el segundo compás de esta imagen es una de las secciones más difíciles de ejecutar de este movimiento, puesto que las posiciones y registro de estas notas en el clarinete resultan ser complejos en el clarinete y al ejecutarlos en un tempo rápido como es la negra a 168 (Presto) es más complejo aún.

## Conclusiones

La realización de este trabajo de fin de grado es un compendio de todos los conocimientos adquiridos durante el proceso de estudio de la carrera de clarinete. Por tal razón, durante el desarrollo de este se pusieron en práctica las herramientas brindadas por parte de la entidad educativa, permitiendo así, que la investigación, el desarrollo de ideas y el análisis de las obras musicales fuese más llevadero. No obstante, es importante listar las conclusiones generadas posterior a la finalización del trabajo, las cuales se mencionarán a continuación.

- La lectura y análisis de artículos relacionados al clarinete en diferentes aspectos han permitido generar un cambio en la forma en la que los estudiantes ven la música y sobre todo el clarinete, ya que en muchas ocasiones solo se toman en cuenta la práctica de ejecución del instrumento, dejando por fuera otros aspectos que permiten ser un instrumentista integral.
- Los compositores de las obras seleccionadas a interpretar en el recital son una parte fundamental en el proceso de ejecución, por ende, es sumamente necesario realizar una investigación acerca de los datos biográficos de cada uno de ellos y así comprender mejor lo que deseaban transmitir y generar en el oyente a través de sus composiciones.
- Posterior a la investigación de cada una de las obras se pudo determinar qué tan versátil puede ser el clarinete al momento de ejecutar una obra, ya que, tras el paso de las distintas épocas y los cambios en la forma de componer las obras de acuerdo con cada período musical, el clarinete y los clarinetistas han sabido adaptarse a cada una de ellas, generando una interpretación adecuada según cada estilo y periodo musical.
- La realización de un análisis musical a cada una de las obras propuestas para el recital ha permitido una mayor comprensión de las ideas musicales y estructura de cada una de estas, es por ello, por lo que es necesario poner en práctica los conocimientos sobre armonía y análisis de forma musical que ayuden a generar una correcta interpretación del repertorio seleccionado.

## Recomendaciones

Una vez concluido este presente trabajo de fin de grado se pone en consideración del lector y de la comunidad investigativa musical y clarinetistas las siguientes recomendaciones:

1. Valorar la importancia de una correcta selección de fuentes de información que faciliten la comprensión musical de cada una de las obras a interpretar en un recital de fin de grado.
2. Realizar una investigación detallada de las obras compuestas para clarinete de acuerdo con cada periodo musical, para así, tener una visión más amplia de que obras interpretar en un recital, ya que en muchas ocasiones solo se interpretan los conciertos más conocidos o relevantes para el clarinete, dejando por fuera las aportaciones de otros grandes compositores.
3. Generar interés en los clarinetistas por realizar investigaciones relacionadas al desarrollo y evolución del clarinete durante las diferentes épocas, ya que de esta manera podrán generar una mayor comprensión del repertorio que prevean estudiar e interpretar.
4. Incentivar la lectura y revisión de distintos artículos y publicaciones investigativas de índole musical relacionadas al clarinete que generen una mayor comprensión de diferentes temáticas que permitan enriquecer los conocimientos en los estudiantes de clarinete.
5. Reforzar los conocimientos de teoría musical, específicamente de armonía y de análisis de forma musical, puesto a que, son fundamentales para el correcto análisis y comprensión de las obras a interpretar en un recital.
6. Realizar la escucha de diferentes obras realizadas por los compositores seleccionados para interpretar en un recital, ya que de esta manera el estudiante podrá disponer de una mayor comprensión y entendimiento del estilo y características musicales de cada uno de ellos.
7. Crear un cronograma de actividades y establecer fechas límite para cada una de ellas, debido a que, de esta manera se podrá llevar un mejor orden de la investigación y de la realización de la estructura del trabajo de fin de grado.
8. Estar suscrito a diferentes boletines informativos relacionados a un entorno musical y al clarinete, como pueden ser los blogs de asociaciones de clarinetistas, páginas web de artistas y los sitios web oficiales de universidades que realicen publicaciones de artículos sobre arte.

## Referencias Bibliográficas

- Alvaréz, M. (10 de Abril de 2021). *Disonancia y emancipación: comodidad en/de algunas estéticas musicales del siglo XX* . Obtenido de Way Back Machine: <https://web.archive.org/web/20070626025407/http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/04/Articulo1.htm>
- Aransay, M. (12 de Enero de 2013). *El concierto como forma musical*. Obtenido de Lo que sea sonará : <http://loqueseasonara.blogspot.com/2013/01/el-concierto-como-forma-musical.html>
- Arévalo, M. (2020). *Antonio Lauro y el valse venezolano* . Madrid : Dialnet .
- Arévalo, M. (2020a). *Antonio Lauro y el valse venezolano* . Madrid : Dialnet.
- Borrero, F. (2008). *Historia del romanticismo musical* . Granada : CSIFrevistad.
- Benlloch, V. (2009). *MOZART Y EL CLASICISMO MUSICAL*. Albacete: AL-BASIT.
- Clariperu. (2022). *Biografías-Paquito de Rivera* . Obtenido de Clariperu : [http://www.clariperu.org/Biografia\\_Paquito.html](http://www.clariperu.org/Biografia_Paquito.html)
- Cohen, m. (2022). *François Devienne*. Obtenido de Philadelphia Chamber Music Society : <https://www.pcmsconcerts.org/composer/francois-devienne/>
- Cox, N. (2014). *François Devienne Sonata in Bb Major* . Launton: Edition HH.
- Depository, B. (2022). *Three Pieces for Clarinet and Piano*. Obtenido de Book Depository : <https://www.bookdepository.com/es/Three-Pieces-for-Clarinet-Piano-Paquito-DRivera/9781476816814>
- Earsense. (2022). *Paquito D'Rivera (born 1948)*. Obtenido de earsense: <https://www.earsense.org/chamber-music/Paquito-D%27Rivera-Three-Pieces/?ri=3>
- Edition, C. (2022). *3 Sonatas para clarinete en Ut y Pianoforte de François DEVIENNE Franck Amet, clarinete Hugues Leclere, fortepiano*. Obtenido de Clarinet-edition.fr : <https://www.clarinet-edition.fr/partition.php?id=67>
- Edition, C. (2022a). *3 Sonatas para clarinete en Ut y Pianoforte de François DEVIENNE Franck Amet, clarinete Hugues Leclere, fortepiano*. Obtenido de Clarinet edition fr. : <https://www.clarinet-edition.fr/partition.php?id=67>
- Emotion, R. D. (29 de Octubre de 2020). *¿Qué es y de dónde viene la contradanza? Te lo contamos*. Obtenido de Dancemotion: <https://dancemotion.es/que-es-y-de-donde-viene-la-contradanza-te-lo-contamos/>

- Fernández, L. (20 de Julio de 2016). *El clasicismo desconocido del clarinete. Conciertos para clarinete del periodo clásico*. Obtenido de Sinfonía Virtual: [http://www.sinfoniavirtual.com/revista/031/clasicismo\\_clarinete.php](http://www.sinfoniavirtual.com/revista/031/clasicismo_clarinete.php)
- Gamboa, A. (29 de Noviembre de 2016). EDUCACIÓN MUSICAL: ESCENARIO PARA LA FORMACIÓN DEL SUJETO O UN PARIENTE POBRE DE LOS CURRÍCULOS ESCOLARES\*. Cúcuta , Norte de Santander, Colombia .
- Grove, G. (1904). *Dictionary of Music and Musicians* . Norwood: MACMILLAN COMPANY.
- HH, E. (2007). *Sonata en do menor*. Obtenido de Edition HH music publishers : <https://www.editionhh.co.uk/hh222cat.htm>
- Jazz, C. c. (2022). *PAQUITO D'RIVERA*. Obtenido de Clazz Continental Latin Jazz : <https://clazz.es/ques-clazz/artistas/paquito-drivera>
- Jouis, G. (4 de Junio de 2018). *Julius Rietz clarinet concerto*. Obtenido de The cuirous clarinet: <https://www.guillaume-jouis.com/en/julius-rietz-clarinet-concerto/>
- Kim, W. (2022). *François Devienne (1759–1803) Clarinet Sonatas*. Obtenido de Naxos.com: [https://www.naxos.com/mainsite/blurb\\_reviews.asp?item\\_code=9.70150&catNum=9.70150&filetype>About%20this%20Recording&language=English](https://www.naxos.com/mainsite/blurb_reviews.asp?item_code=9.70150&catNum=9.70150&filetype>About%20this%20Recording&language=English)
- March, F. J. (2003). En F. J. March, *FLAUTAS, DEL BARROCO AL SIGLO XX* (págs. 15-16). Madrid : Gráficas Jomagar. MOSTOLES.
- Moreno, V., Ramírez, M. E., & de la Oliva, C. y. (4 de Junio de 2021). *Paquito D'Rivera*. Obtenido de Busca Biografías : <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/3206/Paquito%20DRivera>
- Mosquera, I. (2 de 5 de 2018). *Método Suzuki: familia, música e idiomas en perfecta sintonía*. Obtenido de Unir: <https://www.unir.net/educacion/revista/metodo-suzuki-familia-musica-e-idiommas-en-perfecta-sintonia/>
- Music, P. (2022). *Three Pieces for Clarinet and Piano* . Obtenido de Performers Music : <https://www.performersmusicchicago.com/three-pieces-for-clarinet-and-piano-hl-48022341/>
- paquitodrivera.com. (2010). *Biografía*. Obtenido de paquitodrivera.com : <https://paquitodrivera.com>
- Ponder, D. (11 de Abril de 2010). *De Vienne y Devienne: François Devienne y su primer Quatour pour basson et cordes*. Obtenido de Academia.edu:

[https://www.academia.edu/16338667/De\\_Vienne\\_and\\_Devienne\\_Fran%C3%A7ois\\_Devienn\\_e\\_a](https://www.academia.edu/16338667/De_Vienne_and_Devienne_Fran%C3%A7ois_Devienn_e_a)

- Pradines, C. (8 de Agosto de 2021). *Entrevista Paquito D'Rivera, crítico con Cuba: "El régimen les sacó todo, hasta el miedo"*. Obtenido de Clarín: [https://www.clarin.com/espectaculos/musica/paquito-d-rivera-critico-cuba-regimen-saco-miedo-\\_0\\_s7o1uFcFa.html](https://www.clarin.com/espectaculos/musica/paquito-d-rivera-critico-cuba-regimen-saco-miedo-_0_s7o1uFcFa.html)
- Records, H. (2022). *Clarinet Concerto in G minor, Op 29*. Obtenido de Hyperion records: [https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W9604\\_66300](https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W9604_66300)
- Sanchís, A. (2022). *François Devienne (1759 - 1803)*. Obtenido de En clave de fagot : <https://enclavedefagot.blogspot.com/p/francois-devienne-1759-1803.html>
- Tiempo, R. E. (10 de Septiembre de 1997). *LA VIDA SAXUAL DE PAQUITO D RIVERA* . Obtenido de El tiempo : <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-635177>
- Toff, N. (1996). *"The classic Era. Paris" The flute book*. New York : Oxford University Press.
- Valbuena, D. (2021). La forma sonata, Beethoven y el Romanticismo: una aproximación desde la Teoría de Estratos de Nicolai Hartmann. *eikasía*, 277.

## Anexos

Con motivo de enriquecer y respaldar el presente trabajo de investigación se ha insertado la publicación realizada por el clarinetista Luis Fernández Castelló, en la cual se prevé resaltar las composiciones realizadas al clarinete por parte de compositores que se vieron opacados por las figuras de Mozart y Haydn durante el período clásico y que, sin duda fortalecen el repertorio para clarinete solista de este período.

### **“El clasicismo desconocido del clarinete. Conciertos para clarinete del periodo clásico”**

**Resumen:** El periodo clásico, que comprende las últimas décadas del siglo XVIII y los primeros años del siglo XIX, ha sido siempre monopolizado por las figuras de los grandes compositores Franz Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart. Si bien a mediados del siglo XVIII el clarinete inició su andadura como instrumento solista y numerosos compositores le dedicaron música, Mozart ensombreció a todos ellos con las partituras que le dedicó, especialmente con su concierto kv. 622. Este artículo pretende sacar a la luz multitud de música concertante para clarinete solista y orquesta de autores menos difundidos e incluso desconocidos tanto para el público general como para los mismos clarinetistas.

**Palabras clave:** clarinete, música concertante, clasicismo, concierto

**Abstract:** The classical period, that comprises the last decades of the eighteenth century and the early nineteenth century, has always been monopolized by the figures of the great composers Franz Joseph Haydn and Wolfgang Amadeus Mozart. In the mid-eighteenth century the clarinet began his career as a solo instrument and many composers dedicated him their music but Mozart overshadowed all of them with the scores he dedicated to the clarinet, especially his concert kv. 622. This article aims to bring to light concertante music for solo clarinet and orchestra written by less known authors and even unknown authors to both the general public and clarinetists.

**Keywords:** clarinet, concertante music, classicism, concert

El *Concierto para clarinete en la mayor kv. 622*, escrito por Wolfgang Amadeus Mozart en 1791 pocas semanas antes de su muerte, marcó un antes y un después en la música para clarinete solista. Considerado como uno de los grandes conciertos para instrumento solista y orquesta de la historia de la música, pocos compositores más se han aproximado a este instrumento de forma tan perfecta como lo hiciera Mozart, salvo excepciones como Carl Maria von Weber, Robert Schumann, Johannes Brahms o Claude Debussy.

Durante el Clasicismo numerosos compositores de menor categoría musical de la de Mozart o Franz Joseph Haydn que, debido al filtro de la historia han pasado a un segundo plano o incluso han sido olvidados, compusieron mucha música destinada a este reciente instrumento desarrollado a partir de su ancestro el *chalumeau* y que pronto entraría a formar parte como miembro permanente de la orquesta que hoy en día conocemos.

Se trata de una lista extensa de compositores cuyos nombres hoy nos pueden resultar extraños pero que nos pueden permitir comprender cómo fue el desarrollo del periodo clásico de finales del siglo XVIII y los primeros años del siglo XIX, más allá de la síntesis habitual en Mozart y Haydn. Las características comunes de muchos de estos compositores son un lenguaje armónico claro y sencillo y unas estructuras formales equilibradas en las que la forma sonata (entendida en su esquema tradicional de exposición, desarrollo y reexposición) se consolidó como la principal forma de concepción compositiva de este periodo.

Muchos de ellos desarrollaron su actividad musical en la Europa central conocida como Bohemia y, a pesar de que muchos de ellos procedían de lugares dispares, adaptaron sus nombres a la fonética típica de la zona. También fueron especialmente famosas la ciudad de Mannheim como centro musical por excelencia donde la escuela que lleva su nombre fue una de las más importantes de Europa; o París y sus *Concerts Spirituels* que permitieron mostrar a los más destacados virtuosos de la época.

A continuación y de forma alfabética procedemos a dar a conocer a estos compositores que, obviamente, no son todos pero sí una muestra muy extensa de los mismos y que estudios venideros

probablemente hagan aumentarla. Se trata de breves pero interesantes y esclarecedores comentarios que darán luz a interesantes figuras del Clasicismo.

Como se señala en diversos documentos, los viajes del italiano **Giuseppe Acerbi** (1773-1846) fueron una fuente de inspiración muy grande para sus composiciones musicales. Acerbi compuso un *Concierto para clarinete y orquesta* el año 1799, justo cuando se encontraba de viaje por el norte de Europa, concretamente en Finlandia, de ahí que el concierto esté basado en un tema popular finlandés, cultura por la que sintió una especial predilección y de la que recopiló gran cantidad de melodías, convirtiéndose en uno de los precursores de la etnomusicología.

Muy pocos datos podemos aportar de los dos siguientes compositores. El primero de ellos, apellidado **Albesby** (ca. 1730-ca. 1795) fue un clarinetista y compositor francés del siglo XVIII que escribió varios conciertos para clarinete de los cuales sólo tenemos noticias del primero de ellos publicado por Sieber en París según palabras del compositor y musicólogo belga François-Joseph Fétis. El otro es **Anhert** (ca. 1750- ca. 1810) del que sólo hemos encontrado referencias acerca de su *Concierto para clarinete, fagot y orquesta* que fue editado por Breitkopf & Härtel en el año 1785.

Tanto como podemos saber acerca de **Johann Christian Bach** (1735-1782) no escribió ningún concierto para clarinete solista, sino que lo empleó en la *Sinfonía Concertante para flauta, dos clarinetes, fagot, dos trompas y orquesta en Mib M*. La obra está concebida para un concertino insólito (en escasas ocasiones volvemos a encontrar esta formación) y en esta concertante compensa las deficiencias técnicas del instrumento de aquella época otorgando al resto de instrumentos solistas una mayor complejidad de escritura instrumental y no permitiendo al clarinete desarrollar solos excesivamente largos y comprometidos.

**Johann Georg Backofen** (1768-1830) fue un compositor y virtuoso del clarinete alemán que en 1780 su familia se instaló en Núremberg. Aunque escribió varias obras concertantes destinadas a la trompa y al arpa, de cuyos instrumentos era también intérprete, lo que principalmente nos ha quedado de su catálogo son sus conciertos para clarinete: el *Concierto para clarinete y orquesta en Sib M Op. 3*, la *Sinfonía Concertante para dos clarinetes y orquesta en La M Op. 10*, el *Concierto para clarinete y orquesta en Mib M Op. 16* y el *Concierto para clarinete y orquesta en Mib M Op. 24*. Fueron escritos todos entre 1796 y 1816 para su propio uso, para su hermano o para el Barón East Elbe Reibnitz (el Op. 24 tiene la siguiente inscripción en la portada: “Concerto pour la Clarinette avec l’accompagnement de

grand orchestre dédié a Monsieur le Baron de Reibnitz”), en una época en la que Carl Maria von Weber y Louis Spohr estaban componiendo sus novedosas y virtuosísticas piezas. Son obras de corte clásico al estilo de las de Pleyel, Hoffmeister, Rosetti, Solère, Cartellieri o Kozeluch, y precursoras del estilo prerromántico. El *Concierto Op. 3* presenta la curiosidad de titular su tercer movimiento como *Rondo alla spagnola*.

En atención a su capacidad de expresión y a su maestría en el dominio del clarinete, **Johann Joseph Beer** (1744-1811) fue quizá el más famoso clarinetista virtuoso conocido del siglo XVIII junto con Anton Stadler. Beer debió conocer en Berlín al joven **Ludwig van Beethoven** (1770-1827) en 1798 (el cual algunas informaciones afirman que pudo escribir un concierto para clarinete a edad temprana), ya que los tratadistas están de acuerdo en considerar que el *Trío para clarinete Op. 11* del de Bonn fue compuesto como consecuencia de la impresión que causó al genio renano escuchar a Beer tocar su instrumento. Beer fue uno de los más destacados músicos que intervinieron en los *Concerts Spirituels* que se celebraban en París y aunque hoy en día es más conocido por su estrecha colaboración con el compositor Karl Stamitz, Beer fue también un excelente compositor que nos ha dejado numerosas interesantes conciertos para clarinete, así como tres dobles conciertos para dos clarinetes, *Fantasia para clarinete y orquesta* o *Adagio, Air et Sept Variations para clarinete y orquesta*.

La amplia familia de trompistas italianos de la que eran hermanos **Agostino Belloli** (1778-1839) y **Luigi Belloli** (1770-1817) estuvo interesada en el clarinete y prueba de ello es el *Concierto para clarinete y trompa* del primero y el *Concierto para clarinete* del segundo.

Del compositor y organista **August Bergt** (1771-1837) podemos destacar su *Concierto para clarinete, fagot y orquesta Op. 6*. Por su parte, se tiene noticia concreta de que el francés **Matthieu Frédéric Blasius** (1758-1829) escribió al menos cuatro conciertos para clarinete, tres de ellos en la tonalidad de Do mayor. Se trata de conciertos escritos en torno a la segunda mitad de la década de 1780, época en la que Blasius aparecía en los *Concerts Spirituels* parisinos y necesitaba autosuministrarse de material musical para estos conciertos públicos. De los dos primeros, el *Concierto nº 1 para clarinete y orquesta en Do M* y el *Concierto nº 2 para clarinete y orquesta en Fa M*, es el segundo el más interesante y del que más noticias tenemos. Del *Concierto nº 3 para clarinete y orquesta en Do M* y del *Concierto nº 4 para clarinete y orquesta en Do* apenas disponemos de información. Todos ellos están destinados a un clarinete afinado en do, de timbre penetrante y brillante. Otro compositor francés, **Jean-Baptiste Bréval** (1753-1823), destacado violonchelista de la Orquesta del Teatro Feydeau y compositor, es autor

de diversas *sinfonie concertante*, dos de las cuales incluyen un clarinete entre el plantel solista. Éstas son la *Sinfonia Concertante para clarinete, fagot, trompa y orquesta* y la *Sinfonia Concertante para clarinete, violonchelo y orquesta*, ambas piezas de brillante factura y dedicadas posiblemente a alguno de los conciertos del ciclo de los *Concerts Spirituels*.

**Franz Bühler** (1760-1824) es principalmente conocido por su música religiosa, no obstante también escribió piezas instrumentales como la *Grande Sonate para clarinete, piano y orquesta*, datada hacia 1800. Pieza única en el género hacia inicios del siglo XIX.

Según se puede observar debido a lo disperso que se encuentran los trabajos de **Casimir Anton Cartellieri** (1772-1807) por toda Europa, ya sea en forma de manuscritos o en ediciones, podemos creer en la gran estima que los virtuosos de la época tenían por estas obras. Las obras aquí presentes (*Concierto nº 1 para clarinete y orquesta en Sib M*, *Concierto nº 2 para clarinete y orquesta en Sib M*, *Concierto nº 3 para clarinete y orquesta en Mib M*, *Allegro aperto para clarinete y orquesta en Sib M*, *Doble Concierto para dos clarinetes y orquesta en Sib M* y el *Doble Concierto para clarinete, fagot y orquesta*) han llegado hasta nuestros días en forma de copias. Los manuscritos han sido encontrados en diversos archivos austríacos y bohemios (principalmente en el Conservatorio de Praga), así como en colecciones privadas. Todas las piezas atienden a un perfecto conocimiento de los recursos expresivos y técnicos del clarinete, así como a un equilibrio perfecto entre el carácter y la fantasía, que las hace situarse, sino al mismo nivel, a un nivel cercano al de las grandes obras maestras (si no fuera porque han sido descubiertos hace relativamente poco tiempo). Además, es de especial interés mencionar que fueron escritas para Anton Stadler (y en el caso del doble concierto, para ambos hermanos, Anton y Johann), el amigo clarinetista de Mozart. Stadler fue también consejero de escritura clarinetística de Cartellieri, mientras este último era intérprete junto a Beethoven en Viena. Aún más, se ha llegado a pensar que ya que Stadler era intérprete de clarinete di bassetto podrían haber sido escritas para dicho instrumento y que más tarde se hubieran adaptado para el clarinete convencional, al igual que pasó con el KV 622 de Mozart. No obstante, esta hipótesis no tiene suficiente fuerza.

Se poseen dos partituras manuscritas de obras concertantes del flautista, violinista y compositor alemán **Franz Seraph Cramer** (1783-1835) pertenecientes a la Bayerische Staatsbibliothek de Alemania. Concretamente, las dos piezas son la *Concertante para dos clarinetes y orquesta en Sol m* y la *Concertante para clarinete, corno di bassetto y orquesta en Mib M*, la segunda de ellas fue compuesta hacia 1803 para una gira de conciertos de Heinrich Joseph Baermann y su hijo Carl.

La tendencia de **Franz Danzi** (1763-1826) hacia el romanticismo se observa más claramente en sus *sinfonie concertante* y conciertos para instrumento solista que en ningún otro de los géneros que cultivó. Danzi escribió varias sinfonías concertantes para diferentes formaciones solísticas. La obra más importante en la que interviene el clarinete de forma solista es su *Sinfonia Concertante para flauta, clarinete y orquesta en Sib M Op. 41*. También escribió tres *koncertstücke*, la segunda de ellas sobre temas de *La ci darem la mano* del *Don Giovanni* mozartiano, así como un *Concertino para clarinete, fagot y orquesta en Sib M Op. 47*.

Claramente influido por el estilo de Mannheim, el *Concierto para clarinete y orquesta en Mib M* de **Johann Sebastian Demar** (1763-1832) fue posiblemente escrito a finales de la década de 1780 cuando el compositor se encontraba establecido en París. Varias son las peculiaridades que tiene este concierto, entre ellas su inconfundible sonido a Mannheim gracias principalmente a la orquesta que emplea. Usa una orquesta poco común formada por dos clarinetes, dos fagotes, dos trompas y cuerdas de una sonoridad especialmente oscura y aterciopelada. También perteneciente a la escuela de Mannheim, el virtuoso de la trompa **Franz Anton Dimmler** (1753-1827) escribió varios conciertos para el clarinete (creemos que tres), concebidos para que los interpretara su hijo Franz Anton, un consumado clarinetista de la Corte del Palatinado de Múnich desde los trece años de edad. No obstante, sólo se posee uno de ellos, el *Concierto para clarinete y orquesta en Sib M*, escrito hacia 1795 probablemente para su hijo en Múnich. Nos encontramos ante una música ligera y agradable que recuerda a los conciertos de Karl Stamitz.

**François Devienne** (1759-1803) fue uno de esos virtuosos músicos que desarrolló su carrera en París. A su vez, era un prolífico compositor que escribía conciertos para su propio uso o para otros instrumentistas. De esta situación surgen numerosas *sinfonie concertante* para diversas formaciones solistas. Desconocemos el número exacto de *sinfonie concertante* en las que el clarinete interviene, pero la más destacada de todas es la *Sinfonia Concertante para dos clarinetes y orquesta en Sib M Op. 25*, datada hacia 1794 (aunque posiblemente estrenada en 1788) por Gerber y Fétis. Otras *sinfonie concertante* de Devienne son la *Sinfonia Concertante nº 1 para clarinete, fagot y orquesta*, la *Sinfonia Concertante nº 2 para clarinete, fagot y orquesta* y la *Sinfonia Concertante para flauta, clarinete, fagot y orquesta* (según Pamela Weston en su libro *Clarinet Virtuosi of the past* fue interpretada por Anton Stadler al clarinete, el flautista Probus y el fagotista Kautzner el 22 de diciembre de 1789 en Viena). Todas ellas hacen uso de una orquesta formada por dos oboes, dos trompas y cuerdas.

**Georg Druschetzky** (1745-1819) es tal vez uno de los compositores más peculiares de finales del siglo XVIII e inicios del XIX. Músico militar y timbalero en Linz, fue capaz de componer para las formaciones más insólitas, desde conciertos para timbales hasta conciertos para multitud de formaciones solistas inimaginables (también abordó con éxito los géneros más convencionales como el cuarteto de cuerda). De entre estas obras podemos destacar su *Concierto para tres clarinetes y orquesta* o su *Concierto para clarinete y orquesta*. Tenemos noticias también del *Concierto para clarinete y orquesta en Do M* del autor **Frantisek Xaver Dusek** (1731-1799), también bohemio y muy amigo de Mozart. El manuscrito se puede encontrar en la parroquia de Kunvald. Sólo se posee un único movimiento del concierto (*Allegro moderato*), en concreto el primero, de los tres que posiblemente lo conformaban. La escritura, tanto orquestal como solista, se asemeja en gran medida a la de sus compatriotas Vanhal y Kozeluch.

Hijo del famoso trompista Frédéric Duvernoy, el clarinetista francés **Charles Duvernoy** (1766-1845) fue primer clarinete del Théâtre de Monsieur del Théâtre Feydeau. Sólo se conserva de su catálogo el *Concierto nº 3 para clarinete y orquesta en Sib M*, una obra escrita hacia 1818 y que recuerda al estilo Pleyel. Se trata de una obra de estilo muy clásico que significa un paso atrás respecto a las obras que estaban escribiendo por aquellos años Weber o Spohr. Un signo claro de que se trata de una obra que pertenece al siglo pasado es que la orquesta que emplea Duvernoy es muy simple, formada por dos oboes, dos trompas y cuerdas, una orquestación más típica de Stamitz que de un compositor de bien entrado el siglo XIX.

De entre la veintena de conciertos que han sobrevivido al paso del tiempo dentro del catálogo del desconocido compositor **Ernst Eichner** (1740-1777) encontramos el *Concierto para clarinete y orquesta*, considerado por algunas fuentes como un concierto para oboe (así apareció listado en el catálogo de 1781 de la casa Breitkopf & Härtel). Su nombre también lo podemos asociar al de editor de algunas de las obras que Karl Stamitz escribió para Joseph Beer. Nos encontramos ante un concierto estilísticamente asociado a la música de la Escuela de Mannheim, es decir, de los Stamitz, Dimmler o Fiala, todos ellos bebedores del saber de uno de los más importantes centros musicales europeos. Una pieza en la que se observa el largo recorrido compositivo de Eichner, desde obras de estilo rococó a obras de puro corte clásico. Fue compuesto en 1780 probablemente para ser interpretado por Joseph Beer.

Aunque **Joseph Eybler** (1765-1846) es hoy conocido principalmente como amigo íntimo de Mozart, los cuales se conocieron a través de Joseph Haydn, este austriaco dejó un importante catálogo que alberga

piezas de todos los géneros. Entre estas piezas podemos hacer referencia a un buen *Concierto para clarinete y orquesta en Sib MHV 160* escrito en febrero de 1798 en Viena como se indica en la partitura manuscrita que se encuentra en la Stadtbibliothek de Viena. Diversos estudios afirman que fue escrito para Anton Stadler, los cuales seguro se conocían por el amigo común que era Mozart. El tratamiento que hace Eybler del clarinete es bastante similar al de Mozart en cuanto a registro y, a la vez, destaca la demanda de una técnica depurada.

**Josef Fiala** (1748-1816) fue un buen compositor de música para instrumentos de viento (Mozart tenía en gran estima sus obras). La única obra conocida para clarinete de este violonchelista, oboísta, violagambista y compositor checo, su *Concierto para corno inglés, clarinete y orquesta en Sib M*, muestra su imaginación y talento cimentados sobre una base musical claramente perteneciente a la Escuela de Mannheim. Curiosa es esta formación concertante que apenas se ha dado en la historia de la música, pero que presenta un gran atractivo sonoro. Ambos instrumentos poseen una sonoridad velada y aterciopelada que confiere al resultado musical un atractivo especial. Además, el tratamiento que hace Fiala de cada instrumento es muy correcto y equilibrado, en un constante diálogo entre los dos instrumentos. La causa de la composición de esta obra se desconoce, pero probablemente Fiala la destinara a uso propio durante alguna gira de conciertos con algún clarinetista que conociera. Por otra parte, **Federico Fiorillo** (1755-ca. 1823), destacado violinista italo-alemán, hoy conocido principalmente por sus obras pedagógicas para violín, compuso una pieza de formación similar, la *Sinfonía Concertante para oboe, clarinete y orquesta en Fa M* (originalmente pensada para ser interpretada por dos oboes) de gran invención melódica.

Posiblemente fue en Erfurt donde el organista y compositor alemán **Michael Gotthard Fischer** (1770-1836) escribió su *Concierto para clarinete, fagot y orquesta en Do M Op. 11*. Otro compositor del mismo nombre, **Johann Christian Fischer** (1733-1800) escribió un *Concierto para clarinete y orquesta* hoy prácticamente desconocido.

El clavecinista francés de origen holandés **Josephus Andreas Fodor** (1751-1833) escribió por lo menos dos conciertos para clarinete y orquesta según las fuentes que han llegado hasta nuestras manos. El *Concierto nº 2 para clarinete y orquesta en Mib M Op. 52* es el más conocido de ellos y fue escrito en 1805. Una obra puramente clásica que se acerca mucho al espíritu mozartiano.

La única partitura concertante del alemán **Georg Friedrich Fuchs** (1752-1821) en la que interviene el clarinete que conocemos es la *Sinfonia Concertante para clarinete, trompa y orquesta en Mib M*, compuesta en los primeros años del siglo XIX. En ella sentimos de nuevo el latido de la Escuela de Mannheim que en la práctica totalidad de compositores de las últimas décadas del siglo XVIII se deja ver muy claramente gracias a la fuerte influencia que ejerció Johann Stamitz en el panorama musical de esta ciudad. El mismo estilo de Mannheim se percibe en la serie de *Conciertos para dos clarinetes y orquesta Op. 2* de **Franz Xaver Gebauer** (1794-1822), una serie que comprende seis piezas concertantes para esta formación solista de este compositor, organista y director polaco. De ella tenemos muy poca información.

El compositor y organista italiano **Giuseppe Gherardeschi** (1759-1815) compuso un *Concertone para clarinete y orquesta* cuya partitura se encuentra en forma de manuscrito.

Respondiendo a su faceta de virtuoso clarinetista, **Karl Andreas Goepfert** (1768-1818) se vio obligado a componer numerosas piezas para su propio uso, algunas de las cuales han llegado hasta nosotros. Concretamente sabemos de la existencia de cinco conciertos para clarinete y orquesta, siendo el más famoso de ellos el *Concierto para clarinete y orquesta en Sib M Op. 1*, aunque también destacan el *Concierto para clarinete y orquesta en Mib Op. 14*, el *Concierto para clarinete y orquesta en Sib Op. 20* y el *Concierto para clarinete y orquesta en Mib Op. 35*. También escribió la *Fantasia Concertante para clarinete, fagot y orquesta* y el *Concertino para clarinete y orquesta* (interpretado, según palabras de Pamela Weston, por la virtuosa suiza Carolina Schleicher en Múnich a inicios del siglo XIX). Todas estas obras fueron compuestas a caballo entre los siglos XVIII y XIX y acusan una fuerte influencia del estilo clásico de Mozart y Haydn, aunque ya anuncian elementos propios del emergente periodo romántico.

El compositor alemán **Johann Friedrich Grenser** (1758-1794), que vivió y desarrolló su carrera en Suecia (no debemos confundirlo con el constructor de clarinetes alemán Heinrich Grenser, pues es hijo de otro constructor de instrumentos de viento llamado Carl Augustin Grenser), escribió el *Concierto para clarinete y orquesta en Sib M* que fue interpretado en numerosas ocasiones por el virtuoso clarinetista sueco Bernard Henrik Crusell.

Del compositor belga **Antoine Frédéric Gresnick** (1755-1799), autor de numerosas óperas bufas en italiano, podemos destacar su *Sinfonía Concertante para clarinete, fagot y orquesta* similar en características a la pieza homónima de Franz Danzi.

Es de notar que el compositor alemán **Franz Paul Grua** (1754-1833), perteneciente a la escuela de Mannheim, escribió varios conciertos para clarinete y orquesta, aunque, por desgracia, casi nada sabemos de ellos. Por su parte, entre los conciertos que escribió **Adalbert Gyrowetz** (1763-1850) podemos destacar su *Sinfonía para clarinete y orquesta en Fa M*, que a pesar de su denominación es un concierto en la forma tradicional del nombre.

El catálogo de **Franz Joseph Haydn** (1732-1809) llama la atención a los clarinetistas por la casi nula aparición de partituras en las que el clarinete tiene un rol destacado o simplemente aparece. No obstante, el clarinetista alemán Dieter Klöcker, en su faceta de investigador, ha recuperado estupendas obras concertantes con clarinete. Se trata del *Concierto para clarinete y orquesta en Sib M*, el *Doble Concierto para dos clarinetes y orquesta en Mib M*, que fue encontrado en el Conservatorio di Música S. Pietro a Maiella de Nápoles, donde se encontraba catalogado como obra de Mozart para dos clarinetes, y el último de ellos es el *Doble Concierto para dos clarinetes y orquesta en Sib M*. Es una suerte que se pueda disponer de nuevo de este repertorio de uno de los grandes autores de la primera escuela vienesa. Se debe afirmar que era raro que Haydn se hubiera resistido a escribir música para clarinete y que los clarinetistas de su tiempo no se la hubieran demandado.

Aunque se ha mantenido durante años que **Michael Haydn** (1737-1806) no escribió música para clarinete, a excepción del restringido uso que hace en algunas de sus sinfonías, recientemente han visto la luz diversas páginas concertantes para este instrumento que demuestran el buen quehacer del hermano menor de Fran Joseph. La más interesante de todas ellas es el *Concertino para clarinete y orquesta en Re M P. 54*. También podemos destacar el *Concertino para 12 instrumentos de viento y cuerdas en Re M MH 68*, el *Concierto para dos clarinetes y cuerdas* o el *Concierto para clarinete y orquesta en Do M*.

La empresa editorial de **Franz Anton Hoffmeister** (1754-1812) (que, con lo continuidad de Peters, habría de llegar hasta nuestros días) participó activamente en la difusión de la música impresa de Mozart, Haydn y Beethoven. Posiblemente uno de los compositores de segundo nivel más conocidos del Clasicismo, es autor de la *Sinfonía Concertante nº 1 para dos clarinetes y orquesta en Mib M*,

la *Sinfonía Concertante nº 2 para dos clarinetes y orquesta en Mib M*, el *Concierto para clarinete y orquesta en Sib M Op. 1* y la *Sinfonía Concertante para clarinete, fagot y orquesta en Sib M Op. 63*.

El inglés **James Hook** (1746-1827) escribió el *Concierto para clarinete y orquesta en Mib M*, que data aproximadamente del año 1812 y no publicado en vida del autor. Se cree que fue escrito para los ciclos de conciertos en los Vauxhall Pleasure Gardens de Londres. A pesar de la época en la que fue compuesto, su estilo es completamente galante. El empleo del clarinete es elaborado y usa un rango de tesitura amplio, con predilección por el registro chalumeau. Además, la orquesta empleada hace uso del bajo continuo (en este caso un pianoforte, no un clave), además de dos oboes, dos fagotes, dos trompas y cuerdas.

Compositor y maestro de escuela, el bohemio **Jan Kalous** (1754-1803) compuso un *Concierto para clarinete y orquesta Mib M* del que apenas se sabe nada. Otro compositor checo, **Jan Václav Knézek** (1745-1806) escribió casi una decena de conciertos para clarinete que hoy no han trascendido, pero que presentan características muy peculiares que los hacen poseer cierto valor.

Numerosas dudas y errores aparecen en referencia a la autoría de obras con la firma “Kozeluch”. No obstante, el *Concierto para clarinete y orquesta en Mib M* se cree que es de éste que nos atañe, **Jan Antonín Kozeluch** (1738-1814) y no de **Leopold Kozeluch** (1752-1818) el cual es autor también de varios conciertos para clarinete. La mayoría de obras de Jan Antonín fueron publicadas hacia mitad de la década de 1790 cuando era compositor al servicio de Francisco II de Austria, y lo más seguro es que esta pieza date de esos años. Otra pieza que se piensa también de Jan Antonín es el *Aria de tempora para soprano, clarinete y orquesta* perteneciente a alguna de sus óperas.

Podemos mencionar una obra del pianista checo **Tomas Antonin Kunz** (1756-ca. 1830). Su *Concertino para clarinete y orquesta en Mib M* ha llegado hasta nosotros en forma de copias (las cuales se diferencian en pequeños detalles) en las cuales sólo se indica el apellido del autor. Encontramos otros dos compositores checos de similar nombre que el anterior; por una parte **Friedrich Ludwig Kunzen** (1761-1817) autor de un *Rondo para clarinete y orquesta en Sib M* de este compositor alemán de origen checo cuyo tema es extraído de su ópera *Der dreifache Liebhaber* y, por otra parte, **Johann Paul Kunzen** (1706-1757) que escribió una *Sonata para cuatro voces, clarinete y orquesta* y la *Sinfonía Concertante para dos clarinetes, violín y orquesta en Re M*.

El famoso intérprete de oboe **Ludwig August Lebrun** (1752-1790) nos ha dejado un olvidado *Concierto para clarinete y orquesta en Sib M* por el que tan solo se ha interesado el clarinetista y musicólogo Dieter Klöcker, el cual lo llevó al disco.

**Jean-Xavier Lefèvre** (1763-1829), compositor e intérprete suizo, fue alumno de Michél Yost y posteriormente ingresó como clarinetista en la Orquesta de la Ópera en 1791, en la Chapelle Imperial en 1807 y en la Chapelle Royale en 1815. Lefèvre compuso seis conciertos para clarinete a inicios del siglo XIX que suponen el nexo de unión entre la obra de Wolfgang Amadeus Mozart, el KV 622, y las posteriores composiciones de Carl Maria von Weber, y constituyen una gran aportación al repertorio concertante de estos años. Aunque no se pueden considerar piedras de toque del repertorio clarinetístico, sí que se consideran como unas de las mejores composiciones de los últimos años del siglo XVIII y de los primeros del siglo XIX junto a las obras de Krommer y Joseph Eybler.

De los siete conciertos que escribió **Peter von Lindpaintner** (1791-1856) para clarinete, sólo ha llegado hasta nosotros el *Concertino para clarinete y orquesta en Mib M Op. 41* que data del año 1815 y fue editado al poco tiempo en Mayense por Schott. Fue compuesto y dedicado a su amigo clarinetista Friedrich Wilhelm Tausch (hijo del importante clarinetista y fundador de la escuela alemana de clarinete, Franz Wilhelm Tausch, que formó parte de la orquesta de la Corte de Berlín y que a la muerte de su padre fue profesor del conservatorio que fundara aquél). No obstante, hay dudas acerca de este dato, ya que posiblemente fue dedicado a Heinrich Joseph Baermann, quien le ayudó a conseguir un puesto de trabajo en la Corte de Stuttgart como compositor; como obsequio por su ayuda tal vez le escribió numerosas obras, siendo la citada ejemplo de ello.

La obra de **John Mahon** (1748-1834) es muy poco conocida y difundida. Dos son los conciertos para clarinete y orquesta de los cuales se tiene constancia que escribiera este compositor inglés. Por desgracia, el *Concierto nº 1 para clarinete y orquesta* se ha perdido y no ha llegado hasta nuestras manos. No obstante, contamos con el *Concierto nº 2 para clarinete y orquesta en Fa M* escrito hacia el año 1775 (algo bastante poco común pues los conciertos ingleses eran raramente difundidos y bastante difíciles para los principiantes). Cuando escuchamos esta obra observamos claras afinidades con los *concerti grossi* de Corelli o con los conciertos para órgano de Haendel con un idioma “galante” muy afín también al de Johann Christian Bach.

Según hace notar Irina Kriajeva en el prólogo de su edición de la partitura de la ópera *Una cosa rara* de **Vicente Martín y Soler** (1754-1806), los periódicos de Viena de la época comentan la existencia de dos conciertos para clarinete y orquesta de este compositor valenciano. No conocemos hasta el momento la existencia de dichas partituras y, se supone, que si no se han perdido se encontrarán todavía en manuscrito en alguna de las bibliotecas de las ciudades por las que pasó. La época (segunda mitad de la década de 1780) y el lugar (Corte de Viena) en el cual aparecen dichos artículos, nos hacen dirigir hacia un rumbo determinado nuestras hipótesis. Por aquel entonces, a inicios de 1787, la Orquesta Imperial de Viena recibió la visita de dos hermanos clarinetistas, Anton y Johann Stadler, siendo ésta la primera vez que la orquesta contaba con dos clarinetistas estables en sus filas. Las posibilidades de que se conocieran y entablaran amistad son relativamente grandes ya que Martín y Soler tenía una estrecha relación con los músicos de dicha orquesta y también porque la partida del valenciano hacia tierras rusas no se produjo hasta finales de 1788.

**Philipp Meissner** (1748-1816) fue un destacado virtuoso alemán del clarinete durante la segunda mitad del siglo XVIII y los inicios del XIX. Hacia 1770 daba conciertos en París y durante el periodo comprendido entre 1777 y 1802 estuvo al servicio como primer clarinetista de la orquesta de la Corte de Würzburg. Entre sus composiciones, prácticamente todas destinadas al clarinete y para su uso propio, podemos mencionar que escribió numerosas variaciones para clarinete y orquesta sobre motivos populares, así como conciertos para clarinete y orquesta. El padre de Wolfgang Amadeus Mozart, **Leopold Mozart** (1719-1787), aunque apenas empleó el clarinete en sus obras, sí que escribió un sencillo pero agradable *Concierto para clarinete y orquesta* de buena factura.

Entre las piezas concertantes en las que el clarinete interviene que escribiera **Josef Myslivecek** (1731-1787) hay que citar la *Sinfonía Concertante nº 6 para dos clarinetes, fagot, dos trompas y cuerdas en Mib M*. Catalogada por algunos documentos como “Sinfonía Concertante nº 3”, fue escrita hacia 1774-1778 y, aunque su localización fue complicada, se ha encontrado una copia manuscrita en la Thurn und Taxis Hofbibliothek de la ciudad de Regensburg, Alemania. También podemos hacer mención de un *Concierto para dos clarinetes y orquesta en Mib M*.

El fagotista, compositor y pedagogo francés **Etienne Ozi** (1754-1813) cuenta con varias sinfonías concertantes, de las que podemos destacar la *Sinfonía Concertante nº 2 para clarinete, fagot y orquesta de cámara Op. 7* y *Sinfonía Concertante nº 3 para clarinete, fagot y orquesta de cámara Op. 10*.

El estilo de **Ignaz Joseph Pleyel** (1757-1831) es plenamente haydniano, muy en la línea de la Escuela de Viena, aunque también se vio muy influido por el primer Beethoven. De sus ocho conciertos para solista y orquesta, el *Concierto para clarinete y orquesta en Do M B 109* es el más conocido, escrito en 1797 para clarinete afinado en do y publicado en 1799. Menos conocido es el *Concierto para clarinete y orquesta en Sib M B 104* escrito poco tiempo antes que el anterior, así como la *Sinfonía Concertante nº 5 para flauta, clarinete, fagot, trompa y orquesta en Fa M B 115* y la *Sinfonía Concertante para dos clarinetes y orquesta en Sib MB 128* son las dos únicas que emplean el clarinete.

**Franz Xaver Pokorny** (1728-1794) fue uno de los primeros compositores que se empezó a interesarse de una forma consciente por el clarinete dentro de la masa orquestal. Desde 1754 a 1770 empleó a los clarinetes en sus sinfonías de forma eficaz y específica, algo que habían hecho pocos compositores hasta el momento. De entre esos 61 conciertos para diversos instrumentos solistas conocidos, hay que decir que dos son escritos para clarinete.

El italiano **Felice Alessandro Radicati** (1775-1820), compositor y violinista del Teatro Comunale de Bologna, escribió un *Concierto para clarinete y orquesta* cuyo manuscrito se encuentra en el Conservatorio di Musica Giovanni Battista Martini de Bologna. El también italiano, pero de adopción ya que era checo de nacimiento, **Antonio Rosetti** (1750-1792) únicamente ha pasado a la historia de la música por ser el primer compositor en abordar música para quinteto de viento. Probablemente nunca sabremos cuándo tuvo Rosetti su primer contacto con el clarinete. Fue autor de dos conciertos para clarinete así como de una obra titulada *Andante y Variaciones para clarinete y orquesta*.

De los cerca de 15 conciertos para clarinete que escribió **Theodor von Schacht** (1748-1823) durante su vida (desconocemos para quién, y cuyos manuscritos, como los de gran parte de su obra, se encuentran en los archivos del Palacio Thurn und Taxis de Regensburg), hemos podido incluir en este estudio los que aparecen en la grabación que realizara Dieter Klöcker para ORFEO allá por el año 1993. Éstos son el *Concierto para clarinete y orquesta en Sib M*, el *Concierto para clarinete y orquesta en Re M* (es uno de los primeros conciertos escrito para el clarinete afinado en la), la *Concertante para dos clarinetes y orquesta en Sib M* y la *Concertante para tres clarinetes y orquesta en Sib M*. En todos ellos destaca una inspiración melódica excelente, que junto al talento de Schacht se convierten en piezas de perfecta factura. De otro compositor alemán, este caso **Joseph Ignaz Schnabel** (1767-1831) podemos destacar el *Concierto para dos clarinetes y orquesta en Mib M*, el *Concierto para clarinete y orquesta en Mib M* y el *Concierto para clarinete y orquesta*.

Entre los conciertos para un solo instrumento de **Georg Abraham Schneider**(1770-1839) hay que destacar los escritos para trompa, violín, oboe y fagot. No obstante, presenta también interés el *Concierto para clarinete y orquesta Op. 103* del año 1816 encontrado en forma de manuscrito en el Conservatorio di Musica Giovanni Battista Martini de Bolonia y editado por Hoffmeister hacia 1818 en Leipzig. Fue interpretado por Ivan Müller durante una de sus giras en 1809 en la Redoutensaal de Viena junto a obras de otros autores.

Nos ha llegado del violinista y fagotista alemán **Johann Friedrich Schubert**(1770-1811) su *Double Concerto para clarinete, fagot y orquesta en Mib M* cuya fecha y circunstancias de composición nos son desconocidas.

El compositor **John Christopher Smith** (1712-1795) escribió un *Concierto para clarinete y orquesta* de gran virtuosismo técnico en la década de 1770.

A los 14 años el compositor y clarinetista virtuoso francés **Pedro Étienne Solère** (1753-1817) se había convertido en un aventajado clarinetista y entró a formar parte de la banda de un regimiento de infantería. Poco después, se marchó a París para estudiar con el famoso Michél Yost e hizo su debut en los *Concerts Spirituels* en 1784. Su fama se hizo internacional y realizó giras de conciertos por Italia, España y Rusia. Son varias las composiciones concertantes de este clarinetista-compositor que han sido recientemente descubiertas. La *Sinfonia Concertante nº 1 para dos clarinetes y orquesta en Mib M*, el *Concerto Espagnol para clarinete y orquesta en Sib M*, el *Concierto para clarinete y orquesta en Mib M* y la *Sinfonia Concertante nº 2 para dos clarinetes y orquesta en Fa M*.

Hoy en día **Anton Stadler** (1753-1812) es ampliamente conocido por esa estrecha relación que mantuvo con una de las figuras más importantes de la historia musical a su llegada a Viena en 1787, Wolfgang Amadeus Mozart. Numerosas son las piezas que Mozart escribió teniendo en mente la figura de Anton. Pero no tan solo Anton Stadler fue un receptor de partituras excepcionales para clarinete de figuras como Mozart, Süßmayr o Hoffmeister, entre otros, sino que también él fue un destacado compositor que sabía extraer lo máximo de su instrumento. Concretamente, la musicóloga Pamela Poulin ha descubierto que en los conciertos de Riga, un *Concierto para clarinete y orquesta* compuesto por el mismo Stadler fue programado.

La familia Stamitz, **Johann** (1717-1757) y **Karl** (1745-1801), cuenta con varias de las páginas más destacadas del repertorio concertante para clarinete. El primero de ellos es autor del *Concierto para*

*clarinete y orquesta en Sib M* que data de 1755. Mientras, Karl es autor de más de una decena de conciertos de variada formación.

En el libro de Erich Hoepfich *The Clarinet* se da cita acerca de un *Concierto para clarinete y orquesta* de un compositor llamado **Starck** (¿?-¿?), que aparece referenciado en el catálogo de la editorial Breitkopf & Härtel en el apartado Supplement VII de 1772.

Cuando empezamos a indagar sobre la figura de **Franz Xaver Süssmayr**(1766-1803) nos llena de enorme alegría conocer que este famoso discípulo de Mozart se había instruido en su juventud como clarinetista. El *Konzertsatz para clarinete di bassetto y orquesta en Re M*, completado por el musicólogo Michael Freyhan, es un único movimiento escrito por Süssmayr para una obra de mayor envergadura de 1792, el año siguiente de la muerte de su maestro, que sería destinado con toda probabilidad a Anton Stadler.

Aunque **Franz Wilhelm Tausch** (1762-1817) compuso gran cantidad de obras para su instrumento de una calidad aceptable, tan sólo han sobrevivido del fatal olvido unas pocas partituras como son varios dobles conciertos para dos clarinetes y conciertos para clarinete. Son partituras que llevan impreso el sello “goût de Mannheim” (“al gusto de Mannheim”). En ellos observamos un tratamiento del clarinete muy virtuosístico para la época, empleando pasajes veloces y notas del registro sobreagudo que anuncian la escritura de Louis Spohr; no obstante, lo que más destaca es la expresividad de los movimientos centrales, llenos de belleza y musicalidad, que muestra el buen hacer del creador de lo que será con el futuro la escuela alemana de clarinete.

El compositor checo **Vaclav Tucek** (1773-ca. 1821) cuenta en su catálogo con un *Concierto para clarinete y orquesta en Sib M* que fue descubierto hacia 1917, pero no publicado hasta 1968.

Tal como escribiera en uno de sus tratados, “La belleza del clarinete reside en la propia belleza de su sonido, y uno agrada en la medida que lo hace sonar debidamente”, **Armand Vanderhagen** (1753-1822) se presenta como un virtuoso clarinetista que ya se interesa por aspectos del clarinete esenciales. Sus tres conciertos para clarinete y orquesta (dos de ellos están en forma de manuscrito en la Universität Münster) son una clara muestra de ellos y hacen gala de una musicalidad exquisita y de un tratamiento del solista idóneo para el clarinete.

Considerado como uno de los primeros compositores en escribir sonatas para clarinete y piano, la escritura de **Johann Baptiste Vanhal** (1739-1813) es muy sencilla y expresiva, aunque sin verdadero talento, a pesar de que compuso más de 1300 obras. Destaca su *Concierto para clarinete y cuerdas en Do M.*

Gran parte de las obras del compositor alemán **Johann Christoph Vogel**(1756-1788) se han perdido, pero han sobrevivido algunas piezas que merecen nuestra mención. La gran mayoría de obras que escribió fueron dedicadas al clarinetista francés Michél Yost con el cual mantenía una relación personal-profesional comparable a la que mantenían Beer y Karl Stamitz, Stadler y Mozart, Baermann y Weber o Mühlfeld y Brahms. Una de las partituras que sí se conserva es la *Sinfonia concertante para clarinete, fagot y orquesta* cuyo destino y fecha de composición son inciertos.

El redescubierto compositor alemán del Clasicismo **Christian Wilhelm Westerhoff** (1763-1806) es autor de un *Concierto para clarinete y orquesta en Sib M Op. 5* y un *Doble Concierto para clarinete, fagot y orquesta en Sib M*. Se trata de un lenguaje puramente clásico con reminiscencias de Rosetti o Hoffmeister con una escritura virtuosa para el clarinete.

A pesar de haber alcanzado gran fama por toda Europa con sus óperas (éstas se escucharon en Venecia, Nápoles, Londres, París, Budapest, Varsovia, San Petersburgo o Moscú, entre otras ciudades), la música instrumental de **Peter von Winter** (1754-1825) no alcanzó dicha fama y quedó relegada a un segundo puesto a pesar de su inventiva melódica y su clara influencia mozartiana. Gracias al clarinetista e investigador Dieter Klöcker, el cual ha descubierto numerosas obras de autores como Cartellieri, Backofen, Solère o el mismo Winter, se puede volver a disfrutar de la música de este precursor del romanticismo y de autores como Weber o Spohr. Mencionmos el *Concierto para clarinete y orquesta en Mib M*, la *Sinfonia Concertante para clarinete, fagot, trompa, violín y orquesta en Sib M Op. 10*, el *Concertino para clarinete, violonchelo y orquesta en Mib M* o el aria de concierto *Torni al tuo sen la calma soprano, clarinete y cuerdas*.

Autor de gran cantidad de música de cámara con parte principal para clarinete, **Friedrich Witt** (1770-1836) mantuvo una estrecha relación profesional y afectiva con el clarinetista bohemio Joseph Beer. Aunque se desconoce la fecha de composición del *Concierto para clarinete y orquesta* de Witt, se sabe según información de Pamela Weston que ambos músicos estuvieron de gira por diversas ciudades alemanas, entre ellas Potsdam, entre 1794 y 1796 (año de la vuelta a Viena); posiblemente compuso

Witt dicho concierto para esa gira de conciertos. **Paul Wranitzky** (1756-1808) conoció también al clarinetista Joseph Beer en una audición llevada a cabo en diciembre de 1785 en Viena. Como afirma el amigo íntimo de Beer, Friedrich Witt, Wranitzky quedó enormemente impresionado por la interpretación de este gran clarinetista. De ese acontecimiento surgió una buena amistad que llevó al compositor a dedicarle obras. El *Divertimento para clarinete, violín y orquesta en Sib M* es un claro ejemplo de esa relación. Fue destinado probablemente a un concierto que dieron ambos músicos en Viena.