



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
Grado en Historia y Ciencias de la Música

**LAS TÉCNICAS EXTENDIDAS EN EL CLARINETE
DEL REPERTORIO ESPAÑOL (1970-1990):
ESTUDIO ANALÍTICO COMPARATIVO.**

Trabajo Fin de Grado

Presentado para la obtención del Título de Graduado en Historia y Ciencias de la Música por

ISABEL ÁLVAREZ LÓPEZ

Realizado bajo la dirección de los prof. Carlos Villar e Iván Iglesias
30 de julio de 2014

Curso Académico 2013-2014

**LAS TÉCNICAS EXTENDIDAS EN EL CLARINETE
DEL REPERTORIO ESPAÑOL (1970-1990):
ESTUDIO ANALÍTICO COMPARATIVO.**



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
Grado en Historia y Ciencias de la Música

**LAS TÉCNICAS EXTENDIDAS EN EL CLARINETE
DEL REPERTORIO ESPAÑOL (1970-1990): ESTUDIO
ANALÍTICO COMPARATIVO**

Trabajo Fin de Grado

Presentado para la obtención del Título de Graduado en Historia y Ciencias de la Música por

ISABEL ÁLVAREZ LÓPEZ

Realizado bajo la dirección de los profesores Carlos Villar Taboada e Iván Iglesias Iglesias
30 de julio de 2014

Curso Académico 2013-2014

Autora

Vº Bº Tutores

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Boquilla.....	32
Ilustración 2. Abrazadera.....	33
Ilustración 3. Barrilete.....	34
Ilustración 4. Cuerpo superior.....	35
Ilustración 5. Cuerpo Inferior.....	36
Ilustración 6. Pabellón o campana.....	36
Ilustración 7. Caña.....	37

ÍNDICE DE EJEMPLOS

Ejemplo 1. Fragmento de <i>Tres piezas para clarinete solo</i> (Guinjoan, 1974).....	53
Ejemplo 2. Fragmento de <i>Tres piezas para clarinete solo</i> (Guinjoan, 1974).....	53
Ejemplo 3. Fragmento de <i>Tres piezas para clarinete solo</i> (Guinjoan, 1974).....	54
Ejemplo 4. Fragmento de <i>Tres piezas para clarinete solo</i> (Guinjoan, 1974).....	54
Ejemplo 5. Fragmento de <i>Tres piezas para clarinete solo</i> (Guinjoan, 1974).....	56
Ejemplo 6. Fragmento de <i>Tres piezas para clarinete solo</i> (Guinjoan, 1974).....	56
Ejemplo 7. Fragmento de <i>Tres piezas para clarinete solo</i> (Guinjoan, 1974).....	59
Ejemplo 8. Fragmento de <i>Tres piezas para clarinete solo</i> (Guinjoan, 1974).....	59
Ejemplo 9. Fragmento de <i>Música para obtener equis resultados</i> (Villa Rojo, 1977).....	63
Ejemplo 10. Fragmento de <i>Música para obtener equis resultados</i> (Villa Rojo, 1977).....	64
Ejemplo 11. Fragmento de <i>Música para obtener equis resultados</i> (Villa Rojo, 1977).....	65
Ejemplo 12. Fragmento de <i>Hoquetus</i> (Marco, 1977).....	70
Ejemplo 13. Fragmento de <i>Hoquetus</i> (Marco, 1977).....	71
Ejemplo 14. Fragmento de <i>Hoquetus</i> (Marco, 1977).....	72
Ejemplo 15. Fragmento de <i>Hoquetus</i> (Marco, 1977).....	72
Ejemplo 16. Fragmento de <i>Yam</i> (Rueda, 1986).....	82
Ejemplo 17. Fragmento de <i>Yam</i> (Rueda, 1986).....	83
Ejemplo 18. Fragmento de <i>Yam</i> (Rueda, 1986).....	84
Ejemplo 19. Fragmento de <i>Sanday Suite</i> (Darias, 1991).....	90
Ejemplo 20. Fragmento de <i>Sanday Suite</i> (Darias, 1991).....	91
Ejemplo 21. Fragmento de <i>Epigramas</i> (Casablanacas, 1994).....	94
Ejemplo 22. Fragmento de <i>Epigramas</i> (Casablanacas, 1994).....	95
Ejemplo 23. Fragmento de <i>Epigramas</i> (Casablanacas, 1994).....	95
Ejemplo 24. Fragmento de <i>Epigramas</i> (Casablanacas, 1994).....	96
Ejemplo 25. Fragmento de <i>Epigramas</i> (Casablanacas, 1994).....	96

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Introducción

Justificación del tema, hipótesis y objetivos.....	21
Estado de la cuestión.....	22
Metodología y estructura.....	23

BLOQUE I: Fundamentos históricos, organológicos y técnicos del clarinete

1. Fundamentos históricos del clarinete.....27

1.1. Historia y evolución: antecedentes históricos y desarrollo Instrumental.....	27
1.2. El clarinete a partir del sistema Boehm.....	29

2. Fundamentos organológicos y técnicos del clarinete.....31

2.1. Morfología.....	31
2.2. Tipos de clarinetes.....	38
2.3. Aspectos técnicos del instrumento.....	40
2.3.1. Posición del instrumento.....	40
2.3.2. Embocadura.....	41
2.3.3. Respiración y columna de aire.....	41
2.3.4. El sonido y su emisión.....	42
2.3.5. Mecanismos y digitaciones especiales.....	42

3. Técnicas extendidas.....45

3.1. Sonidos múltiples.....	46
3.1.1. Sonidos reales simultáneos.....	46
3.1.2. Sonido real y sonido resultante simultáneo.....	46
3.1.3. Sonido real y sonidos armónicos.....	46

3.1.4. Sonido resultante y sonidos armónicos.....	47
3.1.5. Sonido real con resultante y armónicos.....	47
3.1.6. Sonidos rotos.....	47
3.1.7. Voz y sonido.....	47
3.2. Sonido resultante.....	47
3.3. Sonidos armónicos.....	48
3.4. Voz.....	48
3.5. Aire solamente.....	48
3.6. Cuartos de tono.....	48
3.7. Glissando.....	48
3.8. Flatterzunge.....	48
3.9. Vibrato.....	49
3.10. Oscilato.....	49
3.11. Trémolo.....	49
3.12. Técnicas extendidas relacionadas con la articulación.....	49
3.13. Técnicas extendidas relacionadas con la dinámica.....	49
3.14. Clarinete incorporado al piano.....	49

BLOQUE II: Estudio analítico comparativo: técnicas extendidas en España

4. Técnicas extendidas aplicadas en los años 70 en España.....

4.1. Joan Guinjoan (1974): <i>Tres piezas para clarinete solo</i>	51
4.2. Jesús Villa Rojo (1977): <i>Música para obtener equis resultados, para clarinete incorporado al piano</i>	59
4.3. Tomás Marco Aragón (1977): <i>Hoquetus, para 1, 2 ó 3 clarinetes, en vivo o grabados</i>	67
4.4. Conclusiones parciales.....	73

5. Técnicas extendidas aplicadas en los años 90 en España.....

5.1. Jesús Rueda Azcuaga (1986): <i>Yam</i>	79
---	----

5.2. Javier Darías (1991): <i>Sunday Suite, para conjunto instrumental</i>	84
5.3. Benet Casablancas (1994): <i>Epigramas, per a sis instrumentistas</i>	92
5.4. Conclusiones parciales.....	96
Conclusiones finales	99
Fuentes	105

Justificación del tema, hipótesis y objetivos

Debido a mi formación como clarinetista, la redacción del Trabajo Fin de Grado me ofreció una buena oportunidad para investigar acerca de mi instrumento desde un punto de vista más teórico que práctico. El estudio en el ámbito de la música contemporánea me hizo plantearme la búsqueda del repertorio español específico para el clarinete, ya que tanto en los currículos de las enseñanzas de los conservatorios profesionales como del Conservatorio Superior de Castilla y León¹ se trabajan obras pertenecientes a las diferentes épocas en que aparece el clarinete, desde el clasicismo hasta la música actual, pero se presta poca atención al repertorio nacional contemporáneo. Los planes de estudio presentan amplios listados de composiciones, con el fin de abarcar los diversos estilos, pero se ven obligados a realizar un examen selectivo de las épocas y de los compositores más representativos. Además de la escasa incidencia de los conservatorios sobre el repertorio contemporáneo, las nuevas técnicas y las nuevas grafías, bibliográficamente tampoco existen demasiadas referencias editadas sobre este tema.

Me interesé rápidamente por las composiciones contemporáneas españolas para clarinete, ya que me resulta incompleta una formación clarinetística en la que se desconozca este repertorio. Las obras de autores reconocidos, como Jesús Villa Rojo, Javier Darías o Tomás Marco, entre otros, no se incluyen en los listados de los planes académicos de los conservatorios. Tras una investigación introductoria, comparando obras de diversas cronologías (desde los años setenta), observé una serie de rasgos comunes que incluían el empleo de técnicas extendidas que no se estudiaban en las enseñanzas regladas. A partir de ahí, he tomado como hipótesis de trabajo que, en el repertorio contemporáneo español, la composición para clarinete se actualiza en los años setenta mediante la introducción de técnicas extendidas, cuyo modo de uso, durante los años noventa, se transforma perdiendo protagonismo.

¹ Obras planteadas en el plan de estudios de clarinete del Conservatorio Superior de Salamanca para el cuarto curso de Grado Superior. Recurso en línea: www.coscil.com/es/plan-de-estudios/guias/docentes/127-interpretacion/852-clarinete-iv (última consulta: 15/05/2014).

A través de este trabajo pretendo indagar en tres objetivos principales: por un lado, arrojar algo de luz sobre un repertorio poco escuchado –y menos interpretado– por los clarinetistas españoles; por otro, identificar las características musicales del repertorio español contemporáneo (compuesto desde los años setenta) para clarinete; y, por último, conocer el uso que ahí se dio de las nuevas técnicas extendidas para clarinete. Además, debo prestar atención a la historia, la evolución y la morfología del instrumento, que permiten identificar la técnica tradicional del instrumento (relativa a las digitaciones, la columna de aire y la embocadura), para entender las técnicas extendidas.

Estado de la cuestión

La música española contemporánea para clarinete es un repertorio muy poco explorado por la musicología. Como expongo seguidamente, se encuentran muy pocas publicaciones que hablen sobre este tema. A continuación las exploro, valorando desde las referencias más generales al clarinete hasta llegar, progresivamente, a un repertorio más específico, producido en la España contemporánea.

La búsqueda bibliográfica refleja la falta de un manual en castellano que explique la historia y la morfología del clarinete en profundidad. Es por ello que he recurrido a trabajos anglosajones. El primero, es la voz dedicada al instrumento en el *New Grove of Music and Musicians*, obra de Nicholas Shakleton (2001). Y además, he utilizado los libros *The Clarinet*, de Eric Hoeprich (2008) y *The Cambridge Companion to the Clarinet*, editado por Colin Lawson (1995). Estos trabajos me han aportado datos sobre la historia y la evolución del instrumento.

Pasando al ámbito español, Tomás Marco, en el volumen que escribió sobre la música española del siglo XX (*Historia de la Música española. 6. El siglo XX*, 1983) introduce elementos que he utilizado en este trabajo en lo referente a la contextualización de la vanguardia española. También he utilizado el tomo dedicado al siglo XX de la colección *La historia de la música en España e Hispano América*, editado por Alberto González Lapuente (2013). Aunque sus referencias a las técnicas

extendidas para clarinete son nulas, me ha aportado datos de interés para contextualizar esta investigación.

Respecto a la producción particular de los diversos compositores, me he introducido en sus biografías a través de las voces del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* y del *New Grove Dictionary of Music and Musicians* – completados con las referencias aparecidas en los citados volúmenes sobre música española del siglo XX–. Además, el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) publicó monografías sobre algunos de ellos, como Tomás Marco (Cureses, 2007) y Jesús Villa Rojo (Ordiz, 2008), trabajos que han enriquecido notablemente la investigación.

Por último, en lo que atañe específicamente a las técnicas extendidas, resulta fundamental el libro *El clarinete y sus posibilidades. Estudio de nuevos procedimientos*, de Villa Rojo (1984). En él se recogen prácticamente todas las técnicas extendidas que analizo en este trabajo. En ocasiones resulta difícil de comprender, ya que su redacción es bastante técnica y toma como base el funcionamiento del instrumento. El *Primer libro del clarinetista. Técnica, práctica y estética*, de Adolfo Garcés (1991), aunque no tan conocido como el anterior, destaca por la facilidad de lectura y por lo sintético de sus contenidos y está avalado por las valoraciones favorables de compositores como Tomás Marco, Cristóbal Halffter o Luis de Pablo. En él se resumen la historia y la morfología del clarinete y se clasifican las técnicas extendidas según el ordenamiento que he seguido en este trabajo. Aun así, existe una tesis doctoral, *El repertorio para flauta a solo del siglo XVIII al siglo XX. Historia, análisis y proyección*, de Sofía Martínez Villar (2013), que me ha servido como modelo a la hora de plantear un guión temático con el que enfrentarme a mi trabajo (contextualización histórica, análisis de repertorio, y estudio comparativo).

Metodología y estructura

Como explicaba más arriba, el repertorio que analizo es poco conocido y mi primer objetivo es identificar sus características musicales. Para tal fin, realizo un análisis del mismo, pero desde una perspectiva selectiva que lo haga viable. Utilizo

diversos criterios de selección. El primero atiende a la disponibilidad comercial tanto de la partitura impresa como de su grabación. Para comprobar si existen cambios en el uso de las técnicas extendidas, efectúo una cata entre obras publicadas en dos décadas diferentes: los años setenta y los noventa. Para que la comparación entre las obras de ambas décadas resulte abarcable, reduzco el número de obras en cada década a tres. Y para unificar las obras seleccionadas las he escogido entre las publicadas por una misma editorial, muy representativa de la difusión de la música más reciente en España, la Editorial de Música Española Contemporánea (EMEC), una de las pocas que publicaron obras en esas épocas y que, además, donó un fondo de partituras procedente de su catálogo a la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid destinadas a la investigación y a la docencia. Las plantillas no son homogéneas. Existen piezas a solo, para varios clarinetes y para conjunto instrumental. Admito esta variedad porque el repertorio no es muy abundante, y la selección resulta representativa precisamente por encontrarse grabada y publicada en partitura. Con todo, hay cierta homogeneidad: las obras de la década de los setenta son todas para clarinete o conjunto de clarinetes; mientras que las obras de los noventa pertenecen al género de la música de cámara.

He permitido una excepción en mi selección de obras de los noventa. Sólo encontré dos obras que cumpliesen los requisitos establecidos, por lo que tuve que recurrir a los fondos digitales de la Fundación Juan March (Madrid) para localizar una tercera composición. Esta entidad está comprometida con la difusión de la música contemporánea española y con la investigación en este ámbito y prueba de ello es su publicación de una colección de partituras de música contemporánea (las estrenadas en la “Tribuna de jóvenes compositores españoles”, desde los años ochenta). Dado que el volumen absoluto de publicaciones de música impresa de la Fundación Juan March (53 composiciones publicadas entre 1982 y 2000)² es sensiblemente inferior al catálogo de

² Estas partituras están accesibles en línea: <http://www.march.es/musica/publicaciones/partituras/> (última consulta: 24/07/2014).

³ Puede consultarse este catálogo en línea: <http://www.seemsa.com/es/venta-de-obras.html> (última consulta: 24/07/2014).

EMEC³, resulta tan llamativo encontrar en él una obra posterior a los años setenta donde el clarinete adquiriera un papel relevante que decidí elegir esta obra, aunque no esté dentro de los criterios cronológicos y editoriales establecidos en un principio.

Dicho lo anterior, las obras seleccionadas son, para los años setenta: *Tres piezas para clarinete solo* (1974), de Joan Guinjoan; *Música para obtener equis resultados, para clarinete incorporado al piano* (1977), de Jesús Villa Rojo; y *Hoquetus, para 1, 2 o 3 clarinetes, en vivo o grabados* (1977), de Tomás Marco; y para los años noventa: *Yam* (1986), de Jesús Rueda; *Sanday Suite* (1991), de Javier Darías; y *Epigramas, per a sis instrumentistas* (1994), de Benet Casablanca.

La identificación de las técnicas extendidas la he llevado a cabo partiendo de las enumeraciones recogidas en los libros de Jesús Villa Rojo (1984) y Adolfo Garcés (1991). Su listado ha sido completado con el hallazgo de otros procedimientos, encontrados en el transcurso de los análisis. La inclusión de esas nuevas técnicas, no recogidas por estos autores, se debe a que ciertos elementos musicales adquirirían una identidad especial dentro del discurso musical. El esquema seguido para la ordenación de las técnicas está sacado del libro de Garcés (1991), mientras que las definiciones se basan tanto en las explicaciones de este último como en las de Villa Rojo (1984). A partir de esta lista de técnicas extendidas, hago un análisis de cómo se emplean.

La combinación de lo anterior se traduce en un análisis paramétrico y comparativo. Los parámetros que analizo en cada una de las obras son: melodía, ritmo, armonía, textura, dinámica, forma o estructura, y aplicación de técnicas extendidas. Lógicamente, en los comentarios específicos se evidencia la relación de los diversos parámetros entre sí, por lo que puede ser conveniente aludir a varios simultáneamente. Conforme a estos parámetros, saco unas conclusiones parciales para cada una de las décadas; y la comparación entre las conclusiones parciales da lugar a las conclusiones finales.

Para una mejor comprensión de las técnicas, he dedicado una parte del trabajo (el primer bloque) a la explicación de la evolución y el funcionamiento del clarinete,

³ Puede consultarse este catálogo en línea: <http://www.seemsa.com/es/venta-de-obras.html> (última consulta: 24/07/2014).

que he podido elaborar consultando manuales generales sobre la historia del instrumento y su morfología, y otros más específicos sobre las técnicas extendidas y su utilización en la actualidad.

La estructura del trabajo responde a lo anterior. Está dividido en dos bloques temáticos. El primero incluye los fundamentos del clarinete (históricos en el capítulo primero y organológicos y técnicos en el segundo), así como las técnicas extendidas (en el capítulo tercero). El segundo bloque temático es analítico, y distingue los análisis de las obras de los años setenta (capítulo cuarto) y noventa (capítulo quinto).

BLOQUE I:

Fundamentos históricos, organológicos y técnicos del clarinete

1. Fundamentos históricos del clarinete

El tardío desarrollo del clarinete ha facilitado enormemente el trabajo de reconstrucción histórica del proceso a los organólogos. La documentación y los ejemplares conservados permitieron conocer de manera precisa el proceso evolutivo que sufrió el instrumento, por lo que los datos se repiten una y otra vez en las distintas fuentes consultadas. Tomando como base publicaciones básicas a este respecto (Garcés 1991; Lawson, 1995; Shakleton, 2001; Hoeprich, 2008), se ha realizado una síntesis de los hitos más importantes de este proceso.

1.1. Historia y evolución: antecedentes históricos y desarrollo instrumental

Antes del siglo XVIII existían instrumentos populares de forma cilíndrica y corta, con lengüeta batiente, cortada en la misma caña de la boquilla, o separada y atada a ella. Estos eran los instrumentos conocidos como “*Chalumeau*”, y a finales del s. XVII el constructor de instrumentos Johann Denner comenzó con sus trabajos para actualizar y mejorar este tipo de instrumentos. Desde la estructura original del “*Chalumeau*” Denner varió los tubos cilíndricos construyéndolos en madera, los dividió en diferentes secciones, ajustó el pabellón de forma cónica y aumentó la longitud del tubo hasta llegar a los cincuenta centímetros. También hizo cambios en el sistema de embocadura, suprimiendo la cánula que tenían los instrumentos anteriores y dejando la boquilla con la caña para tener contacto directo con el instrumentista, con esto se consiguió mayor facilidad y flexibilidad a la hora de interpretar. El “*Chalumeau*” contaba con un total de siete agujeros (tres en la mano derecha y cuatro para la mano izquierda, porque uno era para el dedo pulgar). Denner añadió dos orificios uno al lado del otro que se accionaban a través del dedo meñique de la mano derecha. Además añadió dos llaves, una para el meñique y otra para el índice de la mano izquierda. Con estas nuevas llaves se conseguía el *Si 3* con el tubo abierto y bajar hasta

el *Fa* grave cuando estaba todo tapado. A este instrumento se le identificó con el nombre de clarito (pequeña trompeta) y está expuesto en el Museo Nacional de Baviera, en Munich. El nombre de clarinete no se ve hasta el año 1732 en el “Musikalische Lexicon oder Musikalische Bibliothek”, que es la primera colección musical bibliográfica editada en Leipzig por Johann Gottfried Walter (1684-1748).

A partir de este momento el clarinete empieza a incluirse en diferentes obras al ser un instrumento con más posibilidades que el “Chalumeau” inicial. Compositores como Joseph Faber, maestro de capilla de Anvers, lo utiliza ya en 1720 y por esta época también hace aparece en algunas obras de Vivaldi, como el coro “Plena nectare” del oratorio sacro militar “Juditha Triumphans” (1716). Johann Melchior Molter fue maestro de capilla de Bade Durlach y sobre el año 1765 utilizó el instrumento de tres llaves para los primeros conciertos de clarinete, que aun conservaban un sonido típico del clarino o clarín. En el año 1748 aparece una reseña en el *Berron’s Worchester Journal* donde se menciona al instrumento. Después de esto, el clarinete se escuchó al año siguiente en el estreno de la Opera *Zoroastro* de Rameau en París. En 1751 Rameau lo vuelve a incluir en su Opera *Acante et Céphise* y pocos años después entrará a formar parte de la Orquesta de Mannheim. A partir de este momento el papel de clarinete irá en *crescendo* y compositores como Stamitz y Mozart le dedicaran algunos de sus conciertos (Garcés, 1991: 13-17).

En cuanto al desarrollo instrumental, el clarinete fue inventado hacia el año 1690. Según todos los datos que sobre él se tienen, aparece como su inventor el fabricante de instrumentos de viento, Johann Christoph Denner (Leipzig, 1655, Núremberg), a partir de las innovaciones que hizo desde el antiguo “Chalumeau”. En un principio, este instrumento constaba de un tubo cilíndrico con siete agujeros, pero muy poco tiempo después se le practicaron dos nuevos agujeros que se abrían y cerraban por medio de dos espátulas o llaves, que se accionaban por medio del índice y pulgar de la mano izquierda. Sobre el años 1701, el hijo de Denner, alargó el tubo, añadiéndole una nueva llave, con la que se obtenía el *mi* grave.

Poco tiempo después, Joseph Beer (1749-1811) insertó dos nuevas llaves, obteniendo el *fa#* grave- *do#* del tercer espacio y *sol#* grave- *re#* de cuarta línea. En el año 1791, X. Lefebre (1763- 1829) añadió una sexta llave obteniendo el *Do#* grave-

sol# del primer espacio adicional encima del pentagrama, estábamos ante el clarinete de seis llaves. J. F. Siniot, le añadió una séptima llave, con la que se conseguía llegar hasta el *sol* agudo. Este fabricante publicó una tabla donde explicaba las novedades y posiciones para tocar este instrumento.

El clarinetista H. Bareman, tocaba ya en el año 1809, con un clarinete de diez llaves fabricado por Greisling de Berlín. Dos años después, el gran artista Iván Müller, presentó su clarinete con trece llaves, el cual marcó un notable progreso en la evolución del instrumento. El éxito obtenido con este revolucionario sistema fue enorme, imponiéndose su uso hasta el extremo que aún hoy con importantes perfeccionamientos, se usa en muchos países, como Alemania, Austria y Rusia entre otros.

Theobald Boehm fue básico para la evolución del clarinete, aunque sus avances se vieron reflejados en un primer momento únicamente en la flauta travesera. Tras estudiar el sistema propuesto por el constructor alemán, profesor de clarinete H. Klosé y el fabricante de instrumentos Augusto Buffet comienzan a aplicar el sistema Boehm en el clarinete, corrigiendo de esta forma muchos defectos de fabricación y sonoridad que tenía el instrumento de trece llaves, facilitando la ejecución de algunos pasajes que hasta entonces habían sido considerados impracticables.

Aunque el clarinete de sistema Boehm de anillos móviles tiene muchas ventajas frente al clarinete de trece llaves, tardó en implantarse en Francia (cuna de este instrumento), hasta que se hizo obligatorio su uso en el Conservatorio de París y en el Ejército. Finalmente se impuso con algunas mejoras, como la llave para conseguir el *Mib* grave, la llave número cuatro doble, la llave *re* y el *mib* y *sib* de horquilla con la mano izquierda (Garcés, 1991: 17-18; Shackleton, 2002: 899-902).

1.2. El clarinete a partir del sistema Boehm

Aunque los clarinetistas se adaptaron al sistema Boehm, las investigaciones por perfeccionar el instrumento no cesaron. Este trabajo tiene como tema principal el repertorio contemporáneo en España y por eso considero que no debo olvidar los esfuerzos del clarinetista español Antonio Romero (1815-1886), profesor del Conservatorio de Madrid y autor de varios métodos imprescindibles para el aprendizaje del instrumento. Romero ideó y perfeccionó un nuevo modelo de clarinete, realizó

diferentes pruebas con Buffet y Lefèvre sobre el año 1851 y al final consiguió ver materializado su trabajo presentándolo en 1861 en la Exposición Universal de París, siendo premiado con la medalla de plata. Romero siguió haciendo modificaciones que presentó en las exposiciones de Madrid, Viena, Philadelphia y París. Construyó una tabla descriptiva de su nuevo sistema donde hay 29 agujeros que se tapan a través de 9 dedos, 7 anillos y 17 espátulas. De todo este desarrollo sólo se ha conservado la tabla de posiciones y sus métodos adaptados al sistema Boehm, ya que Romero murió y no pudo seguir con este nuevo sistema.

Más adelante el clarinetista francés Joseph Marchi (1923) estudió la posibilidad de potenciar las posibilidades armónicas del clarinete. Para conseguir esto, Marchi añadió una segunda llave de octava, a través de un taladro efectuado en el barrilete, y su objetivo era ampliar la gama de posibilidades del registro agudo. Esta llave se acciona de la misma forma que la del registro agudo, por medio del dedo pulgar izquierdo. De esta forma, a través de la innovación de Marchi, se conseguiría la tercera serie de armónicos como sonidos reales. Este sistema se dio a conocer en los años sesenta y fue patrocinado por la marca Selmer. En España es algo que no se utiliza ya que se está sufriendo un regreso progresivo al modelo de clarinete sencillo donde se busca la perfección del sonido y la afinación antes que seguir explorando dentro de sus posibilidades técnicas (Garcés, 1991: 20-21).

2. Fundamentos organológicos y técnicos del clarinete

En este apartado expondré los aspectos más relevantes de la morfología del instrumento, que he agrupado en tres puntos referidos a: la morfología, distinguiendo las partes que conforman el clarinete; los principales tipos de clarinetes, para cuyo contraste facilito una tabla comparativa de sus diversas tesituras; y finalmente algunos aspectos técnicos referidos al instrumento.

2.1. Morfología

El clarinete es un instrumento de viento madera formado por un tubo cilíndrico y una serie de orificios (algunos se tapan con los dedos y otros por medio de llaves), para poder emitir sonido tiene una embocadura con una lengüeta de caña simple y un pabellón que amplifica su sonido. Los clarinetes pueden estar contruidos en diferentes materiales, como la madera de ébano, madera de granadillo, boj y plástico, entre otros. Se suele usar madera de ébano porque es mucho más fácil de trabajar, más duradera y resistente a los cambios climáticos, aunque para que la madera llegue a convertirse en un instrumento debe pasar por un proceso de curación e hidratación que lleva varios años. El instrumento está dividido en varias partes para poder ser guardado y transportado con facilidad. A continuación detallo cada una de las partes que componen el instrumento en la actualidad: boquilla, abrazadera, barrilete, cuerpo superior y cuerpo inferior, campana o pabellón y caña.

Boquilla:



Ilustración 1. Boquilla. Archivo personal.

La boquilla del clarinete no está construida de madera, sino de un material menos poroso y más liviano llamado ebonita. También pueden fabricarse en cristal y en la antigüedad se encontraban también de madera y metal. Elegir el tipo de boquilla depende del gusto de cada clarinetista y de su forma de tocar, puesto que facilita la emisión sonora en los diferentes registros, tener un control sobre las dinámicas y lograr un sonido homogéneo, donde estén equilibrados el aire y el sonido. Dentro de la boquilla se distinguen tres partes (Garcés, 1991: 23 - 25; Shackelton, 2001: 898-904):

- a) La tabla: la parte plana sobre la que apoyamos la caña.
- b) La cámara, que consta de techo, paredes y bordes. En cuanto al sonido, cabe destacar que será más claro con un techo plano que con un techo curvado.
- c) El trapecio: es la zona del paso del aire, se encuentra al final de la cámara. Regula la cantidad de sonido dependiendo de la cantidad de aire que permita que pase.

Abrazadera:

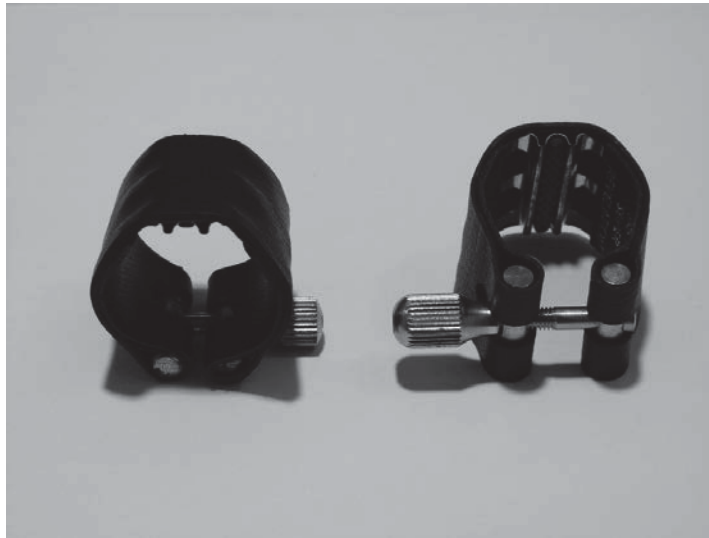


Ilustración 2. Abrazadera. Archivo personal.

Para unir la caña a la boquilla y obtener un óptimo resultado sonoro, existen un gran número de abrazaderas con formas muy variadas y construidas con diferentes tipos de materiales. La función de una abrazadera es permitir la vibración de la caña, íntegramente desde su punta hasta todas las fibras que la componen. Para que esto suceda la presión no debe ser muy fuerte. En la actualidad hay modelos de diversos materiales (metal, plástico, caucho o cordeles de goma). Dependiendo del material, el resultado sonoro será diferente (por ejemplo: las abrazaderas metálicas producen un sonido más brillante, mientras que las de plástico, caucho o goma producen un sonido más cálido).

Como he dicho anteriormente, la presión ejercida sobre la caña no debe ser excesivamente fuerte. Para conseguirlo, lo mejor es elegir los modelos que permitan una mayor oxigenación, al evitar el contacto total de la abrazadera con la caña (Garcés, 1991: 26 - 27; Shackleton, 2001: 898).

Barrilete:



Ilustración 3. Barrilete. Archivo personal.

El nombre de esta pieza se explica por las similitudes que tiene con los barriles, por su forma cilíndrica, con un leve abultamiento por el exterior. Pueden encontrarse varios tamaños diferentes de barrilete, entre 64-67 milímetros, y dependiendo del tamaño variará la afinación. Se debe tocar siempre con el mismo barrilete y si en algún momento hubiese que hacer cambios de un clarinete afinado en *sib* a un clarinete en *la*, se deben cambiar a la vez la boquilla y el barrilete para que no se note tanto la diferencia de afinación entre los instrumentos (Garcés, 1991: 22 - 23; Shackleton, 2001: 898).

Cuerpo superior y cuerpo inferior:



Ilustración 4. Cuerpo superior. Archivo personal.

Existieron clarinetes de cuerpo entero, pero en la actualidad, por motivos funcionales para el transporte del instrumento, el cuerpo del clarinete moderno está dividido en dos partes. La mano izquierda se coloca en el cuerpo superior, que es un tubo con forma cilíndrica y algo cónica. Esta parte tiene quince agujeros, nueve llaves y tres anillos. En la parte trasera del tubo hay un agujero y justo encima de él la llave de duodécima. La mano derecha se coloca en el cuerpo inferior y va a ser el dedo pulgar el encargado de la sujeción de todo el instrumento a través de un soporte que se encuentra en la parte posterior. Al ser la continuación del instrumento, éste también tiene forma cilíndrica y cónica, con nueve agujeros, ocho llaves y tres anillos. Estas dos partes se insertan una dentro de la otra y, por medio de una espátula, los anillos de una se conectan con los de la otra. (Garcés, 1991:28 - 29; Shackleton, 2001: 898). Su gran amplio tubo, el número de llaves y ser un instrumento de lengüeta simple, es lo que le va a dar una enorme riqueza en lo que se refiere a técnicas extendidas. A pesar de ser un instrumento difícil y quintante, ya que los intervalos que en otros instrumentos son de octava y en el clarinete son de duodécima, será lo que le proporcione especial belleza y personalidad en sus armónicos y sonidos resultantes (Villa Rojo, 1984: 7-9).

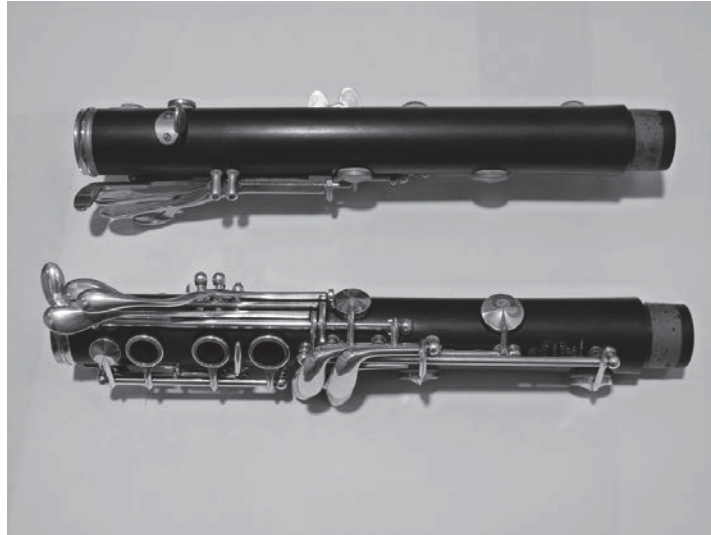


Ilustración 5. Cuerpo Inferior. Archivo personal.

Campana y pabellón



Ilustración 6. Pabellón o campana. Archivo personal.

Es la única parte que resulta totalmente cónica. Sirve para aumentar la resonancia, además de igualar el sonido dentro de las notas graves y el cambio de registro, cumpliendo un papel fundamental en cuestiones de afinación (Garcés, 1991: 29 - 30; Shackleton, 2001: 898).

Caña:



Ilustración 7. Caña. Archivo personal.

La caña es el elemento más importante de todo el instrumento ya que sin ella no existiría sonido alguno. Es además la parte más delicada del clarinete y su vibración es la que produce el sonido con mayor o menor calidad dependiendo de algunos factores como el grosor y la curación de la madera. Hay clarinetistas que retocan sus cañas intentando construir su “caña ideal” pero en la actualidad muchos buscan esa caña dentro de la caja que compran. Es importante tener en cuenta el tipo de boquilla que utilizamos y la presión del labio inferior, ya que esto influye a la hora de elegir el número de caña que vamos a utilizar. Una vez decidido el grosor de la caña es importante observar si la caña está seca o verde, en caso de que la caña esté verde debemos guardarla durante un tiempo para que se seque y sus condiciones para la interpretación sean óptimas. Existen cañas que pueden llevar a equívocos en cuanto a sus posibilidades sonoras ya que por la constitución de sus fibras varían rápidamente con los cambios de temperatura y la humedad. Estos cambios repercuten en la elasticidad de la caña y los recursos sonoros de ésta varían de un día para otro. Todo esto afecta de manera significativa a la ejecución de las técnicas extendidas ya que para desarrollar muchas de ellas (como los armónicos, sonidos resultantes, etc...) el clarinetista juega mucho con los cambios de presión del labio inferior en la embocadura y elige diferentes tipos de dureza de la caña, dependiendo de las técnicas que vaya a trabajar (Garcés, 1991: 31 - 36; Shackleton, 2001: 903-904).

2.2. Tipos de clarinetes

A causa de las limitaciones técnicas que tuvo el clarinete en sus orígenes, los constructores comenzaron a buscar cómo solucionar el problema que tenían respecto a la afinación. Como consecuencia de esto, se construyeron muchos tipos de clarinetes jugando siempre con la longitud del tubo. Por este motivo la familia llegó a contar con 21 instrumentos en diferentes tonalidades (Garcés, 1991: 37)⁴.

Gracias a los avances técnicos la familia del clarinete se fue reduciendo y solo quedaron los más perfeccionados en cuanto a cuestiones de sonido y afinación. Esta pervivencia también ha influido en cuestiones estéticas y de gusto. Actualmente la familia está compuesta por los siguientes instrumentos: (Garcés, 1991:37-38; Shackleton, 2001:897-899).

Requinto.....	Mi b
Soprano.....	Si b
.....	La
Alto.....	Mi b
Corno di Bassetto.....	Fa
Bajo.....	Si b
Contrabajo – Bordón.....	Si b

Tabla de tesituras (sonidos reales) (Garcés, 1991: 45)

A continuación explico algunas de las características de los clarinetes que aparecen en las obras de este trabajo. Estos fueron los más utilizados dentro de la música contemporánea gracias a su colorido, personalidad y “posibilidades polifónicas”: (Villa Rojo, 1984: 7-11).

⁴ Para ver la tabla con los 21 instrumentos que en un inicio formaban la familia de los clarinetes, consultar: (Garcés, 1991).

Clarinete soprano en *sib*

El más utilizado dentro de los sopranos es el clarinete en *sib*, gracias a su fácil emisión y sus posibilidades técnicas tan completas. Dentro de la familia es el que posee mayor homogeneidad entre sus diferentes registros, que se pueden dividir en cuatro desde el más grave al más agudo son: *chalumeau*, garganta, clarinete y sobreagudo. Tímbicamente el registro *chalumeau* es el más característico ya que tiene unos armónicos que le dan una sonoridad retumbante y profunda.

Papeles asignados: *Tres piezas para clarinete solo* de Joan Guinjoan, *Música para obtener equis resultados, para clarinete incorporado al piano* de Jesús Villa Rojo, *Hoquetus, para 1, 2 ó 3 clarinetes, en vivo o grabados* de Tomás Marco, *Epigramas, per a sis instrumentistas* de Benet Casablanca.

Clarinete bajo en *sib*

Este instrumento suena una octava por debajo del clarinete soprano en *Sib*. Fue un invento francés y su forma actual se debe al inventor del saxofón, Adolphe Sax (1.814-1894). Su sonoridad es amplia con unas notas fundamentales fuertes y expresivas. La capacidad dinámica es muy versátil, lo que le permite hacer papeles tanto dramáticos como burlescos. A pesar de su gran tamaño, se mueve con gran agilidad en los pasajes con dificultades técnicas y realiza sin problemas *staccatti*. Dentro de la orquesta se “camufla” bien entre fagotes y violonchelos.

Tengo que destacar que se ha prestado especial atención a este instrumento dentro de la música contemporánea. Debido a la facilidad que tiene para producir sonidos armónicos, multifónicos, sobreagudos y *glissandi*. Por este motivo, tanto compositores como clarinetistas prestan una especial atención al clarinete bajo en esta época. Apareciendo en obras como *Yam* de Jesús Rueda Azcuaga y *Sanday Suite, para conjunto instrumental* de Javier Darías.

Clarinete contra-bajo en *sib*

Dentro de la familia es el que produce los sonidos más graves pero a partir de la duodécima su sonido pierde belleza y se difumina. Fue perfeccionado por Adolphe Sax

y la longitud del tubo mide 2,76 m. el que está afinado en *Sib*. Lo han incluido en algunas de sus obras compositores como Strauss, Weingartner, Schönberg, Varèse y Xenakis.

2.3. Aspectos técnicos del instrumento

En este apartado expondré desde la posición del instrumento, que a pesar de tener unos principios básicos, puede variar al interpretar música contemporánea. La embocadura, algo fundamental para controlar el sonido y las nuevas técnicas extendidas. La respiración y la columna de aire, imprescindible para poder generar un sonido y además un sonido controlado. Como es el sonido y su emisión y por último los mecanismos y digitaciones especiales.

2.3.1. Posición del instrumento

Para conseguir un control sobre las técnicas extendidas que surgen en el s. XX, el clarinetista debe controlar a la perfección la posición al coger el instrumento, esta debe ser cómoda a la vez que relajada. Una posición correcta favorece el dominio de las nuevas técnicas evitando tensiones y presiones innecesarias que entorpecerían un buen resultado. Es fundamental trabajar desde el principio una posición relajada donde se debe mantener tronco y cabeza erguidos pero sin tensión, de esta forma la caja torácica queda libre y los pulmones pueden hacer su función sin ningún impedimento. Los codos deben estar ligeramente despegados del cuerpo de una forma natural y para tapar los agujeros, los dedos deben estar curvados sintiendo como la yema los cubre, pero sin hacer excesiva presión. De esta forma las falanges de los dedos no se agarrotarán. La mano derecha es la encargada de sujetar todo el instrumento con el dedo pulgar y su posición debe ser correcta ya que al soportar todo el peso, el instrumentista tiende a apoyar esa mano en las llaves del cuerpo superior.

La mejor posición para tocar es de pie, para evitar posiciones curvadas y no cerrar el paso de la columna de aire, porque se corre el riesgo de bajar la cabeza. En la música contemporánea hay veces que la supuesta posición correcta, utilizada en lo que Jesús Villa Rojo denomina “música tradicional”, puede variar según las exigencias de la obra. Un ejemplo de esto aparece en una de las obras del mismo Villa Rojo: *Música*

para obtener equis resultados, para clarinete incorporado al piano. Esta pieza tiene unas instrucciones para su interpretación, donde dice cómo debe colocarse el instrumentista. Esta posición tiene que ver muy poco o nada con la posición que se trabaja para desarrollar un repertorio clásico, pero hay que seguir teniendo en cuenta los principios de relajación (Garcés, 1991: 51-53).

2.3.2. Embocadura

La embocadura en este instrumento es la acción de poner los labios en la boquilla para la producción del sonido. Actualmente se cubren los dientes inferiores ligeramente, apoyando parte de la caña en el labio inferior y los dientes de arriba se colocan directamente sobre la boquilla (se puede poner un compensador para morder).

En la España de los años setenta se solía utilizar otro tipo de embocadura, en la que se recubría tanto el labio superior como en inferior de forma que ni los dientes de arriba ni los de abajo rozaban la boquilla. Esto se dejó de hacer porque era mucho más agotador para el intérprete, añadiendo además una falta de flexibilidad considerable y cierto agarrotamiento muscular que no permitía obtener una embocadura relajada. Conseguir esta relajación permite una entrada de aire más apropiada y una mejor vibración de la caña. La boquilla se introduce un poco en la boca, apoyando la caña en el labio inferior y mordiendo con los dientes de arriba, a partir de ahí se crea en la boca una cámara de resonancia que ayuda a igualar los diferentes registros. El labio inferior será el más importante en cuanto al control del sonido al estar en contacto con la caña (Garcés, 1991: 53-55).

2.3.3. Respiración y columna de aire

El clarinete es un instrumento de viento que necesita una columna de aire estable para producir sonido. Como consecuencia de esto, se debe evitar la llamada respiración clavicular (respirar llevando el aire a la parte alta de los pulmones – subiendo los hombros). Este tipo de respiración no proporciona la cantidad de aire suficiente para la interpretación correcta del instrumento y al elevar las clavículas y las costillas lo que hacemos es boquear la entrada de este aire. Además de esto, no debemos coger el aire por la nariz, ya que la cantidad que entra en nuestro cuerpo es mucho menor que si

respiramos por la boca y el acceso de esta segunda va más directo al sistema respiratorio.

Para conseguir una columna de aire estable y firme debemos llevar el aire a la parte baja los pulmones y controlar las cantidades de aire que utilizamos con los músculos diafragmáticos (Garcés, 1991: 55-57).

2.3.4. El sonido y su emisión

Se llama emisión del sonido a cómo llegamos a producir ese sonido. Entre los instrumentos de viento, esta técnica se suele llamar picado. Formando parte de este proceso también está la lengua que se encarga de abrir el paso del aire para que se produzca el sonido o cerrándolo. Además de ser la encargada de abrir y cerrar el paso del aire, también es la que hace las técnicas de picado y *staccato*, golpeando con la lengua en la caña y produciendo de esta forma sonidos más cortos. Otras veces es la columna de aire la encargada de sostener esas frases ligadas dosificando y manteniendo la cantidad de aire. Los materiales como boquilla, abrazadera y caña también influyen y cada instrumentista debe buscar los más adecuados a su forma de tocar (Garcés, 1991: 57-61).

2.3.5. Mecanismos y digitaciones especiales

Para poder llegar a interpretar correctamente una obra es necesario conseguir un perfecto dominio técnico del instrumento, a partir de una técnica que sea ágil y regular. En el clarinete hay dos elementos fundamentales que se deben tener en cuenta: el sonido y el mecanismo del clarinete. El sonido se consigue a través de una columna estable de aire y una buena la embocadura. El mecanismo del clarinete consiste en el dominio técnico de todas las llaves y agujeros del instrumento. Para conseguir una buena técnica de “dedos” hay que tener una buena colocación tanto de manos como de brazos, en la que los dedos deben posicionarse sobre las llaves y agujeros de forma perpendicular. Se debe sentir en la yema cómo el dedo cubre el agujero, pero sin excesiva presión, y los dedos no deben elevarse en exceso, para evitar recorridos innecesarios que dificultarían después la velocidad del instrumentista.

Dentro del cuerpo humano, sabemos que cada dedo tiene una fuerza y una velocidad diferente. En consecuencia, es importante conseguir igualdad para obtener un buen mecanismo. Aunque con el tiempo los instrumentos de viento se han ido perfeccionando cada vez más, sigue habiendo desigualdades sonoras entre registros. Para intentar igualar estos sonidos, que son consecuencia de las imperfecciones que tiene aún el instrumento, se suelen utilizar dos sistemas distintos. Uno consiste en igualar el sonido a través de un movimiento de labios en la embocadura, ayudándose con la presión de la columna de aire. El otro consiste en utilizar diferentes digitaciones, combinando dedos para buscar la igualdad y afinación entre estos sonidos. Además, el clarinete es un instrumento que no tiene llave de octava sino de duodécima, lo cual hace que ciertas distancias interválicas no suenen a veces afinadas con cambio de registro (Garcés, 1991: 63-66).

3. Técnicas extendidas

Como explica Villa Rojo, en la música contemporánea se ha desarrollado una nueva forma de interpretar y esta evolución estética ha hecho que los instrumentos también progresen teniendo que adaptar sus técnicas. Todo esto ha servido para descubrir nuevas formas de expresión musical y se han desarrollado recursos instrumentales que estaban aún sin explorar tanto por compositores como por intérpretes. Antes de la aparición de estos recursos, el compositor hacía la obra y era el intérprete quien tenía que usar su técnica para superar las dificultades de la composición, pero esta evolución da un giro a la hora de crear la música ya que es el compositor el que tiene que conocer ahora algunos recursos que han descubierto los propios instrumentistas. Existía la idea de que el dominio simultáneo del estilo clásico y contemporáneo era imposible, sin embargo es algo que complementa y enriquece la formación del instrumentista (Villa Rojo, 1984: 5-6).

Lo mismo opina Garcés en su libro cuando dice que muchas de estas obras sirven de ayuda para vencer diversas dificultades técnicas que se pueden plantear incluso en obras tradicionales. Obras como *Domaines* de Boulez, *Tres Piezas* de Bernaola, *Jetztzeit* de Marco, entre otras sólo proporcionan conocimientos que complementan la formación integral del instrumentista. Las técnicas extendidas que se utilizan en la música contemporánea pretenden dar una visión más amplia de los medios de expresión que poseen los instrumentos y van más allá de las que proporcionan las tradicionales, partiendo de ellas pero ampliando mucho más sus posibilidades. En el caso del clarinete se ha conseguido aprovechar hasta sus posibilidades polifónicas, cosa inutilizada dentro de la formación tradicional (Garcés, 1991: 72).

Basándome en el libro de Villa Rojo he llamado técnicas extendidas a todas las posibilidades sonoras del clarinete que no se utilizaron en lo que el autor denomina como “música tradicional” (Villa Rojo, 1984: 5-6)⁵. Para agrupar las técnicas utilizo la clasificación planteada en el libro de Garcés, poniendo en un solo grupo las técnicas de sonidos múltiples y las que no lo son, en categorías aparte. (Garcés, 1991: 72-79). El resultado es el siguiente:

⁵ Si se quiere profundizar más en cada una de las técnicas que cito consultar el libro de Villa Rojo (1984).

3.1. Sonidos múltiples

Desde un sonido grave o medio-inferior, es posible realizar dos sonidos reales simultáneamente, tomando como base la digitación del sonido inferior y tratando de encontrar el sonido superior por medio de la embocadura (Garcés, 1991: 78 -79).

3.1.1. Sonidos reales simultáneos

Son sonidos artificiales que no tienen mucho que ver con los armónicos. Estos sonidos se consiguen gracias a la posibilidad de unir timbres que tiene el clarinete y son el resultado inferior de algunos sonidos agudos. Todo esto es posible gracias a la llave de duodécima y al control de la embocadura y la columna de aire (Villa Rojo, 1984: 19-22).

3.1.2. Sonido real y sonido resultante simultáneo

Esta técnica consiste en hacer dos sonidos a la vez. La morfología del instrumento permite obtener sonidos reales y a la vez que suenen sonidos resultantes (que no son armónicos), son el resultado inferior de sonidos reales agudos. Es algo técnicamente complicado pero se utiliza en la música contemporánea (Villa Rojo, 1984: 23-27).

3.1.3. Sonido real y sonidos armónicos

Esta técnica consiste en hacer sonidos reales y armónicos simultáneamente, la parte grave es la más rica en armónicos y como consecuencia donde mejor se puede desarrollar esta técnica, pero en el registro medio-inferior y medio-superior, también se pueden conseguir. El instrumento es muy rico en armónicos y a veces es difícil controlarlos, debemos elaborar y controlar los armónicos sobre la base del sonido real (Villa Rojo, 1984: 43-47).

3.1.4. Sonido resultante y sonidos armónicos

Es posible hacer simultáneamente sonidos resultantes y sonidos armónicos en cada posición. Pueden conseguirse a través de las posiciones digitales y combinando diferentes tipo de ataque ayudándose de un control de presión de la embocadura y de la columna de aire (Villa Rojo, 1984: 49-52).

3.1.5. Sonido real con resultante y armónicos

Esta técnica combina varios sonidos a la vez: el sonido real, sonido resultante y la suma de los armónicos correspondientes. Todo esto se consigue gracias al sonido del tubo y el mecanismo del instrumento, donde se producen las resonancias. A veces sirviéndose de la voz gutural, pero todo depende de lo que indiquen las nuevas grafías (Villa Rojo, 1984: 53-56).

3.1.6. Sonidos rotos

Esta técnica consiste en conseguir la separación interválica entre el sonido real y el armónico y se produce una distancia inferior al cuarto de tono, esa resonancia interferencial son los sonidos rotos (Villa Rojo, 1984: 57-59).

3.1.7. Voz y sonido

Esta técnica combina simultáneamente sonidos reales con sonidos guturales que se transmiten a través del tubo del clarinete presentando un timbre más rico debido a esta fusión (Villa Rojo, 1984: 65-71).

3.2. Sonido resultante

Esta técnica consiste en la independencia del sonido resultante eliminando el sonido real. Solo se puede obtener gracias a la fusión del sonido real con su resultante ya que se consigue llegar a él desde su posición, pero posteriormente hay que aislarlo del sonido real (Villa Rojo, 1984: 31-37).

3.3. Sonidos armónicos

Esta técnica consiste en hacer armónicos, sin la nota real. Los sonidos armónicos son tan abundantes en el clarinete que llega a ser difícil poder distinguirlos de los sonidos reales, siendo además difícil su control (Villa Rojo, 1984: 39-42).

3.4. Voz

Esta técnica consiste en emitir sonidos guturales dentro del instrumento con la posibilidad de combinar diferentes posiciones digitales (Villa Rojo, 1984: 61-63).

3.5. Aire solamente

Esta técnica consiste en la emisión del aire a través del tubo ofreciendo diferentes dinámicas y articulaciones, también se pueden añadir diferentes posiciones digitales y hacer juego rítmicos a partir de esta técnica (Villa Rojo, 1984: 73-76).

3.6. Cuartos de tono

Esta técnica consiste en un juego de oído, labio inferior y columna de aire donde el clarinetista gracias a sus habilidades consigue controlar este tipo de interválica (Villa Rojo, 1984: 77-79; Garcés, 1991: 75).

3.7. *Glissando*

Es una técnica incorporada de la música “jazz” consistente en abarcar un intervalo amplio de manera que el paso por las notas intermedias resulte inapreciable auditivamente y que se ayuda de la embocadura y de la posición de los dedos (Villa Rojo, 1984: 89-91; Garcés, 1991: 73-74).

3.8. *Flutterzunge*

Esta técnica consiste en una vibración de la lengua con la que se pronuncia una serie de fonemas “rrr...” continuados, o en una vibración gutural (Villa Rojo, 1984: 107-112; Garcés, 1991: 72-73).

3.9. Vibrato

Es una técnica para hacer ondulaciones y vibraciones en los sonidos, se puede hacer de dos formas: *vibrato* de garganta o *vibrato* con el labio inferior (Garcés, 1991: 76-77).

3.10. Oscilato

Es una técnica donde se consigue un efecto ondulante del sonido, ayudándose del control de la columna de aire (Garcés, 1991: 77).

3.11. Trémolo

Técnica que se puede hacer entre dos sonidos haciendo un cambio rápido de posiciones y en una nota a través de un picado muy seguido, sin llegar a confundirlo con el *flutterzunge* (Garcés, 1991: 78).

3.12. Técnicas extendidas relacionadas con la articulación

La repetición de un mismo tratamiento de articulación sobre un mismo sonido convierte a dicho tratamiento en una técnica extendida (Villa Rojo, 1984: 97-101).

3.13. Técnicas extendidas relacionadas con la dinámica

El uso reiterado de reguladores e indicadores de dinámica sobre un mismo sonido determinan que se conviertan en un motivo de la obra y que este tratamiento dinámico se considere una técnica extendida (Villa Rojo, 1984: 103-105).

3.14. Clarinete incorporado al piano

“Juego de frecuencias a partir de las resonancias producidas por la vibración del sonido de los dos instrumentos” (Ordiz, 2008: 35).

BLOQUE II:

Estudio analítico comparativo: técnicas extendidas en España

4. Técnicas extendidas aplicadas en los años setenta en España

4.1. Joan Guinjoan (1969): *Tres piezas para clarinete solo*

Joan Guinjoan nació en Riudoms, provincia de Tarragona, en el año 1931. Fue discípulo de Cristòfor Taltabull en Barcelona y posteriormente de Pierre Wissmer en París. Tras darse a conocer como pianista, en el año 1965 fundó la orquesta Diabolus in Música, lo que le reportaría un gran reconocimiento como director. Se encargó de difundir la música de su tiempo a través de esta orquesta y combinó esta actividad con sus labores compositivas, pedagógicas y organizativas. Comenzó componiendo a mediados de los años setenta, con un estilo ligado a la tradición, y desde ese momento el número y la calidad de sus composiciones crecieron de manera notable, como reflejan sus numerosos premios y menciones (Marco, 1989: 238-239; Valls, 2001: 823; Fernández, 2002: 67-71)⁶.

Presentación de la obra:

Tres piezas para clarinete solo (1969) consta de: “1.- Micron”, “2.- Líneas” y “3.- Parámetros”. Aparecen cuatro hojas escritas, numeradas del 2 al 7. Las páginas 3, 4, 5 y 6 no son originales, sino una fotocopia con el sello del Departamento de Historia del Arte, Especialidad en Musicología, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada. Hay una dedicatoria a Juli Panella. La obra está editada por la Editorial de Música Española Contemporánea. Forma parte de la colección que EMEC donó a la Universidad de Valladolid y está dentro del fondo documental dedicado al estudio de la música española contemporánea. La pieza está escrita para clarinete solo en *si b* y el tamaño de la partitura es un poco mayor que un A4. Se divide en los tres movimientos citados y sigue la forma concierto: “Allegro -Adagio - Allegro” que se traslada a “75= negra, *più mosso*- 60= negra, *calmo*- 120=corchea, *presto*”.

⁶ Para ver el catálogo de obras compuestas por Guinjoan y más información consultar su página: www.joanguinjoan.com (última consulta: 15/05/2014).

Análisis descriptivo paramétrico de “1.- Micron”

Melodía:

Carece de una melodía clara, ya que el material musical básico de este movimiento consiste en un juego rítmico donde destacan los contrastes tanto de registros como de dinámicas. Su comienzo es lento, con trémolos entre las notas *sol-mi*, y en el final utiliza esa melodía invertida, con trémolos en *mi-sol*. La parte central de la obra es totalmente diferente, ya que está llena de saltos interválicos y notas rápidas. Se trata por tanto de un contraste de perfiles: un comienzo lineal, otra parte central llena de saltos y la vuelta al perfil lineal para finalizar.

Ritmo:

La obra es un continuo cambio de compás (comienza con un 5/8, después 3/4, 2/4, 5/4, 4/4, 3/4, 3/8, 7/8, 3/16, 3/4, 2/8, etc.) hasta que llega el *più mosso*, donde se queda con un 4/8 hasta el final. Esta división se da también en las indicaciones de *tempo*: Empieza con una velocidad de 75 la negra, y en el *più mosso* varía el metrónomo a 144 la corchea. El comienzo tiene notas más largas, para en la parte central moverse con figuras rápidas, grupos irregulares y sonidos cortos que a veces contrastan con algún sonido tenido algo más largo; al final de la obra, va a volver a los sonidos tenidos con los que abría el movimiento.

Armonía:

Es una obra atonal y monódica donde se utiliza la interválica para dar unidad a la pieza. Tanto al inicio como al final, utiliza el mismo intervalo de tercera, que se repite dando una identidad a una obra que, en lo demás, cuenta con un amplio y variado repertorio de saltos interválicos.

Textura:

Tiene una textura monofónica y el autor descarta el uso de líneas polifónicas.

Dinámica:

Hay un continuo juego de dinámicas, que abarcan desde *el fortississimo* al *pianissimo*, basado en cambios súbitos de matices y reguladores cortos, donde todos los recursos dinámicos son utilizados de una manera muy contrastante para acentuar el

juego rítmico de la obra. Destaca el recurso de los reguladores *crescendo-decrescendo*, utilizado en un breve espacio de tiempo, de forma repetida y a veces sobre una misma nota, que se llega a convertirse en un motivo de la composición.

Forma/estructura:

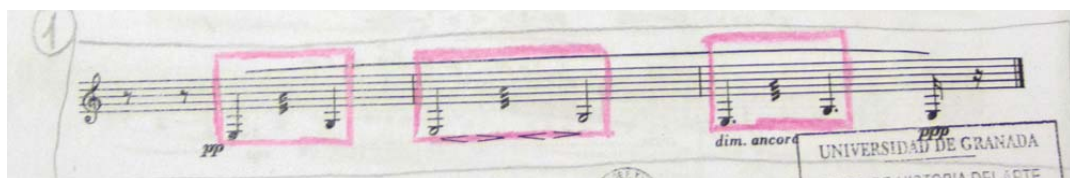
Destacan como elemento recurrente articulador los reguladores *crescendo-decrescendo* que aparecen al comienzo de la pieza, en la zona central de la primera página, al final de esta y como cierre, y que reaparecen al final de la obra. Es un motivo que da unidad a toda la composición, ya que el comienzo y final son muy diferentes de la parte central y esto funciona como elemento cohesionador.

Aplicación de las técnicas extendidas:

Guinjoan utiliza técnicas como el trémolo, que aparecen al principio y al final de la obra, y que se convierte en un elemento que da forma a la misma. Casi todos se utilizan en dinámica piano, excepto el primero que lo hace en *fortississimo*.

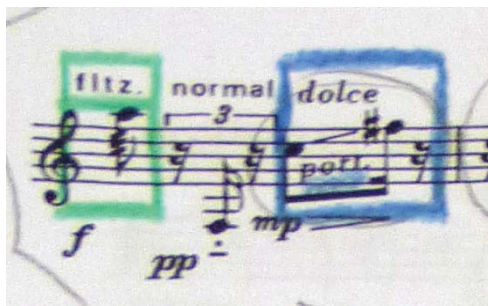


Ejemplo 1. Fragmento de *Tres piezas para clarinete solo* (Guinjoan, 1974).



Ejemplo 2. Fragmento de *Tres piezas para clarinete solo* (Guinjoan, 1974).

El *flutterzunge* aparece siete veces, en *forte*, y al igual que el trémolo ayuda a dar cohesión a la pieza. Se encuentran dos *portamentos*, uno descendente y otro ascendente, siempre después de la técnica del *flutterzunge*.



Ejemplo 3. Fragmento de *Tres piezas para clarinete solo* (Guinjoan, 1974).

También, pero de una forma menos habitual, se dan técnicas como la nota de sonido indeterminado, que aparece una sola vez, o los trinos con armónicos de altura determinada, que se pueden ver dos veces durante la composición.



Ejemplo 4. Fragmento de *Tres piezas para clarinete solo* (Guinjoan, 1974).

Análisis descriptivo paramétrico de “2.- Líneas”

Melodía:

Aunque carece de una melodía clara, al igual que la pieza anterior *Micrón*, en esta ocasión el juego rítmico se va a valer del carácter más pausado para incorporar nuevos materiales. Su comienzo es lento con notas largas y hace un dibujo melódico *fa#-la-mi* que vuelve a utilizar para finalizar la obra. La parte central cambia, empieza con sonidos largos convertidas en escalas ascendentes y descendentes que conducen a nuevas notas tenidas, repetidas o tremoladas. Se vuelve característica la utilización de

las notas *fa natural* y *fa#*, *mi natural* y *mib*, *la* como pedal o como zona de reposo. De esta manera, se convierten en motivos melódicos que dan coherencia a la pieza.

Ritmo:

La pieza comienza con la indicación de tiempo “*calmo*”, que se mantiene durante toda ella. En las zonas del comienzo y el final aparecen sonidos tenidos, y en la parte central se suceden grupos de valor irregular, como tresillos, cinquillos y seisillos.

Armonía:

Es una obra atonal y monódica. Al igual que en la anterior, se ve un juego interválico recurrente al principio y final de la pieza (intervalo de tercera ascendente y de cuarta descendente) que da unidad a la obra, ya que todo su desarrollo está lleno de saltos y simulaciones de arpeggios.

Textura:

Su textura es monofónica, como en la pieza precedente.

Dinámica:

Al igual que en la anterior pieza, pero aún de forma más reiterada, los reguladores *crescendo-decrescendo* se convierten en un recurso que se utiliza hasta su conversión en un motivo de la composición. Aparecen al principio de la obra, en la parte central de la primera página y al final de esta, y de nuevo reaparecen en la segunda página a la mitad y al final. Además de estos reguladores, la pieza es un continuo juego de dinámicas que cambian constantemente.

Forma/estructura:

Al igual que en la pieza anterior, el comienzo y el final coinciden, con un desarrollo algo diferente en la parte central. Utiliza como elemento cohesionador los reguladores, que aparecen durante toda la pieza.

Aplicación de las técnicas extendidas:

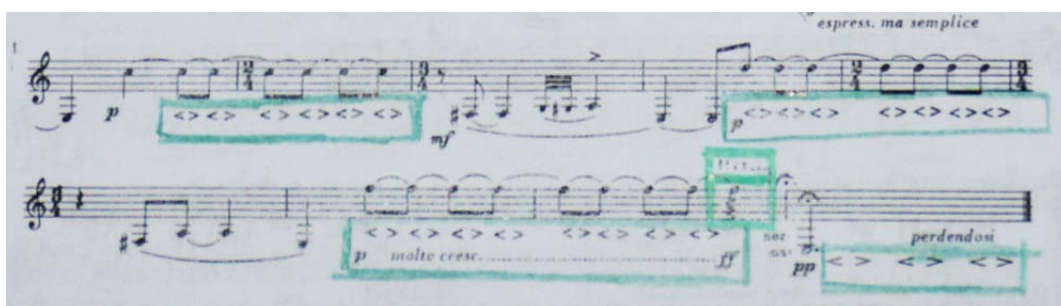
Esta pieza utiliza menos técnicas extendidas. Solo aparecen dos trémolos, cuando en la pieza anterior aparecen seis veces. Guinjoan utiliza cuatro *portamenti* y de

una forma un tanto paralela, ya que dos utilizan las notas *fa#-la* y los otros dos *si-sol#* y *sol-sib*.



Ejemplo 5. Fragmento de *Tres piezas para clarinete solo* (Guinjoan, 1974).

El trino con armónico determinado se utiliza tres veces, y cabe resaltar que la técnica extendida más utilizada vuelve a ser el *flutterzunge*. En la pieza anterior las técnicas extendidas daban forma y cohesión a la pieza, pero en este caso se convierten en recursos expresivos. Son los reguladores *crescendo-decrescendo*, sobre las notas repetidas o en reposo (citadas más arriba), los que se convierten en un motivo que se repite y da cohesión a la obra. Al ser un recurso que no se da en la denominada “música tradicional” por Jesús Villa Rojo, puede considerarse una técnica extendida.



Ejemplo 6. Fragmento de *Tres piezas para clarinete solo* (Guinjoan, 1974).

Análisis descriptivo paramétrico de “3.- Parámetros”

Melodía:

En esta pieza se crea un motivo melódico-rítmico acompañado de una técnica extendida (*flutterzunge*), al que Guinjoan recurre varias veces. Este motivo se convierte en un elemento cohesionador que da unidad a esta tercera composición. El motivo ya aparece desde el comienzo y tiene una extensión de 2 compases. A partir de éste no hay una melodía clara sino una sucesión de notas cortas combinadas con mordentes, que dan agilidad y ligereza a la pieza. Después, el compositor vuelve a poner el motivo del comienzo en sonoridades más agudas. Desde este momento, la línea melódica vuelve a hacer una sucesión de notas cortas combinadas con mordentes, pero esta vez en una tesitura más aguda. Reaparece el motivo cohesionador, ahora con notas más graves, y a continuación de éste una nueva sección donde se introduce un juego de acentos. El motivo melódico principal, además de dar unidad, también separa secciones dentro de la pieza. A continuación hay otra pequeña sección donde se van agrupando esos movimientos rápidos combinados con silencios y notas ligeras sueltas, lo que crea otra sonoridad ágil y contrastante con las escritas anteriormente. Poco a poco esas notas rápidas se convierten en un motivo de fusas ascendentes y descendentes que conducen al final de la pieza, donde reaparece el motivo con el que empezaba la composición. Toda la melodía se mueve en un registro bastante cómodo, ya que sólo utiliza tres octavas del instrumento (desde *mi* grave a *mi* sobreagudo y aparece una vez un *fa* sobreagudo).

Ritmo:

La pieza está escrita en 4/8 y marca un *tempo presto* (corchea = 120) que se mantiene hasta el final. Para dar agilidad, Guinjoan emplea notas cortas, saltos, y, al final de la primera página, los acentos, para crear un juego rítmico. Después vuelve a los sonidos cortos para no perder el tiempo rápido de la composición, y antes de llegar al final presenta un motivo de semifusas que utilizará ascendente y descendente, dando sensación de aceleración para llegar al final, donde retoma el motivo inicial.

Armonía:

La primera parte de la obra se mueve alrededor de una serie concreta de notas (*la-do-re-mi-fa-la*). En algunos casos la altera con bemoles o sostenidos, pero

básicamente juega con estos sonidos. Cuando vuelve a parecer el motivo inicial, que he comentado más arriba, todo sube a un registro más agudo y las notas por las que se mueve cambian a *do-mi-re-si-fa-mi-sol*, a veces alteradas o naturales, pero básicamente vuelve a concentrarse en estos sonidos. Al final de la pieza aparece una densidad diferente, moviéndose a través de arpeggios rápidos que sirven para volver al motivo principal y concluir la composición.

Textura:

La textura es monofónica, como en los números precedentes.

Dinámica:

Aunque sí cambia continuamente de dinámicas, toda la pieza se mueve entre *fortissimo* y *pianissimo*. Utiliza reguladores que pasan por *mezzo piano*, *mezzo forte* y *fortissimo*; también aparecen indicaciones de *piano subito* y reguladores que bajan hasta un *piano*. Los cambios de dinámica son bastantes progresivos, sin grandes contrastes. En esta pieza no aparecen los reguladores de *crescendo-decrescendo* que Guinjoan usaba, sobre una misma nota, repetidas veces en las piezas anteriores.

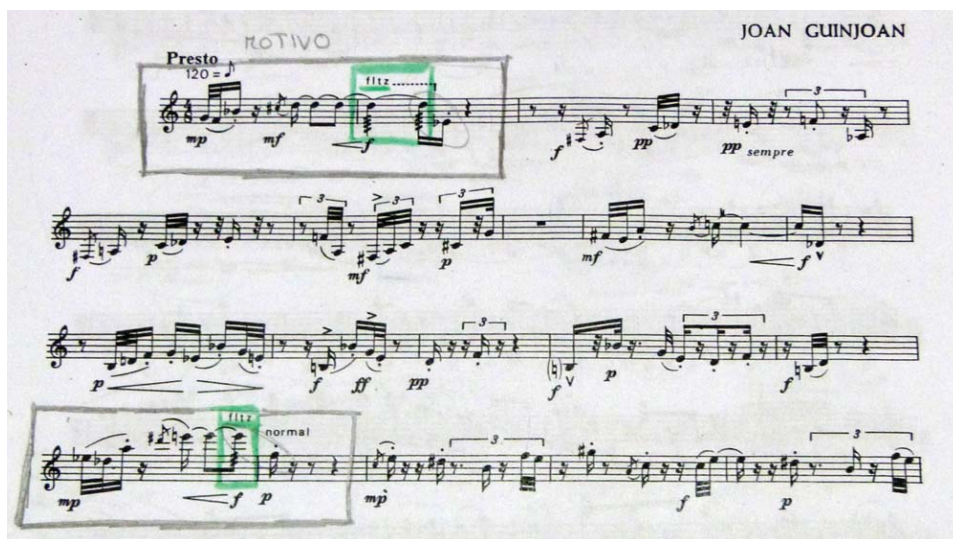
Forma/estructura:

La pieza comienza con un motivo de dos compases que aparece tres veces más en la pieza. A continuación de este motivo hay una sección ágil y rápida, de notas cortas y con mordente, que desemboca de nuevo en el motivo principal. La repetición del motivo está en un registro más agudo, y en la siguiente sección se vuelven a ver notas cortas y mordentes, pero en el registro agudo-sobragudo. Por tercera vez reaparece el motivo principal y a continuación comienza una nueva sección donde el compositor crea un juego de acentos. Éste desemboca en notas sueltas cortas que contrastan con grupos de fusas y semicorcheas que nos preparan para pasar a una nueva sección de semifusas ascendentes y descendentes. De esta manera, la pieza cobra una gran velocidad, conduciendo a la reaparición final del motivo principal.

Aplicación de las técnicas extendidas:

En esta composición aparecen cambios de dinámicas bastante progresivos, en notas cortas, pero la única técnica extendida que aparece es la del *flutterzunge*. Lo utiliza

como parte final del motivo principal de la obra, y se convierte en una idea cohesionadora y diferenciadora de secciones, lo que ayuda a resaltarla como el motivo más relevante.



Ejemplo 7. Fragmento de *Tres piezas para clarinete solo* (Guinjoan, 1974).



Ejemplo 8. Fragmento de *Tres piezas para clarinete solo* (Guinjoan, 1974).

4.2. Jesús Villa Rojo (1969): *Música para obtener equis resultados, para clarinete incorporado al piano*

Jesús Villa Rojo nació en Brihuega (Guadalajara), en el año 1940. Durante sus estudios en Madrid fue alumno de Gerardo Gombau y posteriormente, en Roma, de Goffredo Petrassi. Como profesional del clarinete, ha dedicado la mayor parte de su

vida a este instrumento. Becado por la Fundación Juan March, realizó diferentes investigaciones sobre las renovaciones técnicas y las nuevas posibilidades de todos los instrumentos, especialmente del clarinete. Como fruto de estas investigaciones, Villa Rojo publicó el libro *El clarinete y sus posibilidades. Estudio de nuevos procedimientos*. Además de dedicarse a la investigación y al instrumento que ocupó la mayor parte de su vida, Villa Rojo fundó y dirigió el grupo LIM, que sirvió para difundir gran cantidad de música de autores españoles y extranjeros, dedicados a la composición de músicas experimentales (Marco, 1989: 272 - 274; Gan Quesada, 2012: 208; Cureses, 2002: 901-908)⁷.

Presentación de la obra:

La partitura tiene un tamaño algo mayor que un A3. Las cubiertas están unidas y en la parte interior vienen indicaciones para poder ejecutar la obra. La partitura está formada por una serie de láminas sueltas impresas solo por un lado y con numeración del 1 al 8. La obra está editada por EMEC y forma parte de la colección que la editorial donó a la Universidad de Valladolid, dentro del fondo documental dedicado al estudio de la música española contemporánea. La partitura tiene una dedicatoria a Máximo Muñoz y está escrita para clarinete incorporado al piano.

Análisis descriptivo paramétrico

Melodía:

Utiliza notación convencional para marcar las alturas de los sonidos, pero durante toda la obra no hay ninguna línea melódica clara.

Ritmo:

Para determinar el valor de los sonidos utiliza la notación convencional, pero el tiempo que se debe llevar no está establecido. La rítmica se caracteriza por la irregularidad y la libertad otorgada al intérprete para desarrollar las indicaciones establecidas por el compositor.

⁷ Para ver el catálogo de obras compuestas por Jesús Villa Rojo y más información consultar su página: www.villa-rojo.com/ (última consulta: 15/05/2014).

Armonía:

Armónicamente la pieza es un juego de frecuencias que el compositor busca conseguir a través de las resonancias que se producen por la vibración del sonido entre el clarinete y las cuerdas del piano. Busca dos tipos de vibraciones diferentes: una desde el clarinete hacia las cuerdas del piano con los apagadores en reposo, y la otra desde las el clarinete hacia las cuerdas del piano pero amplificándolas por medio del pedal, levantando los apagadores.

Textura:

Tiene una textura monofónica no convencional, monódica con resonancias de diferentes frecuencias al estar el clarinete incorporado al piano. La pieza es para sola línea “melódica”, aunque hay partes en las que el clarinete aumenta su sonoridad: en unas suena dentro del piano y en otras suena dentro del piano con el pedal accionado. Esto hace que, aunque solo sea para un instrumento, el piano entre también en juego mediante las vibraciones que se consiguen.

Dinámica:

Para indicar las dinámicas de la pieza, utiliza notación convencional. El rango que aparece en la obra es el de *pianississimo* a *fortississimo*, extremos que sólo aparecen cuando se trata de sonidos reales.

Forma/estructura:

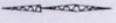

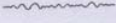

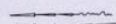

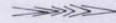





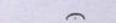

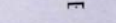





La pieza es una yuxtaposición de bloques sonoros que poco a poco va avanzando y tomando forma. Cada bloque que aparece tiene unas características diferentes pero unidas a través de las técnicas extendidas que se vuelven a recordar a lo largo de la obra. Todo esto es lo que da unidad y sentido a la composición de Villa Rojo.

Aplicación de las técnicas extendidas:

En cuanto a melodía, Villa Rojo realiza sus investigaciones sobre las posibilidades sonoras del clarinete a principios de los años sesenta, y esta obra muestra el conjunto de posibilidades sonoras que se consiguieron realizar con el instrumento. La pieza no tiene una línea melódica clara, sino, más bien, una exposición de la mayoría de las posibilidades que más tarde publicará en su libro *El clarinete y sus posibilidades*.

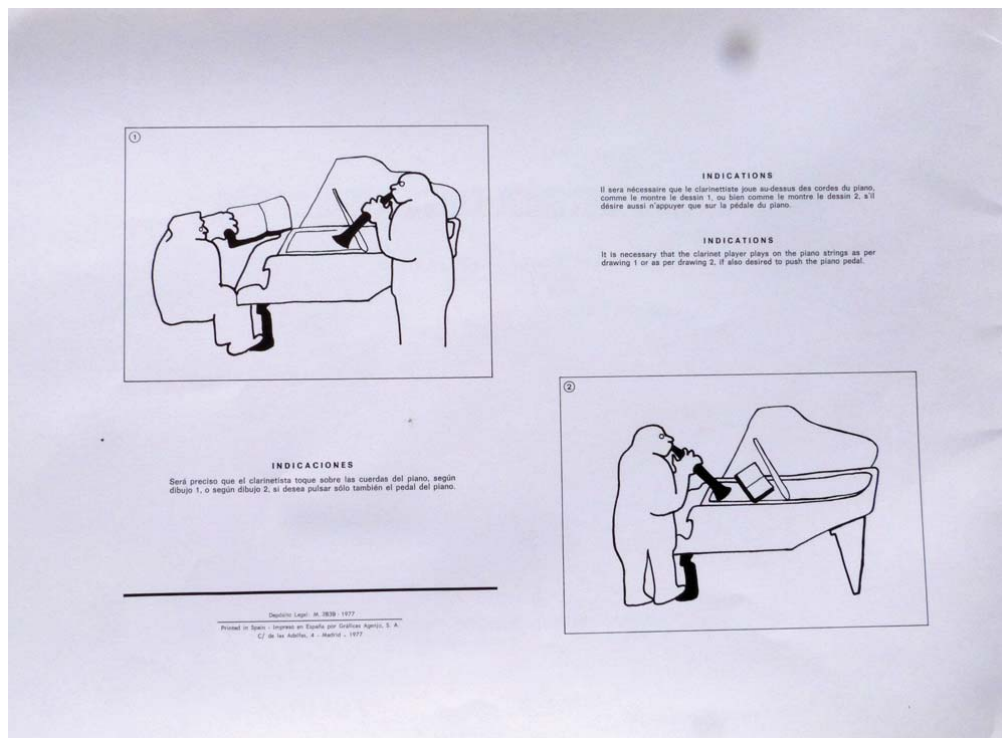
Estudio de nuevos procedimientos. Esta obra es una puesta en práctica de las investigaciones realizadas por el compositor y la ha compuesto partiendo de sus propias experiencias.

En ella aparecen técnicas extendidas referentes al sonido, la melodía, la dinámica, la articulación, pero la técnica innovadora de esta obra es la incorporación del clarinete al piano. Como consecuencia de todo esto, durante la obra nos encontramos con sonidos resultantes, uso del aire, uso mínimo del aire, sonido real más sonido resultante, sonidos reales simultáneos, voz nasal y sonido real, sonido resultante tenido, sonidos reales que se mueven sobre su resultante y posiciones según el sistema Boehm, que aclaran como conseguir muchas de las técnicas. Estas posiciones tienen su base en las investigaciones realizadas por Villa Rojo, lo cual demuestra la conexión que hay entre el libro que publicaría en 1975 y esta obra. Vemos además otros conceptos nuevos como muy vibrado con regularidad; *crescendo* y *acelerando*; *diminuendo* y *rallentando*, reguladores que van a más o menos finalizando con un *vibrato* irregular; articulaciones del sonido “lo más rápido posible” disminuyendo la velocidad progresivamente; la misma técnica pero al contrario, empezando lento y acelerando lo máximo posible; lo más rápido posible; ataques de sonido con distinta fuerza y velocidad; diferentes tipos de calderones, pausas y una de las técnicas extendidas estrella que fue ya utilizada en sus primeras obras, el *flutterzunge*. A continuación, vemos un resumen de todas las técnicas que aparecen en la obra y las indicaciones que hace Villa Rojo sobre cada una de ellas:

<p>Ped — El piano, solamente utilizará el pedal cuando indica. On n'utilisera la pédale du piano que dans le cas où cela se trouvera indiqué. The piano will only use the pedal when indicated.</p>	<p> Crescendo y acelerando, disminuyendo y ralentando. Crescendo et en accélérant, decrescendo et en ralentissant. Crescendo and accelerating, diminishing and going slow.</p>
<p> Sonido resultante. Son résultant. Resulting sound.</p>	<p> Desafinando el sonido ascendente y descendientemente a distinta velocidad. En désaccordant le son vers le haut et vers le bas à des vitesses différentes. Untuning the sound increasingly and decreasingly at a different speed.</p>
<p> Aire solamente. Rien que de l'air. Air only.</p>	<p> Reguladores que van a más o a menos, finalizando o comenzando en un vibrato irregular. Régulateurs qui vont en augmentant ou en diminuant, tout en se terminant ou en commençant par un vibrato irrégulier. Regulators that go from more or from less, ending or starting in an irregular vibrato.</p>
<p> Mínimo de sonido (casi aire). Un minimum de son (à peine plus que de l'air). Sound minimum (almost air).</p>	<p> Atacar el sonido con distinta fuerza y velocidad. Attaquer le son avec une force et une vitesse différentes. Attack the sound with a difference force and speed.</p>
<p> Sonido real y sonido resultante. Son réel et son résultant. True sound and resulting sound.</p>	<p> Articular el sonido lo más rápido posible y disminuir la velocidad progresivamente. Articuler le son le plus vite possible et réduire petit à petit la vitesse. Articulate the sound as soon as possible and decrease the speed progressively.</p>
<p> Sonidos reales. Sons réels. True sounds.</p>	<p> Articular el sonido lentamente y acelerar todo lo posible. Articuler lentement le son et accélérer dans toute la mesure du possible. Articulate the sound slowly and accelerate as much as possible.</p>
<p>Voz - Voice Son - Sound</p> <p> Voz nasal y sonido real (la voz no tiene una afinación determinada). Voix nasale et son réel (la voix n'est pas accordée d'une façon déterminée). Nasal voice and true sound (the voice does not have a determined tuning).</p>	<p> Breve. Brief. Brief.</p>
<p> Sonido resultante tenido y sonidos reales que se mueven sobre su resultante. Son résultant soutenu et sons réels qui se déplacent sur leur son résultant. Resulting sound held and true sounds that move on its resultant.</p>	<p> Largo. Long. Large.</p>
<p> Posiciones en un clarinete sistema Boehm perfeccionado, basadas en el estudio de Villa Rojo «El clarinete y sus posibilidades». Positions sur une clarinette du système Boehm perfectionné, qui sont basées sur l'étude de Villa Rojo intitulée «La clarinette et ses possibilités». Positions on a Boehm improved clarinet, based on the study of Villa Rojo «The clarinet and its possibilities».</p>	<p> Más que respiración, indica una pequeña interrupción. Plus qu'une respiration, indique une petite interruption. More than respiration it indicates a small interruption.</p>
<p> Muy vibrado con regularidad. En faisant vibrer très fort et d'une façon régulière. Quite vibrated with regularity.</p>	<p> Flatterzunge. Flatterzunge. Flatterzunge.</p>
	<p> Lo más rápido posible. Le plus vite possible. As quickly as possible.</p>

Ejemplo 9. Fragmento de *Música para obtener equis resultados* (Villa Rojo, 1977).

Dentro de la obra, el compositor marca una serie de valores para las figuras de forma convencional. Las alturas también aparecen con la notación tradicional, al igual que la dinámica, pero la velocidad a la que debe desarrollarse todo esto no aparece indicada en ningún momento. Las nuevas posibilidades del clarinete aparecen aquí reflejadas pero un paso más allá, porque la misma obra es una investigación en sí misma, ya que busca conseguir un juego de frecuencias entre el clarinete y el piano. Considero por tanto que se trata una nueva técnica extendida que añado dentro de mi lista tomando la definición con la que Noelia Ordiz se refiere a este fenómeno: “juego de frecuencias a partir de las resonancias producidas por la vibración del sonido de los dos instrumentos” (Ordiz, 2008: 35).



Ejemplo 10. Fragmento de *Música para obtener equis resultados* (Villa Rojo, 1977).

Ésta es ya una obra donde se ve una evolución considerable en cuanto a las posibilidades sonoras del clarinete, y se observa como Villa Rojo, en sus investigaciones, es conecedor de numerosas técnicas que se pueden desarrollar con el instrumento. En sus primeras obras, como por ejemplo *Sonata*, Villa Rojo se limita a usar básicamente el recurso del *flatternzunge*, mientras que en esta pieza intenta resaltar el carácter polifónico del clarinete e incorpora las nuevas técnicas extendidas que ha descubierto, apoyándolo mediante indicaciones de las posiciones digitales y la presión que se debe ejercer en la embocadura. El compositor ya escribe la obra teniendo en cuenta cuáles son las mejores condiciones para esta serie de técnicas, y se preocupa por conseguir la máxima calidad guiando al intérprete a través de sus indicaciones. Éste es el caso del trato que da a los sonidos multifónicos, indicando dinámicas de *piano* con articulación subrayada, en *legato* para los sonidos reales y resultantes, o un *legato* si son sonidos más cortos. La obra muestra una puesta en práctica de las técnicas extendidas que da como resultado una elevada incidencia de estos nuevos recursos (Ordiz, 2008: 35 - 36).

A Máximo Muñoz

MUSICA PARA OBTENER EQUIS RESULTADOS

Para Clarinete incorporado al Piano

1

JESUS VILLA ROJO

lentamente

© Copyright 1977 by Jesús Villa Rojo, Madrid (España).
Edición autorizada en exclusiva para todos los países a EDITORIAL DE MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA (EMECI),
Alcalá, 70, Madrid - 9 (España).

Ejemplo 11. Fragmento de *Música para obtener equis resultados* (Villa Rojo, 1977).

Villa Rojo ordena la utilización de las técnicas de una manera coherente, en base a los distintos tipos de técnicas extendidas que existen. De esta manera, genera unos bloques diferenciados, que además de presentar los recursos técnicos, van a servir de recurso organizativo formal. La yuxtaposición de estos bloques en sucesión desemboca en la repetición de las técnicas, dando unidad y sentido a la obra. La primera página es la más completa en cuanto a la aparición de recursos técnicos, ya que aparecen diez de las técnicas extendidas, como una presentación de casi todo lo que va a ir sucediendo después. Cada bloque se mueve sin grandes saltos interválicos, aunque los pocos que aparecen sirven para marcar algún cambio de bloque (esto sucede por ejemplo al final de la primera página, o al final de los sistemas primero y segundo de la segunda página). Al pasar a la segunda página la aparición de nuevos recursos empieza a relajarse, y aparece un bloque con unas notas de intervalos no muy amplios, acompañados de una técnica de articulación: hacerlo “lo más rápido posible”. Posteriormente, una serie de amplios saltos interválicos acompañados de *flatterzunge* hacen que aparezca un cambio de técnica también relacionada con la articulación: la del “sonido lo más rápido posible” y “disminuyendo la velocidad progresivamente”. A

través de otro salto interválico aparece un bloque con notas repetitivas que se centran en una técnica referida a la dinámica: reguladores desde *pianississimo* a *fortissimo* y volviendo a *pianississimo*, y así sucesivamente. En la tercera página vuelven a aparecer varios bloques diferentes, el primero con la técnica referida al tipo de articulación: “lo más rápido posible”, se da de nuevo tras un salto superior a la octava y tras una nota con *flutterzunge*, se encuentra ya otra técnica diferente, esta vez relacionada con la dinámica y acompañada con el nuevo calderón “largo”.

Después de esto aparece como transición una nota en sonido real más su sonido resultante y una técnica de articulación, “lentamente y acelerar todo lo posible”, que sirve para llegar a un bloque formado por sucesiones de notas con *flutterzunge*. A continuación de esto aparecen unos saltos interválicos y tres notas con *flutterzunge* que nos llevan hasta un nuevo bloque sonoro. El final de la tercera página y la cuarta página consiste en una sucesión de sonidos largos donde se juega con diferentes técnicas extendidas de articulación y dinámica, y para cambiar de un bloque a otro utiliza un salto pronunciado. En la última parte de la página 4, del tercer al cuarto sistema, aparece un bloque de trémolos con notas resultantes y notas reales con movimiento, separadas por un trino con sonido resultante de altura determinada; esto se repite y nos lleva a otro bloque donde se exponen otras técnicas diferentes. Desde el final de la página 4 al primer sistema de la página 5 aparece un bloque con sonidos reales y sonidos resultantes, jugando además con técnicas de articulación. La página 5 y 6 están formadas por la sucesión de diferentes secciones que alternan las diversas técnicas extendidas referidas al punto de las articulaciones, pero todo cambia a partir de la página 7, donde el compositor presenta en sus bloques unos conceptos nuevos que no habían aparecido hasta el momento. En la página 7 aparecen juegos de aire, sonidos con diferentes variantes, voz y sonido, todos estos combinados con algunos que han aparecido anteriormente, como el *flutterzunge*. En esta página, la dinámica no excede nunca de *fortissimo* y esto solo sucede una vez. Aquí nos encontramos una dinámica menos fuerte que suele estar entre *piano* y *pianissimo*. Al pasar a la página 8 hay un cambio radical de bloque y aparecen notas sueltas de voz con sonido y *flutterzunge*. Después de este bloque, el compositor empieza a preparar el final de la obra, alternando notas con sonido y momentos de posición “con aire solamente”, con una articulación “acelerando lo más que se pueda” hasta que, justo antes de llegar al final, hace un

calderón breve en una posición de solo aire con *flatterzunge*. A este sonido de sólo aire en una posición añade después la articulación “de más rápido a más lento” y termina con un calderón largo en esta posición con aire y un regulador hacia el piano.

4.3. Tomás Marco Aragón (1973): *Hoquetus, para 1, 2 ó 3 clarinetes, en vivo o grabados*

Tomás Marco nació en Madrid en 1942, con fuerte ascendencia navarra y andaluza. Hizo su formación musical de forma privada y amplió sus estudios en el extranjero con maestros como Karlheinz Stockhausen, de quien posteriormente se convirtió en ayudante. Ha sido organizador, radiofonista, profesor, crítico y ensayista musical, y ha publicado varios libros (Marco, 1989: 269 – 272; García del Busto, 2002: 146-155)⁸.

Presentación de la obra:

Aparecen 19 hojas escritas numeradas del 8 al 19. La obra está dedicada a Jesús Villa Rojo, quien le encargó la composición. En las primeras páginas aparecen unas instrucciones de cómo debe interpretarse la pieza. Esta partitura forma parte de la colección que la editorial EMEC donó a la Universidad de Valladolid y está dentro de este fondo documental dedicado al estudio de la música española contemporánea. El tamaño de la partitura es un poco más grande que un A4, es una pieza escrita para 1, 2 ó 3 clarinetes, en vivo o grabados.

Esta obra fue un encargo de Jesús Villa Rojo a Tomás Marco, antes de que se publicara el libro de Villa Rojo sobre las nuevas técnicas del clarinete actual. La obra se compuso en 1973, un año difícil para Tomás Marco, ya que a distancia de pocos días falleció primero su abuelo y después su padre a causa de un accidente de carretera.

⁸ Para ver el catálogo de obras compuestas por Tomás Marco y más información consultar su página: www.tomasmarco.com/ (última consulta: 25/05/2014).

Análisis paramétrico descriptivo:

Melodía:

La obra carece de melodía, está basada en momentos de silencio y momentos de sonido que pueden intercambiarse siguiendo las pautas marcadas por el compositor al combinar las voces. En las partes donde no hay silencio podrían distinguirse varios momentos diferentes con sonido: aire, aire con mínimo de sonido (de altura libre), sonidos con alturas determinadas, voz con en el mismo tono, voz que sube al agudo y voz que baja al grave.

Ritmo:

La obra no tiene ningún tiempo establecido y tampoco el compositor utiliza notación convencional para marcar los ritmos, por lo que es una pieza rítmicamente libre: el compositor quiere transmitir la concepción de que dentro del tiempo hay tanto momentos de silencio como momentos de sonido (Cureses, 2007: 109 - 110). La composición está hecha basándose en el hoquetus medieval, una técnica rítmica lineal donde se alternaba la misma nota o sonido. En la Edad Media eran diferentes voces las que compartían la melodía.

Armonía:

En esta pieza no hay armonía, sino una sucesión de silencios y sonidos. A veces aparecen algunos sonidos con alturas determinadas que contrastan con los momentos de ruido, sonidos de alturas indeterminadas, voz y silencio.

Textura:

La textura comienza de una forma simple, pero después puede complicarse creando densas texturas dependiendo también de la elección de los intérpretes y el número de intérpretes.

Dinámica:

Comienzan todas las voces en *piano* pero con un regulador que va hasta el *forte*. La pieza tiene una dinámica que se mueve entre *piano*, *mezzoforte*, *forte* y *fortissimo*. Aunque aparecen todas estas dinámicas y además se llega de una a otra por medio de

reguladores, la obra se mueve habitualmente en una dinámica *forte*, siendo inusuales los pasajes en *piano*.

Forma/estructura:

La pieza no tiene una estructura clara y fija que se siga cada vez que se interpreta, ya que hay un margen de libertad para los instrumentistas a la hora de desarrollarla. Sí que está formada por diferentes bloques que se suceden, que pueden ser sonoros o silenciarse. Todos éstos se van alternando dentro del espacio temporal unos con otros, tomando como base para ordenarlos las normas que ha indicado al principio el compositor.

Aplicación de las técnicas extendidas:

Hoquetus tiene como elemento principal el tiempo, donde el compositor intenta mostrar que este tiempo es lo único que comparten el sonido y el silencio. Esto es además lo que da la estructura a la obra, ya que la pieza está compuesta por momentos de sonido y momentos de silencio (Cureses, 2007: 109).

Es una obra para tres clarinetes, pero puede ser interpretada por uno, por dos o por los tres. Al principio de la pieza el compositor da unas instrucciones de cómo debe desarrollarse la obra y cómo respetar los momentos de sonido y silencio. Dice que si es interpretado por un solo clarinete, éste podrá decidir si en sus momentos de silencio quiere tocar partes del clarinete *b*, y que no podrá usar más de un 50% de lo que aparece en *b*. También el clarinete *a* podrá interpretar hasta un 30% de lo que aparece en el clarinete *c*, siempre que tenga momentos de silencio. De esta forma, el compositor sigue explicando de qué manera debe ejecutarse la obra si hubiese dos clarinetes. En el caso de que hubiese dos instrumentistas: el clarinete *a* puede hacer lo que explicado anteriormente y el clarinete *b* en sus momentos de silencio podrá interpretar (si lo desea) hasta un 50% de la parte del clarinete *c*. Si la obra se interpreta con tres clarinetes, *a* y *b* lo harán de la forma explicada anteriormente y *c* tendrá que tocar su parte sin coger nada de las otras voces. La obra tiene que ver con el hoquetus medieval, de ahí su título pero otro de los puntos a tener en cuenta son las propuestas sobre las técnicas extendidas que hizo Villa Rojo al compositor (Cureses, 2007: 109).

En la primera página de la obra (página 7, no numerada) el clarinete *a* comienza solo con aire en una dinámica *piano* que va hasta el *forte*; a este bloque le sucede un espacio de silencio (dentro de la línea de *a* pero este puede escoger interpretar una parte de lo que hay en *b*, aunque aun así habría un momento de silencio). A continuación, en *a* aparecen dos bloques diferentes de aire con sonido (uno de sonido tenido y otro con movimiento), para después contrastar de nuevo con un momento de silencio y volver a un bloque de aire con un mínimo de sonido tenido.

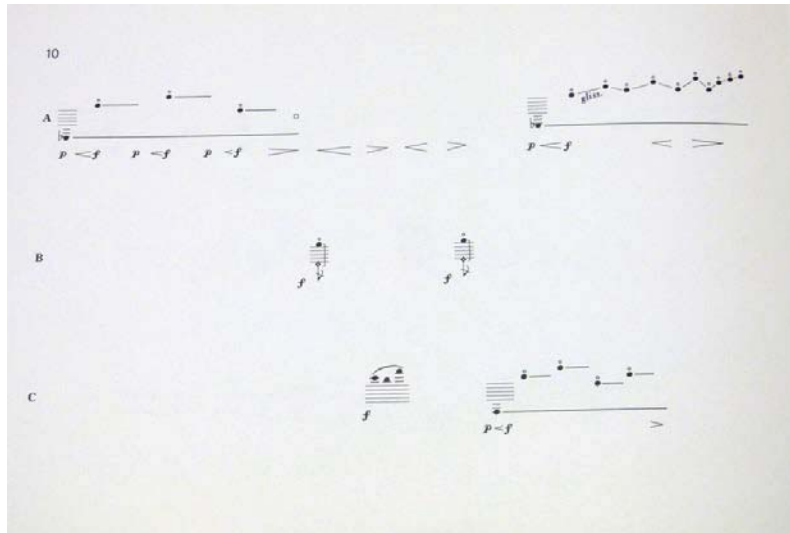
A Jesús Villa Rojo
HOQUETUS

TOMAS MARCO

© Copyright 1977 by Tomás Marco Aragón, Madrid (España).
Edición autorizada en exclusiva para todos los países a EDITORIAL DE MÚSICA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA (EMEC),
Alcalá, 70, Madrid 9 (España).

Ejemplo 12. Fragmento de *Hoquetus* (Marco, 1977).

Al pasar a la página 8 nos encontramos con dos bloques de aire con un mínimo de sonido que se suceden con dos bloques de silencio hasta llegar a la página 9, donde aparecen ya algunos sonidos con altura determinada acompañados de diferentes dinámicas y el último con un *vibratissimo*. La página 10 parte de sonidos determinados para llegar a otros indeterminados jugando con diferentes dinámicas y armónicos.



Ejemplo 13. Fragmento de *Hoquetus* (Marco, 1977).

A partir de aquí, observo cómo cada bloque de sonido es una muestra de las diferentes técnicas extendidas, algunas expuestas de forma particular, separadas por medio de las partes de silencio, y otras en forma de bloques consecutivos. Verdaderamente esta obra es un muestrario claro y completo de las diferentes técnicas extendidas.

Si nos centramos en lo que aparece en cada una de las voces de la primera página (página 7), vemos ya unas ocho técnicas diferentes (algunas sólo de aire, otras de sonido, *flutterzunge*, acompañadas por diferentes articulaciones y dinámicas) y, si seguimos avanzando, aparecen los cuartos de tono, oscilatos, *vibratissimo*, *glissandi*, notas reales y notas resultantes, armónicos, trinos, sonidos colados, y el *flutterzunge*.

11

A

B

C

Ejemplo 14. Fragmento de *Hoquetus* (Marco, 1977).

12

A

B

C

Ejemplo 15. Fragmento de *Hoquetus* (Marco, 1977).

La obra es una composición guiada a partir de las investigaciones que hizo Villa Rojo sobre el clarinete, reflejando claramente lo que publicaría posteriormente. El encargo de esta obra es una manera de demostrar todas las posibilidades conseguidas con el instrumento, y es un ejemplo de cómo ha cambiado la concepción en cuanto a la forma de componer. Como cité anteriormente en el punto de las técnicas extendidas, antes el compositor componía y el intérprete con sus habilidades interpretaba la obra lo

mejor posible pero ahora el intérprete (gran conocedor de las posibilidades sonoras de su instrumento), es el que ha guiado al compositor para que pudiese hacer una obra de este tipo. De esta forma el instrumentista es el que da a conocer todas las posibilidades sonoras que tiene el instrumento, para que el compositor, a partir de éstas, desarrolle una obra.

4.4. Conclusiones parciales

Estas obras presentan nuevos recursos musicales que se incorporaron a la técnica convencional del instrumento, y conforman una muestra de la manera en que se usaba el clarinete al final de la década de los setenta en España. En la obra de Guinjoan, a pesar de que se mantiene una escritura convencional, la línea melódica se va perdiendo, adquiriendo un carácter más rítmico. En el tercer movimiento sí que crea un motivo melódico-rítmico, que acompañado por la técnica extendida del *flutterzunge*, se convierte en un elemento cohesionador. A parte de este motivo, no hay momentos claros donde aparezca un dibujo melódico identificable. Existen numerosos saltos interválicos, a veces de más de una octava de distancia, y toda esta sucesión de alturas, sumadas al ritmo, es lo que da direccionalidad a la obra. En Villa Rojo se mantiene la escritura convencional, pero ha incluido nuevas grafías adecuadas a las técnicas y sonoridades que incorpora en su composición. Al igual que Guinjoan, en Villa Rojo tampoco existen dibujos melódicos identificables, y el tratamiento que hace del sonido y del timbre se convierte en algo característico y poco convencional. La pieza de Villa Rojo va un poco más lejos en cuanto a sonoridad, utilizando gran cantidad de armónicos, sonidos resultantes, y posibilidades ampliadas del clarinete. Al llegar a Tomás Marco, vemos una ruptura con el lenguaje convencional y la melodía, ya que aquí no hay línea alguna sino momentos de sonido y momentos de silencio.

En las *Tres piezas para clarinete solo* de J. Guinjoan, aparecen marcados todos los tiempos, los cambios de compás y el ritmo. Todo está claramente detallado, pero cuando avanzamos con las siguientes obras el pulso constante se pierde y se empieza a jugar con acentuaciones dentro de un margen flexible de tiempo. Si Villa Rojo experimenta con este concepto, pero manteniéndose dentro de una figuración cercana a lo convencional, Tomás Marco va un poco más allá, ya que se mueve en un ámbito

donde no hay ni barras ni indicaciones de compás, las duraciones y acentuaciones son relativas y todo se mueve dentro “del tiempo” (no de un tiempo). Es una obra que no busca crear una melodía, ni una armonía, ni una polifonía, sino que libremente se puede elegir (siguiendo las indicaciones del compositor) como crear (de formas diversas) momentos de sonido y silencio dentro del tiempo.

La obra de Guinjoan es una obra monódica ya que está compuesta para clarinete solo y por lo tanto, solo tiene una única línea melódica. Villa Rojo incorpora otro instrumento, el piano, que aunque es ajeno al cuerpo del clarinete, actúa como resonador y modificador del sonido del mismo; no se trata de una obra polifónica porque el piano no es percutido, pero tampoco se trata de una monodia estricta, ya que existe otro instrumento que vibra en simpatía con el clarinete. Está por tanto en la frontera que separa estas dos texturas (monodia y polifonía). En el caso de *Hoquetus*, hablar de texturas es más complicado, porque se permite elegir entre varias durante la interpretación. Si la obra es interpretada por un solo instrumentista, nos encontraríamos con una monodia análoga a la de las dos obras anteriores, pero si se decidiese interpretar con dos o tres instrumentistas, nos encontraríamos con una obra polifónica donde la textura se puede ir complicando según elecciones de los intérpretes basadas en las indicaciones del compositor.

Las dinámicas que encontramos en las tres piezas suelen moverse entre un *pianissimo* hasta un *fortissimo*, con momentos de contrastes (*forte* frente a *piano* súbito) o pequeños momentos con dinámicas más extremas (*fortississimo*).

La obra de Guinjoan tiene motivos melódicos, rítmicos y dinámicos que van dando unidad a la pieza; aparecen al principio y final de la obra y se desarrollan de manera algo diferente en la parte central. En las obras de Villa Rojo y Tomás Marco lo que encontramos es una yuxtaposición de diferentes bloques sonoros que se van sucediendo, conforme a principios de contraste.

En cuanto al uso que hacen de técnicas extendidas, vemos como el *flutterzunge* es la técnica más empleada en todas las obras. La primera de las obras, *Tres piezas para clarinete solo*, de Joan Guinjoan, casi diez años mayor que los otros dos compositores que trato en este punto, en el año 1964 estableció contacto con la vanguardia musical

francesa y al año siguiente, creó un grupo pionero español para el estreno y divulgación de música de vanguardia del siglo XX, Diabolus in Musica. Esta primera obra, *Tres piezas para clarinete solo*, aparecen varias de las técnicas extendidas básicas que seguirán usando los otros compositores. En el caso de Guinjoan, el *flutterzunge* se convierte en un recurso recurrente que marca motivos temáticos, que da coherencia a las obras y que separa unas secciones de otras. Es una de las técnicas más utilizadas y más tempranamente implantadas (Villa Rojo ya lo utilizaba en sus primeras composiciones, como *Sonata* de 1968).

A lo largo de los tres movimientos se puede apreciar como el uso de las técnicas extendidas se va perdiendo a medida que avanza la obra. En el primer movimiento, “Micrón”, vemos la aparición de trémolos, *flutterzunge*, portamentos, trinos de armónicos con altura determinada y una nota sin sonido determinado. Aparecen diferentes técnicas, pero realmente lo realmente significativo es el tratamiento que hace de la dinámica. Cada sonido tiene además un número espectacular de indicaciones dinámicas, lo que propicia la creación de un contraste que lleva a convertir estos matices y reguladores en una técnica extendida dentro del apartado de la dinámica.

En el segundo movimiento, “Líneas”, ya se ve una reducción considerable en cuanto a técnicas extendidas empleadas. Aparecen menos trémolos, cuatro portamentos, tres trinos y *flutterzunge*, pero prosigue la utilización como técnica extendida del material dinámico, muy abundante y variado, al igual que en el primer movimiento. El último, “Parámetros”, las técnicas extendidas referidas a la dinámica cobran máximo protagonismo, dejando el compositor a un lado las posibilidades melódicas. Como siempre, sigue apareciendo el *flutterzunge*, que abre y cierra la obra, dando coherencia a un motivo temático que da unidad a ésta.

La obra de Jesús Villa Rojo *Música para obtener equis resultados, para clarinete incorporado al piano*, expone perfectamente lo fructífero del empleo de las técnicas extendidas en el clarinete. Al ser clarinetista el propio compositor y al haber recibido beca para realizar investigaciones sobre las posibilidades sonoras de su propio instrumento, Villa Rojo pone en práctica en su composición las técnicas que posteriormente se verán publicadas en su libro, *El clarinete y sus posibilidades*. En esta obra aún vemos algunos restos del lenguaje convencional, ya que utiliza notación

tradicional para indicar las dinámicas, utiliza sistemas de pentagramas donde se pueden ver representadas las alturas de los sonidos y hace un uso tópico de los valores y figuras rítmicas, aunque sin compás.

A pesar de seguir apareciendo componentes del lenguaje clásico, esta obra es una de las más innovadoras en cuanto a compendio de técnicas extendidas. Aquí son las mismas técnicas las que dan sentido a la obra, al convertirse en elementos temáticos, y el compositor le da forma yuxtaponiendo diferentes bloques sonoros que se suceden a través de saltos interválicos o por medio de las mismas técnicas extendidas como el *flutterzunge*. Utiliza también dos tipos de calderones diferentes subrayando así la importancia y tratamiento que da a cada una de las técnicas donde los usa, y confirmando la naturaleza motívica de estas técnicas. En esta obra aparecen alrededor de veintidós técnicas extendidas diferentes, aunque a veces combina unas con otras. Aparte de las posibilidades sonoras que tiene el clarinete, Villa Rojo presenta en esta obra una nueva técnica extendida, ya que consigue sintetizar nuevos sonidos mediante la suma de las frecuencias del clarinete y el piano, indicando en que momentos el instrumentista debe utilizar el pedal para generar esas frecuencias.

En *Hoquetus*, Tomás Marco recibe un encargo del mismo Villa Rojo, por lo que en esta obra se nota un lenguaje mucho más avanzado y vanguardista, en el que se han perdido muchos de los usos del lenguaje convencional. No hay un sistema continuo de pentagramas que marca las alturas, estos solo aparecen cuando el compositor considera que es algo necesario. No hay una figuración de valores, dando así libertad rítmica al intérprete. Aparecen las nuevas grafías colocadas dentro de un marco espacio-temporal, que es lo que quiere en realidad representar el compositor, un espacio temporal que contiene tanto momentos de sonido como de silencio. En cuanto a las técnicas extendidas, es una obra completa y avanzada, ya que es posterior a *Tres piezas para clarinete solo* y *Música para obtener equis resultados, para clarinete incorporado al piano*. Esta obra la compuso siguiendo las pautas indicadas por Villa Rojo, cuando éste ya había hecho grandes avances en sus investigaciones.

Las tres obras muestran un claro interés por las técnicas extendidas en esos años en España. La primera sigue un lenguaje convencional donde se van utilizando de una manera un tanto tímida las nuevas posibilidades que empezaban a surgir. La segunda, al

ser el compositor un clarinetista dedicado a la investigación de este tipo de nuevas posibilidades sonoras, expone un paso mucho más avanzado en cuanto a recursos sonoros y nuevas técnicas. Vemos cómo las técnicas extendidas pasan de ser un recurso motivico que da unidad a la pieza a ser la base fundamental de la obra, ya que la obra está formada por los bloques temáticos que se yuxtaponen unos a otros. En la última, se confirma la idea de que lo que domina y forma la obra son las técnicas extendidas.

5. Técnicas extendidas aplicadas en los años noventa en España

5.1. Jesús Rueda Azcuaga (1986): *Yam*

Jesús Rueda Azcuaga, nacido en Madrid en el año 1961, es pianista y comienza posteriormente sus estudios de composición con Luis de Pablo y con Francisco Guerrero Marín. También es conocedor de la música electroacústica, ya que ha trabajado con Horacio Vaggione en el gabinete de Música Electroacústica de Cuenca. Ha ganado diferentes premios entre los que podemos destacar el Premio Nacional de Música 2004⁹.

Presentación de la obra:

Esta partitura aparece dentro del catálogo de obras de la Fundación Juan March. La obra fue presentada a la Tribuna de Jóvenes Compositores y se hizo pública en septiembre de 1986. Se estrenó por el Grupo Círculo, dirigidos por José Luis Temes, en un concierto en el salón de actos de la Fundación Juan March el 27 de mayo de 1987.

La obra está escrita para clarinete bajo, marimba y clave, y dedicada a la madre del compositor. En la partitura se indica que el clave está levemente amplificado para equilibrar el volumen del conjunto y que la partitura del clarinete bajo está escrita en notas reales. La partitura tiene 24 hojas numeradas del 1 al 24, con dos sistemas para cada uno de los instrumentos, excepto en la hoja final que solo hay uno por instrumento. La obra está manuscrita y en la página final aparece el lugar con la fecha de composición y la firma del compositor.

Análisis descriptivo paramétrico:

Melodía

Comienza como un diálogo muy puntillista entre los instrumentos, sin marcar ninguna melodía clara. Posteriormente este diálogo se va desarrollando con el uso de diferentes técnicas extendidas y combinaciones de notas repetidas, notas mantenidas

⁹ Para ver el catálogo de obras compuestas por Jesús Rueda y más información consultar: www.fundacionjuanmarch.es (última consulta: 14/06/2014).

con *flutterzunge* o saltos interválicos. El compositor crea un diálogo usando todos estos materiales sonoros y las diferentes posibilidades de cada instrumento. En el caso del clarinete utiliza constantemente tesituras poco habituales para un clarinete bajo, por lo que se ve obligado a escribir en clave de sol en numerosas ocasiones durante el desarrollo de la obra.

Ritmo:

Marca un compás de 4/4 al principio de la obra, en el espacio del pentagrama entre la marimba y el clave. En el transcurso de la obra nos encontramos también con bastantes cambios de tiempo. Comienza con la negra a 100, pero después se mueve con cambios constantes que se suelen alternar entre negra = 60 y negra = 80. La figuración es irregular, con gran cantidad de contratiempos, mordentes, y un uso destacado de grupos irregulares.

Armonía:

A través del uso de notas repetidas en registros poco habituales del instrumento, y saltos interválicos que se van respondiendo entre las diferentes voces, se crean diálogos, a través de los que Rueda consigue establecer un contrapunto atonal. El compositor juega además con el tratamiento tímbrico de cada uno de los instrumentos a través de sus posibilidades sonoras, para conseguir una combinación vertical de éstas. Sin poder llegar a hablar de una armonía de timbres, el compositor ensalza las capacidades sonoras del conjunto y realiza un interesante trabajo de investigación sonora, con lo que consigue que la pieza cree una atmósfera musical concreta. El empleo del clarinete bajo, con la riqueza y calidad de timbres que posee tanto en el registro grave como en el agudo, y el uso que se hace del mismo, refuerzan esta idea de trabajo acústico.

Aunque no atañe a la cuestión del clarinete, cabe destacar el caso del clave, donde las constantes indicaciones de cambio de registros (8'+4', 8'+8'+4', etc.) denotan el conocimiento del instrumento por parte del compositor y la preocupación por el despliegue de sus recursos sonoros. Su utilización puede considerarse como una vuelta a la tradición del bajo continuo, donde era el clave el que marcaba la línea armónica de los conjuntos instrumentales.

Textura:

La obra está basada en un “polifonismo” horizontal, donde a pesar de moverse cada instrumento dentro de su línea melódica, el compositor va entrelazando las diferentes voces en forma de diálogo. Como se ha explicado en el epígrafe dedicado a la armonía, la textura polifónica se fusiona con el resultado acústico, siendo el efecto final una mezcla consciente del trabajo contrapuntístico y tímbrico.

Dinámica:

Las dinámicas que utiliza en la obra no son muy extremas y se mueven muy progresivamente entre *piano*, *mezzopiano*, *mezzoforte* y *forte*. En muchas ocasiones, se llega de una a otra por medio de diferentes reguladores y alguna vez vemos *fortissimo*, pero no es hasta el sonido final cuando nos encontramos *fortississimo* con un regulador que nos lleva a *pianississimo*. Este mantenimiento del rango dinámico apoya la hipótesis de la atmósfera sonora, ya que la inclusión de variaciones abruptas en el discurso rompería la continuidad que se busca tanto a través de la armonía como de la tímbrica.

Forma/estructura:

Su estructura no está demasiado clara. Por un lado, las voces parecen tener sus propios bloques temáticos individuales que a su vez se van entrelazando en forma de diálogo con los de las demás voces. Del mismo modo, Rueda dota de gran importancia, como se está viendo a lo largo de todo el análisis, al resultado sonoro final. El estudio paramétrico de esta obra apunta a que la escritura de esta obra busca la creación de una atmósfera musical, y no tanto el entendimiento de la pieza como una entidad cerrada y completa.

Aplicación de las técnicas extendidas:

En esta obra Jesús Rueda presenta una muestra de las influencias recibidas de Luís de Pablo, Francisco Guerrero Marín y electroacústica a causa de su experiencia con Horacio Vaggione. Es una combinación de todas las influencias que ha recibido durante su formación como compositor y aquí muestra un tratamiento muy singular de cada instrumento. Componer para este tipo de formación instrumental ya es una innovación, y partiendo de ahí, el tratamiento que hace de las posibilidades sonoras de cada uno de

los instrumentos supone también un paso adelante: las sonoridades de un clave amplificado, un instrumento de percusión explorando diferentes recursos y el clarinete bajo, uno de los instrumentos favoritos de los compositores del siglo XX por su timbre y amplias posibilidades sonoras.

Centrándome en el papel que juega aquí el clarinete bajo, debo apuntar que éste se mueve por un registro poco habitual, ya que el compositor utiliza muchos de los sonidos agudos llevando al intérprete a leer en clave de sol en bastantes de los pasajes de la obra. La melodía es más bien un juego rítmico que va creando a partir de sonidos cortos que luego desarrolla a través de las diferentes técnicas extendidas como el *flutterzunge*, los grupos de valoración especial, grupos de notas repetidas, etc. Utiliza una forma de escribir muy puntillista y el lenguaje que presenta es muy lineal, buscando explotar al máximo los recursos tímbricos del clarinete bajo (y de los otros dos instrumentos). Al principio el clarinete se expresa a través de sonidos cortos, pero son las técnicas extendidas como el *flutterzunge* las que le hacen ir tomando más protagonismo hasta convertirse en el principal papel dentro del diálogo con los otros instrumentos.

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of three staves: a top staff for the clarinet in G-clef (soprano clef), a middle staff for the clarinet in C-clef (alto clef), and a bottom staff for the piano. The first system begins with a measure number '2' and a key signature of one flat. The clarinet parts feature various articulations such as accents, slurs, and dynamic markings like *p*, *mf*, and *f*. The piano accompaniment includes chords and melodic lines. The second system continues the piece, showing more complex rhythmic patterns and extended techniques in the clarinet part, including slurs and dynamic markings like *f*, *mf*, and *p*. The piano part continues with chords and melodic fragments.

Ejemplo 16. Fragmento de *Yam* (Rueda, 1986).

El ritmo lo escribe con notación convencional, pero da un tratamiento muy especial al tiempo. Durante el desarrollo de la obra vemos diferentes cambios de tiempo que a su vez tienen una especie de conexión con las técnicas extendidas que presenta en cada bloque. Al principio de la obra suele relacionar los tiempos de 80 la negra con bloques rítmicos más rápidos, con grupos de valoración especial y notas repetidas. Cuando se indica 50 la negra, los bloques rítmicos que aparecen son de notas tenidas acompañadas con la técnica del *flatterzunge*. A partir de la página 12, esto va a invertirse, apareciendo grupos rítmicos rápidos cuando marca a 60 la negra y grupos de notas tenidas con *flatterzunge* cuando cambia a 80 la negra.

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at page 12, is marked with a tempo of 60. It features a complex rhythmic structure with various articulations such as staccato, non leg., and flatterzunge. The second system, starting with a tempo of 80, continues this complex rhythmic language, incorporating similar techniques and dynamic markings like p, f, and pp. The notation includes numerous slurs, accents, and dynamic markings, indicating a highly detailed and expressive piece.

Ejemplo 17. Fragmento de *Yam* (Rueda, 1986).

Llegando al final, sobre la página 17, vuelve a relacionar los tiempos lentos con una rítmica más lenta y los tiempos más rápidos con figuraciones más articuladas. Las dinámicas que utiliza no son muy contrastantes, sino que se mueven de forma progresiva favoreciendo la ejecución de las técnicas extendidas que utiliza el compositor; por ejemplo, los reguladores que utiliza para dar moviendo a las series de notas repetidas.

The image displays two musical staves. The top staff is a clarinet part, marked with a tempo of 80 and a 3/4 time signature. It features dynamic markings such as *f*, *mf*, *p*, and *mp*, along with articulation like accents and slurs. The bottom staff is a piano accompaniment, showing complex rhythmic patterns and dynamic markings including *mf*, *mp*, *f*, and *p*. Both staves include various musical notations like slurs, accents, and dynamic markings.

Ejemplo 18. Fragmento de Yam (Rueda, 1986).

La estructura del clarinete se puede analizar linealmente como una serie de bloques temáticos que se suceden. Los podemos encontrar separados por medio de silencios o en conexión a través de las técnicas extendidas como el *flutterzunge*, el trémolo o el trino, ya que este tipo de técnicas, además de formar bloques temáticos en sí mismos, a veces sirven para realizar la transición de uno a otro.

5.2. Javier Darias (1991): *Sanday Suite, para conjunto instrumental*

Javier Darias, nacido en Terra de Lorna en el año 1946, estudió ingeniería técnica y después se formó musicalmente con Patricio Galindo en Valencia y con Juan Hidalgo en Madrid. Sus composiciones orquestales están recogidas en nueve discos monográficos y sus sinfonías están publicadas por la Editorial EMEC. Dirige la Escuela y el Colectivo de Compositores ECCA desde el año de su fundación, en 1989. (Ruvira, 2002: 403-405)

Presentación de la obra:

La obra fue encargada a Javier Darías por el Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura 1992 y el compositor indica una duración aproximada de diez minutos. Está compuesta para conjunto instrumental, formado por flauta, oboe, clarinete en si b, fagot, piano, violín, viola, violonchelo y contrabajo. La pieza tiene tres tiempos: primero “In tempo di Rock”, segundo “In tempo di Madison” y el tercero “In tempo di Rock”. En la segunda página el compositor explica la estructura formal de la obra y la organización interna de las secciones. La pieza está dedicada a José y Paco Sanday y está compuesta de 31 hojas. Esta partitura forma parte de la colección que editorial EMEC donó a la Universidad de Valladolid y está incluida en el fondo documental dedicado al estudio de la música española contemporánea.

Análisis descriptivo paramétrico:

Melodía:

En esta pieza se pueden distinguir diferentes motivos melódicos que juegan los unos con los otros (entre las sección de vientos), mientras durante toda la pieza el piano sirve de colchón armónico que acompaña a las diferentes voces. Los vientos crean un diálogo constante y las cuerdas por su parte tienen una doble función, ya que a veces sirven de colchón armónico para los vientos y en otras ocasiones entran a formar parte del diálogo. Toda esta conversación se va creando a partir de pequeñas ideas que surgen desde los motivos rítmicos y melódicos que se repiten y elaboran durante la obra. Es un continuo fluir que toma direccionalidad a través de los motivos y la conexión entre movimientos.

Ritmo:

Durante toda la pieza se utiliza un compás de 4/4 excepto al llegar el compás final, donde hay un cambio a 2/4 para finalizar con un *glissando* descendente por parte del piano. El tempo del primer movimiento lo indica a 142 la negra y se mantiene este tempo durante todo el primer movimiento. El segundo comienza con un tempo de 120 la negra y en el compás once hay un pequeño cambio que ralentiza un poco el tempo, marcando a 106 la negra. Más adelante, en el compás 84, se vuelve a retomar el tempo

inicial, volviendo a 120 la negra. El tercer y último movimiento lleva el mismo tempo, 142 la negra, manteniéndolo hasta el final de la pieza.

La notación utilizada sigue siendo convencional. La figuración no es tan extrema como en la obra de Rueda, pero Darías sigue utilizando una notación variada, incluyendo contratiempos, mordentes y contrastes entre figuras breves y largas, así como grupos de valor irregular.

Armonía:

Es una pieza atonal donde instrumentos con diferentes afinaciones se mueven creando ambientes y motivos rítmicos, que el compositor va creando a través de un juego de alteraciones accidentales. Hay saltos interválicos que se repiten a lo largo de la obra llegando a convertirse en motivos característicos que dan coherencia y unidad a la pieza. A veces son saltos interválicos de cuarta y otras veces en la voz del piano se ven saltos de grandes dimensiones que se mueven de una a otra clave. Es una composición llena de cromatismos, lo cual aporta gran riqueza y color a toda la pieza.

Darías, al igual que se veía en *Yam*, utiliza un contrapunto horizontal. A diferencia de la obra de Rueda, *Sunday Suite* contiene un gran trabajo motivico, con lo que el uso que se hace de la polifonía es más “tradicional”, basado en la identificación y repetición de distintas células, que darán una identidad concreta a la pieza. De esta forma, el carácter de la composición se debe más a la construcción armónica, cobrando una mayor importancia que en la anterior.

Textura:

Los primeros compases crean una atmósfera a través del uso de una micropolifonía, con combinaciones interválicas que cambian gradualmente. Después entra en juego el piano, que con un ritmo repetitivo sirve de colchón armónico para los posteriores movimientos de las demás voces. El desarrollo de la obra tiene una textura polifónica donde se mueven diferentes ideas melódicas unas veces de forma más independiente y otras a modo de diálogo.

El mayor trabajo motivico de esta obra, si se compara con *Yam*, evidencia el empleo del contrapunto de una manera más clásica. Al igual que sucedía con el clave en

la composición de Rueda, el piano cumple el papel de “bajo continuo”, soportando el trabajo melódico y polifónico que se da entre el resto de instrumentos.

Dinámica:

El primer movimiento comienza con una introducción con *pianississimo* pero a través de un regulador llegan hasta *forte* y vuelve a disminuir poco a poco. A partir de aquí casi toda la pieza se mueve con dinámicas fuertes (entre *mezzoforte*, *forte* y *fortissimo*), aunque hay pequeños momentos de contraste donde aparece *piano* o *pianissimo*, pero se ve claramente como enseguida retoma las dinámicas en *forte*. El segundo movimiento comienza con una introducción donde aparece una dinámica contrastante *fortepiano*, pero durante el desarrollo de la pieza los extremos que nos encontramos son algún paso de *piano* a *fortissimo*. Habitualmente cambia de una dinámica a otra de forma muy progresiva por medio de reguladores. Cuando vuelve a retomar el *tempo* primero, compás 84, aparece una dinámica *fortissimo* en todas las voces, destacando esta vuelta al primer *tempo* y la parte final de este segundo movimiento. En el último movimiento se impone una dinámica entre *forte* y *fortissimo*, con algunos pequeños momentos contrastantes con dinámicas en *piano* o reguladores que conducen hasta el *pianissimo*, pero enseguida la obra retoma las dinámicas en *forte*. Tiene un final que crece progresivamente de un *piano* con regulador que lleva al *mezzopiano* y otro regulador hasta el *mezzoforte* creciendo con otro a *forte* para finalizar con otro que culmina con *fortissimo*. Esta ascensión dinámica por medio de reguladores se vuelve a repetir seguidamente desde el *mezzoforte* hasta *fortissimo*.

Esta variedad dinámica, más extrema que en la obra de Rueda, es posible gracias al diferente planteamiento que establece Javier Darías. Al no tener que mantener una atmósfera concreta, y centrarse más en el trabajo motivico y contrapuntístico, la utilización de las dinámicas aporta un rasgo identitario más al material musical, lo que aporta variedad e interés a la pieza.

Forma/estructura:

La estructura formal la marca el compositor al comienzo de la obra (Darías, 1991: 1). Tiene tres partes que se dividen en diferentes secciones y cada sección se vuelve a dividir internamente.

Tiempo I

Introducción al tiempo I: compases 1-19.

Sección A del primer tiempo

A3: compases 10-13

A1: compases 14-25

A2: compases 26-49

Sección B del primer tiempo

B3: compases 50-53

B1: compases 54-65

B2: compases 66-89

Vuelta a la sección A

A3: compases 90-113.

Tiempo II

Introducción al tiempo II (1-10)

Sección C

C3: compases 11-14,

C1: compases 15-22

C2: compases 23-38.

Sección D

D3: compases 39-42

D1: compases 43-50

D2: compases 51-66

Vuelta a la sección C

C2: compases 67-83

Coda: compases 84-90

Tiempo III

Sección E: compases 1-24

Sección A:

A2: compases 25-48

Sección F: compases 49-72

Sección B

B2: compases 73-96

Coda: compases 97-108

Aplicación de las técnicas extendidas:

En la carrera del compositor Javier Darías podemos observar una evolución de la estética a partir de sus investigaciones y la aplicación de estas en sus obras. Comenzó en 1974 una obra teórica y de investigación, realizando composiciones con rasgos conceptuales, electrónica, gestual, llegando hasta la indeterminación y la aleatoriedad. Al llegar los años ochenta el compositor volvió su mirada hacia la armonía tradicional interesándose por las escalas y los fundamentos matemáticos que hay en éstas. Las investigaciones de los años ochenta le llevan a la creación de un sistema escalístico dentro del modelo cerrado de cuartas (González, 2012: 262).

En *Sanday Suite*, comienza creando una atmósfera introductoria desde las cuerdas y posteriormente, con un ritmo repetitivo, se une el piano. Al comenzar el tema A3, el compositor hace un salto interválico de cuarta (con el segundo sonido en octava aguda) en cada una de las voces de los vientos. Este salto de cuarta evidencia la

influencia que tuvieron sobre el compositor las investigaciones que hizo durante los años ochenta. Este tipo de recursos se repiten en diversas ocasiones a lo largo de la pieza.

The image shows a page of a musical score for 'SANDAY SUITE I. In tempo di Rock' by Javier Darías. The score is for a full orchestra, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Piano (P), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic structure with many sixteenth and thirty-second notes. The title 'SANDAY SUITE' and 'I. In tempo di Rock' are prominently displayed. The composer's name 'JAVIER DARIAS' is also present. The score includes various musical notations such as dynamics (p, f), articulation (accents), and phrasing slurs. There are also some performance instructions like 'pizz.' and 'tr.'.

Ejemplo 19. Fragmento de *Sanday Suite* (Darías, 1991).

En esta obra las técnicas extendidas del clarinete exploradas en los años anteriores son escasas. En el primer movimiento no hace uso de ellas y en los dos siguientes solo aparecen trémolos, algunos trinos sin armónicos y un *flutterzunge* en un solo sonido del segundo movimiento. Esto es una prueba de que las técnicas extendidas han dejado de tener la importancia que se les dio en años anteriores y que el compositor está centrado en la búsqueda de nuevos recursos. Utiliza técnicas como el trémolo, pero de manera muy sutil; suele hacerlo al mismo tiempo en todos los instrumentos de viento, de forma que se escuche pero que no destaque como algo novedoso de un instrumento en particular.



Ejemplo 20. Fragmento de *Sanday Suite* (Darías, 1991).

De esta manera las técnicas extendidas se convierten en un elemento más que forma parte del conjunto total de la pieza. Lo importante de la obra es el estilo compositivo, cómo utiliza las escalas y los intervalos basándose en sus investigaciones, y esa vuelta a la tradición que se observa en el contrapunto, basándose en ella pero explorando nuevas posibilidades. Es por todo esto que las técnicas extendidas han dejado de ser las protagonistas que articulan la composición para pasar a un segundo plano, para estar al servicio de estas nuevas armonías y escalas, donde a la tradición se le aplican innovaciones del presente. Durante la obra no usa registros extremos del instrumento pero si trata de una forma especial los ligados, picados y contratiempos, dando a todo un sentido a través de la creación de diferentes atmósferas y diálogos.

5.3. Benet Casablanca (1994): *Epigrames, per a sis instrumentistas*

Benet Casablanca, nacido en Sabadell en el año 1956, se formó como compositor con Friedrich Cerha y se licenció como musicólogo en la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha combinado la composición con la docencia y la investigación. Desde el año 2002 es el director académico del Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona. (Guido, 2002: 273-276)

Presentación de la obra

Epigrames está compuesta para seis instrumentistas: flauta, clarinete en Si b, piano, percusión, violín y violonchelo. El compositor indica una duración aproximada de 5 minutos y 30 segundos. Los tres *Epigrames* fueron un encargo del grupo Barcelona 216 y están dedicados a este mismo conjunto. La obra se estrenó el 3 de diciembre de 1990 en el Palazzo Butera de Palermo. Esta partitura forma parte de la colección que editorial EMEC donó a la Universidad de Valladolid y está dentro del fondo documental dedicado al estudio de la música española contemporánea.

Análisis descriptivo paramétrico:

Melodía:

El primer movimiento utiliza unos dibujos melódicos descendentes y ascendentes; otras veces crea una célula melódica que se va repitiendo y llega a momentos de contraste a través del uso del registro agudo del clarinete. En el segundo movimiento encontramos momentos de saltos interválicos (cuando se mueve en un registro agudo/sobreagudo), pero al llegar al desarrollo se centra en el registro grave del clarinete a través de células melódicas que se repiten o por medio de sonidos más largos. Para finalizar este movimiento vuelve a los saltos que aparecen al principio. En el tercer movimiento no hay una melodía clara, son diferentes secciones que contrastan unas con otras, a través del uso de registro grave frente registro agudo o de valores más rápidos contra notas tenidas.

Ritmo:

Aparece la indicación “*poco allegro*” en el primer movimiento con un compás a 4/4 que cambia a 3/4 en la hoja 6 y en la siguiente página vuelve a retomar el compás de 4/4. En el segundo movimiento cada dos o tres compases va cambiando y alternando

entre tiempos de 4 y tiempos de 3, hasta que en la última página hace un compás en 3/8, el siguiente compás es de 3/4 y el último es de 4. Todo este movimiento tiene un tempo tranquilo, marcado por el compositor en la partitura. En el tercer y último movimiento, el compositor indica un tempo “*allegro moderato*”. Nos encontramos compases de 4/4, 2/4, 3/4 y 6/8, que se intercalan durante toda la pieza. Utiliza grupos de valoración especial, combinados con momentos de notas cortas o silencio, todo ello usando una notación convencional del lenguaje rítmico.

Armonía:

Es una pieza atonal donde encontramos saltos interválicos bastante extremos en algunos casos (sonidos muy graves frente a sonidos muy agudos). El primer y el tercer movimiento se desarrollan haciendo un uso bastante completo del registro del clarinete, moviéndose mediante saltos, arpeggios, sonidos repetidos y notas tenidas (incluyendo sobreagudas). En el segundo movimiento, durante la parte central, presenta el registro grave del clarinete por medio de sonidos repetitivos que crean dibujos ascendentes con intervalos cercanos. Considero que hay momentos “puntillistas” dentro de la obra, ya que juega con sonidos separados y mezcla nuevas técnicas desde las que el oyente podría construir una melodía.

Textura:

Utiliza una textura polifónica horizontal donde las voces se relacionan en forma de diálogo, combinando los diferentes bloques melódico-rítmicos de los diversos instrumentos. El planteamiento textural es muy parecido al expuesto por Darías en *Sanday Suite*, buscando un contrapunto que ofrezca el resultado armónico explicado en el epígrafe anterior. Estas dos piezas son en este aspecto muy diferentes de *Yam*.

Dinámica:

El primer movimiento comienza con *fortissimo* y un sonido del registro sobreagudo, lo cual resalta el carácter enérgico y en *forte* por el que seguirá moviéndose durante toda la pieza. Hay un momento contrastante donde de un *forte* pasa a *pianissimo* en un sonido sobreagudo (algo difícil de hacer para el instrumento). A continuación entra un momento de dinámicas contrastantes entre *forte* y *piano*. Antes de llegar al final hay un momento ascendente con *fortissimo* (página 15), donde se queda jugando

en los agudos, pero al llegar al *a tempo* del compás 25 se impone un *pianissimo* súbito, y entre *piano* y *mezzopiano* llegamos al final de este movimiento. El segundo movimiento muestra dinámicas en *piano* y *mezzopiano*; algo característico es que aun usando el registro sobreagudo del clarinete (página 22), el compositor marca una dinámica de *pianissimo* (algo complicado para el instrumentista). El último movimiento presenta un carácter fuerte y enérgico, resaltando esto a través del uso de notas sobreagudas con dinámicas en *forte*. Encontramos momentos contrastantes de *piano* súbito, pero generalmente se mueve dentro de esa dinámica *forte* inicial. Para finalizar hace un *pianissimo* que va aumentando de *piano* a *forte* y para finalizar hace un *fortissimo*.

Forma/estructura:

La pieza se construye a través de los diferentes bloques melódico-rítmicos que se van sucediendo de forma contrastante y que en definitiva son los que forman toda la pieza. Estas secciones otorgan coherencia y unidad a la obra, y aunque consiguen concretar una estructura más definida que la planteada por Rueda en *Yam*, Casablancas no llega al estricto formalismo que se ha encontrado en *Sunday Suite* de Darías.

Aplicación de las técnicas extendidas:

En el primer movimiento aparecen pocas técnicas extendidas, y las que utiliza, son motivos de conducción hacia el agudo o hacia el grave. Es el caso de los trémolos que aparecen durante este movimiento: a veces estos están en notas largas al principio o al final de un bloque melódico-rítmico, pero es cuando aparecen los trémolos entre dos corcheas a distancia interválica de tercera o cuarta ascendente o descendente, cuando se ve más claramente esa función de conducción, indicando si después viene un sonido agudo o un sonido más grave.



Ejemplo 21. Fragmento de *Epigramas* (Casablancas, 1994).

No es hasta el final del primer tiempo cuando el compositor utiliza un trémolo descendente entre dos corcheas para indicar que lo que acontecerá después será un bloque con notas más graves que las que aparecen en este intervalo. Habitualmente, cuando utiliza los trémolos, éstos van acompañados por un regulador de *forte* a *piano*. Otra técnica que aparece, pero solamente una vez, es el *flatterzunge*: lo usa en dos sonidos iguales ligados con una dinámica ascendente, y también como motivo de conducción hacia el agudo, preparando éste a partir de la técnica extendida y el *crescendo* que la acompaña.



Ejemplo 22. Fragmento de *Epigramas* (Casablancas, 1994).

Aparecen también trinos: en la página 10 hay uno sobre la nota sobreaguda *re* del clarinete y después hace un bloque melódico-rítmico que termina con ese mismo *re* pero sin trino; aquí la técnica funciona como elemento de unidad dentro de ese bloque melódico-rítmico. En el segundo movimiento de la obra el compositor se centra en un tratamiento del registro grave del clarinete a partir de células que se repiten.



Ejemplo 23. Fragmento de *Epigramas* (Casablancas, 1994).

De forma contrastante también aparece el uso de sonidos sobreagudos del clarinete, pero en la parte inicial y final, ya que el compositor se mueve en la parte central dentro de un registro más grave.

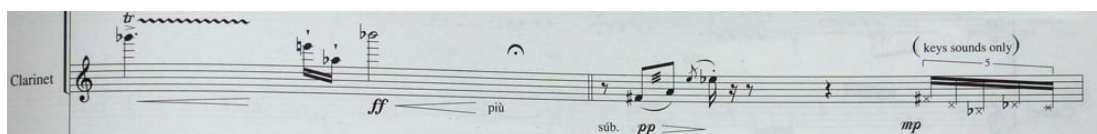
Encontramos al inicio de este movimiento el uso de dos trémolos que de forma ascendente dan direccionalidad a todo lo que viene después. El tercer movimiento tiene una muestra más amplia y variada en cuanto al uso de técnicas extendidas. Comienza con algunos trémolos, donde el segundo de ellos (el que aparece en la página 34) sirve de conductor hacia el agudo. Casi siempre que aparecen trémolos van acompañados de diversos reguladores que ayudan a dar un carácter de movimiento a este tipo de

técnicas. En la página 36 aparece un grupo de semicorcheas ascendentes con *flutterzunge*, que enfatizan de esta forma esa direccionalidad hacia el agudo.



Ejemplo 24. Fragmento de *Epigramas* (Casablancas, 1994).

En la página 37, un trino que se desarrolla en el registro sobreagudo del clarinete nos conduce hasta el clímax de este movimiento, llegando al *sib* del registro sobreagudo con una dinámica *fortissimo*. Encontramos en las páginas 37 y 38, sobre notación convencional pero con las cabezas de las notas terminadas en “x”, la técnica extendida “solo sonido de llaves”. Aquí el compositor marca las notas que tiene que hacer digitalmente el intérprete donde solo se escuchará el sonido del movimiento de las llaves en cada una de las diferentes posiciones, siguiendo el ritmo indicado.



Ejemplo 25. Fragmento de *Epigramas* (Casablancas, 1994).

Esto es algo que se integra muy bien en la pieza, ya que está llena de recursos rítmicos durante todo su desarrollo. También usa como recursos llamativos grandes saltos interválicos, que combina con trémolos y notas repetidas hasta llegar al final de la pieza.

5.4. Conclusiones parciales

En las dos primeras obras, *Yam* y *Sanday Suite*, se ve un claro diálogo entre las voces. En la primera no hay ninguna melodía que se distinga claramente sino que es una pieza un cercana al “puntillismo”, en el sentido de cada nota aparece aislada de las contiguas, creando micro motivos de distinta altura, ritmo dinámica o ataque. En la segunda sí que se pueden apreciar diferentes motivos melódicos, más definidos y con

mayor autonomía que en la obra de Rueda. La tercera obra, *Epigramas*, va creando pequeños motivos melódicos, a veces dibujos descendentes y ascendentes y otras a través de pequeñas células melódicas que se van repitiendo, de manera parecida a Darías. En las tres piezas se utiliza una notación convencional tanto para las alturas de los sonidos como para los valores rítmicos.

Aparecen en las tres obras indicaciones de compás e indicaciones de *tempo*, siendo en este aspecto bastante convencionales en lo que se refiere a la notación, ya que no utilizan grafías demasiado contemporáneas. *Yam* y *Sanday Suite* son muy estables en lo que a *tempo* se refiere, mientras que *Epigramas* el juego de compases es constante. En cualquier caso, el uso que los tres compositores hacen del ritmo en sus obras es siempre irregular, con constantes cambios de figuración e inclusión de grupos irregulares.

En cuanto al tratamiento de la armonía, *Yam* es una pieza atonal, cuya riqueza se encuentra en parámetros como la textura y el timbre. En *Sanday Suite*, encontramos una pieza atonal donde los instrumentos de diferentes afinaciones se mueven creando ambientes a través de una composición llena de cromatismos y saltos interválicos, en bastantes ocasiones mayores que la octava. La existencia de motivos más desarrollados que en *Yam* permite al autor crear una mayor variedad de atmosferas, aspecto en el que Rueda se ve más limitado, al constituir la pieza un único ambiente. Al igual que las piezas anteriores, *Epigramas*, es una obra atonal donde abundan los saltos interválicos también mayores que la octava, pero donde se explota más el registro del clarinete (haciendo uso de notas graves y de sobreagudos). En cuanto a la armonía, las piezas de Darías y Casablanca están mucho más cercanas en planteamiento que la de Rueda.

La textura de *Yam* y *Epigramas* permiten la explotación de las posibilidades sonoras de los instrumentos, buscando conseguir sacar de ellos la mayor riqueza tímbrica y creando diálogos entre las diferentes voces. Ambas utilizan una polifonía más horizontal donde las voces se van entrelazando en forma de diálogo unas con otras. Por otro lado, *Sanday Suite* comienza con una micropolifonía que deriva en un juego de diálogo acompañado por un colchón armónico que crea el piano. Si bien las tres piezas buscan el contrapunto, Rueda y Casablanca se deciden por un juego más tímbrico, mientras que Darías se basa más en el contraste motivico y en el choque armónico.

Dentro de *Yam* nos encontramos con una dinámica bastante equilibrada sin grandes contrastes, excepto el final, donde aparecen *molto fortissimi* con un regulador que llega hasta *molto pianissimo*. Las otras dos piezas tienen un carácter más enérgico y se mueven en dinámicas *forte*, aunque siempre hay pequeños momentos de contraste donde aparece alguna dinámica en *piano*. No constituyen un elemento de importancia capital dentro de la construcción de las obras.

En *Yam* nos encontramos una estructura a partir de bloques temáticos que son individuales pero a su vez se van entrelazando en forma de diálogo con los demás bloques. Algo parecido es lo que sucede en *Epígrames*, donde la pieza está formada por diversos bloques melódico-rítmicos que se suceden de manera contrastante los unos a los otros y son los que forman la pieza. *Sanday Suite* tiene una estructura marcada por el compositor, que divide la obra en tres partes, divididas a su vez en diferentes secciones.

En cuanto al uso de técnicas extendidas, es bastante reducido en este conjunto de piezas. En *Yam* aparece la técnica del *flutterzunge*, que aparece también en las demás obras. *Sanday Suite* además utilizan trémolos y a veces un uso extremo del registro de los instrumentos, pero la obra que más técnicas extendidas recoge es *Epígrames*. Aquí además de hacer *flutterzunge*, trémolos y trinos aparece el uso de la técnica “solo sonido de llaves”, algo que complementa muy bien el carácter rítmico que tiene esta obra. Aunque se aprecia la utilización de técnicas extendidas, su uso no es muy numeroso y su función está a disposición del compositor utilizándolas con finales cohesionadores dentro de la obra, para crear cierta direccionalidad dentro de bloques melódicos o abrir y cerrar bloques temáticos.

6.- Conclusiones finales

El clarinete tiene un pasado, con un origen y un proceso progresivo y complejo de perfeccionamiento, durante el cual evoluciona para convertirse en el instrumento actual (con una digitación conforme al sistema de Boehm). Este desarrollo ha permitido que los clarinetistas del siglo XX hayan podido conquistar un número amplio de técnicas extendidas, que exploran al máximo sus recursos técnicos y sonoros. Su morfología lo ha dotado de un timbre característico y rico en armónicos, matices y posibilidades expresivas, además de un amplio registro, características que convierten al clarinete en un instrumento muy atractivo para la música del siglo XX.

Dentro de la familia de los clarinetes, el soprano y el bajo son los más utilizados para la música contemporánea, por su timbre, su riqueza armónica y su flexibilidad expresiva. Aunque estos instrumentos tengan una inmensa riqueza sonora, es fundamental controlar los aspectos técnicos del instrumento para, posteriormente, dominar sus posibilidades interpretativas.

La respiración y una buena columna de aire son fundamentales para la producción del sonido. Un dominio del soplo es imprescindible para controlar las nuevas técnicas extendidas que se trabajan en las obras del siglo XX. Otro punto fundamental es la embocadura, ya que diferentes juegos de presiones ayudan a conseguir distintos tipos de armónicos y a separar o unir sonidos. También en relación con la embocadura es importante disponer de una caña y una boquilla adecuadas, que influirán en el sonido dependiendo de la técnica que quiera trabajarse. En la música para clarinete del siglo XX, los aspectos más importantes para controlar la emisión del sonido son la embocadura y el aire, que encuentran un punto de apoyo para la consecución de estas nuevas sonoridades en las digitaciones.

En el repertorio contemporáneo español para clarinete de los años setenta y noventa aparecen estas técnicas extendidas, tratadas de diferentes formas que, además, influyen en los demás parámetros del análisis. En comparación con los usos del clarinete en lo que Villa Rojo denomina “música tradicional” (Villa Rojo, 1984), reflejados en los dos primeros capítulos, el análisis revela que durante los años setenta se van abandonando el dibujo melódico y la escritura convencionales, y el lenguaje musical adquiere un carácter más rítmico y con tendencia a explorar las posibilidades

polifónicas del instrumento. Aparecen nuevas grafías, adecuadas a las nuevas técnicas, que se apoderan de las composiciones y se convierten en sus verdaderas protagonistas. Aparecen grandes saltos, a veces mayores que la octava, que contrastan con momentos de notas tenidas. Todo el tratamiento interválico está puesto a disposición de las técnicas extendidas y ayuda a la preparación de muchas de ellas. Al llegar los años noventa, el tratamiento del instrumento cambia. La interválica admite los cromatismos junto a grandes saltos y se explota el registro del instrumento. Se aprecia un regreso a la melodía, aunque se base en la utilización de motivos melódicos de reducido tamaño. Ese regreso conlleva la vuelta a la escritura convencional. Y las técnicas extendidas pasan de ser las protagonistas a estar al servicio del juego melódico.

Una nueva ruptura se observa en el repertorio de los años setenta, esta vez referida al parámetro del ritmo. La introducción de las nuevas técnicas convive con el mantenimiento de las indicaciones de *tempi*, cambios de compás y patrones rítmicos. Paralelamente a la incorporación de técnicas extendidas, el pulso se pierde y se crean juegos de acentuaciones, flexibilizándose el *tempo*. Se llega a un extremo que considera el tiempo relativamente y donde la obra tiene que desarrollarse “dentro de” el tiempo (un tiempo contenedor, cuya organización interna es flexible, en términos relativos). En los años noventa, y apoyándose en notaciones convencionales, se retoman las indicaciones de compás y *tempo*. Todo el ritmo está indicado y cuadrado dentro de un marco concreto. Se usan ritmos irregulares, cambios constantes de figuras y grupos de subdivisión irregular, pero todo ello dentro de un *tempo* explicitado por el compositor, aunque incluya cambios de compás.

Respecto a la armonía, las piezas de los años setenta analizadas son obras monódicas cuyo interés es el tratamiento armónico que crea direccionalidad. En esta época todo está al servicio de las nuevas técnicas, ya que se llega incluso a la desaparición total de la armonía mediante la creación, a partir de éstas, de momentos de sonido, ruido o silencio. En los años noventa todo se vuelve un poco más moderado, retomando la creación de ambientes a partir del registro, la textura y el timbre, pero siempre en el marco de armonías atonales.

Las texturas que se crean en las obras de los años setenta analizadas están puestas a disposición de las nuevas posibilidades técnicas, y su tratamiento llega a convertirse en una técnica extendida. Es el caso del clarinete acoplado al piano de la

obra de Villa Rojo, en constante movimiento sobre la línea que separa la monodía de la polifonía, debido a la resonancia de las cuerdas del piano a partir de la línea monódica del clarinete. Como consecuencia, las técnicas extendidas aportan también la creación de nuevas texturas. En esta década se llega a permitir al intérprete la elección del tipo de textura. En *Hoquetus* se ofrece optar entre monodía o polifonía (a dos o a tres), y todo dentro de diferentes niveles de complejidad. Al llegar el repertorio de los años noventa, este interés por la innovación se muestra más calmado, y se encuentra de nuevo un regreso progresivo a texturas comprensibles en unos patrones más convencionales: se dan polifonías horizontales o micropolifonías donde se busca explorar la riqueza tímbrica dialógicamente. Existe un contrapunto donde los compositores crean juegos tímbricos, contrastes motívicos y choques armónicos.

La forma en que se trata el parámetro de la dinámica en los años setenta lo convierte en una técnica extendida más. Aparece dentro del repertorio cuando convierte en elementos motívicos que dan unidad a la pieza ciertos usos inusuales de los reguladores que se repiten a lo largo de la obra. Así, las dinámicas adquieren un papel relevante dentro de la composición. Otras veces, este parámetro une los diferentes bloques de las composiciones, actuando como un principio contrastante que articula su sucesión. Se da un uso variado de la dinámica entre las obras de una misma década, al ponerse al servicio de las técnicas extendidas y de la forma estructural de la pieza. En los años noventa, el uso de la dinámica vuelve a su tratamiento más convencional, poniéndose al servicio de los motivos melódicos y a la creación de diálogos. Aparecen dinámicas equilibradas, sin grandes contrastes, y aunque algunas piezas resalten por tener un carácter un poco más enérgico (dinámicamente), este punto no constituye un elemento de gran relevancia en las obras de esta década.

Se aprecia una evolución progresiva de la articulación discursiva, ya que en los años setenta se ve cómo al principio son los motivos melódicos, rítmicos y dinámicos los que dan unidad y forma a la composición. Más adelante se comprueba una clara evolución, donde todo esto se pierde para convertirse en una yuxtaposición de diferentes bloques sonoros, creados por las propias técnicas extendidas. Estos bloques se van sucediendo unos a otros conforme a diferentes principios contrastantes. En el repertorio de los años noventa la articulación de las obras se construye a partir de bloques temáticos individuales que se entrelazan en forma de diálogo con las demás voces. La

forma ya no está marcada por las técnicas extendidas, sino que éstas están al servicio de los motivos melódico-rítmicos que constituyen los bloques y sirven como nexo de unión.

En el repertorio contemporáneo español para clarinete de los años setenta se ve un gran interés por el uso de las nuevas técnicas que estaban surgiendo. Esta época está dedicada a la exploración de las posibilidades del instrumento y, de una forma tímida, evidencia cómo se introducen estas ampliaciones técnicas hasta que son éstas las que dominan y protagonizan la obra. La melodía, el pulso, el ritmo, todos los elementos convencionales se van perdiendo en favor de estas nuevas técnicas extendidas que ocupan por completo las composiciones a través de sus nuevas grafías. Se busca introducir las posibilidades polifónicas del clarinete y explorarlas al máximo ayudándose de las dinámicas, los diferentes registros, combinaciones de posiciones a partir de la digitación del clarinete “tradicional”, modificando la presión de la embocadura, jugando con la columna de aire, etc... Nuevas grafías para nuevas técnicas: ruido sólo de llaves, clarinete acoplado al piano, diferentes tipos de armónicos y de sonidos resultantes, todas ellas se apoderan de las composiciones haciendo desaparecer un lenguaje tradicional melódico y rítmico. La importancia de las técnicas extendidas llega a ser tan grande durante esta época que todo se mueve alrededor de ellas; las obras se convierten en una exposición de las diferentes posibilidades del instrumento y éstas se van sucediendo unas a otras: crean la obra y le otorgan forma; son el todo. Al llegar al repertorio contemporáneo español para clarinete de los años noventa, las técnicas extendidas pierden su protagonismo, convirtiéndose en elementos de transición formal dentro de las obras.

Las piezas seleccionadas en la década de los setenta están destinadas exclusivamente al clarinete y queda claro que es un repertorio que explota las posibilidades del instrumento llevándolo al límite. Aunque las obras de la década de los noventa no estén dedicadas exclusivamente al clarinete, sí muestran el uso que se hizo entonces de las técnicas extendidas y sirven para evidenciar una comparación entre los repertorios y tratamientos técnicos de ambas épocas.

Al comparar todos los parámetros y las diferentes obras, está claro que hay un cambio en los años setenta, cuando las nuevas técnicas extendidas van apareciendo en las obras y adquiriendo cierta importancia. El protagonismo de estas nuevas

posibilidades y recursos se adueñan de las obras convirtiéndose en el principal motivo entorno al que gira toda la composición. En los años setenta las posibilidades técnicas y las innovaciones se llevan hasta los límites más insospechados, a fin de mostrar todas las posibilidades del instrumento. Al comparar este repertorio con el de los años noventa, encontramos una clara vuelta a la “tradición”.

Considero que tras la investigación, partiendo de la historia, la evolución y la morfología del instrumento, he proporcionado las pautas para comprender un repertorio poco escuchado e interpretado, donde se utilizan una serie de técnicas extendidas. Mediante un análisis de su aparición en las diferentes obras elegidas, he demostrado que existe una actualización dentro del repertorio contemporáneo español para clarinete de la década de los setenta y que, durante esta época, se ponen en práctica nuevas técnicas extendidas, que se usan de forma diferente dos décadas después: pasan del protagonismo absoluto de los años setenta a ser un elemento más de la composición en los años noventa.

Gracias a la investigación he conocido un repertorio que durante mis estudios como clarinetista no había trabajado. Me he dado cuenta de que, para dominar las técnicas extendidas utilizadas en la música española del siglo XX, hay que tener una concepción del instrumento diferente a la utilizada en la interpretación de la música clásica. Creo que centrarse exclusivamente en un repertorio clásico limita al instrumentista a la hora de abordar obras de cronología posterior. Esto se debe a que la embocadura, columna de aire y colocación que se trabajan para interpretar música de periodos anteriores al estudiado en este trabajo difieren de las necesarias para la ejecución de las técnicas extendidas.

Dado que me parece un tema relevante y poco explotado, creo que en el futuro será necesario realizar un análisis comparativo más amplio en cuanto a número de obras, para poder dar profundidad a las conclusiones de este trabajo. Por otro lado, sería interesante estudiar la década de los ochenta, para conocer el proceso evolutivo entre los dos usos diferenciados de las técnicas extendidas que he observado. Por último, considero que, desde el punto de vista práctico, merece la pena estudiar la compatibilidad de las técnicas de ejecución clásica y contemporánea por parte de un mismo intérprete, para establecer las diferencias entre ambas, así como su interrelación.

FUENTES

Partituras

- CASABLANCAS, Benet (1994). *Epigramas, per a sis instrumentistas*. Madrid: EMEC.
- DARIAS, Javier (1991). *Sanday Suite, para conjunto instrumental*. Madrid: EMEC.
- GUINJOAN, Joan (1974). *Tres piezas para clarinete solo*. Madrid: EMEC.
- MARCO ARAGÓN, Tomás (1977). *Hoquetus, para 1, 2 ó 3 clarinetes, en vivo o grabados*. Madrid: EMEC.
- RUEDA, Jesús (1986). *Yam*. Madrid: Fundación Juan March.
- VILLA ROJO, Jesús (1977). *Música para obtener equis resultados, para clarinete incorporado al piano*. Madrid: EMEC.

Bibliografía

- CURESES, Marta (2002). “Jesús Villa Rojo”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores, vol. 10, pp. 901-908.
- CURESES, Marta (2007). *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias*. Madrid: ICCMU.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Rosa M^a (2002). “Joan Guinjoan Guispert”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores, vol. 6, pp. 67-71.
- GARCÉS, Adolfo (1991). *Primer libro del clarinetista (técnica, práctica y estética)*. Madrid: Mundimúsica.
- GARCÍA DEL BUSTO, Jose Luis (2002). “Tomás Marco Aragón”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores, vol.7, pp. 146-155.
- GONZÁLEZ LAPUENTE, Luis, ed. (2012). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 7. La música en España en el siglo XX*, Juan Ángel Vela del Campo (dir.). Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- GUIDO, Walter (2002). “Benet Casablanca i Domingo”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores, vol. 3, pp. 273-276.
- HEATON, Roger (1995). “The contemporary clarinet”. En: *The Cambridge Companion to the Clarinet*. C. Lawson (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 163-183.
- HOEPRICH, Eric (2008). *The Clarinet*. New Haven: Yale University Press.
- LAWSON, Colin (1995). *The Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge: Cambridge University Press.

- MARCO, Tomás (1989). *Historia de la música española. Tomo 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza.
- MARTÍNEZ VILLAR, Sofía (2013). *El repertorio para flauta a solo del siglo XVIII al siglo XX. Historia, análisis y proyección*. Tesis doctoral inédita, Universitat Autònoma de Barcelona.
- ORDIZ, Noelia (2008). *Jesús Villa Rojo: la lógica del discurso*. Madrid: ICCMU.
- PAGE, Janet K., K. A. GOURLAY, Roger BLENCH, Nicholas SCHAKLETON (2001). "Clarinet". En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.). Oxford: Oxford University Press, vol. 5, pp. 895-910.
- PAY, Antony (1995). "The mechanics of playing the clarinet". En: *The Cambridge Companion to the Clarinet*. C. Lawson (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 107-122.
- RUVIRA, Josep (2002). "Francisco Javier Darías Payá". En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores, vol. 4, pp. 403-405.
- VALLS, Manuel (1998). "Juan Guinjoán". En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.). Oxford: Oxford University Press, vol. 7, p. 823.
- VILLA ROJO, Jesús (1984). *El clarinete y sus posibilidades. Estudios de nuevos procedimientos*. Madrid: Alpuerto.