

La escuela alemana de clarinete

German Clarinet School

por

María Pilar Picó Martínez

Departamento de Expresión Plástica, Musical y Dinámica (Área de Música),
Facultad de Educación, Universidad de Murcia, España
mariapilar.pico@um.es

José Francisco Ortega Castejón

Departamento de Expresión Plástica, Musical y Dinámica (Área de Música),
Facultad de Educación, Universidad de Murcia, España
jfortega@um.es

La belleza que percibimos en la música está mediatizada por la praxis interpretativa, respondiendo esta a gustos y preferencias culturales. Partiendo de esta premisa, proponemos un acercamiento a una de las escuelas interpretativas más importantes de clarinete, la escuela alemana, que haremos bajo una triple vertiente: de una parte, indagaremos en su origen y evolución, poniendo de relieve los nombres de algunos de sus más insignes representantes; de otra, conoceremos las peculiaridades constructivas del clarinete alemán, determinantes en el característico sonido germánico; finalmente, nos detendremos en algunos de los rasgos interpretativos que la caracterizan.

Palabras clave: Clarinete, escuela alemana, interpretación musical, organología del clarinete.

The beauty we perceive in music is deeply influenced by interpretative praxis, being this an answer to cultural tastes and preferences. On this basis, we propose an approach to one of the most important clarinet schools, the German School. We will do so in three different parts: we will firstly get an insight into its origins and evolution, highlighting the names of its most distinguished representatives; then, we will get to know the constructive special features of the German clarinet, decisive in the characteristic German sound; and finally, we shall examine some of the interpretative traits which characterize this school.

Keywords: Clarinet, German school, music performance, clarinet's organology.

1. INTRODUCCIÓN

Por nuestra estrecha vinculación con el clarinete, primero como intérprete y, más recientemente, desde una perspectiva investigadora, desde siempre hemos prestado especial atención a las peculiaridades estilísticas y de sonido de las grabaciones discográficas de una misma obra, tratando de encontrar en ellas una justificación a nuestra preferencia por determinadas versiones.

Esta multiplicidad responde a varias razones. Sin olvidar el gusto personal de cada artista, está presente la cuestión organológica, es decir, la calidad tímbrica del instrumento

escogido. Sin embargo, hay también otras razones, más sutiles, ligadas al concepto interpretativo de escuela.

“Escuela” –del latín *schola*, que a su vez deriva del griego σχολή– significa etimológicamente “ocio” o “tiempo libre”, a menudo consagrado al estudio. Con el tiempo pasará a utilizarse preferentemente para designar el lugar o establecimiento donde se enseña y, desde ahí, a aludir además al colectivo de alumnos y profesores que comparten una misma enseñanza. La RAE apunta que el término se emplea asimismo para referirse al “conjunto de rasgos comunes y distintivos que caracterizan las obras de un grupo, de una época o de una región”. En el caso de la interpretación musical, dichos rasgos tienen que ver principalmente con el tipo de sonido, pero también con el uso del fraseo, el tempo o la dinámica, elementos cuya combinación permite, como señala Birsak, la posibilidad de hablar de escuelas como modelos o referentes.

Aunque el mundo de la música y la interpretación musical está cada vez más internacionalizado, tradicionalmente las diferencias de sonido y estilo entre instrumentistas permitían identificar bien su lugar de procedencia o la escuela a la que pertenecían. Esta es una circunstancia de particular trascendencia en el caso del clarinete, la que George E. Waln resumía en esta frase: “there is a distinct difference in the types of tone produced by clarinetists in different countries”.

Hace algunas décadas, el clarinetista americano David Etheridge –tomando como referencia el *Concierto para clarinete* de Mozart– realizó un minucioso análisis comparativo de un buen número de versiones de destacados clarinetistas, poniendo así de relieve la amplia diversidad disponible a nivel interpretativo.

Por comenzar con un ejemplo, el *Quinteto para clarinete y cuerda en Si bemol mayor*, op. 34, de Carl Maria von Weber interpretado por Karl Leister, solista durante muchos años de la Filarmonía de Berlín, presenta un sonido de color oscuro y profundo. Este sonido difiere notablemente de la versión de otro renombrado artista, el francés Guy Dangain, de sonido mucho más brillante e incisivo. Enfoques y planteamientos contrastantes que lógicamente animan al debate, no solo entre público y aficionados a la música clásica, sino también entre investigadores.

El propósito principal de este trabajo es acercarnos a una de las escuelas más emblemáticas dentro de la historia del clarinete, la escuela alemana. Por su enorme tradición, por su excepcional aportación a nivel interpretativo y musical y, fundamentalmente, por los magníficos clarinetistas que de ella han surgido, esta escuela ha sido y sigue siendo uno de los referentes imprescindibles de este instrumento en el mundo de la música occidental, constituyendo todavía hoy un foco de atracción para clarinetistas en formación de cualquier lugar del mundo.

Nuestro acercamiento tendrá una triple vertiente. Por una parte, esbozaremos un breve panorama histórico del nacimiento y devenir de esta escuela, recordando los nombres de algunos de sus más renombrados intérpretes. Por otra, hablaremos de las singularidades constructivas del clarinete alemán, responsables en cierta medida del peculiar sonido que exhiben sus intérpretes. Finalmente, haremos asimismo mención a ciertos rasgos estilísticos, tradicionalmente asociados a los artistas pertenecientes a esta escuela.

La bibliografía existente respecto del tema no es muy amplia. En ella destacan los nombres de tres autores: Pamela Weston, Richard Gilbert y Jo Rees-Davies. Los tres han centrado sus esfuerzos en el estudio de los grandes intérpretes del clarinete a lo largo de la historia, proporcionando valiosa información al respecto.

La historiadora y clarinetista británica Pamela Weston ha realizado un trabajo biográfico sumamente exhaustivo, el que comienza con los primeros virtuosos del instrumento como Joseph Beer y Franz Tausch –considerados ambos, respectivamente, fundadores de la escuela francesa y alemana del clarinete– y llega hasta los más destacados intérpretes

de hoy. Por su parte, Richard Gilbert incluye en sus ensayos interesantísimas noticias y comentarios de las grabaciones históricas de algunos de los más señalados intérpretes de este instrumento. Finalmente, Jo Rees-Davies se ha preocupado de recopilar y traducir al inglés las informaciones relativas al clarinete y sus intérpretes recogidas por el crítico y musicógrafo belga François Joseph Fétis en su monumental obra, editada entre 1837 y 1844, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*.

Existen otras referencias bibliográficas relevantes, si bien en ninguna de ellas se lleva a cabo un análisis en profundidad de la escuela alemana, pues se limitan a mencionar de pasada las características generales de las diferentes escuelas del clarinete o bien a recordar tan solo los nombres de algunos de sus más destacados representantes.

Otro tanto puede decirse de la bibliografía en castellano pertinente al clarinete, en la que destacan estudios como el de Juan Vercher Grau y, principalmente, el de Vicente Pastor García, el que lleva a cabo un excelente estudio de nuestro instrumento.

En todas las referencias citadas se abordan cuestiones interesantísimas relativas a aspectos técnicos, acústicos, didácticos e interpretativos del clarinete pero, aunque se concede algún espacio a cuestiones de tipo histórico, solo se incorporan vagas referencias a las diferentes escuelas de este instrumento. De ahí que la línea de estudio que proponemos en este trabajo sea en cierto modo novedosa en el campo de investigación del clarinete, contribuyendo de esta forma a un mejor conocimiento de este instrumento y de su técnica interpretativa.

2. LA ESCUELA ALEMANA DE CLARINETE: BREVE PERSPECTIVA HISTÓRICA

En los inicios del siglo XVIII, entre 1700 y 1710, es cuando surge el clarinete propiamente dicho, y lo hace de la mano de Johann Christian Denner (1655-1707), artesano y constructor de flautas de pico. La atención que Denner prestó al antiguo *chalumeau* francés –un rudimentario instrumento propio de pastores, hecho de caña, con siete agujeros y una extensión de apenas una octava– con la idea de mejorarlo, lo llevaron a transformar notablemente este instrumento, creando en la práctica uno nuevo.

Efectivamente, las innovaciones de Denner dieron como resultado un instrumento mucho más evolucionado, con ocho orificios –siete en la parte de arriba y uno en la de abajo–, dos llaves, una lengüeta en la parte alta que se ajustaba a una boquilla de dimensiones más reducidas, un pabellón en su parte final que permitía mayor resonancia en la emisión sonora, y una extensión de aproximadamente tres octavas (desde el fa_2 hasta el re_5). La serie de sonidos fundamentales que producía este instrumento fue denominada por Denner “registro de chalumeau”, en cambio a su serie de duodécimas la llamó “registro de clarín”, de donde, a la postre, el nuevo instrumento tomó su nombre. Las mejoras introducidas por Denner posibilitaron su evolución técnica, abriendo el camino a posteriores transformaciones que se produjeron a lo largo de los siglos XVIII y XIX. Entre ellas se destacan tanto el incremento del número de llaves como el perfeccionamiento técnico y sonoro del instrumento.

Especialmente significativa fue la modificación que Denner introdujo en la boquilla del antiguo *chalumeau*, sustituyendo el canal y bisel propio de este rústico instrumento por una embocadura que permitía adosarle un fragmento de caña rebajado. Esto propició que el intérprete pudiera ejercer un control directo sobre la lengüeta con tan solo una ligera presión de labios, mejorando de este modo el sonido del instrumento, el que adquirió mayor calidad, potencia y riqueza armónica.

Durante la primera mitad del siglo XVIII, algunos compositores alemanes del barroco tardío comenzaron a mostrar curiosidad por el clarinete, animándose a experimentar con

su atractivo sonido. A mediados de esta centuria, aparecen las primeras piezas concertantes para este instrumento, aunque no será sino hasta la segunda mitad del siglo –coincidiendo con el período que denominamos clasicismo vienés– cuando el clarinete reciba el impulso decisivo que favorecerá su despegue como instrumento solista. A partir de entonces se podrá hablar del nacimiento de la primera escuela clarinetística, dedicada íntegramente al estudio y práctica de este instrumento. Fue en este período cuando se popularizó su uso en las bandas militares de todos los países centroeuropeos. Fue también cuando se incorporó como instrumento individualizado a la orquesta clásica, lo que propició a su vez la aparición de los primeros virtuosos del clarinete.

Los primeros intérpretes de clarinete fueron músicos multinstrumentistas; es decir, con frecuencia se trataba de oboístas o flautistas que compaginaban la interpretación de su instrumento habitual con la del recientemente creado clarinete, empleando este cuando así lo estipulaba la partitura. Un claro ejemplo lo tenemos en el clarinetista, oboísta y flautista Johann Reusch, el que trabajó en la corte de Durlach y para quien Johann Melchior Molter (1696-1765), maestro de capilla de dicha corte, escribió entre 1747 y 1750 sus seis *Conciertos BWV6* para clarinete en re.

Un hecho que contribuyó de manera decisiva a la puesta en marcha de la escuela alemana de clarinete fue la famosa orquesta de Mannheim (Alemania), la que desde 1759 incorporó este instrumento a sus atriles. Otro factor también a tener en cuenta es la labor que llevaron a cabo Johann y Carl Stamitz, dos compositores vinculados con esa orquesta que mostraron un claro interés por el clarinete como instrumento solista. De ahí que la escuela alemana sea considerada pionera, y que algunos de los primeros clarinetistas relevantes de la historia pertenecieran precisamente a la “escuela de Mannheim”. Michael Quallenberg y Johannes Hampel fueron los primeros clarinetistas que tuvo esta orquesta, sucediéndoles en 1770 Jacob Tausch y Franz Wilhelm Tausch. Es muy posible que fueran estos últimos, padre e hijo respectivamente, quienes impresionaron vivamente a Mozart en su visita a Mannheim en 1777, al punto que escribió en una carta a su padre una famosa y repetida frase: “¡Ah, si pudiéramos tener tan solo algunos clarinetes!”.

Franz Wilhelm Tausch (1762-1817), extraordinario instrumentista y también compositor, es considerado el fundador de la escuela alemana de clarinete. Según Weston, a él se deben “la belleza y los matices de tono” que se convirtieron en la característica interpretativa esencial de esta escuela. Varias son las razones que avalan esta hipótesis. Por un lado, las peculiaridades que distinguen a esta escuela no estarían presentes desde un principio, sino que se asentarían paulatinamente con el paso del tiempo: el advenimiento de nuevas generaciones de intérpretes contribuiría a definir y consolidar el estilo. Por otra parte, como ha quedado reflejado en algunas crónicas que nos han llegado de sus actuaciones, Franz Wilhelm Tausch fue un extraordinario virtuoso. Poseía una soberbia técnica, un sonido dulce y una proyección tan agradable que fascinaba a la audiencia. El compositor y musicógrafo alemán Ernst Ludwig Gerber hablaba en 1793 de la “versatilidad en la gradación del tono”. Y en la nota necrológica que con motivo de su muerte publicó el famoso diario alemán *Allgemeine Musikalische Zeitung* el 19 de marzo de 1817, se describía su “tono seductor, amable” así como su “buen gusto en la ejecución”.

A estas dotes, las que constituyen la base del ideal sonoro e interpretativo de la escuela alemana, hay que añadir que F. W. Tausch desarrolló también una gran labor pedagógica, transmitiendo su concepción estilística a numerosos clarinetistas de la siguiente generación. En 1805 fundó junto con otros virtuosos de la época el famoso *Conservatorium der Blasinstrumente* (Conservatorio de Instrumentos de Viento) en Berlín, donde formó a brillantes clarinetistas como Heinrich Joseph Baermann, Simon Hermstedt, Bernhard Henrik Crusell, Friedrich Wilhelm Tausch, hijo suyo, y también a otros no tan conocidos como Friedrich August Bliesener, Pfeilsticker o Georg Reinhardt.

Aunque Mannheim fue la ciudad pionera donde empezaron a fraguarse los inicios de esta escuela, hay que tener también en cuenta otros núcleos no menos importantes como Viena, Sondershausen, Berlín o Munich. En la capital austriaca se destacó el famoso Anton Stadler (1753-1812), un clarinetista a quien Mozart, íntimo amigo suyo, dedicó muchas de sus grandes obras como el *Concierto para clarinete y orquesta en la mayor*, K. 622 (1791) o el *Quinteto para clarinete y cuerda en la mayor*, K. 581 (1789). En Sondershausen tenemos al ilustre clarinetista Johann Simon Hermstedt (1778-1846), uno de los grandes maestros y destinatario de los brillantes y difícilísimos conciertos de Louis Spohr. Y en Berlín se radicó el hijo de Franz Tausch, Friedrich Wilhelm Tausch (1790-1849), afamado intérprete y clarinetista de la orquesta de la corte, destinatario de importantes obras del repertorio como el *Concertino para clarinete y orquesta en mi bemol mayor*, op. 41, de Peter Josef von Lindpaintner, además de profesor, a la muerte de su padre, en el Conservatorio de Instrumentos de Viento en dicha ciudad.

Munich contó igualmente con otros destacados herederos de esta saga, como el mítico Heinrich Joseph Baermann o su hijo Carl Baermann, dos de las figuras más emblemáticas de la escuela alemana. H. J. Baermann (1784-1847) se convirtió en uno de sus grandes estandartes, siendo uno de los más grandes virtuosos de principios del siglo XIX. Su destreza y habilidad eran tales que numerosos compositores se sintieron inspirados por él, dedicándole varias obras. Así lo hicieron Peter von Winter (1754-1825), Giacomo Meyerbeer (1791-1864), Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847), Peter Joseph von Lindpaintner (1791-1856), Franz Danzi (1763-1826) o, el más conocido de todos ellos por sus aportes al instrumento, Carl Maria von Weber (1786-1826). Este último, autor de tantas y tan hermosas obras para clarinete, destacaba la “calidad uniforme” de su sonido, así como su “buen gusto celestial”. También Mendelssohn, en una carta dirigida al pianista Kohlreif, aseguraba que Baermann era uno de los mejores músicos que había conocido nunca. Baermann, compositor él mismo de algunas referencias del repertorio clarinetístico, conmovía al público por su asombrosa musicalidad, por la calidad de su sonido y por su virtuosismo sin igual. Weston atribuye estas cualidades a su formación junto con Franz Tausch y Joseph Beer. Este último clarinetista incorporó una quinta llave al instrumento y, además de ser autor de importantes piezas del repertorio, fue el padre fundador de la escuela francesa, como ya se ha mencionado.

En cuanto a C. Baermann (1810-1885), fue otro de los intérpretes más prestigiosos de la escuela alemana y determinante en la transmisión de su tradición sonora. Clarinetista de excepcional técnica y sonoridad, compuso numerosas obras para el instrumento. Fue también autor de un valiosísimo método de enseñanza, *Vollständige Clarinett-Schule von dem ersten Anfang bis zur höchsten Ausbildung des Virtuosen* (1861), en el que dejó constancia de sus teorías pedagógicas, su ideal sonoro y su concepto de la interpretación. El sonido que buscaba y al que trataba de conducir a sus discípulos en la Real Escuela de Música de Munich –donde impartió enseñanzas desde 1864 hasta su jubilación– era un sonido puro y hermoso, capaz de mantener estas cualidades en todos los registros del instrumento y en todas las dinámicas. Así lo expone en su método:

Was ist aber ein schöner Ton? Schön ist der Ton; wenn er einen vollen vibrierenden metallartigen hellen Klang hat, und in allen Nuanzen und Lagen denselben Charakter behält; bei grösster Kraft seine Schönheit nicht verliert und keinen schneidenden Eindruck hinterlässt, dann so ausdrucks- und bildungsfähig ist, dass derselbe in den zartesten Stellen sich leicht und bindend bei allen Tönen behandelnd lässt, mit einem Wort einer vorzüglich schönen vollen Sopran-Stimme ähnlich ist. Ist diese Lage schön (welche auch auf der Clarinette die schönste ist), so sind die unteren Töne von selbst gut, und dann ist man auf der rechten Spur. Doch wenn der Ton auch alle

diese Eigenschaften besitzt und es fehlt ihm sein eigentliches Leben, das ‘Göttliche’ welches der Mensch als die Garantie seiner Bestimmung in sich trägt, ‘die Seele’, so ist alles Bemühen und Streben wirkungslos, da diese gefrorene Musik das Feuer des Prometheus nicht erreicht.

Guiado por esta concepción de sonido y con la ayuda del constructor de instrumentos Georg Ottensteiner, Baermann ideó en 1860 un nuevo modelo de clarinete que facilitara su consecución. Este instrumento, conocido como clarinete de sistema Baermann-Ottensteiner, consistía en un modelo de 18 llaves, el que rápidamente se extendió por toda Alemania, convirtiéndose en el antecedente más inmediato del actual clarinete alemán.

Precisamente otro de los grandes nombres de la escuela alemana, Richard Mühlfeld (1856-1907) –para quien Johannes Brahms compuso obras como el *Trio para clarinete, violonchelo y piano en la menor*, op. 114, el *Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas en si menor*, op. 115, y las dos *Sonatas para clarinete y piano*, op. 120– se hizo con uno de los nuevos modelos diseñados por Baermann-Ottensteiner. Diferentes testimonios hablan del estilo personal de Mühlfeld, el que propició al artista enormes éxitos encandilando a público y compositores. Tal era su técnica y capacidad que Brahms, tras escucharlo en Meiningen, recuperó la ilusión por componer de nuevo, llegando a afirmar en una carta dirigida a Clara Schumann que se trataba del mejor clarinetista que nunca había conocido. Brymer sostiene que la particularidad de su estilo residía en la utilización del *vibrato*, en la calidez de su sonido y en su forma de tocar ardiente y apasionada. Parece bastante posible que esta singular manera de interpretar, así como su concepción de sonido, fuese el resultado de su anterior formación como violinista. Fuera como fuese, lo cierto es que su estilo trascendía la línea más ortodoxa de la escuela alemana por la incorporación de la técnica del *vibrato*, alejándose de ese tipo de sonido más puro y nítido defendido por Baermann. En cualquier caso, esto no ha sido óbice para que se le haya reconocido como uno de los más renombrados clarinetistas alemanes de la historia, un modelo que sirvió de ejemplo a intérpretes como Carl Skjerne o Philipp Dreisbach.

El siglo XIX fue, en definitiva, un período de esplendor para la escuela alemana de clarinete. En parte, por todas las grandes figuras que acabamos de nombrar, pero también, por las importantes modificaciones que experimentó el instrumento a lo largo de esos años, hasta el punto de suponer para él un nuevo renacer a nivel técnico y sonoro.

Ya en el siglo XX, uno de los intérpretes a tener en cuenta es Philipp Dreisbach (1891-1980), gran clarinetista de la orquesta de Stuttgart, al que muchos bautizaron como el “nuevo Mühlfeld” por su extraordinaria capacidad artística. La belleza de su sonido y la expresión que lograba en sus interpretaciones resultaban tan atractivas que le hicieron merecedor de las mejores críticas. Profesor en la *Hochschule für Musik* de Stuttgart, donde formó a intérpretes de la talla de Rudolf Gall u Otto Hermann, fue también el destinatario de importantes obras para clarinete, como el *Cuarteto para clarinete, violín, violonchelo y piano en fa mayor* o la *Sonata para clarinete y piano en si bemol mayor* del compositor alemán Paul Hindemith.

Otro brillante referente de esta escuela, discípulo de Anton Walch en la Academia de Munich, fue Heinrich Geuser (1910-1996), un soberbio clarinetista de exitosa carrera profesional, componente de la *Staatskapelle* de Berlín y de la Orquesta de la Radio de esta misma ciudad, y que también desarrolló una gran labor pedagógica en la *Hochschule für Musik* de Berlín desde 1948 a 1977. Como atestiguan muchas de sus grabaciones, Geuser fue un músico dotado de una excelente técnica, con un sonido redondo, pastoso, oscuro, que mantenía su plenitud incluso en momentos de máxima tensión musical.

Pero probablemente el nombre más importante de la escuela alemana en el siglo XX haya sido Karl Leister (n. 1937), uno de los intérpretes más venerados y reconocidos en

todo el mundo, solista en numerosos conciertos y grabaciones, y clarinete principal de la Orquesta Filarmónica de Berlín durante más de 34 años. Formado a nivel interpretativo con su padre y con Heinrich Geuser, su estilo es una suerte de combinación de aquellos de ambos maestros, aunque dotado a la vez de un toque personal inconfundible. Su sonido –consistente, redondo y flexible, como lo describe Kozinn en su análisis de la grabación que Leister realizó para la Deutsche Grammophon del *Quinteto* op. 115 de Brahms– es un auténtico regalo para los oídos.

Cabría sumar otros grandes nombres a la relación de clarinetistas de la escuela alemana, aunque con los citados hasta aquí ya es posible conformar una amplia panorámica que refleja cómo y cuándo surgió esta escuela, cómo ha ido evolucionando a lo largo de los siglos, cuáles son sus rasgos de identidad y, por supuesto, quiénes han sido sus representantes más destacados.

Antes de finalizar este breve recorrido histórico conviene aludir a una cuestión de orden técnico-organológica que, al menos en sus comienzos, marcó claras diferencias entre las escuelas francesa y alemana de clarinete: la colocación de la caña en la boquilla del instrumento.

La tradición austrogermana fue una de las primeras en adoptar la praxis, hoy extendida de modo general, de colocarla abajo, en contacto con el labio inferior, en tanto que los franceses persistieron durante más tiempo con la primitiva ubicación de situarla arriba, en contacto con el superior, costumbre que mantuvieron hasta bien entrado el siglo XIX.

El emplazamiento de la caña propugnado por los alemanes permitía el control y la acción directa del labio inferior, facilitando la labor a sus intérpretes que exhibían una clara superioridad técnica en comparación con los franceses. Christian Friedrich Michaelis (1770-1834), crítico y profesor de filosofía y estética, escribió bajo el seudónimo “M” un artículo para el *Allgemeine Musikalische Zeitung* titulado “Ueber die Klarinette”. Tras rechazar la posición en la que los franceses colocan la caña, concluye: “Allein wie ist es möglich, einen sanften und zarten Ton zu bilden, wenn man das vibrierende Blatt mit den Zähnen berührt?”.

El propio Frédéric Berr (1794-1838), uno de los grandes referentes de la escuela francesa, achacaba a esta circunstancia la mencionada superioridad de los clarinetistas germanos: “Les clarinetistes allemands eurent longtemps la supériorité sur les autres et cela vint en partie de leur manière de jouer l’anche en dessous”.

El profesor, compositor y musicólogo belga François Joseph Fétis (1784-1871) también se hizo eco de la situación de prevalencia que por aquella época gozaban los clarinetistas alemanes: “les clarinetistes allemands ont une supériorité incontestable sur les français”. Para Fétis, la causa de este hecho se cifra tanto en la posición de la caña como en la flexibilidad de la misma:

Notre infériorité en ce genre [la clarinette], à l’égard de l’Allemagne, tient au système vicieux que nos clarinetistes ont adopté tant par la position de l’anche dans la bouche, que pour la force de ses anches. En Allemagne, où la clarinette est cultivée avec beaucoup de succès, le bec de l’instrument est placé dans la bouche de l’exécutant, de manière que l’anche est pressée par la lèvre inférieure; en France, c’est le contraire, et l’anche est placée en dessus. Les avantages de la manière allemande sont évidens; car la lèvre inférieure a bien plus de moelleux et de velouté que la supérieure, et la langue n’étant point obligée de remonter, comme dans la manière française, agit bien plus librement. A l’égard de l’anche, les artistes allemands, qui visent à une grande douceur de son, et qui ont remarqué que les instruments à vent jouent toujours trop fort, leur donnent peu d’épaisseur, afin qu’elles soient plus flexibles.

El tiempo terminó por dar la razón a los alemanes y, convencidos de las enormes ventajas de colocar la caña abajo, fue finalmente la posición adoptada por todos los clarinetistas del mundo la que prevalece hasta nuestros días.

3. CARACTERÍSTICAS ORGANOLÓGICAS DEL CLARINETE ALEMÁN

En el estudio de la escuela alemana de clarinete no se puede obviar el factor organológico pues influye en gran medida en la concepción de su estilo interpretativo. Las peculiaridades constructivas del clarinete alemán, junto con el tipo de boquilla, de caña y de abrazadera que emplea, determinan su calidad sonora: cualquier variación material, por mínima que sea, afecta directamente al timbre sonoro de un instrumento. En esta sección, por tanto, describiremos las peculiaridades organológicas del clarinete alemán, tratando de relacionarlas con el concepto sonoro de la escuela germana.

El actual clarinete alemán constituye el último eslabón de una larga cadena evolutiva. Partiendo de las ideas originarias del antiguo sistema Müller, se incorporaron al instrumento la innovación de las llaves-anillos de Adolphe Sax, el mecanismo del do# del sistema de Eugène Albert, así como ciertas aportaciones del clarinete de Carl Baermann. A todo ello hay que sumar las mejoras introducidas por Oskar Oehler (1858-1936) a comienzos del siglo XX, que se plasmaron en el clarinete que lleva su nombre. Aunque desde entonces el clarinete de Oehler ha sufrido ligeras modificaciones con el fin de lograr un modelo más perfeccionado, la base del sistema apenas ha variado, por lo que los actuales clarinetes de “sistema alemán” no son sino una evolución del diseñado por Oehler.

Una de las principales características del clarinete alemán es su mecanismo de digitación, mucho más complejo y perfeccionado que el del clarinete francés o clarinete Boehm. El clarinete alemán consta de 22 llaves, 6 anillos y 4 rodillos corredizos, algo que, desde el punto de vista de la digitación, podría suponer *a priori* una mayor dificultad para su total dominio (ver Figura 1).

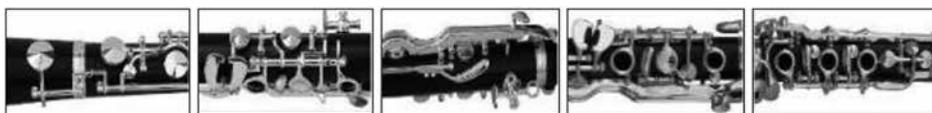


Figura 1. Partes de un clarinete de sistema Oehler, de la marca

Rolf Meinel, *modelo Nr. 14, Preisträgermodell*

(Fuente: Página web de la marca Rolf Meinel,

http://www.meinel-klarinetten.de/klarinetten_modelle.php)

Otro de sus rasgos definitorios es el tubo. En comparación al del clarinete francés, su configuración es más cilíndrica en su conjunto, con un taladro amplio –de 15 mm aproximadamente– y unos agujeros tonales más pequeños. Estos aspectos inciden en que su sonido tenga un timbre cálido y sombrío, ya que tiene una frecuencia de corte baja, rondando los 1.500 Hz.

Comentarios como el de R. Strauss, “the French clarinets have a flat, nasal tone, while German ones approximate the singing voice”, o el de Jack Brymer, “the sound of the German clarinet is like a marble statue, beautiful but cool”, ponen de relieve las características tímbricas del clarinete alemán, con una sonoridad más oscura que la de su oponente histórico, el clarinete francés.

Un nuevo elemento diferenciador es la boquilla. En comparación con el clarinete francés, el alemán utiliza un modelo de boquilla de tabla bastante estrecha, alargada y sin apenas curvatura en la punta, con un diseño de paredes más verticales, un hueco de ventana más pequeño, una cámara interna de menor concavidad y curvatura, y un trapecio de tamaño ligeramente mayor, en correspondencia con el diámetro más amplio del instrumento. El diseño actual difiere poco del modelo de boquilla que se empleaba en tiempos de C. Baermann, músico que incluye una ilustración en su método de enseñanza *Vollständige Clarinett-Schule* (1861). En la Figura 2 pueden verse ambas comparadas.

A diferencia de la boquilla del clarinete francés, la empleada en el alemán, al ser bastante cerrada de abertura, requiere una caña de mayor resistencia y dureza. Esta circunstancia incide en que el sonido producido tienda a ser más oscuro y denso, favoreciendo a su vez la emisión de las notas sobreagudas y lográndose una sonoridad más centrada y consistente. Utilizar una lengüeta de mayor espesor provoca que los parciales generados sean más altos, y también que sea más fácil la emisión de los sonidos más agudos. Al mismo tiempo, este tipo de caña, adaptada a una boquilla de ventana más pequeña, estrecha y de paredes más verticales, propicia la generación de un sonido más centrado.

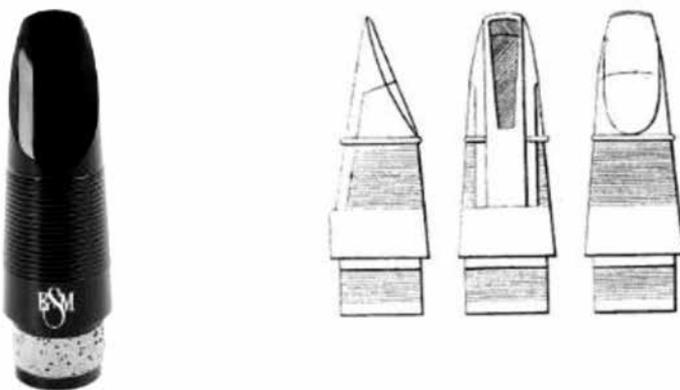


Figura 2. De izquierda a derecha, boquilla empleada por el clarinete alemán (modelo W5A de ESM Ernst Schreiber) e ilustraciones extraídas del método de Carl Baermann (1861)

(Fuente: Página web de Thomann, http://www.thomann.de/gb/esm_ernst_schreiber_w5a_klarinettenmundstueck_mr.htm)

Se desprende, por tanto, que el tipo de caña que utiliza el clarinete alemán presenta unas características singulares, especialmente en lo que a resistencia y corte se refiere. Es una lengüeta más dura, pesada y de tabla ligeramente más corta que la empleada en el modelo francés. Aunque no hay una medida única, ya que pueden producirse ligeras oscilaciones de unos modelos a otros y hay también una amplia variedad de grosores a seleccionar, de manera general la caña alemana presenta un corte de tabla que ronda los 66,00 mm, una longitud de superficie rebajada que se aproxima a los 31,50 mm, una dimensión de talón de calibre superior –de aproximadamente 3,20 mm– y un mayor espesor en la punta, con un índice de grosor cercano a 0,15-0,20 mm. A esto se añade que su forma es más estrecha y trapecoidal, pues en la punta mide aproximadamente 12,00 mm de ancho mientras que en la parte inferior alcanza 10,50 mm. Obviamente su diseño está pensado para adaptarse a las características de la boquilla alemana, en conjunción con la que contribuye a una sonoridad más llena, pura y cálida (ver Figura 3).

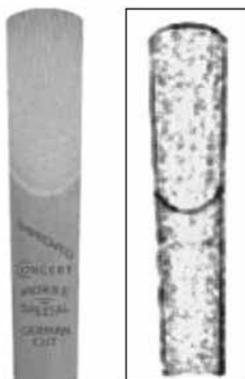


Figura 3. Caña del clarinete alemán (modelo *Pilgerstorfer Morrê*)
 (Fuente: Página web de Thomann, http://www.thomann.de/es/pilgerstorfer_morr_bb_clarinet_20.htm)

Pese a la poca importancia que *a priori* podría concedérsele, el tipo de caña y su mejor o peor ajuste a la boquilla incide en la calidad sonora del clarinete. Así se desprende de la gráfica representada en la Figura 4, donde se establece una comparativa general entre las curvas de impedancia de dos cañas de diferente dureza. La elasticidad y flexibilidad de la lengüeta influye tanto en la resistencia de entrada de la columna de aire como en la frecuencia de resonancia de la caña. Al ser más espesa en su punta, la caña del clarinete alemán cuesta un poco más hacerla vibrar que en el caso de la del clarinete francés. Pero esta circunstancia se contrarresta con la posibilidad de obtener una frecuencia de resonancia un poco más alta, lo que facilita la consecución de las notas del registro sobreagudo. Además, las singularidades de la caña del clarinete alemán guardan una estrecha relación con las características interpretativas de la escuela a la que va unida, pues con ella se logra un tipo de articulación más pastosa, el sostenimiento de amplios *legatos* o la aparente y exitosa facilidad con la que se acometen pasajes de picado-ligado.

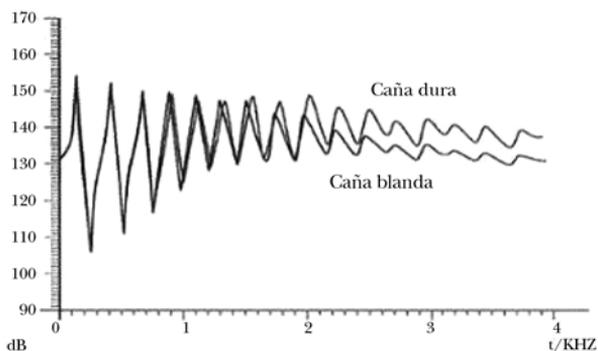


Figura 4. Curvas de impedancia de sonidos fundamentales obtenidos con una caña dura y otra blanda
 (Fuente: Pastor García, 2010: 130).

Otro elemento a tener en cuenta desde el punto de vista organológico es el tipo de abrazadera del clarinete alemán. Aunque a primera vista pueda parecer un dispositivo irrelevante, cuya única función es fijar la lengüeta a la boquilla, en realidad no es así, ya que repercute –dependiendo de su forma y material de construcción– en la calidad del sonido. La escuela alemana emplea con preferencia dos modelos de abrazadera: el tradicional cordón que se envuelve y ata alrededor de la boquilla, y la moderna abrazadera de cuero (ver Figura 5). Tanto el cuero como el cordón son materiales muy elásticos que facilitan una perfecta vibración de la lengüeta sin que haya que ejercer una presión excesiva sobre esta, dando como resultado un sonido suave y cálido.



Figura 5. De izquierda a derecha, dos tipos de abrazadera utilizados por el clarinete alemán (modelo de cuero *BG L7* y modelo de cordón *Kölbl*)

(Fuente: Página web de Thomann, http://www.thomann.de/es/bg_l7.htm y http://www.thomann.de/de/wurlitzer_mouthpiece_bb_clarinet_3wz.htm)

Aunque muchos clarinetistas de la escuela alemana han permanecido fieles a esa artesanal y un tanto obsoleta forma de sujetar la caña a la boquilla mediante un cordón, al parecer este sistema está cayendo paulatinamente en desuso. La mayoría de clarinetistas de las orquestas juveniles prefieren utilizar la abrazadera de cuero y evitar así el laborioso proceso de envolver la caña con un cordón que, además de requerir cierta habilidad y destreza, consume más tiempo que si se utiliza una abrazadera estándar. El uso del cordón es un arte que implica calcular la tensión y la fuerza que se debe aplicar a cada uno de los bucles con los que se enrolla la caña, pues es prácticamente imposible, una vez fijada, realizar ajustes posteriores (ver Figura 6).

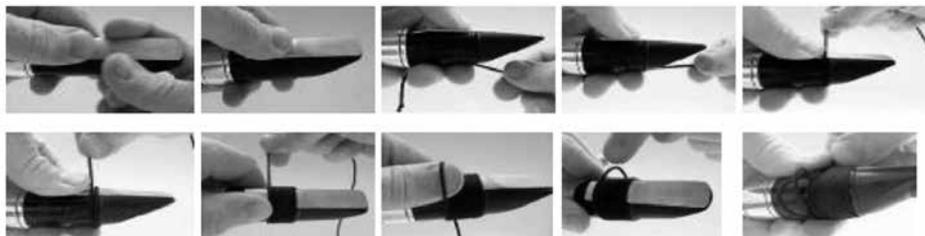


Figura 6. Proceso de fijación de la caña a la boquilla con el cordón (Fuente: Página web de *The-clarinets.net*, <http://the-clarinets.net/english/clarinet-mouthpiece.html>)

Se desprende, pues, que las particularidades constructivas del clarinete alemán han podido ser determinantes en la conformación del sonido asociado a la escuela de este país, influyendo probablemente también en su concepto de la interpretación. Ahora bien, pese

a la repercusión de estas propiedades materiales hay un factor que no podemos obviar y es el intérprete mismo. El papel del clarinetista es crucial a la hora de poder extraer toda la calidad sonora de un instrumento. Sobre la base de su formación, pero también mediatizado por su propio gusto, no solo ha de hacer alarde del dominio técnico del instrumento sino que tendrá también que decidir qué enfoque dar a su interpretación en función de lo que desee transmitir. En definitiva, de él depende en última instancia el resultado sonoro final.

4. LA SONORIDAD Y EL ESTILO INTERPRETATIVO DE LA ESCUELA ALEMANA DE CLARINETE

A pesar del inevitable peso de subjetividad inherente a un tema como el del análisis de la interpretación musical, nuestro propósito es abordarlo de la manera más rigurosa y objetiva posible, tratando de aislar los elementos que, desde el punto de vista auditivo, constituirían la esencia de la escuela alemana. No es fácil describir con palabras los atributos de un determinado tipo de sonoridad, como tampoco lo es hablar de las características que definen un estilo interpretativo. Aun así, no queremos dejar de intentarlo en este apartado. Lo haremos partiendo del minucioso análisis de un escogido corpus de grabaciones, mediante este pretendemos aislar algunos de los rasgos que, desde el punto de vista del sonido y de la interpretación, definen a la escuela alemana de clarinete. Obviamente, nuestras descripciones no eximen del contacto directo con la música, por lo que, para una mejor comprensión de lo que en ellas expresamos, será imprescindible una escucha atenta de los extractos sonoros referenciados en el anexo.

Aunque existe una nutrida oferta en el mercado discográfico, por una lógica cuestión de espacio nos hemos visto obligados a realizar una selección, acotando el número de obras e intérpretes. Integran aquella seis destacados clarinetistas, pertenecientes a diferentes generaciones del siglo XX, que encarnan de manera significativa los ideales de la escuela alemana. En determinadas ocasiones, y con el fin de establecer un referente con el que comparar, echaremos mano a versiones grabadas por artistas franceses.

Pese a lo limitado de la muestra, descubriremos en ella ciertos aspectos interpretativos comunes a los clarinetistas de esta escuela, y obtendremos también una visión en perspectiva de cómo ha ido evolucionando a lo largo de los años. En la tabla 1 se detallan, siguiendo un orden cronológico de las grabaciones, los nombres de los clarinetistas alemanes seleccionados así como las obras interpretadas, referenciando también las casas discográficas para las que realizaron los registros.

4.1. El “sonido alemán”

El primer parámetro en el que nos detendremos –*a priori* el más significativo de la escuela alemana– es su característico sonido. Los clarinetistas pertenecientes a esta escuela poseen en general un sonido agradable, puro y profundo. Podríamos hablar también de un sonido oscuro, compacto, sin asperezas; un sonido pastoso y amplio, alejado del que se asocia a la escuela francesa, en la que prevalece un gusto por un sonido más claro, brillante y penetrante. Para ilustrar lo que decimos recomendamos escuchar las primeras cuatro referencias incluidas en el anexo, correspondientes a fragmentos de grabaciones de Philipp Dreisbach, Jost Michaels, Karl Leister y Sabine Meyer.

La sonoridad que despliega Dreisbach en la interpretación del segundo movimiento del *Concierto para clarinete N° 2 en mi bemol mayor*, op. 57, de Spohr es suave, pastosa y cálida (Anexo, N° 1). Un tipo de sonido que calza perfectamente con el carácter apacible

y melancólico de la composición, sensación que se intensifica además por esa cuidada manera de conducir la melodía. Ciertamente es que la obra interpretada podría influir en la impresión sonora percibida; pero, si se analizan los otros ejemplos que proponemos, podrá corroborarse lo que decimos. Nos referimos a las grabaciones de Jost Michaels del primer movimiento de la *Sonata para clarinete y piano en fa menor*, op. 120 N° 1, de Brahms (Anexo, N° 2); de Karl Leister, del primer movimiento del *Concierto para clarinete y orquesta en la mayor*, K. 622, de Mozart (Anexo, N° 3); y de Sabine Meyer, del tercer movimiento del *Concierto para clarinete y orquesta N° 3 en si bemol mayor* de Johann Stamitz (Anexo, N° 4).

Un enfoque más al detalle del “sonido alemán” nos ha permitido aislar ciertos atributos característicos, como a continuación pondremos de relieve.

TABLA 1. INTERPRETES Y OBRAS ELEGIDAS ORDENADOS
CRONOLÓGICAMENTE SEGÚN EL AÑO DE GRABACIÓN

Año de grabación	Intérprete	Obra
¿?	Philipp Dreisbach (1891-1980)	SPOHR, L. “Adagio (II)” del <i>Concierto para clarinete en si bemol mayor</i> , op. 57. En Soames, Victoria (ed.), <i>The Clarinet: Historical Recordings</i> (Vol. II). Clarinet Classics, CC0010, 1994.
1962	Heinrich Geuser (1910-1996)	WEBER, C. M. “Allegro (I)” del <i>Concierto para clarinete y orquesta N° 1 en fa menor</i> , op. 73. En <i>Mozart: Klarinettenkonzert A-dur KV 622/Weber: Klarinettenkonzert Nr.1 f-moll op. 73</i> (Heinrich Geuser y Radio-Symphonie-Orchester Berlin, dirigida por Ferenc Fricsay). Deutsche Grammophon LPEM 19130.
1963	Jost Michaels (1922-2004)	BRAHMS, J. “Allegro appassionato (I)” de la <i>Sonata para clarinete y piano, en fa menor</i> , op. 120, N° 1. En <i>Johannes Brahms: Kammermusik mit Klarinette, Clarinet Chamber Music</i> (Jost Michaels y Detlef Kraus, piano). Naxos Digital Services/Musicaphon M51522, 2010.
1984	Karl Leister (n. 1937)	SPOHR, L. “Allegro moderato (I)” del <i>Concierto para clarinete y orquesta N° 3 en fa menor</i> , WoO 19. En <i>Louis Spohr: Die Klarinettenkonzerte 2 & 3</i> (Karl Leister y Radio Symphony Orchestra Stuttgart, dirigida por Rafael Frühbeck de Burgos). Orfeo International Music C 088201A, 1996.
1987	Karl Leister (n. 1937)	MOZART, W. A. “Allegro (I)” del <i>Concierto para clarinete y orquesta en la mayor</i> , K. 622. En <i>Mozart: Concertos for Clarinet, Oboe & Bassoon, K.191, 314, 622</i> (Karl Leister y Orquesta Filarmónica de Berlín, dirigida por Herbert von Karajan). EMI Classics, 1993.

Año de grabación	Intérprete	Obra
1990	Karl Leister (n. 1937)	WEBER, C. M. "Rondo Allegro (IV)" del <i>Quinteto para clarinete y cuerda en si bemol mayor</i> , op. 34. Grabación en directo (Karl Leister y Cuarteto de cuerda Berliner Philharmonie BPO): www.youtube.com/watch?v=z1cb6T2w368
1993	Sabine Meyer (n. 1959)	STAMITZ, J. "Poco presto (III)" del <i>Concierto para clarinete y orquesta en si bemol mayor</i> . En <i>Johann & Carl Stamitz: Clarinet Concertos</i> (Sabine Meyer y Orquesta de la Academy of St. Martin in the Fields, dirigida por Iona Brown). EMI Classics CDC 7548422, 2001.
2002	Sabine Meyer (n. 1959)	SCHUMANN, R. "Zart und mit Ausdruck (I)" de <i>Fantasiestücke para clarinete y piano</i> , op. 73. Grabación en directo (Sabine Meyer y A. Lonquich, piano): www.youtube.com/watch?v=k5lbyPWu-iw
2011	Wenzel Fuchs (n. 1963)	DEBUSSY, C. <i>Première Rhapsodie para clarinete y orquesta</i> . Grabación en directo (Wenzel Fuchs y Orquesta Filarmónica de Berlín, dirigida por Simon Rattle): www.youtube.com/watch?v=G9O6CfswqXQ

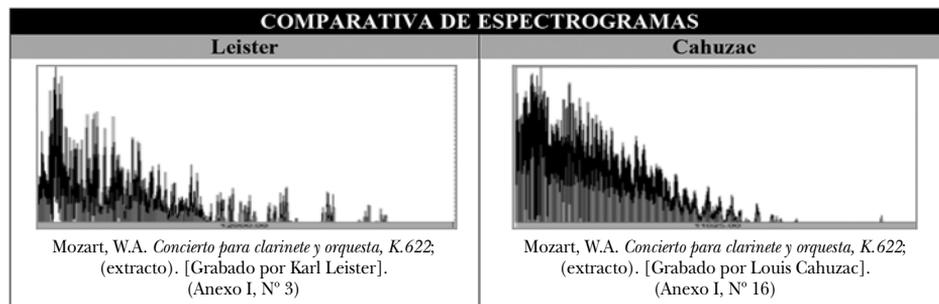
4.1.1. *Color oscuro*

El primer rasgo y, tal vez, uno de los más destacados sea su timbre de color oscuro. Este término, que habitualmente se aplica a las voces para distinguir las por el color de su timbre, diferenciándose entre voces claras y voces oscuras, adolece de una cierta ambigüedad, pues no deja de ser un uso metafórico del lenguaje. Como señala Pajares Alonso, los timbres claros o brillantes "tienen gran cantidad de armónicos agudos", es decir, dichos armónicos tienen una intensidad relativamente alta; por el contrario, los timbres oscuros, apagados, "son pobres en armónicos agudos".

Un ejemplo que ilustra muy bien este color de timbre del sonido alemán lo proporciona Leister en su versión del *Concierto para clarinete K. 622* (Anexo, N° 3). Exhibe allí un color dulce, sin estridencias, que se funde maravillosamente con la orquesta, manteniendo intacta, incluso en los momentos de mayor tensión, dicha calidad sonora en todos los registros del instrumento. El sonido se percibe siempre cálido, sin sobrepasar nunca esa línea en la que pudiera resultar mordiente.

Mediante un espectrograma es posible reflejar de forma gráfica la información relativa al timbre de un sonido, pues muestra la amplitud de cada uno de los armónicos en un momento concreto de su duración. Valiéndonos del programa *Praat*, hemos obtenido sendos espectrogramas resultantes del análisis de dos extractos sonoros del primer movimiento del *Concierto para clarinete* de Mozart (cc. 57-94), en versión, respectivamente, de Leister (Anexo, N° 3) y del clarinetista francés Louis Cahuzac (Anexo, N° 16). En ellos se perciben de manera más objetiva y palpable las diferencias tímbricas existentes entre el sonido de uno y otro intérprete. Como se puede apreciar, el espectro sonoro obtenido de la grabación de Leister muestra una proporción de armónicos agudos más baja en comparación

TABLA 2. REPRESENTACIÓN DE DOS DIFERENTES ESPECTROGRAMAS SONOROS DE UN INTÉRPRETE ALEMÁN Y OTRO FRANCÉS



con el perteneciente al registro de Cahuzac. Esta aserción viene constatada por su análisis donde, como se ve, bajo una escala de grises, se refleja la densidad de energía con la que se manifiestan las diferentes frecuencias en una determinada fracción de segundo. Las partes más oscuras del espectrograma significan mayor densidad de energía en ese determinado instante, mientras que las zonas de color más grisáceo suponen secciones más bajas. De esta manera, la presencia de una significativa área oscura en frecuencias altas en la muestra del clarinetista francés desvela una proporción de armónicos más agudos y por tanto un sonido más brillante y timbrado. En cambio, en el caso del clarinetista alemán, la aparición de una menor zona de color oscuro dentro de la sección de frecuencias más bajas, respalda la producción de un sonido más oscuro y cálido (ver Tabla 2).

Ahora bien, aunque el timbre de color oscuro es un rasgo destacable y perceptible en el sonido de la escuela alemana de clarinete, hay que tener presente que el grado en el que este se manifieste podrá variar en función del intérprete. Ya hemos comentado antes que el factor personal, tan ligado a la praxis interpretativa, es un elemento crucial que no debe ser pasado por alto, por lo que siempre podrá haber alguien que se aleje en mayor o menor medida del ideal sonoro característico de esta escuela. De hecho, el simple cotejo de las grabaciones recogidas en el anexo desvela la existencia de diversas gradaciones de “oscuridad” entre los intérpretes alemanes. El hecho de pertenecer a la misma escuela no implica que hayan de comportarse como réplicas de un prototipo, repitiendo exactamente lo mismo. Así, por ejemplo, Heinrich Geuser exhibe un sonido más timbrado y resplandeciente en su interpretación del primer movimiento del *Concierto para clarinete* N° 1 op. 73 de Weber (Anexo, N° 8). Y lo mismo ocurre con clarinetistas como Sabine Meyer (Anexo, N° 4 y 11) y Wenzel Fuchs (Anexo, N° 5 y 14), los que despliegan en sus grabaciones una sonoridad ligeramente más resplandeciente, de color más claro. Este cambio de concepción en el ideal sonoro de la escuela alemana podría deberse a la mayor permeabilidad de los intérpretes actuales, que no renuncian a abrirse a influencias externas.

4.1.2. Pureza de emisión

Otro rasgo que se observa en el sonido de los clarinetistas alemanes es su mayor claridad y pureza de emisión. Su sonido es pastoso, oscuro, pero la producción se percibe pura, nítida y limpia. Este matiz resulta ser especialmente evidente en las notas de garganta y en las notas del registro grave, debido esencialmente a la propia naturaleza constructiva del clarinete alemán.

La cualidad a la que nos referimos puede apreciarse con bastante claridad en el inicio de la *Première Rhapsodie* de Debussy en versión de Fuchs (Anexo, N° 5), que consigue ejecutar las notas sol³, lab³ y sib³ con total nitidez y pureza de emisión. Otro ejemplo lo encontramos en el cuarto movimiento del *Quinteto para clarinete y cuerdas en si bemol mayor*, op. 34, de Weber en versión de Leister (Anexo, N° 6).

Pero, como antes señalábamos, también es posible escuchar a intérpretes de la escuela alemana que, bien por moda o llevados simplemente por su gusto personal, han incorporado un efecto de *vibrato* a su sonido, generando una emisión más oscilante y fluctuante. Un referente histórico de esta técnica fue Richard Mühlfeld, pero también Philipp Dreisbach, tal vez inspirado por el anterior, se sirvió del *vibrato* para encandilar al público. De hecho, como ya se ha mencionado, muchos lo bautizaron como el “nuevo” Mühlfeld, no solo por la extraordinaria fuerza expresiva que desprendía, sino también por incorporar dicho recurso en sus interpretaciones. Como ejemplo ilustrativo de esta emisión fluctuante puede escucharse el segundo movimiento del *Concierto para clarinete N° 2 en mi bemol mayor*, op. 57, de Spohr en versión de Dreisbach (Anexo, N° 1).

4.1.3. *Sonido compacto y centrado*

Una nueva cualidad presente en los intérpretes de la escuela alemana es su interés por conseguir un sonido compacto y centrado. Íntimamente ligada a la anterior, la sensación de contención en el sonido ha de ser considerada desde una perspectiva separada de la de pureza de emisión, pues es en sí un atributo diferente. Emisión compacta es aquella que logra un sonido que se muestre contenido, controlado, equilibrado, consistente, concentrado y firme a lo largo de todo su registro y en cualquier situación; es decir, un sonido que se mantenga siempre íntegro, que no se abra o se rompa.

Como ilustración de este ideal puede escucharse el primer movimiento del *Concierto para clarinete y orquesta N° 3 en fa menor*, WoO 19, de Spohr en versión de Leister (Anexo, N° 7); a Fuchs interpretando un fragmento de la *Première Rhapsodie* de Debussy (Anexo, N° 5); o la exquisita interpretación de Sabine Meyer de la primera pieza de la *Fantasiestücke para clarinete y piano*, op. 73, de Schumann (Anexo, N° 11).

4.2. El concepto interpretativo de la escuela alemana de clarinete

Pasaremos a hablar ahora de cuestiones relacionadas propiamente con la praxis interpretativa, cómo se percibe su forma de ejecución o el tratamiento que dan a cuestiones como el empleo del tempo, la dinámica y la articulación.

4.2.1. *Denso, profundo, reflexivo*

Un rasgo a destacar en la forma de interpretar de los clarinetistas germanos es el carácter intenso, profundo y denso de su estilo, que confiere una sensación más reflexiva a sus versiones. Un enfoque contrastante al de los clarinetistas franceses, que parecen hacer gala de unas cualidades interpretativas más sutiles, aireadas y volubles a la hora de moldear las frases, dotándolas de un temperamento más ligero, liviano y etéreo. Insistimos, una vez más, que estas afirmaciones tienen un carácter general, pues luego, en función del criterio o gusto personal de un intérprete concreto, podrán darse excepciones.

Para entender mejor lo que decimos, recomendamos escuchar el primer movimiento de la *Sonata para clarinete y piano en fa menor*, op. 120 N° 1, de Brahms en versión de Jost Michaels (Anexo, N° 2); el “Allegro” del *Concierto para clarinete y orquesta N° 1 en fa menor*, op. 73, de Weber en la de Geuser (Anexo, N° 8); o el primer movimiento del *Concierto para clarinete N° 3* de Spohr interpretado por Leister (Anexo, N° 9).

Otro aspecto destacable del estilo interpretativo de esta escuela es la delicada y refinada manera con la que se aborda la ejecución de las notas sobreagudas. Los clarinetistas alemanes exhiben una cuidada técnica que les permite conseguir sin estridencias notas como el sol5, la5 o si5. Se desprende de esto que utilizan un cuidado método de abertura vocal que les permite emitir estas notas con calidez y suavidad. Al respecto, hay que tener presente la importancia que, como elemento resonador, tiene el control de la cavidad bucal –especialmente la apertura de la garganta–, pues con él es posible modificar la calidad y la afinación del sonido, modelando al tiempo la línea musical. Muchas de las diferencias sonoras que se producen entre las diversas escuelas de clarinete tienen su origen en las propias peculiaridades fonéticas de la lengua de los países, que implican diferentes posibilidades de uso de la cavidad bucal interna.

Como ilustración de este aspecto recomendamos escuchar a Leister interpretando uno de los exigentes pasajes de notas sobreagudas perteneciente al primer movimiento del *Concierto para clarinete N° 3* de Spohr (Anexo, N° 7). Como se podrá apreciar, la manera en la que ejecuta y corona las notas de este espinoso y, de por sí, agrio registro rezuma mesura, control de la energía, de la intensidad y de la proyección de sonido.

4.2.2. *El tempo*

En correspondencia con un estilo interpretativo amplio y profundo, los componentes de esta escuela suelen también hacer uso de unos *tempi* más dilatados y tranquilos. El fraseo musical del intérprete alemán tiende a alargarse, intensificando la duración de ciertas notas, destacándolas como puntos clave de la línea melódica. Este hecho imprime un carácter más denso y profundo a la interpretación, e incide correlativamente en un *fluir* temporal más dilatado y pesado. De ahí que, en un cotejo comparativo con versiones de intérpretes de otras escuelas, los alemanes escojan unos *tempi* más tranquilos, más amplios, alargando los pulsos (ver Tabla 3).

TABLA 3. ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS VARIACIONES DE *TEMPO* QUE EXISTEN ENTRE UN INTÉRPRETE ALEMÁN Y OTRO FRANCÉS

CONCEPCIÓN DEL <i>TEMPO</i>						
Obra	Brahms, J. <i>Sonata para clarinete y piano, en fa menor, op. 120 N° 1.</i>		Weber, C.M. <i>Concierto para clarinete y orquesta N° 1 en fa menor, op. 73.</i>		Spohr, L. <i>Concierto para clarinete y orquesta N° 3 en fa menor, WoO 19.</i>	
Movimiento	"Allegro appassionato (I)"		"Allegro (I)"		"Allegro moderato (I)"	
Compases	cc. 1-52		cc. 84-104		cc. 182-211	
Escuela	Alemana	Francesa	Alemana	Francesa	Alemana	Francesa
Intérprete	Jost Michaels	Louis Cahuzac	Heinrich Geuser	Guy Deplus	Karl Leister	Paul Meyer
Pulso (p/min)	117+/-	120+/-	103+/-	115+/-	115+/-	135+/-
Duración	01:25 min	01:21 min	00:37 min	00:33 min	01:03 min	00:54 min

Como ilustración de este aspecto, sugerimos escuchar a Michaels y Cahuzac en el primer movimiento de la *Sonata* op. 120 N° 1 de Brahms (Anexo, N° 2 y N° 17); el “Allegro” del *Concierto para clarinete* op. 73 de Weber en versiones de Geuser y de Guy Deplus (Anexo, N° 8 y N° 18); o el primer movimiento “Allegro moderato” del *Concierto para clarinete N° 3* de Spohr en interpretación de Leister y de Paul Meyer (Anexo, N° 9 y N° 19).

4.2.3. *La dinámica*

La utilización de dinámicas de rango más estrecho, menos contrastante entre pasajes en *forte* o en *piano*, es otro de los rasgos que asoman en el análisis de las audiciones. Obviamente, se aprecian diferentes gradaciones en el uso de los matices, pero sin que se busque un contraste extremo.

De este modo, se desprende que la intención no es hacer un uso efectista de la dinámica, sino que se tiende a un empleo más contenido o comedido de esta, sin acritud ni agresividad, algo que se observa especialmente en los pasajes en *forte*. Naturalmente, hay que tener presente la influencia que en el resultado final de los registros hayan podido tener las técnicas de edición empleadas, así como la acústica de la sala donde se hayan realizado las tomas de sonido. En cualquier caso, insistimos, para nosotros es otra característica que llama la atención en las grabaciones de los clarinetistas alemanes.

Como ejemplo, puede escucharse el primer movimiento del *Concierto para clarinete* de Mozart en versión de Leister (Anexo, N° 10); la primera pieza de la *Fantasiestücke* op. 73 de Schumann interpretada por Sabine Meyer (Anexo, N° 11); o el último movimiento del *Quinteto* op. 34 de Weber de nuevo en versión de Leister (Anexo, N° 12).

Para confirmar este especial uso que los intérpretes de la escuela alemana hacen de la dinámica, hemos querido recurrir a una prueba de naturaleza más empírica que la simple audición. De este modo, hemos llevado a cabo un análisis de la amplitud dinámica mediante el programa *Sonic Visualiser*. Para ello hemos seleccionado un fragmento del *Concierto para clarinete K. 622* en interpretación de Leister (Anexo, N° 10) y lo hemos comparado con la versión que de ese mismo pasaje nos brinda Cahuzac, de la escuela francesa (Anexo, N° 16). Cotejando ambos ejemplos se puede comprobar de forma gráfica la diferencia en cuanto al empleo de la dinámica que se da entre las dos versiones. La mayor presencia de color verde en la imagen correspondiente a la interpretación de Leister, refleja un uso contenido de la misma, mientras que el predominio del rojo en el caso de Cahuzac, apunta a un volumen de sonido de mayor intensidad y potencia (ver Figura 7).

4.2.4. *Empleo de la articulación*

Por último, otra de las características presentes en el estilo interpretativo de la escuela alemana es el empleo de una articulación más suave y delicada. Se pretende lograr una emisión sin dureza, cuidada, pastosa, utilizando ataques poco marcados. Se podría decir que propenden a una articulación distendida y aterciopelada.

Como ejemplo, pueden escucharse el “Rondo” del *Quinteto* op. 34 de Weber en versión de Leister (Anexo, N° 13) donde se aprecia cómo el clarinetista alemán opta no solo por una articulación suave en el picado, menos enfatizada, sino también por un mayor empleo del ligado, que facilita una conducción más homogénea de la línea melódica. Otros ejemplos los tenemos en la grabación de Fuchs de la *Première Rhapsodie* de Debussy (Anexo, N° 14); o en la del propio Leister interpretando el primer movimiento del *Concierto para clarinete* de Mozart (Anexo, N° 15).



Figura 7. Análisis comparativo de la amplitud dinámica en dos versiones de una misma obra, por un clarinetista alemán y francés

5. CONCLUSIONES

Con lo expuesto hasta aquí es posible hacerse una amplia idea de lo que es y ha supuesto la escuela alemana de clarinete, y esto desde tres perspectivas: histórica, organológica e interpretativa.

Desde el punto de vista histórico, se comprueba que nos encontramos ante una de las escuelas de clarinete más importantes, trascendentes y de muy larga tradición. Escuela que, además, fue pionera, pues fue en Alemania donde surgieron los primeros clarinetistas conocidos. Pasado el tiempo, en ella se formaron nombres míticos de este instrumento, artistas como Baermann, Hermstedt o Mühlfeld, que no solo fueron insignes intérpretes, sino también fuente de inspiración o dedicatarios de algunas de las joyas del repertorio clarinetístico.

La base del característico sonido alemán se explica en buena medida por las singularidades constructivas del instrumento que utilizan los intérpretes de esta escuela. De ahí que hayamos llevado a cabo un análisis organológico con el que hemos podido conocer sus peculiaridades, el tipo de boquilla, de caña o de abrazadera que emplea, elementos todos ellos definitorios en la creación de un sonido propio.

En estrecha relación con esto último, hemos tratado también de aislar ciertos rasgos inherentes al sonido alemán, así como otros relativos al concepto interpretativo de esta escuela, tarea que hemos acometido a partir del análisis de un selecto corpus de grabaciones.

Mediante dicho análisis y comparando los registros desde una perspectiva cronológica, se aprecia cómo han ido operándose, con los años, ligeros cambios, detectables tanto a nivel sonoro como interpretativo. Es de suponer que esta evolución se daría también en épocas anteriores al de nuestras grabaciones y durante todo el siglo XIX. Obviamente, no podemos afirmar esto de modo tajante debido a que no contamos con testimonios sonoros que lo avalen, pues estos se limitan a la información que brindan las fuentes escritas así como a las evidencias organológicas de los instrumentos que se conservan del pasado. En cualquier caso, si la sociedad evoluciona y las modas cambian, es lógico

que, en mayor o menor medida, también lo hagan los ideales sonoros y el concepto de interpretación musical.

La escuela alemana de clarinete, en suma, ha ido experimentando ciertos cambios que afectan a la manera de frasear, de matizar o de controlar el ritmo: en una palabra, a la interpretación. Como Robert Philip advierte, refiriéndose en general a la praxis interpretativa, “the performances of the early twentieth century, therefore, are volatile, energetic, flexible, vigorously projected in broad outline but rhythmically informal in detail. Modern performances are, by comparison, accurate, orderly, restrained, deliberate, and even in emphasis”.

En definitiva, si bien puede defenderse aún la existencia de un sonido alemán y de un singular concepto de la interpretación, los que exhiben los artistas formados en dicha escuela, también se aprecia que, respecto de otros, las diferencias ya no son tan evidentes.

El análisis de grabaciones de clarinetistas como Sabine Meyer o Wenzel Fuchs dejan entrever cierta hibridación, prueba evidente de que los artistas actuales están abiertos a diversas influencias: algo no de extrañar en un mundo cada vez más internacionalizado.

Por tal razón, aunque pequeños matices siguen diferenciando a los clarinetistas según la escuela de procedencia, desde hace un tiempo también se observa que los intérpretes modernos se rehúsan a ser encasillados en un molde, propendiendo a un cierto eclecticismo y dejándose, en definitiva, guiar por su propio gusto y personalidad artística.

6. BIBLIOGRAFÍA

- ALMEIDA, ANDRE, DAVID GEORGE, JOHN SMITH Y JOE WOLFE
2013 “The clarinet: How blowing pressure, lip force, lip position and reed “hardness” affect pitch, sound level, and spectrum”, *The Journal of the Acoustical Society of America*, 134 (septiembre), pp. 2247-2255.
- BAERMANN, CARL
1861 *Vollständige Clarinett-Schule von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung des Virtuosen*, op. 63, vol. I. Offenbach am Main: Johann André.
- BERR, FRÉDÉRIC
1836 *Méthode Complète de Clarinette*. París: J. Meissonnier.
- BIRSAK, KURT
1994 *The Clarinet: A cultural history. (Die Klarinette: Eine Kulturgeschichte*. Traducido al inglés por Gail Schamberger). Druck und Verlag Obermayer GmbH, Buchloe.
- BRYMER, JACK
1976 *Clarinet: Yehudi Menuhim Music Guides*. Londres: Kahn & Averill.
- ETHERIDGE, DAVID
1983 *Mozart's Clarinet Concerto: The Clarinetist's View*. Louisiana, Gretna: Pelican Publishing Company.
- FELLER, DAVID
1984 “Comparison of the Oehler and Boehm clarinet fingering systems”, *The Clarinet*, XI/4 (verano), pp. 24-30.
- FERNÁNDEZ COBO, CARLOS JAVIER
2010 “La metodología europea de clarinete anterior al *Método Completo para Clarinete* de Antonio Romero: influencias y aportaciones del autor a la misma”. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

- 2015 *Enseñanza, técnica y desarrollo del clarinete en la Europa de Antonio Romero*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos-Ediciones CINCA.
- FERNÁNDEZ VICEO, FRANCISCO JOSÉ
2010 “El clarinete en España: historia y repertorio hasta el siglo XX”. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada.
- FÉTIS, FRANÇOIS JOSEPH
1828 “De l’Exécution Musicale”, *Revue musicale*, III, pp. 224-228.
1830 *La musique mise à la portée de tout le monde: exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art, et pour en parler sans l’avoir étudié*. París: Alexandre Mesnier, Libraire.
1837-1844 *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Bruxelles: Meline, Cans et Compagnie.
- FREYHAN, MICHAEL
1991 “Franz Tausch’s Double Clarinet Concertos”, *Atrium Musicologicum* [revista digital], p. 1. Recuperado desde <http://musicologicus.blogspot.com.es/2012/09/franz-tauschs-double-clarinet-concertos.html>, el 22/04/2013.
- FUBINI, ENRICO
2007 *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música.
- GIL ARRÁEZ, JORGE JUAN
2011 “Recepción del clarinete en la Corte de Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII: reinados de Carlos III y Carlos IV”. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
2014 “*Aria con clarinete obligado*”: *el instrumento en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Vision Net.
- GILBERT, RICHARD
1972 *The clarinetists’ solo repertoire: A discography*. Nueva York: The Grenadilla Society.
1975 *Clarinetists’ Discography II*. Nueva York: The Grenadilla Society.
1991 *The Clarinetists’ Discography III*. Nueva Jersey, Harrington Park: RGP Productions.
- HANSLICK, EDUARD
1947 *De lo bello en la música*. Traducido por Alfredo Cahn. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- HOEPRICH, ERIC
2008 *The Clarinet*. New Haven y Londres: Yale University Press.
2009 “‘Regarding the clarinet’: Allgemeine musikalische Zeitung, 1808”, *Early Music*, XXXVII/1 (febrero), pp. 89-99.
- KOZINN, ALLAN
2004 *The New York Times, Essential Library: Classical Music: A critic’s guide to the 100 most important recordings*. Nueva York: Times Books Company.
- KROLL, OSKAR
1968 *The Clarinet*. Batsford: Diethard Riehm.
- LAWSON, COLIN
1981 *The Chalumeau in Eighteenth-Century Music*. Ann Arbor: UMI Research Press.
1995 *The Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge: Cambridge University Press.
1996 *Mozart: Clarinet Concerto*. Cambridge: Cambridge University Press.
1998 *Brahms: Clarinet Quintet*. Cambridge: Cambridge University Press.
2000 *The Early Clarinet: A Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press.

LITZMANN, BERTHOLD

1902 *Clara Schumann: Ein Künstlerleben Nach Tagebüchern und Briefen.* Leipzig: Breitkopf & Härtel.

NICKEL, EKKEHARD

1971 *Die Holzblasinstrumentenbau in der freien Reichsstadt Nürnberg.* Munich: E. Katzbichler.

PAJARES ALONSO, ROBERTO L.

2012 *Historia de la música en 6 bloques. Bloque 4. Dinámica y timbre. Los instrumentos.* Madrid: Visión Libros.

PASTOR GARCÍA, VICENTE

2010 *El clarinete: acústica, historia y práctica.* Valencia: Rivera Editores.

PHILIP, ROBERT

1992 *Early recordings and musical style: changing tastes in instrumental performance 1900-1950.* Cambridge: Cambridge University Press.

PINO, DAVID

1998 *The clarinet and clarinet playing.* Mineola: Dover Publications, Inc.

REES-DAVIES, JO

1988 *Fétis on Clarinetists and Clarinet Repertoire.* Brighton: Top Flat.

RICE, ALBERT R.

1988 "The Baroque Clarinet in Public Concerts, 1726-1762", *Early Music*, XVI/3 (agosto), pp. 388-395.

1992 *The Baroque Clarinet.* Nueva York: Oxford University Press.

2003 *The Clarinet in the Classical Period.* Nueva York: Oxford University Press.

VERCHER GRAU, JUAN

1983 *El Clarinete.* Valencia, Gandía: Aparisi, S.L.

WALN, GEORGE E.

1950 "Trends in Clarinet Playing", *Music Educators Journal*, XXXVII/2 (noviembre-diciembre), pp. 28-29.

WESTON, PAMELA

1971 *Clarinet Virtuosi of the Past.* Londres: Robert Hale & Company.

1976 *The Clarinet Teacher's Companion.* Londres: Robert Hale & Company.

1977 *More Clarinet Virtuosi of the Past.* Londres: Halstan & Co. Ltd.

1989 *Clarinet Virtuosi of Today.* Hertfordshire: Egon Publishers Ltd.

2002 *Yesterday's Clarinetists: a sequel.* Yorkshire: Emerson Edition Ltd.

2008 *Heroes & Heroines of Clarinetistry.* Victoria: Trafford Publishing.

ANEXO: GRABACIONES DE INTÉRPRETES DE LA ESCUELA ALEMANA
(REFERENCIAS)

	Clarinetista	Obra y referencia discográfica	Año de grabación	Fragmento de audio seleccionado
1	Philipp Dreisbach (1891-1980)	SPOHR, L. "Adagio (II)" del <i>Concierto para clarinete en mi bemol mayor</i> , op. 57 (cc. 1-8). En Soames, Victoria (ed.), <i>The Clarinet: Historical Recordings</i> (Vol. II). Clarinet Classics, CC0010, 1994.	¿?	00:00-00:52 min
2	Jost Michaels (1922-2004)	BRAHMS, J. "Allegro appassionato (I)" de la <i>Sonata para clarinete y piano en fa menor</i> , op. 120 N° 1 (cc. 1-52). En <i>Johannes Brahms: Kammermusik mit Klarinette, Clarinet Chamber Music</i> (Jost Michaels y Detlef Kraus, piano). Naxos Digital Services/Musicaphon M51522, 2010.	1963	00:00-01:25 min
3	Karl Leister (n. 1937)	MOZART, W. A. "Allegro (I)" del <i>Concierto para clarinete y orquesta, en la mayor</i> , K. 622 (cc. 57-94). En <i>Mozart: Concertos for Clarinet, Oboe & Bassoon, K. 191, 314, 622</i> (Karl Leister y Orquesta Filarmónica de Berlín, dirigida por Herbert von Karajan). EMI Classics, 1993.	1987	01:59-03:18 min
4	Sabine Meyer (n. 1959)	STAMITZ, J. "Poco presto (III)" del <i>Concierto para clarinete y orquesta en si bemol mayor</i> (cc. 57-134). En <i>Johann & Carl Stamitz: Clarinet Concertos</i> (Sabine Meyer y Orquesta de la Academy of St. Martin in the Fields, dirigida por Iona Brown). EMI Classics CDC 7548422, 2001.	1993	00:42-01:42 min
5	Wenzel Fuchs (n. 1963)	DEBUSSY, C. <i>Première Rhapsodie para clarinete y orquesta</i> (cc. 4-24). Grabación en directo (Wenzel Fuchs y Orquesta Filarmónica de Berlín, dirigida por Simon Rattle): www.youtube.com/watch?v=G9O6CfswqXQ	2011	00:43-02:24 min
6	Karl Leister (n. 1937)	WEBER, C. M. "Rondo Allegro (IV)" del <i>Quinteto para clarinete y cuerda en si bemol mayor</i> , op. 34 (cc. 193-253). Grabación en directo (Karl Leister y Cuarteto de cuerda Berliner Philharmonie BPO): www.youtube.com/watch?v=z1cb6T2w368	1990	02:59-04:03 min

	Clarinetista	Obra y referencia discográfica	Año de grabación	Fragmento de audio seleccionado
7	Karl Leister (n. 1937)	SPOHR, L. "Allegro moderato (I)" del <i>Concierto para clarinete y orquesta N° 3 en fa menor</i> , WoO 19 (cc. 269-296). En <i>Louis Spohr: Die Klarinettenkonzerte 2 & 3</i> (Karl Leister y Radio Symphony Orchestra Stuttgart, dirigida por Rafael Fruhbeck de Burgos). Orfeo International Music C 088201A, 1996.	1984	09:26-10:29 min
8	Heinrich Geuser (1910-1996)	WEBER, C. M. "Allegro (I)" del <i>Concierto para clarinete y orquesta N° 1 en fa menor</i> , op. 73 (cc. 84-104). En <i>Mozart: Klarinettenkonzert A-dur KV 622/Weber: Klarinettenkonzert Nr.1 f-moll op. 73</i> (Heinrich Geuser y Radio-Symphonie-Orchester Berlin, dirigida por Ferenc Fricsay). Deutsche Grammophon LPEM 19130.	1962	02:26-03:02 min
9	Karl Leister (n. 1937)	SPOHR, L. "Allegro moderato (I)" del <i>Concierto para clarinete y orquesta N° 3 en fa menor</i> , WoO 19 (cc. 182-211). En <i>Louis Spohr: Die Klarinettenkonzerte 2 & 3</i> . (Karl Leister y Radio Symphony Orchestra Stuttgart, dirigida por Rafael Fruhbeck de Burgos). Orfeo International Music C 088201A, 1996.	1984	06:20-07:23 min
10	Karl Leister (n. 1937)	MOZART, W. A. "Allegro (I)" del <i>Concierto para clarinete y orquesta en la mayor</i> , K. 622 (cc. 65-94). En <i>Mozart: Concertos for Clarinet, Oboe & Bassoon, K.191, 314, 622</i> (Karl Leister y Orquesta Filarmónica de Berlín, dirigida por Herbert von Karajan). EMI Classics, 1993.	1987	02:15-03:18 min
11	Sabine Meyer (n. 1959)	SCHUMANN, R. "Zart und mit Ausdruck (I)" de <i>Fantasiestücke para clarinete y piano</i> , op. 73 (cc. 22-37). Grabación en directo (Sabine Meyer y A. Lonquich, piano): www.youtube.com/watch?v=k5lbypWu-iw	2002	01:04-01:49 min
12	Karl Leister (n 1937)	WEBER, C. M. "Rondo (IV)" del <i>Quinteto para clarinete y cuerda en si bemol mayor</i> , op. 34 (cc. 79-130). Grabación en directo (Karl Leister y Cuarteto de cuerda Berliner Philharmonie BPO): www.youtube.com/watch?v=z1cb6T2w368	1990	01:14-02:01 min

	Clarinetista	Obra y referencia discográfica	Año de grabación	Fragmento de audio seleccionado
13	Karl Leister (n. 1937)	WEBER, C. M. "Rondo (IV)" del <i>Quinteto para clarinete y cuerda en si bemol mayor</i> , op. 34 (cc. 1-41). Grabación en directo (Karl Leister y Cuarteto de cuerda Berliner Philharmonie BPO): www.youtube.com/watch?v=z1cb6T2w368	1990	00:00-01:38 min
14	Wenzel Fuchs (n. 1963)	DEBUSSY, C. <i>Première Rhapsodie para clarinete y orquesta</i> (cc. 95-123). Grabación en directo (Wenzel Fuchs y Orquesta Filarmónica de Berlín, dirigida por Simon Rattle): https://www.youtube.com/watch?v=G9O6CfswqXQ	2011	04:54-05:23 min
15	Karl Leister (n. 1937)	MOZART, W. A. "Allegro (I)" del <i>Concierto para clarinete y orquesta en la mayor</i> , K. 622 (cc. 78-115). En <i>Mozart: Concertos for Clarinet, Oboe & Bassoon, K.191, 314, 622</i> (Karl Leister y Orquesta Filarmónica de Berlín, dirigida por Herbert von Karajan). EMI Classics, 1993.	1987	02:43-04:05 min

GRABACIONES DE INTÉRPRETES DE LA ESCUELA FRANCESA
(REFERENCIAS)

	Clarinetista	Obra y referencia discográfica	Año de grabación	Fragmento de audio seleccionado
16	Louis Cahuzac (1880-1960)	MOZART, W. A. "Allegro (I)" del <i>Concierto para clarinete y orquesta en la mayor</i> , K. 622 (cc. 57-94). En <i>The Great Clarinetist Louis Cahuzac</i> (Louis Cahuzac y The Danish Radio Chamber Orchestra, dirigida por Mogens Wöldike). Danacord/Haydn Society LP, HSL-1047, 2012.	1952	02:02-03:22 min
17	Louis Cahuzac (1880-1960)	BRAHMS, J. "Allegro appassionato (I)" de la <i>Sonata para clarinete y piano en fa menor</i> , op. 120 N° 1 (cc. 1-52). En <i>The Great Clarinetist Louis Cahuzac</i> (Louis Cahuzac y Folmer Jensen, piano). Danacord/Columbia matrices CCX1363-67, 2012.	1949	00:00-01:21 min

	Clarinetista	Obra y referencia discográfica	Año de grabación	Fragmento de audio seleccionado
18	Guy Deplus (n. 1924)	WEBER, C. M. "Allegro (I)" del <i>Concierto para clarinete y orquesta N° 1 en fa menor</i> , op. 73 (cc. 84-104). En <i>Carl Maria von Weber, Klarinettenkonzert Nr.1 f-moll</i> op. 73-Klarinetten <i>Concertino</i> op. 26: <i>Gioacchino Rossini, Introduktion, Thema & Variationen für Klarinette und Orchester</i> (Guy Deplus y Orchestre Symphonique de L'ORTF Nord-Picardie, dirigida por Yoav Talmi). Aristocrate EA 27024, 1974.	1974	02:13-02:46 min
19	Paul Meyer (n. 1965)	SPOHR, L. "Allegro moderato (I)" del <i>Concierto para clarinete y orquesta N° 3 en fa menor</i> ; WoO 19 (cc. 182-211). En <i>Louis Spohr: The Forgotten Master-The 4 Clarinet Concertos</i> (Paul Meyer y Orchestre de Chambre de Lausanne, dirigida por Paul Meyer). Alpha 605, 2012.	2012	05:37-06:31 min